

TABLAS
Revista Cubana
de las Artes Escénicas
Vol. C

T

2012
no. 4

VOLUMEN 100 DE TABLAS

100 visiones de Virgilio

F



EL TRAC

pieza en un acto escrita por Virgilio Piñera en 1974

ARTES
AHS

SUMARIO

3 **EL ESCRITOR MARGINAL**

Julio Ortega

4 **VIRGILIO PIÑERA, PERIODISTA Y CRÍTICO TEATRAL**

Dainerys Machado y Ernesto Fundora

6 **SILVINA OCAMPO Y SU PERRO MÁGICO**

7 **ALFRED JARRY: *UBÚ REY* (MINOTAURO, BUENOS AIRES, 1957)**

8 **ALFRED JARRY O UN “JOVEN AIRADO” DE 1896... *UBÚ REY*: UN PERSONAJE ALTAMENTE INQUIETANTE**

13 **TEATRO Y TRADUCTORES...**

15 **¡CUÁN GRITAN ESOS MALDITOS!**

16 **DIÁLOGO IMAGINARIO**

18 **ÁRBOLES SIN RAÍCES**

20 **TRES EN UNO A UNA**

21 **MORÍN SIGUE TENIENDO DEMONIO**

23 **NOCHE DE LOS ASESINOS**

25 **VIRGILIO PIÑERA: UNA POÉTICA DEL MIEDO**

Norge Espinosa Mendoza

32 **DÍAS CAMAGÜEYANOS DE VIRGILIO**

Manuel Villabella

41 **LAS TRAMPAS DE VIRGILIO**

Daniela Jaimes-Borges

48 **UNA CUESTIÓN SANITARIA. MIRADA CLÍNICA Y POLÍTICAS DEL CUERPO EN *ELECTRA GARRIGÓ* DE VIRGILIO PIÑERA**

Ernesto Fundora

59 **¿QUIÉN LE TEME A LOS GARRIGÓ? *ELECTRA GARRIGÓ* ENTRE LA MODERNIDAD Y LA POSMODERNIDAD**

Mehdi Moradpour

66 **EL TRASERO DE LA HISTORIA: *LOS SIERVOS* DE VIRGILIO PIÑERA**

Alan West-Durán

81 **VIRGILIO PIÑERA CON ALFRED JARRY ENTRE *LOS SIERVOS*. NOTAS SOBRE UN DIÁLOGO FECUNDO**

Jaime Gómez Triana

88 **LA AMENAZA DE LO ABSURDO: HETEROTOPIA EN EL TEATRO DEL ABSURDO CUBANO**

Andrew Bennett

94 **RESPUESTA MÍNIMA EN UN ACTO DE *DOSVIEJOS PÁNICOS* O LA ESTILÍSTICA «AFECTIVA» DE FISH**

Cynthia de la C. Garit Ruiz

98 **APUNTES SOBRE UN *EJERCICIO DE ESTILO VIRGILIANO***

Brenda Besada Rodríguez

103 ***EL ENCARNE*: PARODIA Y ESTRATEGIA**

Amado del Pino

107 **VIGILIA VIGILADA DE VIRGILIO (HERENCIA DE PIÑERA EN REINALDO ARENAS Y ABILIO ESTÉVEZ)**

Carlos Velazco

- 114 **LOS 80 Y VIRGILIO PIÑERA. UNA MIRADA DESDE LA PRENSA CUBANA**
Dainerys Machado
- 120 **¿NABO O BONIATO? JUGANDO A LO CUBANO**
Kate Eaton
- 130 **ELOGIO DE LOS CONTRARIOS**
Cristhian Frías

OFICIO DE LA CRÍTICA

- 134 **PIÑERA DESDE HOY: NO-TIEMPO, PROTESTA Y CONTRAPODER**
Omar Valiño
- 139 **CINCUENTA AÑOS DE QUÉ (PIÑERA EN SUS CICLOS INFINITOS)**
Abel González Melo
- 143 **...Y LA FAMILIA ¡QUE REVIENTE!**
Eberto García Abreu
- 149 **UNA CAJA DE ZAPATOS VACÍA CELEBRA EL CUMPLEAÑOS DE VIRGILIO PIÑERA**
Vivian Martínez Tabares
- 152 **LOS SIERVOS Y LA TIRANÍA DE LAS PALABRAS**
Yoimel González Hernández
- 154 **EL FLACO Y EL GORDO VISTOS POR JOSÉ MILIÁN**
Roberto Gacio
- 155 **EN TABLILLA**
- 160 **DESDE EL TÁNDEM**

TABLAS, LA REVISTA CUBANA DE ARTES ESCÉNICAS

Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

Dirección: Línea y B, El Tándem, Centro Cultural Raquel Revuelta, Vedado, Cuba.

Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu

Web: www.tablasalarcos.cult.cu

Teléfono: 833 0214

TABLAS aparece cada tres meses. No se devuelven originales no solicitados.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente.

Precio: 5 pesos mn

Fotomecánica e impresión: Imprenta Palcograf, Palacio de Convenciones

ISSN 0864-1374

DIRECTOR

Omar Valiño

JEFA DE REDACCIÓN

Yohayna Hernández

EDITORES

Alejandro Arango, Karina Pino Gallardo y Lilianne Lugo

DISEÑO GRÁFICO

www.demilanstudio.com

CORRECCIÓN

Alessandra Santiesteban

CONSEJO ASESOR

Eduardo Arrocha, Raquel Carrió, Carlos Celdrán, Abelardo Estorino, Ramiro Guerra, Eugenio Hernández Espinosa, Armando Morales, Fátima Patterson, Carlos Pérez Peña, Graziella Pogolotti, Jesús Ruiz

CONSEJO DE COLABORADORES

Norge Espinosa Mendoza, Maité Hernández-Lorenzo, Fernando León Jacomino, Nara Mansur, Reinaldo Montero, Roxana Pineda, Rubén Darío Salazar, Alberto Sarraín

EN PORTADA

Aire frío, Argos Teatro. Dirección: Carlos Celdrán. Foto: Maribel Amador Bello

EN CONTRAPORTADA

Aire frío, *Puñeteros carteles*, proyecto de la AHS. Diseño: Raupa

Consejo Nacional
ARTES
escénicas



JULIO ORTEGA

Perú, 1942. Es profesor en la Universidad de Brown desde 1989. Ha dictado cursos en numerosos centros universitarios. Es doctor honorario por las universidades del Santa y Los Ángeles, de Perú, y la Universidad Americana de Nicaragua. Es autor de varios libros de crítica, relato, poesía y teatro, entre ellos *Negociaciones de la modernidad conflictiva* (México, 2010) y *Trabajo crítico* (La Habana, 2012).

Dentro de las agonías de Virgilio identifico, como principal, la de todo ser humano: su condición de ser efímero, la caducidad, el deterioro y la muerte. También es constante la agonía del creador, el batallar con esa fugacidad para encontrar en alguna medida una voz propia. Está también la agonía insular, la circunstancia del agua por todas partes como un infinito pero a la vez como un muro. Y otra agonía tremenda es la de ser cubano y víctima de una época, llena de intransigencias y de dogmatismos, que silenció su obra y prácticamente la hizo desaparecer.

NELDA CASTILLO, directora de *El Ciervo Encantado*

exageró la confianza en la diatriba), la lucidez solitaria de Piñera es una rebeldía ante la literatura como fenómeno social. Por eso, como ocurre con los grandes poetas, su lenguaje es una crítica del lenguaje. El suyo es un acto poético de ingenio, reflexión, y arrebatado: un lenguaje que se piensa no desde sus poderes sino desde sus límites.

UN BUEN LECTOR REQUIERE DE ESPECIAL DELICADEZA con un escritor marginal. No es prudente dramatizar, mucho menos exaltar, esa marginalidad; primero, porque puede haber sido elegida por el mismo autor como un acto de rebeldía no contra su tiempo,

a estos marginales como víctimas. Sería hacerles perder su rebeldía, su desafío, su integridad. No debemos cultivar la victimización de un gran poeta, porque le rebajamos su condición y lo sometemos a la lógica de aquello que él combate: los protocolos de su tiempo.

EL ESCRITOR MARGINAL

Declararlo víctima es proclamarlo como mártir santón de la literatura nacional, lo que sería un contrasentido. Ha habido muchos escritores victimados, literal y metafóricamente, en la historia literaria de todos los tiempos. Pero los mejores no se han refugiado en la culpa ajena ni en el lamento; han asumido su destino trágico, tal vez incluso con ironía.

lo que es común, sino contra los escritores de su tiempo, lo que es más exigente. Es cierto que los misántropos fueron unos señores que tenían muy baja opinión del género humano y prefirieron cerrar sus puertas a conversar. Esa actitud aristocratizante es, al final, penosa y estéril. Otros, de impronta humanista, como Montaigne, se encerraron en sus castillos para mejorar la conversación. Pero un escritor marginal, como lo fue Virgilio Piñera, es de otra estirpe: al borde del desencanto social, elige a sus interlocutores como una tribu también marginal —esto es, no socializada por las instituciones ni los hábitos sociales—. No en vano Baudelaire fue una de sus figuras tutelares. Alfred Jarry parece haber sido la otra.

Esa marginalidad, que alcanza al propio lenguaje de Piñera, como ha dicho muy bien Antón Arrufat (*Virgilio Piñera entre él y yo*), tiene que ver, me parece, con la demanda de una autenticidad literaria que no solo es rara sino improbable porque la literatura, inevitablemente, es una institución social y, por lo mismo, una forma política del uso del lenguaje. Más que linaje surrealista (que

Por lo demás, la vida no explica la obra, ni esta es un mero producto de aquella. Apenas sobreimponemos a los textos la biografía, sale perdiendo la poesía. Por eso Vallejo se quejó de las lecturas sentimentales de sus libros: «Me han confundido con mi llanto». Y Borges ha dicho que, tratándose de Lorca, ya no hablamos de su poesía sino de su tragedia personal. Lo mismo opinó de Unamuno: hablamos del hombre, ya no de sus textos. Esto es, ya no necesitamos leerlos.

Por lo demás, el nihilismo de Piñera seguramente es de estirpe ácrata. Hace de la negatividad una fuerza de contradicción, capaz de poner al revés la misma racionalidad social. Es lo que ocurre en su magnífica pieza *Los siervos*, cuya truculenta, absurdista y sarcástica sátira del poder burocrático es de gran actualidad en los países del «primer mundo».

Leamos a Piñera en su integridad, como un escritor cuya inteligencia crítica, escepticismo radical y extraordinaria inventiva nos es de absoluta necesidad.



Puñeteros carteles, proyecto de la AHS
Diseño: Giselle Monzón

garrigó
una obra de
VIRGILIO PIÑERA

ERNESTO FUNDORA

La Habana, 1983. Es candidato doctoral en Romance Studies en la Universidad de Miami. Se licenció en Arte Teatral, perfil Teatrológica, en el Instituto Superior de Arte en 2007.

DAINERYS MACHADO

La Habana, 1986. Se licenció en Periodismo por la Universidad de La Habana en 2009. Es editora de *El Tándem*, portal web de la Casa Editorial Tablas-Alarcos y del Complejo Cultural Raquel Revuelta.

CUANDO SE HABLA DEL ESCRITOR CUBANO VIRGILIO Piñera –como ha sido frecuente en los últimos años– su ejercicio periodístico y crítico casi siempre queda traspapelado en su oficio de ensayista. La tendencia parece hallar justificación en la subvaloración que experimentan los medios de comunicación masiva en muchos espacios intelectuales, pero también en el desconocimiento de la obra que desarrolló el autor de *Aire frío* en esa expresión de las letras.

Basta leer varios artículos suyos, rubricados principalmente entre las décadas de 1950 y de 1960, para descubrir en ellos, además de al reconocido crítico mordaz, a un periodista¹ influenciado por las nuevas formas de construir la información a partir del rango li-

terario que marcaron inmediatamente a toda Latinoamérica.

La conexión con sucesos de la realidad inmediata y el interés por analizarla en su contexto, el matiz informativo de sus trabajos, el tratamiento de temáticas casi siempre culturales –pero no siempre culturales– y el uso continuo de frases hechas como solución escritural en una prensa ágil son algunas de las características que permiten identificar esta zona particular de la obra de Piñera, a pesar del empleo que hace de la primera persona.² Sus artículos, comentarios o crónicas, muchos denominados como ensayos, se extienden a testimonios políticos y culturales, entrevistas, reportajes y reseñas.

Como periodista era muy laborioso y responsable. Siempre entregaba sus artículos a tiempo. Más de una vez lo escuché expresar que él era un escritor profesional y que todos los días, aunque no tuviese ganas de hacerlo, se levantaba temprano a trabajar.³

afirmó el teatrólogo cubano Rine Leal, al referirse al trabajo de Piñera en el diario *Revolución* (1959-1961), donde fue redactor por varios años e incluso llegó a ejercer como reportero.

La selección de artículos que aquí presentamos está conformada por una pequeña muestra de esta faceta creativa de Piñera, cuyo recorrido comenzó mucho antes de su inserción en el diario *Revolución*. Estos diez textos están firmados entre los años de 1958 y 1965, por lo que abarcan desde su última estancia en Argentina –país donde permaneció de manera intermitente por casi más de una década– y su regreso definitivo a Cuba –donde se sumaría activamente al nuevo proceso social también desde la tribuna periodística y polémica en que se convirtieron el diario *Revolución* y su suplemento cultural *Lunes de Revolución*–, hasta mediados de los 60.

En ellos, Piñera recorre el universo del teatro para niños, los predios de la dramaturgia cubana e inter-

V i r g i l i o P i ñ e r a ,

nacional, el problema de la traducción de las obras de teatro, puestas en escena de autores cubanos y foráneos en La Habana, y explora formatos habituales como la reseña y menos tradicionales como su «diálogo imaginario» con Jean-Paul Sartre. Además de mostrar parte de la labor de Piñera como periodista y crítico teatral, en este dossier se reúnen por primera vez los dos textos que Piñera dedicara a la obra *Ubú rey* y a su autor Alfred Jarry. Cinco publicaciones avalan aquí su constante ejercicio crítico en esos años: la porteña revista *Sur* –donde comenzó a colaborar en 1956–, la *Nueva Revista Cubana*, el mencionado diario *Revolución* y su suplemento, así como *La Gaceta de Cuba*, fundada en 1962.

Aunque los escritos reunidos tienen como centro de análisis común textos teatrales y puestas en escena, fueron muy diversas las temáticas abordadas por Piñera en su labor como periodista y crítico. Entre lo más llamativo de esta lectura se hallan las muchas pautas estéticas, temáticas

y lingüísticas que comparten sus artículos con su obra dramática, narrativa y poética. Una prosa precisa, por momentos apresurada o reiterativa, no exenta de contradicciones a nivel de pensamiento, prueba el elevado ritmo de trabajo que sostuvo por esos años y del que dan fe testimonios de sus más cercanos colaboradores como Antón Arrufat, Pablo Armando Fernández, Guillermo Cabrera Infante y el propio Rine Leal. Queden, pues, al lector, como reflejos de esa faceta menos explorada de Piñera, y como verificación también de dos de sus grandes pasiones: la escritura y el teatro.

NOTAS

¹ Muchos de los trabajos periodísticos de Virgilio Piñera han sido definidos hoy como ensayos, una división permisible, pero que no debe negar sin embargo la inmediatez y la construcción mediática presente en la creación de varios de esos materiales. Para definir esa labor periodística de Piñera podría

citarse a Lorenzo Gomis, uno de los más prestigiosos teóricos de la comunicación, al definir que «[...] los hechos de la vida moderna no cobran espontáneamente la *forma* por la que se les pueden distinguir. Esa forma ha de ser dada por alguien [...] Ahora bien, ese alguien por lo general son muchos, que trabajan en medios de comunicación, y que no se rigen por reglas objetivas, sino más bien por convenciones, impresiones e improvisaciones». (Lorenzo Gomis: *Teoría del periodismo*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1991, pp. 35-36.)

² Umberto Eco asegura que para esta fecha el periodismo a nivel mundial había rebasado su falso concepto de «objetividad», por lo que el uso de primera persona era un recurso común. (Umberto Eco: *Crítica del periodismo*, en <<http://ebookbrowse.com/la-prensa-crtica-del-periodismo-de-huberto-eco-a617-pdf-d321726225>>.) Se introducían además nuevas polémicas que relativizaban el concepto de periodismo, y lo definían prácticamente por el espacio público en que se ejerciera. Escribe Eco: «En los años 60 y 70 la polémica sobre la naturaleza y función de la prensa se desarrollaba sobre estos dos temas: 1) diferencia entre noticia y comentario y, por tanto, una llamada a la objetividad (recuerdo a propósito duelos históricos con Ottone); 2) los diarios son instrumentos de poder, administrados por partidos o por grupos económicos». (Ibíd.)

³ Carlos Espinosa Domínguez: *Virgilio Piñera en persona*, Ediciones Unión, La Habana, 2003, p. 218.

periodista y crítico teatral

Aire frío, Argos Teatro
Dirección: Carlos Celdrán

DURANTE LA REPRESENTACIÓN DE *NO SÓLO EL PERRO ES MÁGICO* hice estas consideraciones: el alma infantil no es tanto fantástica como lógica. El niño no es soñador, es analítico. Si nos sentimos desconcertados con sus preguntas y respuestas es porque nosotros, los adultos, frente a un mundo ya hecho no tenemos necesidad de analizarlo. Me contaba hace días la autora de esta pieza que estando de visita en casa de una amiga se apagaron las luces. Los mayores –tan campantes– buscaron enseguida en su diccionario mental de fenómenos comprobados. Allí rezaba: luces apagadas: se atribuirán a cortocircuito, fusibles quemados, o acaso a rotura de turbina en la central eléctrica. En cambio, la hija de la dueña de casa (una niña de seis años) se vio obligada a buscar una explicación eminentemente lógica. Fue así que dijo: «Claro, no tenemos luz porque se ha ido toda para aquella fogata que está en el patio...»

Cuando escuchamos respuestas de este tenor decimos que los niños son, siempre, inesperados. Y aunque celebremos la ocurrencia, aunque con esa estúpida suficiencia de adultos riamos ruidosamente cambiando miradas de inteligencia, lo cierto es que nos sentimos profundamente inquietos, como si de golpe nuestro mundo hecho, nuestro mundo dado, se derrumbara. Entonces pensamos que los niños no son tan niños ni los adultos tan adultos.

En su pieza, Silvina Ocampo ha tenido bien presente que a los niños no se les puede dar «gato por liebre». Si por naturaleza el niño es inesperado, el autor tendrá que convencerlo con lo inesperado. De pronto irrumpe en escena un león. Por supuesto, como es un león dotado del uso de la palabra, declara su condición de tal. Esto sería poca cosa para los niños sentados en la platea; no han escuchado nada nuevo. Por el contrario, se han lanzado a campo traviesa en busca de lo inesperado; anhelantes, temblorosos, se atrincheran desde ya en su reducto lógico. ¿Qué hace entonces Silvina? Pues previendo la infantil objeción, conociendo a fondo el alma del chico, ha decidido que el león se desdoble en ballena, y segundos más tarde en mamboretá. Se adelanta así a las preguntas que formulará un niño cuando le relatemos un cuento: «¿Y por qué? ¿Y qué más?».

En *Alicia en el país de las maravillas* –la obra clásica del género– Lewis Carroll, por boca del conejo, se pone a tono con la implacable lógica de Alicia, se adelanta a sus objeciones: «El conejo puede meterse por la madriguera porque es pequeño. Yo no podría hacerlo porque soy alta...». Pero si el conejo le da a comer un pedacito de seta, Alicia decrecerá y, decreciendo, podrá pasar por la madriguera. Esto es lógico, es irrefutable,

estaba metido de antemano en la actitud de Alicia, ella lo presuponía así, y se hubiera sentido defraudada si el autor, echando mano a su mundo hecho, convirtiera la madriguera en un túnel común y corriente.

Sabemos de sobra que una novela policial obliga al lector a perseguir una solución fijada de antemano. Por el contrario, en un relato infantil el narrador también ha caído en la trampa del enigma propuesto. Ya no está más en su voluntad que el ladrón «sea descubierto» porque se dejó un pañuelo cifrado sobre la caja de caudales... Ahora este caco puede lo mismo convertirse en la propia caja de caudales, en el pañuelo, o simplemente adoptar una nueva personalidad. Por lo tanto, no disponemos de un esquema dado; no existen preconceptos. En este universo todo está por hacer. Se pensaría, con harta ligereza, que la imaginación del narrador lo sacará del paso, pero, repito, dicha imaginación no servirá de nada si no está controlada por la lógica. En este *Perro mágico...* dos muñecos argumentan: «—Sospecho que esa violenta esfera es la luna. —Es el sol. —¿Cómo lo reconoces? —Porque tiene mucho pelo. La luna es calva». Los chicos –jueces implacables– ante esa lógica aplastante emiten su veredicto de no culpabilidad.

Se me ocurre pensar ahora en el extraño destino del escritor y de su obra. ¿Cuál será el de este *Perro mágico...* y el de su autor? En un hemisferio como el nuestro donde la mujer accede al Templo de la Fama en función de la pedagogía más *terre à terre*, Silvina corre el riesgo de seguir pasando como la artista de su torre de marfil. Como no es feminista, como no es visitadora social, maestra de escuela o pedagoga recibida, puede ocurrir que ella y su *Perro* no sean aprobados por el jurado encargado de premiar a las mujeres cumbres de nuestra América. Sin embargo, estoy seguro de que esos *happy few* de que hablaba Stendhal acordarán a *No sólo el perro es mágico* excelencias pedagógicas y sociales que ni siquiera son sospechables en los tratados de pedagogía *ad usum delphini*.

* En *Sur*, n. 253, julio-agosto de 1958, pp. 108-109.

DESPUÉS DE LA BARAÚNDA ARMADA POR EL PÚBLICO CON motivo del estreno de *Ubu roi* ou *Les Polonais* y después del subsiguiente derramamiento de tinta por parte de los críticos, tendremos que convenir que es el propio Jarry quien dirá la última palabra. En la parte final de su artículo titulado «Cuestiones de teatro» (aparecido en la *Revue Blanche*), escribe:

Nos convertiremos a nuestra vez en hombres graves y gordos y Ubúes y, tras haber publicado libros que serán muy clásicos, seremos todos probablemente alcaldes de aldeas donde, cuando seamos académicos, los bomberos nos ofrecerán vasos de Sèvres, y a nuestros hijos sus bigotes en un almohadón de terciopelo; y llegarán nuevos jóvenes que nos encontrarán muy atrasados y compondrán baladas para abominar de nosotros; y no hay razón para que ello concluya.

No hay razón... ¡Pues claro! Poco antes de que Jarry empezara su cañoneo sistemático, Hugo –cuyos fuegos se habían extinguido casi medio siglo antes– entregaba su alma al Creador, y con ella su sillón en la Academia, su roseta de la Legión de Honor, sus bonachones sobrenombres *Père* y *Grand-père* Hugo, y, por supuesto, sus «grandes y pequeñas entradas» en el más que burgués *cercle* de Luis Felipe y de la reina Amelia. Con el

tiempo el promotor del «escándalo» de *Hernani* pasó a ser todo eso, y, como si hubiera escuchado en sueños las palabras de Jarry, las hizo suyas, es decir, se convirtió en un personaje grave y, si no gordo, al menos con cierto *embonpoint*; publicó libros muy clásicos (por ejemplo, *El arte de ser abuelo*); no fue alcalde de aldea pero fue Par de Francia; docenas de simpatizadores corrían a ver al Padre a Guernesey, a Bruselas, más tarde a París, lo cual supone que entre tanto visitante algún que otro bombero se apersonara dispuesto a rendir pleitesía. Por último, un joven de veinte años (Verlaine), a propósito de un ataque de Barbey D'Aureville (quien ha dicho del poeta: «*un grand front vide*»), aprovecha la ocasión para sermonear a su vez a Hugo:

Certes, à mes yeux, les *Contemplations* ne sont pas le chef-d'œuvre de Hugo, tant s'en faut, je les trouve même son livre le plus faible (avec les *Chansons des rues et des bois*), mais ce n'est pas une raison pour insulter au génie, même défaillant...

Y como «no hay razón para que ello concluya», el mismo Verlaine termina por aspirar a un sillón vacante (el de Hipólito Taine) en la Academia.

Los nobles del siglo XVIII, a los que en el fondo les importaba un comino la pérdida de sus cabezas, lucharon denodadamen-

FOTO: Mairibel Amador Bello

ALFRED JARRY: *UBÚ REY* * (Minotauro, Buenos Aires, 1957)

Aire frío, Argos Teatro
Dirección: Carlos Celdrán

* En *Sur*, n. 255, noviembre-diciembre de 1958, pp. 108-110.

te, secundados por María Antonieta, para arrancar a Luis XVI el consentimiento del estreno de *El barbero de Sevilla* de Beaumarchais. Los burgueses de 1896, celosos defensores de sus cabezas, vieron en Ubú al Exterminador, al Vengador. Este nuevo Fígaro se presentaba bajo la especie de un ente feroz, con lenguaje coprolítico y dando tajos a diestra y siniestra. ¿Podían permitir estos buenos burgueses tal descomedimiento? En el París de esos años –preludio obligado a *la belle époque*– el público estaba hecho a las *fadaises* de Dumas hijo, de Labiche y de Augier. Para colmo de males, Jarry no tuvo el patronazgo de un príncipe ilustrado. Cuando Dumas padre estrena *Enrique III y su corte*, Carlos X, que se da cuenta de que ese Valois viene a ser él mismo, y de que el duque de Guisa es el duque de Orleáns, prohíbe la pieza. Pero al día siguiente se levanta la prohibición. ¿Qué ha pasado? Pues que el futuro Luis Felipe, príncipe ilustrado, exalumno de Mme. de Genlis, amigo de Dumas, ha convencido a su real pariente con este argumento: «Sire, por tres razones os han engañado. La primera es que yo no azoto a mi mujer; la segunda es que la duquesa no me pone los cuernos; la tercera, que Vuestra Majestad no tiene súbdito más fiel que yo».

A sesenta años de esta *première* tumultuosa («cuando el desorden hacía ininteligibles los diálogos, desde los bastidores Lugné-Poë ordenaba iluminar la sala; la luz eléctrica calmaba momentáneamente los ánimos»),¹ las cosas han cambiado mucho. De 1896 a la fecha, *Ubú...* ha seguido representándose con el aplauso general del público, y no constituiría mayor sorpresa si un día de estos la Comédie Française la incluyera en su repertorio. Entonces no causará asombro ver el busto de Jarry «codeándose» con los de Corneille, Molière, Racine y Voltaire. ¿A su debido tiempo, no fueron ellos también revolucionarios? Además, si Jarry no termina en «clásico», harían triste figura Ionesco, Adamov y Beckett –niños terribles de esta hora.

Para el conocimiento de la vida y obra de Alfred Jarry remito al lector al excelente prólogo de esta muy cuidada traducción española de *Ubú rey*.² Quien no esté familiarizado con la obra jarriana encontrará en dicho prólogo abundante y fidedigna información. En cuanto a la traducción (he seguido paso a paso el texto con la edición francesa de Fasquelle), sus autores (Enrique Alonso y Juan Esteban Fassio) han respetado el original en todas sus partes, y hasta eso que un crítico tonto calificaría de «intemperancia del lenguaje» ha sido transcrito al pie de la letra. Sería deseable que *Ubú...* en español suscitase el entusiasmo de nuestra gente de teatro con vistas a una posible puesta en escena. Aunque casi siempre andamos atrasados con el resto del mundo culto (*Ubú...* ha sido representado ya y hace tiempo en Roma, Londres, Varsovia, etcétera) no quedaría mal que nos sumemos con un estreno sudamericano. (¡Al menos, eso!)

NOTAS

¹ Prólogo de Juan Esteban Fassio a la traducción española.

² Se refiere a la traducción de *Ubú rey* publicada en Buenos Aires por Mino notauró en 1957, como el subtítulo del artículo indica, que Piñera reseña para *Sur*. [N. de E.F.]

PADRE UBÚ. ¡Mierdra!¹

MADRE UBÚ. ¡Oh! qué bonito, Padre Ubú; sois un grandísimo granuja.

PADRE UBÚ. ¡Que os mato a palos, Madre Ubú!

MADRE UBÚ. No es a mí, Padre Ubú, sino a otro a quien habría que asesinar.

PADRE UBÚ. Por mi candela verde,² no comprendo.

MADRE UBÚ. ¿Cómo, Padre Ubú, estáis contento con vuestra suerte?

PADRE UBÚ. Por mi candela verde, mierdra, señora, por cierto que sí, estoy contento. No es para menos: capitán de dragones, oficial de confianza del rey Venceslao, condecorado con la orden del Águila Roja de Polonia y ex rey de Aragón, ¿qué más queréis?

MADRE UBÚ. ¡Cómo! ¿Luego de haber sido rey de Aragón, os contentáis con llevar a los desfiles una cincuentena de rufianes armados de machetes, cuando podríais hacer que la corona de Polonia sucediera sobre vuestra cabeza a la de Aragón?

PADRE UBÚ. ¡Ah!, Madre Ubú, no comprendo nada de lo que dices.

MADRE UBÚ. ¡Eres tan tonto!

PADRE UBÚ. ¡Por mi candela verde, el rey Venceslao está todavía bien vivo! Y aun admitiendo que muera, ¿acaso no tiene legiones de hijos?

MADRE UBÚ. ¿Quién te impide asesinar a toda la familia y ponerte en su lugar?

PADRE UBÚ. ¡Ah!, Madre Ubú, me injuriáis y vais a pasar inmediatamente por la cacerola.

MADRE UBÚ. ¡Eh!, pobre desgraciado, si yo pasara por la cacerola, ¿quién te remendaría los fondillos?

PADRE UBÚ. ¡Bueno!, ¿y a mí qué? ¿Acaso no tengo un culo como los demás?

MADRE UBÚ. Yo, en tu lugar, desearía instalar ese culo sobre un trono. Podrías aumentar indefinidamente tus riquezas, comer butifarras muy a menudo y pasearte en carroza por las calles.

PADRE UBÚ. Si yo fuera rey, me encargaría una gran capellina, como la que tenía en Aragón y que esos bribones de españoles me han robado impudicamente.

MADRE UBÚ. Podrías procurarte también un paraguas y un gran gabán que te cayera hasta los talones.

PADRE UBÚ. ¡Ah!, cedo a la tentación. Tunante de mierdra, mierdra de tunante, si alguna vez llego a encontrarlo a solas, en un bosque, pasará un mal cuarto de hora.

MADRE UBÚ. ¡Ah!, bravo, Padre Ubú; hete aquí hecho un verdadero hombre.

PADRE UBÚ. ¡Oh, no! ¡Yo, capitán de dragones, asesinar al rey de Polonia! ¡Antes morir!

MADRE UBÚ. (*Aparte.*) ¡Oh, mierdra! (*En voz alta.*) Entonces, ¿seguirás siendo pobre como una rata, Padre Ubú?

PADRE UBÚ. Voto a bríos, por mi candela verde, prefiero ser pobre como una flaca y buena rata y no rico como un gato gordo y malvado.

MADRE UBÚ. ¿Y la capellina?, ¿y el paraguas?, ¿y el gran gabán?

PADRE UBÚ. ¿Y bien, qué, Madre Ubú? (*Se va, dando un portazo.*)

MADRE UBÚ. (*Sola.*) ¡Puah, mierdra!, ha sido duro de pelar; pero, puah, mierdra, creo sin embargo haberlo conmovido. Gracias a Dios y a mí misma, dentro de ocho días seré quizá reina de Polonia.

ESTA ES LA ESCENA PRIMERA DEL ACTO PRIMERO DE *UBÚ REY* (*Ubu roi*), de Alfred Jarry, un «joven airado» allá por los finales del siglo XIX. ¿Habrá que decir que la literatura ha conocido muchos jóvenes airados? Hoy, en Inglaterra es Osborne y Cía., pero antes fueron Byron, Shelley; en Francia, Rimbaud, Lautréamont, los surrealistas en su momento; en nuestros días el triunvirato Ionesco-Beckett-Adamov.

En materia de ira, Jarry lo era hasta la exacerbación, hasta el pistoletazo. Breton ha podido decir de él: «Jarry, el que revoltee...». En cierta ocasión Jarry se divierte en destapar a balazos una botella de champán en un jardín público. Las balas salen por uno y otro lado. De pronto irrumpe una señora, cuyos niños han estado a punto de ser heridos:

* En *Nueva Revista Cubana*, a. I, n. 1, abril-junio de 1959, pp. 156-162. Una versión editada se publicó bajo el título de «Alfred Jarry, "joven airado" de 1896» en Virgilio Piñera: *Poesía y crítica*. Selección y prólogo de Antón Arrufat. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F., 1994, pp. 210-217.

ALFRED JARRY O UN «JOVEN AIRADO» DE 1896... Ubú rey: un personaje altamente inquietante*

—¿Y si esas balas alcanzaran a mis hijos, se da cuenta?

—¡Eh! —le dice Jarry—, por eso no se preocupe, señora; ya le haremos otros...

Y el año de su muerte escribía a su gran amiga Rachilde: «Es gran alegría de propietario poder disparar mi revólver en mi dormitorio...»

Pero Jarry, que lo prevé todo, se encarga de declarar en el artículo titulado «Cuestiones de teatro» (publicado en la *Revue Blanche*, 1897):

Nos convertiremos a nuestra vez en hombres graves y gordos y Ubúes, y tras haber publicado libros que serán muy clásicos, seremos todos probablemente alcaldes de aldeas donde, cuando seamos académicos, los bomberos nos ofrecerán vasos de Sèvres, y a nuestros hijos sus bigotes en un almohadón de terciopelo; y llegarán nuevos jóvenes que nos encontrarán muy atrasados y compondrán baladas para abominar de nosotros; y no hay razón para que ello concluya.

Jarry, nacido en Laval (Mayenne) en 1873, muere prematuramente en París en 1906. Queda por saber si habría llegado a ser alcalde de aldea y escritor de libros clásicos, pero lo que importa de su paradójica declaración es que conocía perfectamente los límites de su ira. De estas furias jupiterinas, cambiadas más tarde en delicias de Capua, hay precedentes. Hay el Hugo de *Hernani* —airado, impetuoso, intransigente— y el Hugo post-*Hernani* —Par de Francia, Conde bajo Luis Felipe, Roseta de la Legión de Honor, sillón de la Academia Francesa y autor de obras clásicas; verbigracia: *El arte de ser abuelo*.

¿Quién es Ubú rey? En primera instancia Ubú es el resultado de una broma de colegiales: cuando Jarry entra en las aulas del liceo de Rennes, allá por 1888, encuentra que el prototipo de Ubú es un tal Hebert, profesor de Física, y cuyo nombre los estudiantes han ido deformando en *Hebon*, *Hébanche*, *Ebouille*, *Eb*, *Ebé*, *Hebé*, *Père Ebé*. Sobre este profesor, inspirándose en lecturas de Voltaire, Rabelais y Le Sage, estos estudiantes se divertían enormemente componiendo atrevidas farsas. Todo ello dio origen más tarde a enconadas polémicas sobre la paternidad literaria de Ubú. Según el crítico y profesor de inglés Charles Chassé, Jarry se habría limitado a introducir algunas variantes en el texto y, sobre todo, era el verdadero autor del nombre de la pieza teatral, es decir, *Ubú*. Chassé daba como únicos autores a los hermanos Charles y Henry Morin. Esto es verdad, pero con una reserva fundamental: nunca se encontró el cuaderno de los hermanos Morin en el que supone estaba escrito el texto de *Ubú*.

Es innegable que Jarry se había adueñado de situaciones, incidentes y hasta de frases de la farsa úbica de los Morin, pero fue él y sólo él quien puso todo eso sobre un plano literario. Jean de Gourmont aclaró las cosas en un artículo aparecido en el *Mercure* en 1922. Decía, entre otras cosas:

Una obra literaria, por la colaboración de los lectores o del público, supera a veces la significación que quiso darle el autor. Jarry y sus admiradores han hecho de esta comedia de colegio, simple sátira de un viejo profesor, el símbolo de la ferocidad burguesa. Ubú se ha transformado en un tipo eterno que es ciertamente creación de Jarry, porque Jarry no solamente lo ha sintetizado en la palabra Ubú, sino que también ha vivido y encarnado este tipo del Padre Ubú. Lo verdaderamente divertido de esta historia es que los hermanos Morin, que aún no ven en «su» héroe más que a un viejo profesor, no comprenden ni comprenderán nada. Y a pesar de todas las pruebas materiales, de todos los manuscritos y los dibujos firmados Ch. M., *Ubú* es, continúa y continuará siendo la obra de Alfred Jarry, aun cuando éste no hubiera escrito más que su título.

¿Qué ha querido encarnar Jarry en Ubú? A este respecto se han propuesto hipótesis atrevidas, tesis extremistas. Es natural que un personaje inquietante provoque grandes derramamientos de tinta. Se ha querido encontrar la filiación de Ubú en personajes tan disímiles como Calibán, Thiers, Napoleón, Polichinela, el general Boulanger, Punch, etcétera, etcétera. Max Jacob ha llegado a compararlo con Jesucristo. Según Breton, Ubú es el burgués de su tiempo y, más todavía, de nuestro tiempo. Para Maurice Nadeau, Ubú «contiene en sí la cobardía, la ferocidad, el cinismo, el desdén por el espíritu y sus valores, la prepotencia de la vulgaridad. Prototipo de una clase de tiranos y de parásitos cuya acción Jarry no pudo contemplar en toda su extensión por su temprana muerte».

Sin duda hay un poco de todo esto en Ubú. La noche del estreno diferentes capas de la sociedad francesa se vieron retratadas en Ubú: el burgués, la casta militar, los políticos, los reyes... De ahí el escándalo con que fuera acogida su puesta en escena. Pero no hay que exagerar en cuanto al mensaje úbico. Jarry puso las cosas en claro al referirse al espíritu de su genial creación en un pasaje de sus «Paralipómenos de Ubú». Dice así:

Ubú no es exactamente el señor Thiers, ni el burgués, ni el fariseo; sería más bien el anarquista perfecto: que es un hombre, de donde: cobardía, falsedad, etcétera. De las tres almas que distingue Platón: de la cabeza, del corazón y de la panza, sólo esta última no es en él embrionaria.

Para mayor abundamiento, en el programa confeccionado para la noche del estreno, Jarry declaraba:

Como el señor Ubú es un ser innoble, se asemeja (por lo bajo) a todos nosotros. Asesina al rey de Polonia (derroca al tirano –el asesinato parece justo a la gente, pues es un aparente acto de justicia–); luego, ya rey, mata a los nobles, luego a los funcionarios, luego a los campesinos. Y así, habiendo matado a todo el mundo, ha expurgado con seguridad a algunos culpables y se manifiesta como hombre moral y normal. Por fin, semejante a un anarquista, ejecuta él mismo sus decretos, destroza a la gente porque así le place y ruega a los soldados rusos que no tiren contra él, porque eso no le gusta. Es un poco niño terrible y nada lo contraría tanto como no herir al Zar, que es lo que todos respetamos. El Zar hace justicia: le quita el trono del que ha abusado, restablece a Bugrelao (¿valía la pena?) y expulsa a Ubú de Polonia.

La gente se solivianta ante declaraciones tan corrosivas y por una reacción muy natural corren a refugiarse en sus bellos sentimientos, que no tienen. Es muy comprensible que cuando vemos al Lobo Feroz dispuesto a devorar a la infeliz Caperucita nos sintamos a nuestra vez muy desamparados y compadezcamos a la pobre niña. Ahora bien, nunca nos detendremos a pensar que también somos un poco ese Lobo Feroz, y nos sentiríamos desagradablemente sorprendidos si alguien nos demuestra que además de nuestros brazos y de nuestros dientes también poseemos pezuñas y afilados colmillos.

Tal cosa ocurrió con esos «buenos burgueses de París», que se sentaron plácidamente en sus butacas la noche del 9 de diciembre de 1896. Digamos de paso que esos burgueses estaban más que hechos a las convencionales, insípidas producciones de Alejandro Dumas hijo, de Augier, de Labiche, de Victorien Sardou. Todos ellos escribían un teatro basado en un compromiso con la sociedad de su tiempo. Por eso, cuando empezaron los primeros parlamentos entre el Padre Ubú y su señora, la Madre Ubú, el escándalo estalló en la sala. Antes de descender la cortina Jarry había salido a escena a leer la presentación de *Ubú...*, cosa que hizo dirigiéndose a un saco de carbón, que estaba situado frente a él. El público se limitó a escucharlo fríamente. Este preludio de *Ubú...* –insolente, desafiador, grotesco– puso en guardia al público contra la obra. Y no bien el actor Gémier pronunció la primera palabra de la pieza –esto es, «Mierdra»–, la audiencia protestó vigorosamente. Como el escándalo subía de punto y color, Lugné-Poë, el director, ordenaba desde bastidores iluminar la sala, lo cual calmaba de momento los ánimos. Gémier se vio obligado a bailar una gíga, que no estaba indicada en el texto, con el propósito de volver la atención de los espectadores hacia el escenario. Fue un escándalo mayúsculo. Al día siguiente la opinión parisiense

estaba dividida. Si vamos a decir verdad, contra este joven airado se elevaron más protestas airadas que alabanzas. Después de todo, era lo justo, y Jarry, que así lo comprendió, se mostraba encantado con tales explosiones. Por ejemplo, el crítico Sarcey escribía en *Le Temps*: «¿Hablare de *Ubú rey* que nos ha ofrecido l'Œuvre con una increíble y estruendosa propaganda? Es una sucia bufonada que sólo merece el silencio del desprecio [...] Se ha colmado la medida». Por su parte, Catulle Mendès, en *Le Journal*, decía: «Ubú existe de hoy en adelante, inolvidable [...] Jarry [...] habrá creado una máscara infame». Por supuesto, *Le Figaro* no se quedó atrás y su crítico, Henri Fouquier, tronó: «En cuanto a la acción, es una grosera parodia de *Macbeth* [...] Una imitación superficial de la lengua de Rabelais, de la que se retienen sobre todo las suciedades y se las repite con amor [...]». En cuanto a *La République Française* declaró por boca de su crítico Robert Vallier: «La fantasía en *Ubú rey* es pobre y laboriosa en su truculencia indecente. Todo o casi todo me ha parecido más pueril y presuntuoso que sucio y chocante».

Algunos críticos vieron más allá de sus narices... Para ellos *Ubú...* era algo más que «una sucia bufonada». En *L'Écho de Paris*, Henry Bauer precisaba:

Es una farsa extraordinaria, de verbo excesivo, de grosería enorme, con una truculenta fantasía que recubre una inspiración mordaz y agresiva, desbordante de altanero desprecio por los hombres y las cosas; es un panfleto filosófico-político de aspecto desvergonzado, que escupe al rostro de las quimeras de la tradición y de los maestros inventados por el respeto de los pueblos.

Pero quien puso las cosas en su lugar, aunque con error de cálculo, fue Romain Coolus, de la famosa *Revue Blanche*. Se expresó en estos términos:

Es cierto que a título de excepción y presentado como una cosa «única», *Ubú rey* constituía un espectáculo curioso al que se ha dispensado una acogida un poco tonta. Por lo general se han sentido desengañados, como si Jarry hubiera prometido al mundo el evangelio del arte futuro. No es culpa suya, por cierto, y han sido injustos con él. Que yo sepa, Jarry no ha pretendido nunca que su pieza fuera una iniciación ni que dentro de cuatro años el teatro universal, francés y extranjero, dependiera de sus fórmulas. ¿Entonces?

Pues entonces... pasaron cincuenta años y las piezas con mensaje úbico –esas piezas de las cuales decimos ahora, quizá para no comprometernos demasiado con ellas, que es teatro del absurdo– han dado ciento y raya a *Ubú rey*. En *La lección*, de Ionesco, el humor negro, la ferocidad y el desprecio son de un color más subido que en la pieza jarriana. Sin embargo,

nadie se escandaliza; es más, el público piensa: «Eso está en el orden natural de las cosas». Si esta pieza se hubiera dado en el París de *La Belle Époque* de seguro que los espectadores al escuchar la famosa frase: «¡Cochina!», que el profesor dice al cadáver de la que fue su alumna, habrían vomitado en sus asientos. Pero ocurre que hoy, no; hoy una parte del público sonreiría, por supuesto, «filosóficamente», y la otra parte diría: «¡Qué ocurrente es Ionesco...!». Y si al día siguiente volvieran

lo ha dicho excelentemente Catulle Mendès, «de la eterna imbecilidad humana, de la eterna lujuria, de la eterna glotonería, de la bajeza del instinto erigida en tiranía; de los pudores, de las virtudes, del patriotismo y del ideal de la gente que ha comido bien». En realidad, no hay por qué esperar una pieza chusca y las máscaras explican que lo cómico debe ser a lo sumo lo cómico macabro de un *clown* inglés o de una danza de los muertos. Antes de contar con Gémier,



Lugné-Poë conocía el papel y quería ensayar a lo trágico. Y sobre todo no se ha comprendido –sin embargo, era bastante claro y las réplicas de la Madre Ubú lo recordaban constantemente: «Qué hombre tonto [...] Qué pobre imbécil»– que Ubú no habría de decir «frases ingeniosas», como diversos ubúculos reclamaban, sino frases estúpidas, con toda la autoridad del fariseo. Por otra parte, el vulgo, que exclama con simulado desdén: «No hay en todo esto una sola frase ingeniosa», comprende mucho menos todavía una frase profunda.

No creo que pueda darse un análisis más agudo de la psicología del público que suele frecuentar los teatros: vedlos dispuestos a aceptar una situación escabrosa, frases de doble y hasta cuádrup-

ple sentido, pero eso sí, que al autor no se le ocurra introducir en su texto una palabra o una frase del lenguaje coprológico. El «¡Cochina!» de *La lección* es infinitamente más nauseoso y fétido que el «¡Mierdra!» de *Ubú rey*. Sin embargo, el público no protesta porque «cochino» o «cochina» es un adjetivo aceptado; verdad que un poco duro, pero con todo, inofensivo. Sobre esta imposibilidad por parte del público de «tragar» ciertas palabras y ciertas situaciones, Jarry, en un artículo famoso, titulado «De la inutilidad del teatro en el teatro» (*Mercure de France*, 1896), puso los puntos sobre las íes:

Creo definitivamente zanjada la cuestión de si el teatro debe adaptarse al vulgo o el vulgo al teatro. Aquél, antiguamente, sólo pudo comprender (o aparentar comprender) a los trágicos y cómicos, porque las fábulas de éstos eran universales y se las volvía a explicar cuatro veces en un drama, siendo muy frecuentemente anticipados por un personaje prologal. Tal como hoy va a la Comedia Francesa para escuchar Molière y Racine porque son continuamente representados. Es por otra parte seguro que su sustancia se le escapa. Como no se ha adquirido aún en el teatro el derecho a expulsar violentamente a quien no comprende y a evacuar la sala en cada entreacto, antes de las roturas

al teatro para ver *Fin de partida*, de Beckett, los tachos de basura en que terminan su perra vida esos tristes fracasados les parecerían tan familiares e inofensivos como las confortables «africanas» de sus funcionales moradas.

Jarry, quien como hemos visto, tuvo que medirse con un público hostil y con una crítica todavía más hostil, defendió el terreno palmo a palmo. En el ya citado artículo «Cuestiones de teatro», puntualizaba:

Hubiera sido fácil adaptar *Ubú* al gusto del público parisien- se con ligeras modificaciones: que la palabra inicial fuera ¡Uf! (o ¡Ufr!); la escoba que no puede nombrarse, la ropa de cama de una damita; los uniformes del ejército, del primer Imperio. Ubú hubiera dado el espaldarazo al Zar y hubiera habido varios encornudados, pero esto hubiera resultado más sucio. He querido que una vez levantado el telón la escena se hallara frente al público como ese espejo de los cuentos de la señora Leprince de Beaumont donde el vicio- so se ve con cuernos de toro y cuerpo de dragón, según la exageración de sus vicios; y no es asombroso que el público haya quedado estupefacto ante la vista de su innoble doble, que aún no le habían presentado del todo; formado, como

FOTO: Maribel Amador Bello

y los gritos, podemos contentarnos con la verdad demostrada de que nos batiremos en la sala (si nos batimos), por una obra de vulgarización (por consiguiente nada original), anterior a la original accesible, que se beneficiará, al menos el primer día, con un público atontado y, por lo tanto, mudo. Y el primer día vienen los que saben comprender.

¿Qué se desprende de todo esto? Que Jarry defendió a Ubú a brazo partido; que, por su parte, Ubú mismo se defendió por sí solo. De aquel estreno memorable a la fecha, *Ubú...* ha seguido subiendo a escena, siempre con éxito creciente: París, Londres, Roma, Bruselas, Varsovia han aplaudido esta gran farsa trágica. ¿Y por qué no en La Habana? Sería un acontecimiento, y un gran honor que Ubú nos haría.

NOTAS

¹ A esta primera palabra del primer acto –la palabra esencial de la parla francesa, enriquecida por una consonante, según Laurent Thailhade–, a

TEATRO Y TRADUCTORES...*

LOS MALOS TRADUCTORES POSEEN FACULTADES DE TAUMATURGO. Un pasaje trágico puede ser cambiado a cómico mediante el empleo de una palabra que no ha sido tomada en su recto sentido. Una vez me reí a carcajadas con la lectura de una biografía de la Castiglioni (belleza del Segundo Imperio). En dicho texto, vertido del francés al español, se podía leer lo que sigue: «La Condesa se acercó a la mesa y cogió un espejo...» Ocurre que el traductor hubo de tomar la palabra *glace* por espejo, olvidando que dicha palabra también significa en francés «helado». Ese pasaje era de gran fuerza dramática: la Condesa estaba en situación desesperada. De nada le valió, y el mal traductor la convirtió en sujeto de risa.

* En *Revolución*, a. II, n. 168, martes 23 de junio de 1959, p. 15.

Aire frío, Argos Teatro
Dirección: Carlos Celdrán

menudo repetida en el curso de la pieza, se debe gran parte del escándalo de *Ubú rey*.

² Charles Morin reivindica el castillo de Mondragón (acto V, escena 4) como vecino de Arlés, donde pasó su infancia, y la candela verde, porque en su pieza *Los herederos* servía de señal a Hebé, pero olvida que Mondragón es también una ciudad de su cara Iberia y que la candela verde era un rito de la Inquisición española. En *Ubú cornudo* el Padre Ubú enciende su vela verde –«llama de hidrógeno en el vapor de azufre que, construida según el principio del Órgano filosófico, emite un continuo sonido de flauta».

Podrían multiplicarse estas historias, y hasta confeccionar una antología de obras traducidas al... idioma de la ignorancia. La mala traducción de un libro obedece a una gama muy variada: puede ser, como en el caso de la infortunada Condesa, cuestión de palabras tomadas en distinta acepción; puede deberse a que el traductor conoce bien el idioma del cual traduce, pero ignora el ABC de la lengua en la que debe efectuar su versión. En tales casos el lector se atasca en la lectura como un automóvil en el fango. Ese traductor incompleto puede, pongamos por caso, poner «júbilo» donde deberá ponerse «alegría». Ha olvidado sencillamente que entre palabras del mismo sentido existen matices. O puede ocurrir algo peor: que la composición sintáctica del período sea tan confusa que le resulte ininteligible al lector. Igualmente tenemos el traductor «innovador». A éste, frente a un pasaje difícil, le resulta muy cómodo corregir la plana al autor, con lo cual

el texto queda innecesariamente alargado o reducido a su mínima expresión.

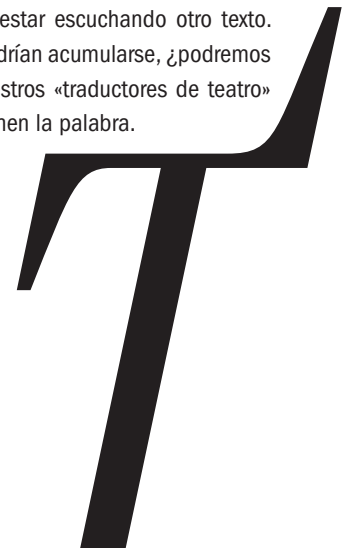
Pero todo ello, con ser muy grave, no lo es tanto como las pretendidas traducciones de obras teatrales que se vienen haciendo a diario en La Habana. No hay noche que no vayamos al teatro que no salgamos diciendo pestes contra la traducción. Ya es sabido que si la obra a escuchar ha sido vertida al español (¿al español?) por un cubano, y en cubano, nos revolveremos furiosamente en la luneta. Salvo contadas excepciones (por ejemplo, recuerdo la excelente traducción de Eva Fréjaville de *Los pájaros de Luna*, y la de *El mal corre*, efectuada por Graziella Pogolotti) las obras traducidas por cubanos y en cubano son un verdadero horror. Me acuerdo ahora de la «puesta» en buen español que debió hacerse sobre una pretendida traducción de *La petite hutte*, de Roussin. En dicha primera versión había de todo: palabras mal interpretadas, pésima puntuación, interpretación errónea de largos pasajes, etcétera. Este es el triste resultado de un trabajo hecho a la diablo por personas que no sólo saben imperfectamente el idioma extranjero sino que desconocen ampliamente el suyo propio. Me parece que un director de teatro está en la obligación de examinar o dar a examinar el texto traducido antes de ofrecerlo como bueno al público.

Entre nosotros los buenos traductores nunca han faltado. Diría que es una tradición. En el siglo pasado los tuvimos excelentes. ¿Quién no recuerda las traducciones de piezas de D'Annunzio hechas por Aurelia Castillo? Magníficos traductores fueron Del Perojo (que tradujo a Kant y a Hegel), Zenea, Martí, Mendive (traductor impecable) y muchos más. En nuestros días un traductor como Lino Novás Calvo se cita con elogio en Buenos Aires; asimismo Mañach traduce a Santayana como Dios manda. Y aunque si bien es cierto que Cuba, por razones de sobra conocidas, no cuenta entre los países que hablan y escriben lenguas, al menos estábamos acostumbrados a que las pocas cosas traducidas por cubanos estuvieran hechas a conciencia.

Hoy el panorama ha cambiado sensiblemente. Nuestros escritores del XIX no traducían «por *commande*», lo cual significa que sus versiones no corrían los peligros de la precipitación y el plazo fijo. En cambio, lo poquísimo que se traduce hoy en La Habana es por encargo y dilatorio. Para agravar las cosas, los textos a traducir se ponen en manos de principiantes en la materia. Estos principiantes tratan de salir al paso con el menor esfuerzo. Para ello le resulta infinitamente más fácil y cómodo traducir la obra a ellos encomendada en «cubano». Aquí conviene dilucidar qué entienden ellos por traducción al cubano. Pues usar, sin medida alguna, el lenguaje coloquial, abundar sin ton ni son en las expresio-

nes populares, las más *terre à terre*, y, si les parece oportuno, matizar aquí y allá con giros y expresiones del léxico chuchero. Hace unos meses escuché la versión al cubano del drama de O'Neill *Largo viaje de un día hacia la noche*. A cada momento saltaba en mi asiento como sacudido por una corriente eléctrica: frases chabacanas, períodos amazacotados, lenguaje chuchero, falta de fluidez. Escuchándola, y sugestionado por ese lenguaje balbuciente, uno llegaba a pensar si O'Neill no sería un malísimo escritor. Es indudable que una obra de teatro, pésimamente traducida, termina por restar efectividad escénica a los actores, y lo que es más grave: la obra misma va perdiendo su eficacia dramática. Al final, no se sabe si uno asiste a la representación de una tragedia o lo que está viendo es tan sólo un sainete.

No me parece objetable que si la obra de teatro a traducir tolera cubanismos y localismos no se eche mano a los mismos. Pero en cambio resulta muy sospechoso que el noventa por ciento de las piezas de teatro que se traducen en La Habana lo sean a base del lenguaje más cotidiano. Además, todo buen escritor, aunque utilice un lenguaje popular, por el hecho mismo de expresarlo artísticamente, cambia la estructura de dicho lenguaje. Si esto no es cierto entonces tendrían razón esos tontos que dicen que Picasso no sabe pintar y que ellos son capaces de pintar un cuadro moderno. Si el traductor es inculto, principiante, si su irresponsabilidad lo lleva a enfrentarse con una labor que le resulta insuperable, entonces tendremos esos horrores de que hablaba al principio. Y van siendo demasiados horrores. En días pasados escuché *La buena alma de Se Chuan*. Volví a comprobar los mismos errores, las mismas negligencias. Ya sé que Bertolt Brecht no utiliza en esta pieza un lenguaje complicado, pero seguimos en las mismas: Brecht es, ante todo, un artista, y su lenguaje siempre será culto. De rato en rato se escuchaban giros y frases populacheras (no populares) que sonaban como petardos. Ignoro si se trata de una traducción argentina o española aderezada a posteriori con lenguaje cubano o si fue traducida enteramente por alguien del patio. De una forma u otra, *Se Chuan...*, en tal tesitura, sonaba a falso. Natalio Galán, quien la vio en Nueva York, me dice que al verla por segunda vez aquí en La Habana le parecía estar escuchando otro texto. Por estas y otras razones que podrían acumularse, ¿podremos esperar que en lo sucesivo nuestros «traductores de teatro» sean más cuidadosos? Ellos tienen la palabra.



NO SÉ SI WILBERTO CANTÓN SE PROPUSO CAMBIAR EL DRAMA en sainete, pero de un modo u otro lo cierto es que viendo *Malditos* he pasado una de las noches más divertidas de mi vida. A pesar de que en el programa el autor se encarga de situar su pieza en el terreno del drama, a mí me produjo continuados accesos de risa. Durante la representación me parecía estar viendo a los personajes de *El Tenorio* vestidos a la moderna, engolando la voz, altisonantes, desmayándose, corriendo sin ton ni son de acá para allá y, por supuesto, dando siempre grandes gritos.



El trac, Teatro El Público
Dirección artística: Alexis Díaz de Villegas

¡CUÁN GRITAN ESOS MALDITOS!*

Los personajes de esta obra se encargan de decirnos todo el tiempo que ellos son perfectamente malditos, sin entrañas, capaces de asaltar un banco, de desnudarse el cuerpo y el alma, de extorsionar a pintores de vida dudosa y hasta tener esclavos; en una palabra, nos dicen, siempre a voz en cuello (¡cuán gritan esos malditos!), que ellos son el azote de la humanidad (la humanidad son los papás y mamás, un profesor inverosímil, una corista más inverosímil aún y un pintor inverosímlamente inverosímil). Pero sus intenciones fallan a causa de que ellos tuvieron la malísima suerte de toparse en medio del camino de la literatura con un autor tan poco iluminado que, con dos o tres brochazos mal aplicados, los

convirtió a todos en niñitos inofensivos, en criaturas de *papier maché* listos para la carcajada.

Si uno no tuviera por delante tanta literatura sobre el tema de la delincuencia infantil, tratada de mano maestra –desde Dickens hasta los autores norteamericanos, pasando por Cocteau y Gide–, se llegaría a dudar de la existencia de tal delincuencia. Porque pienso, recordando en vivo a los personajes de *Malditos*, que todo eso que nos pintan en los filmes sobre dicha materia, las implicaciones psicológicas extraídas por los grandes novelistas, en fin, los mil problemas a resolver cuando se opera con esa cosa huidiza y fragmentaria que es el alma de un adolescente, son nada más que puras abstracciones, mentiras del intelecto. Sin duda Cantón es un psicólogo y dramaturgo inesperado. Lo digo porque le basta presentar a sus personajes sin complicación psicológica alguna y sin efectividad dramática de ninguna especie. Claro que es bien fácil y gratuito decir: «Mis personajes son delincuentes. ¿Quieren que se los demuestre?». Entonces éstos se ponen a gritar: ¡Yo soy un delincuente, yo soy un delincuente! O también: ¡Yo soy un perverso! Y usted está sentado en su luneta y tiene que aguantar semejante descarga, con el agravante de que a medida que escucha a una especie de marioneta afirmar su perversidad, se está dando cuenta de que tiene ante los ojos a un pobre diablo, que ha tenido, lo repito, la malísima suerte de dar con un autor desafortunado.

Colmo de fallos: la obra de Cantón tiene aspiraciones evangelizadoras, y claro está, el autor no puede eludir la trampa que le tiende el esquema de lo moral. Estos niños son delincuentes porque, en cierto modo, también sus padres lo han sido. Aquí tenemos el infaltable y falso juego de los espejos: mírate en este espejo y considera lo que he sido y lo que tú serás. Bueno, cuando se ven tales simplismos uno acaba por pensar que el mundo es complicado porque hay dos o tres señores tardos que así lo afirman. No, el mundo es perfectamente cuadrable: estos niños son por ahora delincuentes pero en no lejana fecha, es decir, tras haberse mirado en sus espejitos, se convertirán en niñitos buenos y estudiosos.

Cantón se encarga de declarar en el programa: «Si esta obra tiene valores dramáticos propios –aparte de la circunstancia social en que se origina y cuya denuncia no puede dejar

* En *Revolución*, a. II, n. 231, viernes 4 de septiembre de 1959, p. 2. Firmado por El Escriba.

de ser aleccionadora en cualquier parte- lo dirán ahora el público y la crítica cubana...».

Como pieza de teatro propiamente dicha, *Malditos* no pasa de ser un guión para cine. En esta obra texto y contexto andan cada uno por su lado: el personaje dice una cosa y el contexto dice otra. Si un personaje afirma esta o aquella variación de su carácter no le queda otra salida que hacerla patente. Durante todo el tiempo de la representación el convencimiento a que el autor está obligado se va tornando insensiblemente en gratitud y verborrea. Hay un momento en que la verborrea alcanza proporciones monstruosas: el profesor le comunica a la corista que acaba de publicar con notable éxito su primer artículo. Entonces la corista dice: «Nace un escritor...» ¡Oh, dioses tutelares del teatro! Os siento remover en vuestros sepulcros.

Cuando entré en la sala vi jarras con esas flores que se llaman «flores de antemano», quiero decir esas flores que se envían a reserva de que la pieza sea excelente u horrenda. Al cerrarse el telón final hicieron su aparición esas otras flores que se llaman de «post-mano», quiere decir esas flores que se reparten lo mismo a la primera dama que a la *soubrette*. Por fin el autor hizo su aparición, saludó y saludó, en tanto que una señora, llorosa, decía: «Esta es la vida misma». Después habría un cocktail y todo sería felicidad, ya que *Malditos*, a tono con su condición de obra moralizante, tiene un *happy ending* a pesar de una muerte (inverosímil) sobrevinida por el disparo de un policía más inverosímil. En fin, fue una noche inverosímil, con flores y floreros, con chiquitines modositos y con mamás echegarayescas. Alguien a la salida me dijo: «Esta obra se llama *Rebelde sin talento*». Y es incuestionablemente cierto.

DIÁLOGO IMAGINARIO*

SARTRE. ¿ESTÁ AL TANTO DE MI FILOSOFÍA?

PIÑERA. Confieso que de modo bien vago. Por ejemplo, no he leído *El ser y la nada*. Sólo a través de sus comentaristas tengo una idea de esa obra. Pero una idea sacada de los comentaristas resulta muy dudosa. Le diré que cuando cursaba mis estudios de Letras y Humanidades nunca pude profundizar en los estudios filosóficos. Achaco tal falla a una virtud: la de mi fantasía. Así recuerdo que en ocasión de explicar el profesor la filosofía de Empédocles antes hizo referencia a la leyenda que dice que Empédocles se tiró de cabeza al Etna. Pues bien:

de toda su exposición fue el salto mortal en el Etna lo que retuve. A medida que el profesor iba desarrollando la filosofía de Empédocles, yo, por mi parte, trataba de visualizar ese suicidio, me veía asimismo tirándome, también de cabeza, en cualquier zanja. En una palabra, me volaban mundos por la cabeza. Decididamente no estoy en condiciones de asimilar un tratado de filosofía. Por otra parte, se dicen muchas idioteces: que si Latinoamérica «no es apta» para la filosofía, que si el cubano tiene la cabeza a pájaros, que si Hegel dijo... Yo sé que usted no concede ningún crédito a esos profetas de feria. Ya ve: contra esas negaciones *in petto* surgió Fidel Castro. ¿Qué nos asegura entonces que de nuestra nada filosófica no pueda surgir un gran filósofo?

SARTRE. Pero, al menos, conocerá usted los fundamentos de mi sistema filosófico.

PIÑERA. Si voy a contestar honestamente, lejos de mi ánimo cualquier salida de tono, le diré exactamente lo que conozco: sé que usted afirma que la existencia precede a la esencia; que el hombre elige; que el hombre es una pasión inútil. Acaso haya leído dos o tres cosas más. Más valdrá, antes de caer en la mentira, que le diga: sería inútil que usted me explicase todo eso. Usted sabrá porque usted entiende su filosofía; yo no sabría porque yo la entendería.

SARTRE. Usted resulta ingenioso, usted se defiende con el ingenio.

PIÑERA. No se lo niego. Pero veamos: yo no aplico mi ingenio a una pretendida explicación de su obra filosófica. Está bien claro que no la conozco. Es después de decir que no la conozco que pongo en marcha el ingenio. Pero de todo esto que estamos hablando me parece que está en claro lo que se refiere a la honestidad. Por más que yo me ingeniase seguiría sin comprender su filosofía. Es cuestión de naturaleza. Mire: yo, como usted, he escrito una pieza de teatro basada en una tragedia de Esquilo. Usted utiliza el mito griego para «existencializar»; yo, para «banalizar». Y aunque Electra haga esfuerzos sobrehumanos, a través de un largo monólogo, por desarrollar una teoría de los hechos, el público sale con la impresión de haber asistido a una demostración de pirotecnia. Electra no es otra cosa que un sucesivo estallido de cohetes. Tales estallidos tienen su razón de ser en el principio de que nada hay absolutamente doloroso o verdaderamente placentero.

SARTRE. Veo que usted nunca escribiría mis piezas de teatro.

PIÑERA. Ni usted las mías.

* En *Lunes de Revolución*, n. 51, 21 de marzo de 1960, pp. 38-40.

SARTRE. A propósito, ¿qué piensa de mi teatro?

PIÑERA. No es el caso decir que su teatro, una vez superados los problemas que el mismo plantea, será retirado de la circulación, y semejante a esas píldoras que nos han curado, pero de las que queda una buena cantidad en el frasco que las contiene, las tendremos en reserva por si el mal que nos aquejaba vuelve a hacer de las suyas. Este tipo de generalizaciones suele hacerlas esa gente a la que falta el tiempo para coger el tranvía... Por el contrario, me parece que su teatro encierra la suficiente emoción para no ser tomado como una simple receta. No por ello deja de ser un teatro «montado» de pies a cabeza, es decir, algo así como un mecanismo de relojería. Teatro al servicio de la filosofía. Esto no es un reproche. Si usted es un filósofo y si tiene una concepción del mundo precisa (hasta donde se pueda), los casos a plantear en escena estarán regidos por la misma. En tal teatro el azar no tiene su parte. Esto explica que los surrealistas no lo puedan ver a usted ni en pintura. Y, por supuesto, usted a ellos. Usted mismo ha declarado: «Muchos autores vuelven al teatro de situación. Ya no hay caracteres: los héroes son libertades cogidas en la trampa, como todos nosotros. Cada personaje será solamente la elección de una solución y tampoco valdrá más que la solución elegida. Es de desear que toda la literatura sea moral y problemática, como este nuevo teatro.» (*¿Qué es la Literatura?, Situaciones II*). Sería de desear, por ejemplo, que Jarry hubiera vivido para leer tal declaración. Consecuencia de dicha lectura: apoplejía fulminante. Y aunque Jarry es también y como usted un moralista, rechaza cualquier tipo de conclusiones. La noche del estreno de *Ubú rey*, Jarry se encargó de poner en el programa estas palabras: «Como el señor Ubú es un ser innoble, se asemeja (por lo bajo) a todos nosotros. Asesina al rey de Polonia (derrota al tirano –el asesinato parece justo a la gente, pues es un aparente acto de justicia–); luego, ya rey, mata a los nobles, luego a los funcionarios, luego a los campesinos. Y así, habiendo matado a todo el mundo, ha expurgado con seguridad a algunos culpables, y se manifiesta como hombre moral y normal. Por fin, semejante a un anarquista, ejecuta él mismo sus decretos, destroza a la gente porque así le place y ruega a los soldados rusos que no tiren contra él, porque eso no le gusta. Es un poco niño terrible y nada lo contraría tanto como no herir al Zar, que es lo que todos respetamos. El Zar hace justicia: le quita el trono del que ha abusado, restablece a Bugrelao (¿valía la pena?), y expulsa a Ubú de Polonia».

SARTRE. Pero después vino la Revolución rusa, y hemos visto que Jarry se pasó de anarquista, que el Zar está muerto y enterrado, que los Bugrelaos no han vuelto a Polonia, que se mata a los culpables sin tener necesidad de matar a todo el mundo, que a la Revolución rusa ha seguido la china y después la cubana. Si Jarry viera todo esto, esa apoplejía de que usted hablaba hace un minuto.

PIÑERA. Eso se llama estar a la recíproca. Las apoplejías, como todo en la vida, pueden desencadenarse en varios sentidos. Estoy contra Jarry, y, por ende, con usted, por esa protesta basada en la fatalidad, el anarquismo o como se le quiera llamar. Toda denuncia se autodestruye si se empieza por reducir al absurdo la denuncia misma. Aunque Jarry está lejos de cualquier bizantinismo, con todo, si millones de seres humanos viven bajo la explotación, si el capitalismo sigue haciendo de las suyas, si la bomba atómica puede reducirnos a mero polvo, «jugar» con los problemas sin aportar soluciones, ser, por una parte, revolucionario (Ubú es la encarnación del burgués de su tiempo y Jarry lo planta valientemente en escena) y, por otra, plantar al Zar haciendo justicia, es tan ineficaz y contraproducente como extirpar el apéndice a un enfermo y de paso extraerle el corazón.

SARTRE. Sin embargo, parece usted estar más cerca de Jarry que de mí.

PIÑERA. Le diré: en el teatro de usted falta un elemento sin el cual las cosas resultan demasiado serias, demasiado dogmáticas. Me refiero al humor –de cualquier color que éste sea–. Fíjese que en sus piezas hay ironía –por cierto, de muy buena ley y que apunta recto a su objetivo–. Mas sólo con ironía no basta. Si ella no está balanceada por el humor resultará negativa a la postre. Los hombres merecen más compasión que la impiedad en que la ironía los sume. El artista está obligado, aunque no más sea para desalojar la tensión, a procurar al espectador la ilusión de que sus problemas no son tan catastróficos como en el fondo resultan. Yo diría que el humor es un anestésico necesario para el dolor de la verdad.

SARTRE. Entonces, ¿estima usted que en mi obra falta la alegría?

PIÑERA. ¿Y cómo podría haberla? Sartre, es usted el escritor más terriblemente serio de nuestra época seria. Nada menos que es usted juez y reo al mismo tiempo. Vea, no sé gran cosa sobre épocas, pero ésta que nos ha tocado vivir, como ha puesto patas arriba los valores establecidos, como se ha visto precisada a destruir para construir (perdone lo fácil de la contraposición), y como no puede dejar de seguir sacando esos «trapos sucios» que durante siglos la gente se ha empeñado en ocultar, es por sí misma dramática. En este sentido su teatro resulta el más lúcido y el más conveniente para la época. Y volviendo a Jarry, él no entró en el jueguito sucio de Dumas hijo, de Labiche, de Augier y de Sardou, con su falsa alegría de la *belle époque*, pero tampoco entró en la ola revolucionaria que ya se oía mugir. Todo el mundo sabía que no bastaba con «el desorden sagrado del espíritu». Y en eso se quedaron los surrealistas.

SARTRE. Usted emplaza a Jarry, pero olvida emplazarse a usted mismo. ¿Cómo justificaría su pieza *Los siervos*?

PIÑERA. Comenzaré por desacreditarla, y con ello no haré sino seguir a aquellos que, con harta razón, la desacreditaron. A pesar de ser un hijo de la miseria, me daba el vano lujo de vivir en una nube... Por otra parte, el ejemplo de la Revolución rusa seguía siendo para mí un ejemplo teórico. Fue preciso que la Revolución se diera en Cuba para que yo la comprendiese. Por supuesto, esta falla no abona nada en favor mío. Cuando los estudiantes dicen que la mayoría de los intelectuales no nos comprometimos, tengo que bajar la cabeza; cuando los comunistas ponen a *Los siervos* en la picota, la bajo igualmente. Pero no crea... Todo escritor tiene en su haber un Roquentin más o menos.

SARTRE. ¿Qué piensa de mi Roquentin?

PIÑERA. Aunque él tiene la ventaja sobre los Cochinos de ser, entre otras cosas, una «conciencia lúcida»; aunque él trata de justificar su existencia y aunque diga: «No necesito hacer frases. Escribo para aclarar ciertas circunstancias. Hay que desconfiar de la literatura. Hay que escribir al correr de la pluma, sin buscar las palabras», es, no obstante, una reducción al absurdo. Para decirlo en otras palabras: frente a un tribunal revolucionario Roquentin sería fusilado en el acto. Es tan negativo y anarquizante como el Père Ubu de Jarry. Creo que esta negatividad usted la sintió cuando hizo el viraje de *La náusea* a *Los caminos de la libertad*, es decir: de lo individual a lo colectivo. A partir de dicha obra usted se liga verdaderamente con el hombre. Hay una escena en su *Nekrasof* que me conmueve particularmente, y tanto más me conmueve porque esa obra es un alucinante torneo de sarcasmos. Me refiero a la escena en que el Vagabundo salva a Jorge. «VAGABUNDO. ¿Ves? No sólo hay malas gentes en la vida. Si yo hubiera encontrado alguien como yo mismo para sacarme de la mierda...». Y es inútil que Jorge, una vez salvado, trate de invalidar con sarcasmos el acto del Vagabundo. Una vez más la solidaridad entre los hombres se ha puesto de manifiesto.

SARTRE. Hace un momento hablaba usted de *Los caminos de la libertad*. ¿Cree que puedo aplicarme el calificativo de novelista?

PIÑERA. Si un autor narra una historia a través de trescientas, de seiscientas páginas; si en ella hay personajes y situaciones inventadas por el autor, habrá que convenir que él es un novelista. Usted ha efectuado todo eso en *Los caminos*. Por tanto, es usted un novelista. Por otra parte, resulta difícil seguirlo a usted en sus novelas. Uno puede estar más o menos preparado para seguir, por ejemplo, a Proust, pero a pesar de nuestras limitaciones *En busca del tiempo perdido* se deja leer. No sucede lo mismo con sus novelas. Hay que buscar la clave de ellas en su filosofía. Esto es lo que ha hecho Francis Jeanson. Dice: «Abordamos a Sartre en su aspecto literario, y

experimentamos en primer lugar un sentimiento muy próximo al desaliento: en particular, no pudimos pasar más allá de la página treinta de *Los caminos de la libertad*. Después, empujados por una especie de necesidad casi profesional, nos dirigimos a las obras filosóficas y conocimos la magia de una expresión perfectamente adaptada a las perspectivas teóricas». Por mi parte le diré que menos afortunado que Jeanson, es decir, absolutamente incapacitado para medirme con su filosofía de usted, teniendo que enfrentarme con sus novelas por mis propios medios, he pasado de la página treinta y mucho más allá mordido por el aburrimiento. Pero esto es mi falta, no la suya. O acaso la suya: ya constituye una falla el hecho de que el lector tenga, para no aburrirse con sus novelas, que iniciarse en su filosofía.

SARTRE. ¿Cómo me ve usted finalmente?

PIÑERA. Cierta gente ha dicho que usted no es artista, y añadían que ello se debe a la sombra gigantesca del filósofo. Dejemos a esa gente con sus «sensatas» opiniones. No se puede escribir los cuentos de *El muro* o *A puerta cerrada* sin ser, antes que filósofo o pedagogo, un artista. Otra cosa es que su condición de filósofo y su propensión pedagógica lo lleven a una constante explicación y elucidación de los problemas. En última instancia, lo que importa es que la obra se muestre «al rojo blanco», que queme. Usted no nos dará mucha «música de las esferas» (¿quién querría escucharla todo el tiempo?), pero, en cambio, nos recuerda, minuto a minuto, que somos hijos de nuestra época. Esto es una hazaña y es también un testimonio, hasta ahora el más completo de los años que nos tocó vivir en este mundo.

EL ESTRENO DE ESTA OBRA FUE EN UN ESCENARIO HABANERO; la *reprise* fue en Camagüey, patria chica del autor. Éste me cuenta que en dicha ciudad la obra tuvo un «éxito loco». No he tenido oportunidad de verla. En cambio, acabo de hacer su lectura. Mientras lo hacía pensaba que se emparenta con el teatro de José Antonio Ramos. Ya sabemos que este autor insistió con ese género que podría denominarse «el drama rural». Por ejemplo, *Tembladera*. Ramos plantea en ella el drama de la tierra y sus geófagos, aunque si examinamos la obra de más cerca veremos que lo hace de manera incidental. Dominando a este drama –el gran drama cubano cuyo desenlace feliz ha sido la Ley de la Reforma Agraria– hay otro: el de las pasiones humanas. Estas pasiones Ramos no supo frenarlas ni explorarlas hasta su fondo (como es el caso en Pirandello), es decir que no están justificadas. Todo ello arroja un saldo de melodrama y sensiblería que termina por hacernos rechazar la pieza.

Volviendo al teatro de González de Cascorro, le aplicaré las mismas fallas. En *Árboles sin raíces* es también la tierra el eje del drama: Lucrecia –la madre– se opone con todas sus fuerzas a la venta de la heredad familiar. Ernesto –el padre– quiere vender a todo trance. Hasta aquí las cosas van bien. Estamos en el planteamiento, sin embargo nos falta el nudo y el desenlace. González de Cascorro, no sabemos por qué, pierde de vista el eje de su drama, esto es, la tierra, y se extravía en una atmósfera melodramática y hasta diría que *guignolesca*. Veamos: el padre tiene una amante; los hijos –Manuel, Arturo y Gustavo– se odian. Este último odia a su padre con odio mortal, y como es lógico, el padre le paga en la misma moneda. Este Gustavo (doble caricatura de Julián Sorel y de Iván Karamazov) seduce, en el río, a una guajirita. Cuando él se dispone a contarle a sus hermanos la historia de esta seducción, no podemos por menos que pensar: Bueno, ahora tendremos una tirada a lo Don Juan Tenorio... Pero no, la tirada lo es a lo Karamazov: «La poseí porque tenía necesidad de someter a alguien, de saber que atropellaba a alguien, que hacía daño...». «Y yo tuve deseos de aplastarla, porque había algo adentro, furioso, que me hacía daño y tenía que salir, para aplacarlo... Y no pude ni mirarle la cara... ¿Sabes lo que es eso?... Es como si se poseyera a un muerto».

Como es de imaginar, el desenlace tiene que estar de acuerdo con el nudo: Lucrecia asesina a Ernesto, y a fin de que parezca suicidio o accidente, lo echa al río. En los finales del drama asistimos a una especie de *Cocktail Party* en donde T.S. Eliot estaría suplantado por Jacinto Benavente. Es el momento en que, reunidos, los miembros de esta familia se disponen a cantarse las cuarenta... Arturo y Manuel quieren vender la finca. Para lograr su objetivo tratan de extorsionar a Lucrecia con la amenaza de denunciar a Gustavo, según ellos presunto parricida. Entonces Lucrecia lanza una gran andanada y se confiesa autora del crimen. Para sorpresa nuestra esos dos hijos, que hace un momento estaban a punto de declarar demente a su madre para así poder vender la finca, ahora, ante la confesión de Lucrecia, se vuelven hijos amantísimos. Esta solución falsamente psicológica a lo Ponson du Terrail (que tenía una colección de muñecos –réplicas de sus personajes– para, decía el novelista, «no cometer el error de matarlos dos veces») reduce

lo dramático a mera caricatura y no provoca el saludable horror, meta como es sabido de la tragedia griega.

Y ya decimos que no es posible una onza más de *Grand Guignol* cuando vemos la entrada del padre de Eloína (la guajirita seducida por Gustavo) para anunciar, en mensajero de la fatalidad, que aquélla ha muerto de resultas del parto, pero que el niño se ha salvado. Y claro está, lo trae envuelto en pañales y se lo pone a Lucrecia en los brazos. La presencia del recién nacido basta y sobra, según Lucrecia, para empezar una vida nueva, y, por supuesto, feliz:

LUCRECIA. (A Gustavo.) Tu hijo, Gustavo..., tu hijo... ¿No vas a conocerlo? No estamos solos. Lo tenemos a él. Es nuestro... (Se acerca a Gustavo.) Míralo..., es tu hijo..., será como tú...

GUSTAVO. ¡No quiero verlo..., no quiero verlo..., es culpable..., culpable!

Si un autor decide que una esposa puede asesinar a su marido, echarlo al río, confesar su crimen a los hijos y empezar una vida nueva como si nada hubiera pasado, puede asimismo decidir que el hijo siga los pasos de la madre, es decir, que reanude su vida, que eduque a su hijo y que viva feliz y contento. Pero no es así, pues el autor, metido de lleno en el melodrama, actúa por eliminación sucesiva. Gustavo debe morir trágicamente. Para ello, González de Cascorro empuja a Gustavo hacia el portal de la casa y lo obliga a ahorcarse. Entonces, sin transición alguna, como es obligado en estos casos, Lucrecia «presiente» el triste final de su hijo, y como lo «presiente» sabe dónde buscar al occiso, y es lógico, se dirige al portal y, claro, lo encuentra, y se abraza a las piernas colgantes de Gustavo, y en esa posición «desgarradora» hace su gran tirada, que no puedo por menos que ofrecer aunque sea parcialmente:

Gustavo..., Gustavo..., tú también nos dejas..., nos dejas... Tú también te vas... Todos se van..., todos me dejan... ¡Cobarde!... No son más que unos cobardes malagradecidos... ¡Todos! ¡Pero está el niño! ¡Cuando Dios lo mandó ha sido por algo! (Se arrodilla, como una poseída, en el extremo que

ÁRBOLES SIN RAICES*

Raúl González de Cascorro: *Árboles sin raíces*, Universidad Central de las Villas, L.V., 1960, 249 pp, \$1.50.

* En *Revolución*, a. III, n. 579, sábado 22 de octubre de 1960, p. 3.

está después del final del portal, y coge dos puñados de tierra. Alza las manos y deja que la tierra vaya cayendo, lentamente.) ¡Nuestra bondadosa tierra...! ¡Toda será de él! Aquí crecerá, aquí vivirá siempre, con los suyos... amando a su tierra... ¡Gracias, gran Dios, gracias! ¡Gracias por concederme seguir disfrutando la verdad..., lo único cierto..., gracias!

A nuestro entender una pieza dramática no puede o no debe tener solución tan simplista. Si la complicación psicológica de tales personajes no se ha llevado paso a paso, fatalmente hay que arribar al simplismo. González de Cascorro, al que no negamos su condición de dramaturgo, no ha logrado en *Árboles sin raíces* una verdadera efectividad dramática. Esto dicho, quedan las virtudes de la pieza: ausencia de rebuscamiento, atmósfera cubana, buen manejo del diálogo. Tengo entendido que *Árboles sin raíces* es de sus primeras obras. Es, pues, un buen comienzo, naturalmente, con las reservas apuntadas.

TRES EN UNO

A UNA*
SE ME HA PEDIDO UN COMENTARIO A TRES PIEZAS DE TEATRO representadas no hace mucho en la sala-teatro Las Máscaras. Las piezas en cuestión son: *Los próceres* (Ferrer), *El peine y el espejo* (Estorino), *La repetición* (Arrufat).

Hubiera podido negarme a tan amable invitación alegando que no soy un crítico de teatro; que, en cambio, soy, al igual de dichos autores, un autor teatral. La excusa, aunque no convincente, es correcta, y así yo «hubiera quedado bien». Pero...

Pero es el caso que no me gusta dar excusas, ya que según el adagio francés «quien se excusa se acusa»; además, porque excusándome dejaba de ayudar, en una porción infinitesimal, al desarrollo de nuestra dramaturgia (también ésta se desarrolla por la cooperación inteligente de la crítica).

De todos es sabido que Rolando Ferrer, Abelardo Estorino y Antón Arrufat son parte sobresaliente de la joven y brillante generación de teatristas cubanos. Obras como *La taza de café*, *El robo del cochino*, *El vivo al pollo* han conocido éxito de público y de crítica; hasta donde nuestros teatristas y

nuestro teatro puede ser profesional, estas obras lo son, y si sus autores, como es de esperar, siguen trabajando podemos esperar que algún día compitan, por ejemplo, con Beckett, Osborne y con Ionesco.

¿Por qué no? Hace ya rato que hemos dejado atrás, entre otros pesimismo y confesiones de impotencia creadora, el pesimismo y la impotencia creadora «a la cubana».

Este rechazo de la negación sistemática, ese esterilizar el pensamiento creador con la idea fija de que nunca llegaremos a las cumbres del arte ha sido sustituido por eso que se llama sencillamente la Obra. He ahí una meta.

En algún periódico o revista de la capital he leído un comentario de las piezas que, a mi vez, me dispongo a comentar. A medida que lo leía recordaba un comentario de Goethe, del Goethe que podía ser sarcástico cuando venía al caso: «¡Pegad a ese perro! Es un crítico de teatro». Me imagino que Ferrer, Estorino y Arrufat, aun cuando no conozcan el comentario goetheano, habrán pensado lo mismo mientras daban lectura a la crítica que se hacía de sus piezas en el periódico o revista de la capital.

Porque, a despecho de las verdades que en la misma se contenían, un cierto tono protector, perdonavidas, ocupaba el lugar de esas verdades y dejaba las piezas en cuestión en esa penumbra falaz de la crítica, cuyo resultado último es no saber si en las mismas reinan las tinieblas absolutas o la luz destellante.

De estas tres piezas en un acto todos sabemos –y sus autores son los primeros en saberlo– la intención experimental. Tengo entendido que aun cuando en la sala-teatro Las Máscaras se llevan a escena obras mundialmente famosas, el espíritu de esa institución responde, en gran medida, a lo que conocemos bajo la denominación de Teatro Experimental. Ferrer, Estorino y Arrufat «pusieron» allí sus obras para experimentar con el público; éste, entre el cual está incluido el crítico de teatro, tiene la inmensa ventaja, por tratarse de un experimento, de poder exteriorizar, sin reserva alguna, lo que piensa; dejar de lado el sarcasmo para echar mano de la buena fe y no tener la vana pretensión de medir, con la vara que mide las obras maestras, los límites más bien modestos de las tres obras mencionadas.

FOTO: Jorge Luis Baños

* En *La Gaceta de Cuba*, a. II, n. 15, 1 de abril de 1963, pp. 11-12.

En resumen, ¿qué vimos en Las Máscaras? La noche en que asistimos a dicho teatro había un público numeroso; ese público aplaudió las tres obras por igual. Evidentemente, no era el gran público, el público de los desconocidos, ése en que por mucho que nos afanemos por descubrir una cara amiga no nos es dado descubrirla, sencillamente porque no conocemos a ninguno de los allí congregados. De todos modos, el público de esa noche –cuyas tres cuartas partes lo integraban amigos y gente de teatro–, y que por lo mismo pecan de ser más exigentes, aplaudió, repito, si no con entusiasmo desbordante, al menos con el suficiente calor que hace sentirse bien al autor de la pieza y sus actores.

Cuando la cortina cayó sobre la última de las tres piezas representadas esa noche, cerré, en tal momento, mi balance, y el cual es: lo que de bueno y malo, de error y acierto tienen *Los*

próceres, El peine y el espejo, La repetición, lo tienen en la misma medida. Ninguna de ellas es mejor en una milésima de pulgada que la otra; ninguna va más allá que otra, pero tampoco ninguna queda a la zaga; son tres experimentos en distinto diapason pero con un común denominador: poco lastre para descender a las abisales profundidades del drama.

Ahora bien, no habiendo pretendido, según me parece entender por lo visto y oído, cosa tal, ocurre que esas tres piezas resultan agradables, merecedoras de un aplauso discreto, de un público sin desbordamiento y de una crítica condicionada a las aguas poco profundas en que ellas realizan sus *performance*. Más todavía, no veo razón alguna para ponerlas frente al tribunal de la Crítica exponiéndolas a los rigores de un fallo inapelable. Esto sería un desatino, el mismo que cometería un crítico

–deshonesto o ingenuo– si por ejemplo eligiera para enjuiciar a Brecht una de sus piezas menores en vez de *Arturo Ui, El círculo de tiza caucasiano* o *La buena alma de Sezuán*.

Ferrer, Estorino, Arrufat no son pasables de esa estafa consistente en dar gato por liebre... Por el contrario, ellos dan gato por gato, y cuando se comprometen a dar liebre por liebre la sirven. Pensar en el gusto a liebre cuando comemos gato es idiotez nuestra y no del gato. El que ellos nos sirvieron, a fuer de tal, hacía olvidar el gusto a liebre. Para nadie es un secreto que en las cocinas teatrales se preparan muchos bocados; cualquiera de éstos será tragable si el cocinero sigue paso a paso la receta para su confección. Ferrer, Estorino y Arrufat no equivocaron la suya.

El trac, Teatro El Público
Dirección artística: Alexis Díaz de Villegas



MORÍN SIGUE TENIENDO DEMONIO*

La endemoniada, de Carl Schoenherr (presentada en la sala Prometeo): una gran *mise-en-scène* en dos metros cuadrados

* En *La Gaceta de Cuba*, a. II, n. 25, 3 de septiembre de 1963, pp. 14-15.

EL DOMINGO, COMO NO TENÍA NADA MEJOR QUE HACER, FUI a *La endemoniada*, pieza en cinco actos de Carl Schoenherr, dirigida por Morín con la actuación de Yolanda Farr, Carlos de León y Roberto Cabrera.

Cuando digo que no «tenía nada mejor que hacer» confieso haber dado oído y prestado crédito a cuatro o cinco espectadores de esa obra, los que me dijeron, poco más o menos: «No te aparezcas por allá... (por allá... es Prometeo), una *morinada* más, se va de bostezo en bostezo, y, para colmo, figúrate, la obra está pasada de moda... En fin, un desastre».

«Caí», pues, en Prometeo, prejuiciado. Altamente prejuiciado. No hacía tres meses de la puesta en escena, por el propio

Morín, de la *Antígona* (de Cocteau). Recuerdo haber salido del teatro diciendo poco más o menos lo que de *La endemoniada* me decían ahora. Y dije en mi interior: Bueno, si Schoenherr resulta tan mal dado como Cocteau, me iré a coger fresco...

Pero antes de entrar en mi impresión de *La endemoniada*, diré, de pasada, la que me produjera *Antígona*. Entre nosotros siempre se calorizó, en lo que atañe a las tragedias clásicas o neoclásicas, el énfasis y la altisonancia. Estas marcas, se comprenderá, no pudieron faltar en *Antígona*: allí todos enfatizaban –desde los coregas hasta ese pobre Hemón hijito de Creonte, pasando por Ismene para finalizar en el colmo de la altisonancia representada a través de la dirección de Morín por el coreuta Tiresias–. En una palabra, allí sólo se escuchaban ululamientos, do de pechos, bocadillos engolados, todo recubierto por una espesa capa de afectación, es decir de mala afectación.

Resumamos: noche aciaga de *Antígona*; advertencias de cuatro o cinco espectadores de que *La endemoniada* era una «puesta endemoniada»; un estado de opinión, casi unánime, de que Morín «tiraba» la obra y los actores sobre la escena a lo que saliera... Se hablaba desfavorablemente de sus últimos estrenos –*La casa ardiendo*, *Hermosa gente*, *Tierra baja*...–. En una palabra, sin decirlo se daba a entender que Morín era un director liquidado. Y sin embargo...

En la sala había unas cincuenta personas, todas desconocidas para mí. En un programa, sin notas explicativas, se leía: *La endemoniada*, obra en cinco actos de Carl Schoenherr. Reparto: Hombre: Carlos de León; Mujer: Yolanda Farr; Gendarme: Roberto Cabrera. Como faltaba aún media hora para empezar, me dediqué a desentrañar, en lo que pudiera, ese programa: el nombre de Schoenherr no me decía nada, un autor que me resultaba totalmente desconocido. Mi inquietud se hizo más patente al recordar que se me había dicho que la obra era *démodée*, lo cual casi me hizo exclamar: «¡Un paquete más!». Entonces me fijé en los nombres del reparto: a Yolanda Farr la había visto actuar sólo una vez, precisamente en *Antígona*; en esa ocasión, a pesar de la línea falsa impuesta al personaje, hube de admitir que estaba en presencia de una verdadera actriz. En lo que se refiere a Carlos de León lo recordaba por una reciente actuación en la obra titulada *El último tren*; a Roberto Cabrera lo había visto últimamente en *Aire frío*. Ahora se fajarían con una pieza en cinco actos. ¿Qué iba a pasar? Estuve por irme, pero lo pensé dos veces y me quedé. En ese momento se alzó el telón...

...para dejar ver una especie de zaquizamí, buharda o desván muy a lo Dickens, Balzac o Dostoievski, en donde se moverían durante cinco actos magistrales tres seres humanos «devorados por sus pasiones». La pieza podría haberse llamado tam-

bién *Los endemoniados*, pues tanto el Hombre como el Gendarme lo están, y son unos demonios, con aviesas intenciones, que la Mujer, más demonio que ellos, desbarata, llevándolos de cabeza a eso que en Cuba llamamos «desgraciarse».

Sólo un verdadero dramaturgo de «raza» como Schoenherr puede lograr que en el espacio reducido de dos metros cuadrados, con una *mise-en-scène* única, con tres personajes que no tienen desde el primer acto secretos para el espectador, y sin ayuda alguna de socorridos *deus-ex-machina*, la acción de su drama camine sobre rieles logrando ese milagro que es mantener en vilo al espectador.

A medida que los actos se iban desarrollando, pensaba en «esos» que se habían acercado para maldecir de Schoenherr, para hacer mofa de su pieza. Entonces caí en la cuenta de que hay una mentalidad provinciana que se resume en la frase: «estar a la moda». Pues esa gente era de esa clase de frase: si no les daban Brecht, Ionesco, Miller o Williams entonces, con gesto desdeñoso, negaban de plano a un maestro como Schoenherr, que habiendo tenido el infortunio de estar muerto y no disfrutando por el momento del privilegio de cuatro o cinco escenarios mundiales, tenía necesariamente que ser una triste pieza de museo, una arqueología teatral.

Yo, que no pretendo estar *à la page* ni mucho menos en la asignatura Historia del Teatro, repito que el nombre de Carl Schoenherr me resultaba absolutamente desconocido, y cuando vi este nombre en la cartelera que lo anunciaba, a lo sumo pensé: «debe ser alemán, suizo o austríaco», con lo que mi perspicacia para llegar al descubrimiento de su personalidad se quedaba muy corta. Pensando un poco más, y siempre en el terreno de la conjetura, se me figuró que pudiera ser un autor del expresionismo teatral alemán. Y ahí me paraba en seco. Pero no era menos cierto que esa *falta* de información no me impedía en nada reconocer en el autor de *La endemoniada* a un maestro de la escena.

Y automáticamente le agradecí a Morín que lo hubiera exhumado, pues, de tanto en tanto, el «último grito» de la moda –en este caso de la moda teatral– debe ser matizado y contrastado con uno de esos «queridos muertos», los que por el hecho mismo de estar *ex-moda* no podrían sino por la buena voluntad de un exhumador –en este caso Morín– mostrar al público de equis años más tarde el último traje que exhibieron en vida; traje, por lo demás, nada anacrónico, nada naftalinesco, y que para sorpresa nuestra sigue prestando servicio, es decir, continúa emocionando, o lo que es lo mismo, haciendo pensar.

Al mismo tiempo, con esta exhumación, Morín operaba la suya. Si lo digo es porque hace ya su buen rato que en los

corrillos teatrales se viene dando por sentado que él es un director liquidado. Los que esto afirman basan su afirmación en un por ciento de verdad y en un por ciento de exageración. Con el concepto «liquidación» habrá que ponerse de acuerdo para evitar el malentendido. Si decimos simplemente que Morín es un director liquidado no estamos haciendo otra cosa que extendiéndole un certificado de defunción teatral; ahora bien, como ningún muerto resucita estamos también negando la posibilidad de que Morín opere un resurgimiento. En mi opinión las cosas se plantean de modo distinto: tuvimos un Morín innovador –el de *Electra Garrigó*, *El difunto señor Pic*, *El mal corre*, *Medea en el espejo* y tantas otras obras–; tenemos hace algún tiempo el Morín conformista –el de *Tierra baja*, *Hermosa gente*, *La casa ardiendo*, *Antígona* y tantas otras obras–. Y surge la pregunta: ¿el hombre que dirigió aquellas piezas es el que ahora dirige éstas? De esa pregunta a establecer un balance de liquidación sólo hay un paso. Reconozco que es tentador tomar un lápiz rojo y suprimir del Debe y Haber del Teatro a uno de sus miembros. Es tentador pero al mismo tiempo es peligroso, porque ese director puede, como en el caso de *La endemoniada*, volver a encontrar su antigua forma y mostrársenos tan creador como en el pasado. Con esta puesta en escena de la obra de Schoenherr ha pasado algo parecido a la historieta del león de circo viejo. «Ese león ya no mata, está medio muerto, cualquiera entra y sale de su jaula como Pedro por su casa...». Pero ocurre que cuando menos se piensa, el león sale de su letargo, de su mediamuerte y da un zarpazo mortal, mostrando espléndida y fulgurantemente su antigua forma. Es lo que ahora Morín acaba de hacer con su acabada puesta en escena de *La endemoniada*. Y para aquellos que quieran ganarme el punto aduciendo que, de acuerdo, pero que su «zarpazo» es su canto del cisne, les diré: ¿cómo lo saben? Para eso ¿no tendrían que esperar a que cantase de nuevo para saber si está muerto?

NOCHE DE LOS ASESINOS*

CREO QUE ES PURA COINCIDENCIA QUE LOS TRES PERSONAJES que forman el reparto de *La noche de los asesinos*, esto es Lalo, Beba, Cuca, correspondan en la vida a los tres hermanos de que está compuesta la familia del autor de esta pieza. Imaginemos ahora que no hay tal coincidencia, que Triana quiso

reflejar en su pieza un posible antagonismo de él y sus dos hermanas frente a sus padres. Lalo sería pues José Triana, Beba sería su hermana Gladys y Cuca sería su hermana Lida Triana.

Bueno, en casa de Triana todo se desarrolla lo más normalmente y cotidianamente posible: Gladys va a su trabajo en la Compañía de Teléfonos; Lida actúa para radio y televisión; Pepe trabaja en la Editorial Nacional; el padre es un obrero retirado que ocupa sus ocios realizando distintas actividades caseras; la madre limpia, cocina y muy probablemente escucha la «novela de las nueve».

Pero, siguiendo nuestra hipótesis, hay antagonismo. ¿Cómo se reflejaría? Por ejemplo, Gladys «se faja» con la madre; Pepe con el padre, o Gladys con el padre y Pepe con la madre. Puede ocurrir que Lida le diga cuatro frescas tanto al padre como a la madre, o también puede ocurrir que Pepe, Gladys y Lida les canten en coro las cuarenta.

Se produce esta tensión sacando cuchillos, creando una atmósfera de «misa negra», cayendo en el delirio, o diciendo Pepe este pasaje de su pieza:

LALO. (*Con el cuchillo entre las manos.*) Uno entra en el cuarto. Despacio, en puntillas. El menor ruido puede ser una catástrofe. Y uno avanza, suspendido en el aire. El cuchillo no tiembla ni la mano tampoco. Y uno tiene confianza. Los armarios, la cama, las cortinas, los floreros, las alfombras, los ceniceros, las sillas lo empujan hacia los cuerpos desnudos, resoplando quién sabe qué porquería. Ahora hay que limpiar la sangre. Bañarlos. Vestirlos. Y llenar la casa de flores. Después, abrir un hueco muy hondo y esperar que mañana... ¡Qué sencillo y terrible!

No, algo tan teatral no puede producirse en el hogar de los Triana. La única sangre que se ha derramado en esa casa es la de Pepe y su padre cuando se afeitan; algo tan teatral como la acción que se desarrolla en *La noche de los asesinos* no puede ocurrir en el hogar de los Triana por la sencilla razón de no ser ellos, en modo alguno, personajes de ficción. No se puede ser, a la vez, Gladys Triana o Lida Triana o el propio José Triana tal y como los engendraron sus padres y Gladys, Lida y José como, y prosiguiendo con nuestra hipótesis, el autor teatral Triana los ha creado.

Y aquí llegamos al «punto neurálgico» del problema. Presumo que, cuando Triana se decidió a escribir un drama acerca del antagonismo hijos-padres, fue puesto a elegir entre un tratamiento realista, uno épico y uno simbólico. Eligió este

* En *La Gaceta de Cuba*, a. IV, n. 47, octubre-noviembre de 1965, p. 25.

último. ¿Y por qué eligió el simbólico? –podrían preguntarme algunos, inclinados hacia el tratamiento realista o el épico.

Pues lo eligió por gustarle más el simbólico, y lo eligió por así decir animal e instintivamente, como elegimos carne asada en vez de pescado al horno por gustarnos más la carne asada. Ahora bien, ¿presupone la elección de lo simbólico la mixtificación y la mitificación del antagonismo hijos-padres? En todo caso presupondría la mixtificación y la mitificación de los causantes de ese antagonismo. Sólo eso. En un escenario realista aparecerían demixtificadas y demitificadas; en uno épico se repartirían los papeles de héroes y villanos. En el de Triana, serían –son– mixtificadores y mitificadores de sus propias personas. Pero el antagonismo sería el mismo en las tres concepciones.

Ello lleva, como de la mano, al siguiente aspecto: el de la buena o mala conciencia del escritor. ¿Se puso en juego la «mala conciencia» de Triana eligiendo la concepción simbólica? ¿Debió, en cambio, recurrir a su «buena conciencia» eligiendo la concepción realista o la épica?

Estas dos preguntas nos imponen la siguiente reflexión: ¿será que la buena conciencia tiene sus límites? ¿Será que la buena conciencia, al elegir estas dos formas, no está al mismo tiempo haciéndose de una mala conciencia por la exclusión que hace de la tercera concepción?

¿Y en razón de qué la concepción simbólica debe obedecer a mala conciencia por parte del escritor? En *La noche de los asesinos* se cumple cabalmente el antagonismo hijos-padres. En ningún momento el conflicto queda escamoteado o desvirtuado; en ningún momento la expiación de los padres y la «hybris» de los hijos son menos honestas de lo que sería en la conciencia realista o en la épica; en ningún momento la pretendida mala conciencia de Triana se desdobra, como sus personajes, en mixtificación y mitificación del propio antagonismo. Forma artística, contenido ideológico se funden en una sola y misma cosa: el conflicto planteado.

Por último, y me parece que de sumo interés: es muy posible que los padres de Triana (y con ellos muchos otros padres) digan: ¡qué maldito es este muchacho! ¡Mire usted, escribir esas cosas!... Ello es definir en vulgar a la mala conciencia. Sucede, por un espejismo muy frecuente en los seres humanos, que se tome al escritor por la persona del escritor y se le

adjudiquen todas las mixtificaciones y mitificaciones que éste puso en sus personajes. Tal espejismo altera los términos de la ecuación y la buena conciencia pasa automáticamente a ser mala. Automáticamente, es decir por inercia, mecánicamente, o sea que no hay tal mala conciencia sino subjetivización de la conciencia del escritor.



Puñeteros carteles, proyecto de la AHS
Diseño: Michelle Millares (Hollands)

VIRGILIO PIÑERA: UNA POÉTICA DEL MIEDO*

Para José Quiroga
y Abilio Estévez

NORGE ESPINOSA MENDOZA

Santa Clara, 1971. Es licenciado en Teatrología por el Instituto Superior de Arte, y se desempeña como poeta, dramaturgo, crítico y asesor teatral de Teatro El Público. Sus libros *Escenarios que arden* y *Notas en Piñera* acaban de ser editados por Letras Cubanas y Extramuros, respectivamente.

1

POCO VISITADA POR LA CRÍTICA, GENERALMENTE ignorada por los que se inclinan ante las páginas de este autor, la poesía final que escribió Virgilio Piñera permanece ante nosotros como una autobiografía no demasiado secreta de sus años postreros. Tras varias décadas de apartamiento con respecto al género que le dio a conocer a inicios de su trayectoria, Piñera, quien aparentemente había dado por cerrada su producción lírica en las engañosas palabras que sirven de rápida nota prologal a *La vida entera*, volumen en que recogió los versos que creyó dignos de alguna relectura, retorna al poema para pulir una imagen de sí mismo en la que se imaginó desde el costado menos amable, y revela el desasosiego que contaminó la fase terminal de su existencia en estrofas que acaso firmó solo como exor-

* Ponencia leída en el Coloquio Internacional «Piñera tal cual», en junio de 2012, La Habana.

cismo. Poesía amarga, cortada con desgano sobre la imagen monótona que también alcanza a revelarse en cartas o fragmentos dispersos, da una idea de cuán arduo tuvo que ser para el viejo escritor no abandonar el ejercicio de la palabra, aun cuando esa palabra pareciera condenarse a no hallar un lector inmediato. En esas cuartillas, abandonadas sobre la butaca de gastado moaré en la que también nos dejó preparados sus relatos póstumos, Piñera se reinventa como poeta, abandonando los excesos y los *ricтус* y los mecanismos de ingenio que caracterizaban su lírica previa para lograr un retrato que, por desconsolador e inquietante, funciona ahora como un espejo doble. En su centenario, a fin de eludir el eco engañoso de la pompa de una celebración que acaso él rechazaría, esos poemas pueden ser una luz de alerta que nos invite a no olvidar qué Piñera falleció el 18 de octubre de 1979. Y sobre todo, a qué Piñera creían enterrar sus fieles y enemigos, encaminándose sin saberlo a este centenario en el que su rostro, ahora, se repite con sorna y cantinela.

La poesía final que Virgilio nos legó es, como él mismo lo deseaba, un punto que tiene pocos referentes o semejanzas en nuestra tradición literaria. Armada desde la incomodidad, desecha las frases deslumbrantes, las imágenes espléndidas y arrebatadoras de *La isla en*



FOTOS: Maribel Amador Bello

peso, o la hiperteatralidad de *Treno por la muerte del príncipe Fuminaro Konoye*, para organizar otra especie de discurso, en el cual la voluntad comunicativa se impone en términos de confesión, y rara vez apela al tono literario que funcionaba en aquellos largos poemas de la década del 40. No abandona el afán teatral, no deja de ser la suya una voz que acuda a la metáfora rápida y certera, solo que ahora se impone un soliloquio en el cual Piñera dialoga esencialmente con Piñera, o explica el sujeto Piñera a un lector hipotético. El sujeto que se descompone sucesivamente en acciones en su poema «Las siete en punto», ubicado casi al final de *La vida entera*, donde nos dice: «un viejo que se cae, cae todo,/ y en su caída arrastra la toalla/ en un coito final de grito y tumba», es ya un anciano para el cual los achaques del tiempo son cosa indetenible, y en el cual ningún acento de gloria puede ser localizable. Piñera, implacable con todo, no lo es menos consigo mismo, y su duda ante la posteridad se manifiesta en la manera cruel en que nos describe su propia decadencia física. Poemas como «Las lápidas», «Nunca los dejaré», «Quién soy» o «De nuevo nacer» imponen en solo unos trazos ese autorretrato que borra toda piedad, y que nos dice, en 1977, qué sombras visitaban en su minúsculo apartamento del Vedado a Virgilio Piñera:

Ahí lo tienes sentado en su sillón,
tembloroso, indefenso, la mano que vacila
al coger el cigarro, con la mirada
en la que el tiempo depositó sus arenas.
Ahí lo tienes llamado con su voz añiñada
a los que ya se fueron para siempre.
Salmodia en un lenguaje incomprensible,
en tanto afuera se oyen voces graves.
¿Pero acaso las oye? ¿Dónde está ahora?
De regreso en el tiempo hasta la infancia
para balbucear, y al final orinarse.
Como en este momento en que lo ves
en su sillón, definitivamente solo.

En la iconografía que se ha salvado de Piñera están los gestos que el poema describe. El viejo poeta acurrucado en su sillón, cigarro en mano, cigarro al que ha arrancado un extremo, y que fuma ante el paisaje de una Habana en el que esas «voces graves» no dicen ya su nombre sino con ánimo de sospecha. Los poemas en los que Piñera describe su muerte civil, el proceso de fantasmagorización que padeció hasta la hora de su muerte, son el lado menos amable de su poesía y uno de los menos socorridos de su obra, porque él mismo los redactó como memoria de esa nada. En la honesti-

dad que lo caracterizó respecto a la Literatura, culminó en cierto modo las páginas de su inacabada autobiografía, titulada *La vida tal cual*, con estos pasajes en los que, sin apego a ninguna edulcoración, nos habló de la desesperanza que lo consumió en esa espera con la que le hicieron pagar anécdotas, enemistades y no pocas ingenuidades demasiado caras.

2

Esa poesía tiene un par curioso en varios poemas de la misma época firmados por Lezama Lima. La lectura paralela de algunos como el citado y otros incluidos por el autor de *Paradiso en Fragmentos a su imán*, como «Esperar la ausencia», da fe del ahogo en que ambos vivieron el período final de sus reconciliaciones. Los dos maestros, en la negrura del instante, se dedican poemas, se rinden tributo en el silencio, tejen y destejen un manto verbal con la esperanza puesta en sus posibles/imposibles rehabilitaciones, se consuelan mutuamente con motivo de un cumpleaños en el que logran conciliar símbolos, a la espera de una rehabilitación que no obtendrían en vida. Numerosos son los testimonios que demuestran cuánto hirió a Piñera la muerte de Lezama: dictó una conferencia sobre él en la casa de los Ibáñez, en la Ciudad Celeste que imaginó ahí para creerse reclamado por un núcleo de lectores y admiradores delirantes; escribió su soneto «El hechizado»: rarísimo ejemplo de humildad y respeto entre hombres de letras si se revisa la memoria escrita de nuestro país. La soledad y el miedo se convierten, como nunca antes en la obra de Piñera, en cardinales que radicalizan buena parte de su producción. Presentes ya desde épocas anteriores, se justifican aquí por la presión ejercida desde un poder no solo literario que ha discriminado su nombre, que lo ubica fuera del margen de visibilidad que Piñera creía haber conseguido, y que a lo largo de toda una década insistió en reducirlo a figura impublicable. Magra la silueta del escritor, su eco literario sería aún más delgado: lo redujeron a huella invisibilizada. Es de eso que habla a Lezama en «Bueno, digamos» desde una desembozada referencia a la parametración que borró su historial de antologías y catálogos: «Ahora, callados por un rato./ oímos ciudades deshechas en polvo,/ arder en pavesas insignes manuscritos,/ y el lento, cotidiano gotear del odio». Y también en el cierre de «Un duque de Alba», poema que como el anterior se recoge en *Una broma colosal*, no editado sino hasta 1988: «Pero nosotros, en varias camas/ entre tecnologías dictatoriales,/ planes y simulaciones,/ ya no sufrimos nada./ Nos permiten tomar pastillas,/ y callar».

Cuando Juan Goytisolo visita La Habana en 1967, tiene un encuentro con Piñera del que luego da fe en su libro *En los reinos de taifa*, que deja en quien lo lee un aire desalentador. Describe a un Piñera que ha sufrido ya varios golpes, que ha pasado del encantamiento primero con los acentos revolucionarios a la duda, a la incertidumbre, y que tal vez sospecha que va perdiendo los últimos pedazos del pequeño reino que creyó poseer desde las páginas de *Lunes de Revolución* o desde su puesto de director en Ediciones R. Este es el Piñera al que evoca Goytisolo:

Durante mi estancia en La Habana pude conversar extensamente con Franqui, Padilla y otros compañeros que no cito porque residen todavía en el país: por ellos me enteré de los problemas obstáculos con que tropezaban, de la omnipresencia policial, de los estragos de la autocensura. En el hotel Nacional recibí igualmente la visita de Virgilio Piñera: su deterioro físico, el estado de angustia y pánico en el que vivía se advertían a simple vista. Receloso, como un hombre acosado, quiso que saliéramos al jardín para conversar libremente. Me contó con detalle la persecución que sufrían los homosexuales, las denuncias y redadas de que eran objeto, la existencia de los campos de la UMAP. Pese a sus repetidas y conmovedoras pruebas de apego a la revolución, Virgilio vivía en un temor constante a la delación y el chantaje; su voz era trémula aun recorriendo los bellos y bien cuidados arriates del hotel, se expresaba mediante susurros. Cuando nos despedimos, la impresión de soledad y miseria moral que emanaba de su persona me resultó insoportable.

Las causas de ese miedo están datadas cuidadosamente. Al menos las esenciales, y pueden rastrearse hasta el infarto que acabó con la vida del autor de *Pequeñas maniobras*. El 11 de octubre de 1961 tuvo lugar la Noche de las Tres Pes, redada en la cual Piñera acabó prisionero en el Castillo del Príncipe, y en ese mismo *annus horribilis* Virgilio abandona la casa de Guanabo en la cual se agenció un pequeño paraíso playero, bajo el impacto emocional de ese encarcelamiento del cual lo salvaron manos amigas y poderosas. En abril de ese mismo año se había desencadenado el *affaire* alrededor de la prohibición de *PM*, cuyo cierre vinieron a ser las «Palabras a los intelectuales», y la clausura de *Lunes de Revolución*. No ha sido sino hasta hace muy poco que la versión taquigráfica de esos encuentros con el Máximo Poder en la Biblioteca Nacional ha comenzado a circular, así

sea subrepticamente, entre nosotros. El diálogo entre Piñera y Fidel Castro, presente ahí como voz que culminaría el debate, es el resorte que desencadena un fuego cruzado. Piñera, según el recuerdo múltiple de Cabrera Infante, Francisco Morín, Matías Montes Huidobro, Heberto Padilla, Lisandro Otero, Jorge Edwards y tantos más, se levanta para romper el silencio y revelar su verdad más aguda: «tengo miedo». Se enreda en una línea que, haciéndolo víctima de esa «franca franqueza» con la cual aspira a expresarse, no lo deja bien parado. Él, que redactara una carta al propio Fidel ofreciéndole el servicio pleno de los escritores cubanos como saludo a su entrada triunfal en La Habana, y que confesara en su prólogo al *Teatro completo* la envidia que le provocan los golpes teatrales del Líder, zigzaguea para confesar lo que está en el ambiente. Amante del chisme, de la bola, se alza para poner en claro lo que otros susurran en los pasillos. Se levanta, pájaro amargo, se destaca, se pone en evidencia, habla «ramplán». Algunos, ya en ese instante, van incluyendo su nombre en una lista negra.

En una conferencia que Borges le solicitara en Argentina acerca de la literatura cubana, Piñera se reconocía en estado de muerte civil, e insistía en negar bondades desde su papel de atormentador e iconoclasta. Parecía condenado a ese destino, pródigo como era en alentar broncas, en dinamitar diálogos formales y somnolientos, en polemizar para hacer arder cuanto le rodeaba. Cuando visita a Borges y a Bioy Casares, en 1956, logra que Bioy lo evoque, junto a Rodríguez Feo, simplemente como uno de «dos maricas cubanos». El retrato que Bioy nos ofrece en sus *Diarios* rezuma homofobia, agudeza y cierta fascinación, algo que Virgilio siguió provocando hasta su muerte:

Piñera es delgado, con cabeza de perro flaco de empuñadura de paraguas; es «modosito», silencioso, un poco lúgubre, no del todo incapaz de formular en la conversación frases (más o menos) bien construidas. Los dos tienen inconfundible voz y entonación de maricas. Si forman pareja, Piñera ha de sufrir por los éxitos y las infidelidades de Rodríguez Feo.

En 1963, un nuevo encontronazo con otro célebre argentino demuestra que su homosexualidad evidente, su forma de hacer valer su verdad en términos rampantes, le están costando otros enemigos. La célebre anécdota del libro suyo que Ernesto Guevara lanza contra la pared de la embajada cubana en Argelia demuestra que su rol público era mucho más notorio y peligroso del que

acaso aspirara cuando se autotituló «lobo feroz de las letras cubanas». Antagonista y reactivo, jugó esas cartas a veces incluso a pesar de sí mismo. Piñera, que de algún modo, a pesar de cuánto intentó amoldar su personalidad al nuevo tiempo, no gozaba de la simpatía de ciertos personajes, acabaría incorporando el rol penoso de la loca nacional, del pájaro letrado contra el cual disparan otros poderes. El miedo, indefectiblemente, era la bala que haría blanco en su persona y en su obra.

4

La crítica teatral cubana, al juzgar el estreno tardío de *Dos viejos pánicos*, ha solido disimular en los reparos al montaje de Roberto Blanco, quien finalmente puso en escena el texto premiado por Casa de las Américas en 1968 ante un público que en enero de 1990 acaso no sabía demasiado del *viacrucis* piñeriano. La pieza, escrita como bien se sabe a manera de respuesta a *La noche de los asesinos*, apela a los recursos del teatro de la crueldad y los juegos de un grotesco expresionista para presentarnos a Tota y Tabo, dos viejos de sesenta años, en los que Virgilio procura un espejo doble para sus propios terrores. No representada en la Isla por más de veinte años, a pesar de su casi inmediato estreno mundial en Colombia y luego en otros países, era referida, si acaso, como dijo una voz en 1983 en un coloquio organizado por la UNEAC, como «solo una recurrencia realizada con mucho oficio y elevada a la categoría de rito», incapaz de producir un impacto mayor en tanto ejemplo del agotamiento que la obra de Pepe Triana había inducido con su propio éxito. Consultadas las restantes piezas de esa desmembrada biografía piñeriana, hoy sabemos que el miedo que acosa a Tota y Tabo, específicamente en el segundo acto, es el producto de una serie de temores auténticos percibidos por el autor, que apela al rejuego teatral a fin de expulsar esos demonios empleando las máscaras de sus personajes. El hombre de la planilla, el ujier, el burócrata, el funcionario letrado que aspira a controlar actos y presuntas libertades, fante que en la vida del autor y en el contexto cultural y político de su tiempo tiene ya un perfil que comienza a ser amenazante, acosa a los ancianos de la pieza hasta que el miedo se corporiza en un haz de luz que los devora, como parte de ese juego en el cual, antes de que cierre el telón, solo tendrán como esperanza un plato de carne con miedo o miedo con carne, otro día más y otra noche más. A la espera de

un montaje que se comprometiera con esa autobiografía de Piñera que hoy tenemos más a la mano, *Dos viejos pánicos* es también el reflejo de un ritual en el que, efectivamente, Piñera se sabía atrapado, aunque no solo por pretextos de carácter escénico, ya no como eco de sus personajes, sino como un ser que presagiaba el arribo de una tormenta indetenible. En ese rito permanecerá, a la manera de un insecto en una caja de vidrio opaco, durante los años 70, preconizando las otras fórmulas de su venidera muerte.



Un jesuita de la literatura, Teatro El Público
Dirección artística: Osvaldo Doimeadiós

El costo de haberse reinventado a sí mismo como un personaje altisonante, como un pájaro nacional que alzaba su voz para graznar un canto que, a fuerza de exigir el abandono de atavismos y moralidades engañosas, se hacía demasiado ostensible, fue alto. En el hervor lento de la parametración, Piñera alimentó su miedo con nuevos informes, y todo lo que tocaba se convertía en peligro. El envío de manuscritos a países extranjeros

podía ser el motivo de un regaño policial, sus tertulias en Mantilla podían terminar bajo una delación que, en efecto, dio al traste con ese pequeño mundo donde creyó encontrar familia y público. El que algunos de sus viejos enemigos, como Vitier o García Marruz, padecieran un silenciamiento no muy diferente, debe haberlo desalentado más, igualado a ellos en esa bruma tras años de persistentes maniobras para no ser arrinconado junto a lo que esos autores encarnaban y él despreciaba. Pocos han reparado en un poema en el que justamente Fina García Marruz parafrasea uno de los mejores textos de Piñera: «En el duro», para intentar una suerte de reconciliación en la que ya, demasiado tarde, solo la impulsa un eco de muerte. Fechado en 1982, ese poema, titulado «Virgilio», es editado en el volumen *Habana del centro*, que la poetisa publica en 1997 junto a otro, muy breve: «Muerte del escéptico», que parece también aludirlo; deja ver cómo, a través de las lápidas, se mantiene el resquemor que pese al intento sigue distanciando a esos que alguna vez fueron médula del mismo grupo, y organiza un tono que, más que de reencuentro pacífico, tiene cargas de regaño:

Un buchito de café,
el muro del Malecón,
y tú sentadito allí,
solo, solito, allí tú,
niño-viejo: no te vi
nunca tan clarito yo.
Ya no diré más que no
quiero ya más ser tu ami-
ga, porque fuiste tú
el primero que tiró
la picúa de papel.
Larga, recta, tu nariz
decía siempre que no.
Malcriado de tirón
de puerta, de «eso es así».
Tu sino, la interrupción.
Estilo de punto y
aparte. Va tu canción.
Color quemada la piel
y funeral la nariz.
Serio, frívolo, tu herir-
nos, tu herir ya no.

Diestro en tantas cosas, Piñera pudo añadir a esa lista de habilidades la de ganarse grandes enemigos. Hay que recordarlo también como ese sujeto incómodo, ese «atravesado» al que jugó a ser, y que no pudo rehuir las consecuencias de tal actitud, cosa que aspiran a hacer Tota y Tabo

en su juego cruel e infinito. De ahí que su espera, cuando comenzaron, según se nos dice, a aquietarse las aguas turbias, fuera tan larga como irreparable. Molestaba demasiado. Era mejor ni siquiera tocarle a la puerta.

5

En 1979 –el año de su muerte– hacía ya cerca de dos años que el Ministerio de Cultura había establecido su política de rescate y reorganización, tras el marasmo de los 70. Creado como borrón y cuenta nueva a partir del Consejo Nacional de Cultura, el Ministerio es evocado hoy en sus primeros días como la solución que permitió el retorno de muchos de los parametrados al ámbito del cual se les expulsó sin miramientos. Algunos de los ejecutantes de tal estrategia cínica siguen entre nosotros. Virgilio Piñera, de estar en esta sala, quizás podría vencer el miedo que lo acompañó durante sus años últimos para levantarse y decir algunos de sus nombres. Sentado en su viejo sillón, tal y como lo vemos en las fotos memorables de Luc Chessex, habrá oído cómo algunos de sus colegas caídos en desgracia iban siendo poco a poco rehabilitados. Actores que lograban ver sus nombres nuevamente a la cabeza de los repartos, desplazando a los mediocres que usurparon esos papeles durante el tiempo de sus forzadas ausencias. Poetas y narradores que discretamente iban publicando versos y párrafos en revistas, y luego ya dueños de libros, o trabajando como editores desde una mayor visibilidad. En la espera, no sonaba su teléfono. El rol del pájaro atravesado, el temor a que resucitara desde esa encarnación como pernicioso fénix, imponía más horas de castigo a la espera.

Que en ese 1979 todavía el recelo alrededor de su persona, su influencia y su obra no estaban a punto de desvanecerse, es cosa que podemos saber hoy gracias a ciertos gestos. De no haber fallecido repentinamente, esa espera se hubiera prolongado aún más, y esa agonía entendida como miedo a lo que él podía ser y contaminar no estaba por acabarse de golpe. El 9 de junio de 1979, a poco menos de cuatro meses antes de que Piñera sintiera, rumbo a su sempiterno juego de canastas, los primeros dolores de su infarto, Alfredo Guevara, viceministro de Cultura, en un diálogo con intelectuales de la comunidad cubana en el exterior responde acerca del autor de *Presiones y diamantes*:

Mira, esto nos lleva a los casos particulares. Todo cuanto estaba diciendo de *Lunes de Revolución* y del periódico *Revolución*, de la lucha contra la opción socialista, etcétera, es aplicable a Virgilio

Piñera; pero no es nuestra política, como Revolución –la [...] desarrollada por quienes son nuestros dirigentes máximos, con los que nosotros hemos sido muy educados–, la de perseguir. Es decir, hay un momento en que hay que combatir y tomar medidas extremas, no queda más remedio, es el de la supervivencia; pero pasado ese momento hay que abrir la posibilidad a todo el mundo de reintegrarse, de procesar su propia experiencia, de superarla, y, aun si no la puede superar, por lo menos de continuar su vida, y también su vida literaria, puesto que estamos hablando de escritores. Esa ha sido nuestra actitud prácticamente con todos los escritores, dramaturgos o no, y nuestra actitud con Virgilio Piñera. Pero Piñera no ha tenido esa actitud.

En el caso de Virgilio Piñera se han hecho muchos esfuerzos y acercamientos y se han [tenido] muchas discusiones. A Virgilio Piñera no se le pide que cambie su estilo literario, porque en realidad él no presenta obras de un tiempo a esta parte; él trabaja en lo que es hoy la esfera del libro del Ministerio de Cultura, lo que era antes el Instituto del Libro. [...] sigue trabajando ahí con una escala menos notable, con una presencia ideológica que no puede influir en nada, a diferencia de Triana, quien es alguien reincorporado totalmente al proceso de la Revolución y al proceso de su vida literaria. Se espera que un día vuelva a producir incluso obras. [...]

Virgilio, como tú sabes, es un anciano. Virgilio Piñera es, en mi caso personal, una de las pérdidas que más siento para la Revolución desde el punto de vista literario. Si tú quieres, para la literatura, no; seguirá siendo publicado, etcétera, no sé. Ojalá que termine sus días de un modo mejor. En este momento, según mis noticias –no tengo una relación personal con él, nunca hemos tenido una amistad– [...] Virgilio no tiene una actitud militantemente contrarrevolucionaria, pero la ha tenido por mucho tiempo activa. Cuando digo activa no me refiero a pertenecer a una organización contrarrevolucionaria, pero sí a tener una actividad de lucha política con sus medios, con sus instrumentos intelectuales, contra el proceso revolucionario. [...]

Haciendo ciencia-ficción yo diría: bueno, y si nos surgiera ahora un Virgilio Piñera que no tuviera esa historia, que no hubiera participado en *Lunes...*, que no se dedicara a tratar de reclutar a los

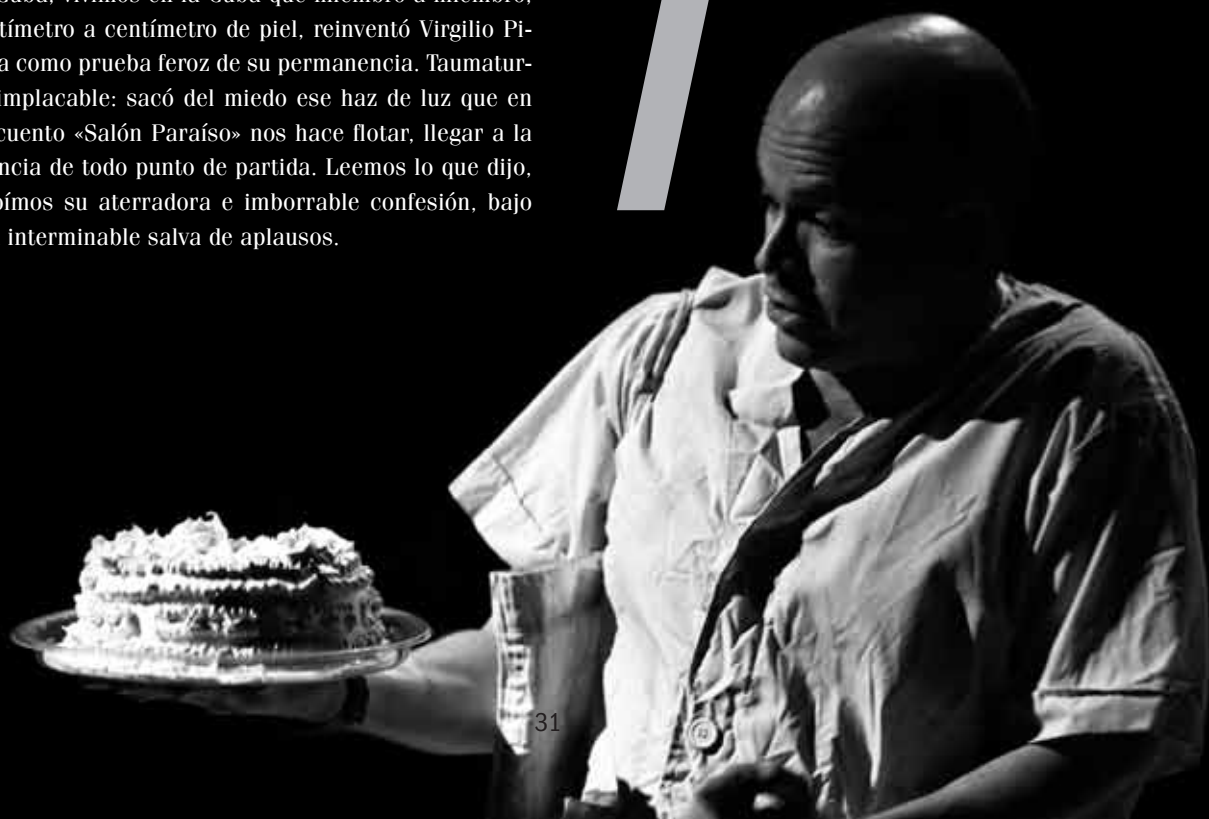
jóvenes intelectuales, envenenándolos en sus relaciones y sus posiciones, o proponiéndoles planteamientos de determinadas posiciones ideológicas; y si no existiera ese pasado, y fuera un nuevo Virgilio Piñera el que naciera ahora, diría que ya eso sería harina de otro costal.

Reducido por el vocero de la política cultural del instante ante los intelectuales extranjeros a una figura sediciosa, a un anciano, a un autor estéril, a una suerte de maniquí al que podríamos transformar por obra y gracia de la ciencia-ficción para evitar que su solo nombre contagie a una juventud de hombres nuevos y puros, en ese 1979 Piñera era, todavía, peligro puro. Una bomba de tiempo. La muerte fue el dispositivo que estalló en sus manos. No el único: muchos otros de los que luego él mismo daría cuenta le jugaron la misma mala pasada: su artículo «¡¡¡Ojo con el crítico!!!», que le costó en 1948 diez años de censura hacia sus obras teatrales por la ARTYC; una pieza como *Los siervos*, de la cual intentó retractarse y a la que escondió bajo otros títulos en su tomo de *Teatro completo*; o el juego de palabras con el cual denominó al diamante de su última novela son ejemplos de su jodida suerte, de su desafortunado modo de jugar las cartas. La vida no era precisamente una partida de canasta. Y hasta sus fieles han comentado cuánto se irritaba si perdía una sola de esas célebres partidas.

En poemas notables de su última época, como «De sobremesa», donde combina el acto erótico con el miedo mismo y la banalidad de un diálogo de restaurante, o en textos rescatados para renovar el asombro hacia su ingenio, como el extraordinario ejemplo que es «La gran puta», Piñera se revela como un maestro del horror. El espanto que es la vida, su asco hacia el cuerpo que envejece y se reduce a feto, que alumbra cadáveres; el rechazo infinito a la monotonía que describe en sus cartas, donde nos dice que todo le sabe a cartón y repite la misma rutina que ya en 1964 describía en su relato «Un jesuita de la literatura». En el Horror Cubano, en la parodia de una vida donde él denunció las falsas recurrencias de un pensamiento limitado, esa esencia contra la que descoyuntó palabras y se imaginó como personaje insólito, armó esos discursos mínimos para combatir el peso que le imponía el Gran Discurso, paciente y seguro de la fuerza de su obra. Desde esa postura, nos reclama una mayor honestidad, una ética escritural, política y civil con la que fue consecuente

hasta el minuto postrero, y es cosa que en este centenario, más allá de la fecha propiciatoria, deberíamos subrayar sin ingenuidades. A la larga, cuando hoy leemos sus versos para encontrar una Cuba más auténtica y cercana a nuestra realidad de la que algunos originistas presajaron tras la brújula lezamiana, somos testigos de su no menos horrendo triunfo. El miedo a la escasez, a la nada, a la soledad, a la intrascendencia que solo puede combatirse con la intrascendencia misma, el miedo al otro que es un ser humano de costumbres raras, un sujeto *queer*, una loca, un loco, un orate iluminado. Fue todos esos personajes, y aún hoy lo estamos leyendo. Leyéndolo en Piñera, como nos advirtió, según las reglas de su propio juego. Si fue una persona cobarde, incapaz de matar una mosca, como repiten algunos de sus íntimos, tuvo el valor extraordinario de manejar a la Literatura como su acto de valentía esencial, como inusitado acto de exorcismo para fundar una Obra que otros, más jóvenes o menos acosados, no pueden oponerle. Frente al papel, mañana tras mañana, sin importarle quién leería esas palabras, dejó un testimonio crudo e incómodo del ser que era en esa turbulencia. Moralista y romántico en el fondo, hasta en sus papeles más desconsolados hay un agríndice de esperanza, la que le hace decirnos que nunca nos abandonará, que lo están matando pero está gozando, y se aferra a la imagen de su cuerpo como isla. Habló del peso de la isla en el amor de un cuerpo. A ese último número de magia se enfrentó sin terror para sacar otro prodigio de su miedo: se hizo isla encarnada entre nosotros. A cien años de ese adiós, no vivimos en Cuba, vivimos en la Cuba que miembro a miembro, centímetro a centímetro de piel, reinventó Virgilio Piñera como prueba feroz de su permanencia. Taumaturgo implacable: sacó del miedo ese haz de luz que en su cuento «Salón Paraíso» nos hace flotar, llegar a la esencia de todo punto de partida. Leemos lo que dijo, le oímos su aterradora e imborrable confesión, bajo una interminable salva de aplausos.

T



AQUELLA NOCHE EN QUE SE DEBATIERON LAS COLABORACIONES que aparecerían en *Lunes de Revolución*, fue que pude advertir algunos rasgos de la personalidad de Virgilio. En esos días de los años 60 él venía frecuentemente a Camagüey a compartir con los escasos amigos de antaño que aquí le quedaban, preferentemente Carlos Galán Sariol (*Carlín*) y el primo de este,

DÍAS CAMAGÜEYANOS DE VIRGILIO

[...] yo soy camagüeyano por adopción. En efecto, viví allí parte de mi niñez y toda mi juventud.

VIRGILIO PIÑERA¹

Alvarito Sariol, a quien, aunque nada tenía que ver con las inquietudes literarias de Virgilio, estimaba mucho porque disfrutaba de sus anécdotas alcohólicas-festivas, en su perenne deambular bohemio, y su ilustrada cultura adquirida en barras y cantinas.

Virgilio comenzó a relacionarse con los jóvenes que integrábamos el grupo Novación Literaria, último reducto de nuestra generación de los años 50, después de amurallarnos en Los Nuevos y Tiempo Nuevo. Nuestro vehemente objetivo era transformar la mediocridad imperante de Camagüey, en la que prevalecía un pseudomovimiento literario con tufo de «crónica social», de diarismo y asociaciones en las que preponderaba la «ganadocracia», los profesionales, las damas «cultas» y la gris y famélica burguesía provinciana.²

Aquella noche Virgilio nos detalló cómo en su juventud camagüeyana de los años 30 también tuvo nuestras

mismas inquietudes. No solo lo manifestó en ese momento, sino que lo dejó plasmado en su «Presentación» de *Lunes de Revolución en Camagüey*:

Allá por el lejano 1935 fundé en compañía de Luis Martínez y de Aníbal Vega (asesinado por la Dictadura) la Hermandad de Jóvenes Cubanos, cuyo objetivo era promover la cultura y llevarla al pueblo. Fue así que, por ejemplo, llevamos a Camagüey el Teatro de Arte La Cueva y desplegamos una actividad cultural que para esos lejanos años no estaba del todo mal.³

Se encontraban en aquel coloquio Luis Suardíaz y Miguel Álvarez Puga. Virgilio estaba acompañado por *Carlín* Galán, a quien yo conocía desde niño por una entrañable amistad entre su familia y la mía. Días antes le habíamos entregado a Piñera un voluminoso manojo de cuartillas de disímiles géneros literarios, algunas de integrantes de *Novación* y otras de jóvenes de valía –casi todos habían publicado en la *Antología de poetas camagüeyanos*, compilada por Samuel Feijóo–. Entre nosotros no faltaban los que se estrenaban, o los ya consagrados, como Raúl González de Cascorro, con varios libros editados. También estaba Rolando Escardó, teniente del Ejército Rebelde, iniciador del Centro Turístico de la Laguna

del Tesoro, en la Ciénaga de Zapata, con una medular obra poética, con no pocos poemas publicados en revistas nacionales, en su estadía habanera, incluso en las significativas *Orígenes* y *Ciclón*. En ese mismo año –1960– vería la luz, por Ediciones R (que dirigía Virgilio), su poemario *Libro de Rolando*, al cuidado y con prólogo también de Virgilio.⁴ Tampoco faltaba Severo Sarduy quien, aunque residía ya en La Habana, y se encontraba en París becado por la Dirección de Cultura, se sentía y lo considerábamos componente de nuestro clan.

Allí se debatió amplia y democráticamente la producción que entregamos a Virgilio, quien desde luego decía la última palabra sobre los materiales que se publicarían, pues la idea inicial era dedicar un número a la sección de *Lunes...*, «A partir de cero», destinada a dar a conocer nuevos valores, primordialmente a los jóvenes



inéditos de diferentes provincias. Virgilio nos hizo saber, y así lo plasmó en su «Presentación»: «Mi cosecha fue tan abundante que nuestro director cambió de idea: se haría el número dedicado por entero a Camagüey».

Tuvimos discusiones fogosas pero respetuosas. Virgilio consideraba que algunos autores rebasábamos el marco de «A partir de cero» y no debíamos aparecer, unos, porque tenían algún libro publicado, y otros, porque ya eran conocidos a través de revistas prestigiosas. Mi compañera –lo es desde hace más de cincuenta años– nos trajo unos tragos, y en un hermoso recipiente, que semeja un cuerno, ensalada fría, aderezos y una fuente de golosinas de biscuit. A Virgilio se le encandilaron los ojos y con una amplia sonrisa


y una gracia que no olvido dijo: «¡Carlín, el cuerno de la abundancia!».

Virgilio era difícil de convencer, pero ante nuestra defensa apasionada, nuestra fraternidad, quizás simbolizada en el «cuerno de la abundancia», efectuó un cambio dialéctico, se autoconvenció de que lo principal era mostrar el potencial literario de la ciudad y comenzó a referirnos las vicisitudes que tuvo que padecer aquí en su juventud para escribir.

Del Virgilio intolerante, caprichoso e irónico comencé a percibir su honestidad, porque después de todo había discutido defendiendo la divulgación de algunos jóvenes anónimos, que merecían, más que nosotros, figurar en la compilación. Admiré su bondad, opuesta a nuestra vanidad. Desde luego, no lo santifiquemos: también Virgilio padeció de pedantería, y de la buena. Cuando se puso por televisión *Medea en el espejo*, de Triana, estaba en Camagüey y me dijo que tenía interés de verla juntos, y lo hicimos. Yo elogí repetidamente la obra y él permaneció callado. Luego expresó «que no estaba mal, que Pepe Triana era una promesa, muy talentoso»; pero me repitió, en más de una ocasión: «yo fui el pionero, el primero en tratar lo griego a la cubana, con Electra Garrigó, y eso hay que tenerlo en cuenta».

MANUEL VILLABELLA

Camagüey, 1936. Es director teatral, periodista, investigador y crítico. Fundador de la Compañía Edad de Oro y del Conjunto Dramático de Camagüey. Entre sus libros publicados figuran *Costal al hombro* (historia del teatro camagüeyano) y *Coloquios teatrales*. Le han sido conferidas, entre otras distinciones, la Alejo Carpentier (2004) y el premio de periodismo cultural José Antonio Fernández de Castro (2004).



Los siervos, Teatro de la Luna
Dirección: Raúl Martín

FOTOS: Buby

II

La familia Piñera se trasladó para Camagüey en 1925. Venía procedente de Guanabacoa, pueblo en el que atravesaba una situación económica funesta. Un discípulo del padre, jefe de una compañía azucarera norteamericana, le aseguró a este empleo en los centrales que se establecían en Camagüey.⁵ Virgilio, nacido el 4 de agosto de 1912 en Cárdenas, tenía trece años de edad. La primera época fue muy próspera –pudieron hasta comprar un automóvil de uso en buen estado–. Todo varió a partir de la crisis económica mundial en 1929 y la feroz tiranía machadista. «De todos mis enemigos el más encarnizado ha sido el Hambre [...] De acuerdo con la desnutrición imperante en mi familia, apenas si mi cuerpo pesaba unas ochenta libras», afirma Virgilio en su autobiografía *Vida tal cual*.⁶

Se instalaron primero en una casa de la calle Cristo, frente al cementerio. Su madre, María Cristina, la *Mamama* de Virgilio, se *horrorizaba* de vivir en ese lugar donde veían el *desfile de entierros*. A los tres meses se trasladaron para la casa número 184 de la Avenida de los Mártires 52, en el reparto La Vigía, donde habitaron los años 1926 y 1927. De 1927 a 1928 vivieron en Palma 7, y del 1928 al 1931 en el reparto La Zambrana, en la calle Loma número 6. Pero en 1933 se mudan para la casa marcada con el número 1. Allí fue donde Virgilio comenzó, establemente, a escribir.⁷

Estos cambios de viviendas pudieron muy bien deberse a estrecheces, y a ellos, además, seguramente contribuyeron la inestabilidad económica frecuente en la pseudorepública, pero también al carácter iracundo de Juan Manuel, el padre de Virgilio, quien siempre empleó pésimamente sus recursos con ideas estafalarias que hicieron padecer a toda la familia.⁸ María Cristina, la madre de Virgilio, siempre había ejercido el magisterio, y, aunque estaba retirada, en los días angustiosos de la orfandad camagüeyana fue el principal sostén de la familia gracias a que instaló una academia en la calle Independencia, frente al callejón del Cuerno y Luisa, la hermana de Virgilio, impartía clases de piano.

En su prolongada estadía camagüeyana, Virgilio se encaró a una ciudad elemental, escasa en desarrollo cultural y recreaciones, preñada de aburrimiento y tedio, con nueve distritos municipales y unos 50 000 habitantes, y que contaba con veinte entidades, compuestas por sociedades notorias, logias masónicas y agrupaciones menores.

En la década del 20 y algunos años del 30, la Sociedad Popular de Santa Cecilia apoyaba sus secciones artísticas especializadas, y descollaba entre ellas la declamación (teatral) y la música. La Germanor-Catalana contaba también con un notable «cuadro de comedias». Por lo demás, las actividades culturales eran esporádicas.

Las agrupaciones de negros y mulatos constituían núcleos segregados de las programaciones culturales y artísticas promovidas por los blancos, y se generaban realizaciones que aún están por investigarse. En general los desempeños recreativos de estos centros –tanto de blancos, como negros– se limitaban a bailes.⁹

El Círculo de Profesionales¹⁰ auspició exposiciones pictóricas y conferencias de notables artistas nacionales y extranjeros, pero fue un coto cerrado, disfrute de sus «prominentes» asociados (médicos y abogados en su mayoría); excepcionalmente se extendieron invitaciones a la población. En la década del 40 los objetivos culturales desaparecieron y solo prevaleció la cháchara, el ron y el juego prohibido.

En la ciudad se editaban dos periódicos estables: *El Camagüeyano* (fundado en 1900) y *La Región* (1913). En 1931 comenzó a editarse *El Noticiero* en horario vespertino. Esta prensa priorizaba informaciones de la crónica roja y el «mundo social», refritos del acontecer internacional de agencias de prensa yanquis y grises colaboraciones.

A la llegada de los Piñera funcionaban dos teatros: el Principal, edificado en 1850, cuyas puertas se reabrieron en 1924, después de un incendio que lo destruyó cuatro años antes; y el Avellaneda (1913). Posteriormente surgieron el Guerrero (1928), el Estrada Palma (1930), de efímera vida, y el Apolo, ya como sala cinematográfica. En 1929 se inaugura el cine sonoro con equipos norteamericanos de la Vitaphone-Movietone y proyecciones en el teatro Principal.¹¹

Entre los años 20 y 30 podemos conjeturar que Virgilio disfrutó –según las circunstancias y posibilidades económicas– de excelentes compañías de drama, zarzuelas y revistas, españolas, algunas argentinas, mexicanas, y las más populares de teatro vernáculo criollo, así como prestidigitadores, cancioneros, bailarines y consagrados artistas cubanos de renombre.¹²

En 1924 alumnos del Instituto de Segunda Enseñanza de Camagüey presentaban las revistas musicales

Virulandia sonis bongó y *Es mucho Camagüey* en los teatros Principal y Avellaneda respectivamente. Estos espectáculos se reponían todos los años, y giraban por municipios, e incluso hasta en Manzanillo. En 1929 volvieron los estudiantes con un ostentoso espectáculo: *ScándaloS StudentileS*.¹³

El doctor Fernando Martínez Lamo, fervoroso de la escena, creó el grupo teatral Renacimiento integrado primordialmente por alumnos del Instituto. Cooperó con él en los montajes y como actor Luis Manuel Martínez Casado, quien trabajaba en la radioemisora CMJA, la cual residía en esos años en Camagüey.¹⁴

Virgilio no participó activamente en estas agrupaciones teatrales, pero suponemos que algún acercamiento mantuvo. Aunque el maestro Jorge González Allué no lo menciona en el testimonio que le concedió a Oscar Viñas, del que hemos transcrito detalles, hay evidencias de que no pudieron pasar inadvertidas para él estas funciones. Uno de los actores principales en las agrupaciones era su amigo *Carlín* Galán.¹⁵ El 8 de septiembre de 1925, Virgilio matriculó en el Instituto de Camagüey y cursó el bachillerato hasta el 2 de agosto de 1934, cuando se gradúa.¹⁶

Según sus hermanos, desde pequeño le gustó actuar y declamar; de adolescente organizaba funciones en la sala de la casa. Posteriormente su familia pudo disfrutar de estas veladas, que rompían la tediosa monotonía del Camagüey de aquellos años. Dijo Virgilio que su primera *hambre artística* la calmó con el *bocado de la imitación*.

III

En 1946, ya casi a punto de partir para Argentina, a la que sería su primera estancia en dicha nación, Piñera decidió emprender el viaje desde Camagüey. Allí vivía Luisa, su hermana más querida, y Virgilio deseaba estar con ella y con sus *viejas amistades*. Se hospedó en casa de *Carlín* Galán. Desde allí escribió a sus padres y hermanos, en La Habana, una hermosa carta de despedida. «Ahora por la mañana voy a la *Zambrana*¹⁷ y veré por la tarde a Teresita y Francisca [...] Ahora voy para la *Zambrana*.¹⁸

Su hermana Luisa dice:

Fue en Camagüey donde Virgilio empezó a hacer sus primeros intentos literarios. La poesía fue lo

primero por lo que le dio [...] Una de las cosas más antiguas que de él quedaron fue un poema titulado «Invitación al suicidio», y siempre me pidió que no se lo mostrara a nadie. Incluso prometió quemar todos los textos pertenecientes a ese período, mas murió sin cumplirlo: entre los papeles que dejó están muchos de aquellos escritos.¹⁹

Pero Virgilio, como dice su hermana, incumplió su promesa: «Invitación al suicidio» –estimamos que se encuentra entre sus primeras producciones, surgido después de apuntes y papeles echados al cesto– permanece en la misma cuartilla que obsequió a *Carlín*, junto a otros poemas de esos primeros años.²⁰ Reproducimos las dos primeras estrofas:

Ha llegado un viajero, caminante incansable,
barrenando las horas y el silencio también:
un viajero muy lento, no parece que marcha;
de tal modo, que al entrar en mi alma
ni siquiera me advierte de la puerta el abrir.

Enseguida me cuenta el motivo del viaje...
con febril impaciencia y con honda emoción:
«He venido –me dice– a invitarte al suicidio,
a interrumpir el ritmo de tu vida tan ruin».²¹

Las amistades de Virgilio en aquel lugar fueron diversas. Una de las personas más íntimas, Felipe Balbis, gustaba de la literatura y la pintura; también Oscar Zaldivar. Virgilio asistía a conferencias en el Círculo de Profesionales; incluso, en 1937, dictó una titulada «Vivencias poéticas». Según su hermana, por estos años se relacionaba con profesores, periodistas y algunos pocos escritores del Camagüey. Matriculó, junto a la propia hermana, en clases de piano en el conservatorio de Félix Rafols, e integraron la Coral de Rafols, que contaba con la asesoría de *Carlín* y Natalio Galán, pero Virgilio no concluyó los estudios. Frecuentó la tertulia de Felipe Echemendía, profesor de literatura del Instituto, a la que asistían profesores y alumnos con inquietudes literarias. En estos años se relacionó también con Emilio Ballagas, y con Felipe Pichardo Moya, quien lo distinguía y siempre tuvo para él palabras elogiosas.

Según Luisa, ella y su hermano leían bastante y con seriedad; pasaban de los clásicos a los modernos, y tuvieron el primer encuentro con Proust en 1925. No excluían a los autores cubanos: Carrión, Ramos, Luis Felipe Rodríguez, Hernández Catá, y Martí, desde luego.²²

IV

En 1936, jóvenes del patio se propusieron renovar el anquilosado ambiente cultural de la ciudad. No pocos de ellos integraban la Liga Juvenil Comunista, fundada en 1932, y actuaban bajo la influencia de su secretario general Serafín Sánchez. En 1931, el manzanillero Luis Prada creó en Camagüey la primera célula del Partido Comunista, por orientación personal de Blas Roca.²³ Es así como el día 11 de agosto, a las ocho de la noche, se congregaron en la Sociedad Cultural Luz Caballero, en Lope Recio 15, «en una reunión ampliada, los miembros del Comité Gestor de la Hermandad de los Jóvenes Cubanos». Es significativo que se encontraran participando representaciones de la Acción Cívica Social Femenina y la Sociedad Juvenil Cultural Luz y Caballero, ambas integradas por jóvenes progresistas. Aprobaron el reglamento y nombraron el ejecutivo, electo por mayoría de votos, y constituido de la siguiente manera: presidente: Luis Martínez; vice: Georgina Pupo; secretario general: Aníbal Vega; vice: Emilio Fuentes; tesorero: Angélica Mayola; vice: Lina Abad; vocales: Abraham Monteagudo, Walfrido Vilató, Virgilio Piñera, José Luis García y Adolfo Meruelos Torrientes.²⁴

Entre los objetivos de la Hermandad se acordaron la compenetración de la juventud; mejorar las condiciones culturales artísticas, sociales y económicas; elevar el nivel cultural y divulgar los hechos históricos; efectuar conferencias, veladas, exposiciones; fomentar grupos literarios, y fundar la «Escuela Teatro de la Juventud, tendente a desarrollar un teatro genuinamente cubano».

En estos proyectos Virgilio tendrá máxima responsabilidad. Es entonces cuando asumió la dirección de cultura de la Hermandad.

Es muy importante la especificación que se estableció —y que ninguna otra asociación en el Camagüey consideraba en sus reglamentos—: la Hermandad estaba ajena a «todo prejuicio de raza, clase o sexo» y «todo joven que presente su solicitud por escrito será admitido, sin tener en cuenta credo político o religioso». O sea, en la Hermandad podían ingresar, y así lo hicieron, blancos, negros y mulatos, algo insólito en aquellos años. La Hermandad estaba dirigida a la inteligencia y el arte. La cuota mensual era de cinco centavos.

Todo hace indicar que proyectaban planes más ambiciosos: la creación de un ejecutivo nacional, que radicaría en La Habana, con ejecutivos provinciales y mu-

nicipales. En 1938, autorizaron a Aníbal Vega a constituir la Delegación Provincial en La Habana. Firmó el documento Osvaldo Sánchez, entonces del Comité Ejecutivo Provincial.²⁵

Por 1938, en informe enviado al Gobierno Provincial de Camagüey, se señaló que la Hermandad con local en Avelleda 91, por el que pagaban diez pesos mensuales, contaba con mil seiscientos asociados, que abonaban una cuota mensual de diez centavos. En el primer balance efectuado desde su apertura tuvieron un ingreso de ciento noventa y siete pesos y sesenta centavos, y un egreso de ciento noventa y tres pesos.

La Hermandad de los Jóvenes Cubanos desapareció alrededor de los años 40. El 15 de abril de 1942 informa un funcionario al Gobierno Provincial que «dicha sociedad ya hace mucho tiempo que no existe».²⁶

V

El 8 de diciembre de 1936 la Hermandad de los Jóvenes Cubanos auspició el Teatro de Arte La Cueva, bajo la dirección de Luis Alejandro Baralt, que estrenó en Camagüey, en el teatro Principal, *La luna en el pantano*, del propio Baralt, y al día siguiente pusieron en escena *Ixquic*, tragedia mitológica maya-quiché, del guatemalteco Carlos Girón Cerna. Virgilio Piñera, como director de cultura de la Hermandad, escribió la presentación en el programa:

Y esto es así... Nos hemos enfrentado a los clásicos molinos de viento del Quijote, y derribados están en la llanura. Con nuestra adarga de la voluntad recia y la lanza del tesón —que sabe de hierros hostiles— triunfamos en la gesta hermosa de un carísimo anhelo [...] El noble gozo de la emoción sincera recorre nuestras fuentes internas del júbilo, en una constante y alocada transposición; le vamos ofreciendo a uno, a todos... como fruto inmenso y sagrado el ideal.

Su hermana Luisa comenta que la presentación fue todo un acontecimiento. «La gente se movilizó al teatro como si se tratara de la mismísima Comedia Francesa. Virgilio tuvo que conseguirse un traje, pues a actividades de ese tipo había que ir bien vestido».²⁷

Invitar a presentarse en Camagüey a Baralt y su teatro La Cueva demuestra lo informado que estaba Virgilio sobre el acontecer teatral del país en esos días, y que el residir en una provincia del interior no lo mantenía alejado de sus intentos renovadores.

Es evidente que ese aire transformador escénico, que introdujo Virgilio en la Hermandad, era producto de su actualización y su rechazo al vetusto teatro español que se enseñoreaba en los tablados, y a las agrupaciones locales de aficionados, viciadas por esa dramática decadente. Conocía que La Cueva luchaba por la definición de un teatro nacional, autóctono, con problemas nuestros, teniendo en cuenta estilos y modos novedosos surgidos en otras latitudes, pero sin abandonar la creación de una dramaturgia cubana.

Felipe Pichardo Moya, por esos años catedrático del Instituto de Segunda Enseñanza, y quien distinguió y valoró a Virgilio desde sus primeros contactos con él en las aulas, debió haberlo influenciado, motivado y animado. Como sabemos, todas las obras teatrales de Pichardo Moya transcurren en su Camagüey; entre ellas, *Alas que nacen* había sido escrito ya en 1923. Pero es de suponer que en esos años Virgilio debe haber tenido algún contacto con Flora Díaz Parrado, quien, aunque escribe su primer intento dramático en 1941 —*El velorio de Pura*—, ya borroneaba versos vanguardistas, poseía notable intelecto y cultura, y cuya casa era frecuentada por intelectuales y artistas.²⁸



La presentación de *La Cueva* resultó decisiva para el Virgilio, hasta entonces, poeta:

[...] En tan breve temporada conocí el teatro por dentro, algo de suma importancia para el dramaturgo. Pero no fue eso lo más importante, sino el hecho estimulador de ponerse por delante del teatro incitándome a escribirlo yo también. Resultado: escribí una obra en tres actos —*Clamor en el penal* [...] ²⁹

El joven campesino Enrique Barranco Basulto murió de un balazo, para robarle cuatrocientos cincuenta pesos, al anciano Vicente Pascual, uno de los propietarios de la finca La Macagua, situada a cuatro leguas y media de Camagüey, en el entonces camino que iba a Santa Cruz del Sur. El sensacionalismo amarillo periodístico subió de tono cuando la Secretaría de Justicia mandó

despachar para Camagüey el «garrote», con su tétrica verdegü Paula Romero.³⁰

El día de la ejecución hubo un gran despliegue de tropas de policía a caballo, que rodeó la cárcel y apartó a los curiosos desde la cinco y cuarto de la madrugada. A las y veinte entraron en la llamada «cámara de la muerte» periodistas, profesionales (médicos y abogados) y posteriormente un selecto público autorizado. Entre los presentes se encontraba Virgilio Piñera.

Todo aquello me había impresionado mucho desde que comenzaron las noticias en la prensa. Mi hermano y yo estábamos en el Instituto y ambos ayudábamos a editar una revista en ese centro de enseñanza. Es por eso que entramos, ya que

teníamos credenciales como periodistas. [...] me impactó sobre todo el cadalso o cepo para el ajusticiamiento, no resistí aquello y me desmayé. Mi hermano sí tuvo valor y lo presencié todo; después me refirió los pormenores de aquel hecho. Desde entonces yo estaba tentado de escribir algo sobre el sistema carcelario. Posteriormente pasé un día preso —me detuvo Samaniego, uno de los esbirros de Machado aquí en Camagüey—. ³¹ Entonces viví todo aquello y así surgió *Clamor en el penal*.³²

En esta entrevista Virgilio nos manifestó que no había publicado la obra, que era un texto de escaso valor, aunque tenía algunas situaciones de las que no se arrepentía. Sin embargo, el 16 de septiembre de 1937 apareció el primer cuadro en el periódico *Baraguá* y en mayo de 1990 se reprodujo, íntegra, en el número 3 de la revista *Albur*.³³

[...] me habían impresionado también gentes como la Dra. Ángela Mariana Zaldívar Pereyrlade³⁴, quien fue la primera mujer fiscal en el país y la que acusó al asesino de La Macagua, así como Rosita Anders Causse, procuradora; ellas escribieron versos y hasta una novela. Esto hizo que la protagonista de mi obra fuera una mujer. Era una doctora que se

introducía a realizar una labor social en el penal, una especie de misión moralizadora.³⁵

Virgilio catalogó a *Clamor en el penal* como una comedia en cinco cuadros. La protagonista es la doctora Ana Soria, penalista, y aparecen, además, el Mayor Morales, director del penal; el doctor Marcos, médico del penal; siete reclusos; Pablo, empleado de oficina; custodios, guardias y vigilantes.

El Mayor Morales defiende sus métodos –el tratamiento a los presos debe ser férreo, brutal–, no asimila las innovaciones que le plantea la doctora Soria, quien llega autorizada para rehabilitar a los reclusos. Para ella el gran error es la prisión misma. Le entrega a Morales la documentación oficial que la autoriza al ensayo. La doctora demuestra su autoridad y prohíbe que lleven a los reclusos al río para extraer arena.

Los penados se percatan de los cambios que se producen en el penal: no hay golpizas ni maltratos. El Mayor Morales es trasladado a laborar en las calderas del lavadero, responsabilidad que no resiste, y se marcha.

La doctora Soria aprueba que la esposa de uno de los reclusos viva allí con este, y el doctor Marcos se encarga de localizar a las compañeras de los encarcelados para que duerman con ellos en las noches. La doctora anuncia su boda con Julio, uno de los penados; organiza, además, lecturas martianas y festejos sin invitados oficiales. La obra finaliza con un extenso monólogo de la doctora: «La paloma vuela con su noticia y el ancla encuentra su madre tierra [...] La paloma dice en esta ancla me pararé y seré la compañera y guía por la voluntad de Dios y por el milagro del amor maravilloso».

Este inicio teatral de Virgilio fue un logro en cuanto a denuncia. Algunas de las reformas carcelarias que propuso coincidían, incluso, con medidas que después del triunfo de la Revolución se han puesto en práctica. Desde luego, tenía los defectos que pueden señalársele a un principiante: diálogos extensos y en ocasiones extemporáneos; la doctora Soria es como un hada encantada que llega al penal; sus parlamentos se convierten en insoportables peroratas y ella se torna irreal. En las canturías de las fiestas se llega a interpretar a Beethoven (*Dios alabado por la naturaleza*). Los reclusos también son tratados, en general, idílicamente.

Uno de los logros es el cuadro I, en el que informan al Mayor Morales que se ha producido una reyerta entre

el recluso 88 (homosexual) y el 104 (musculoso, fuerte, rudo). El 88 le quebró la cabeza al 104. Este último expone sus deseos sexuales contenidos, por los que trató de forzar al 88, quien alega que se levantó sin «deseos de sonsacar». Ambos tienen aceptables expedientes de conducta; sin embargo, son castigados y solo recibirán media ración de comida. El doctor Marcos, probo médico del penal, informa la muerte del número 9. Dice: «[¡H] a muerto como un perro por no tener un ámpula de Sedal que inyectarle! ¿Qué se hace con el crédito destinado a los sueros? ¿Eh? ¿Qué se hace?» El Mayor Morales prácticamente lo echa de su oficina.

El cuadro muestra una excelente estructura dramática. Critica los métodos inhumanos carcelarios de esos años, origen de las trifulcas entre presos, y los castigos injustos con prohibiciones absurdas –entre ellas la sexual–, la desatención de los enfermos y heridos por falta de medicamentos, cómo los presupuestos asignados son robados. Virgilio, incluso, atisbó en la personalidad del recluso, y expuso en un bocadillo, cómo se van perdiendo sus vivencias del pasado. «104. (*Abstraído.*) Sí, estoy casado, pero ya hace rato que se me olvidó. (*Pausa.*) ¡Soy un bruto!, pero siento que ya no soy el mismo Antonio de antes.»

En la presentación, al publicarse en *Baraguá*, trataban a Virgilio como

una vigorosa promesa de dramaturgo [U]n joven estudiante camagüeyano perteneciente a esa rica porción del estudiantado, ignorada de la mayor parte, en que se gesta una nueva promoción de real valor intelectual, más allá del común denominador despreocupado o filomático que suele padecer la Universidad.

Se habla también de «lo atrevido del asunto», «el hábil manejo del diálogo, y el afortunado y dramático planteamiento de la tesis de la obra».

Aun con sus defectos, *Clamor en el penal* es, sin dudas, el mejor intento dramático escrito en Camagüey en el siglo XX, hasta esos años 30, y desde luego el tratamiento del homosexual –de haberse puesto en escena la obra– hubiera escandalizado a la pacata ciudad. Es más, creo que este personaje no se había tratado seria y desenfadadamente, a la vez, en la dramaturgia cubana como lo hizo Virgilio en esos años. Hasta entonces, solo era esbozado caricaturescamente y con cierta timidez en el teatro costumbrista –bufo, vernáculo o sainetero.

Escribió Virgilio:

Tres años después el Ministerio de Educación convoca a un concurso de obras teatrales. Naturalmente, no era el premio en metálico el aspecto más importante, sino la puesta en escena de las obras premiadas. Heme de nuevo ante un estímulo; mi pieza, relegada en una gaveta, salía de su letargo, y cobraba sentido haberla escrito. Si ganaba el premio tendría la oportunidad de experimentar. El resultado del concurso fue el siguiente: *Esta noche en el bosque*, de Carlos Felipe, primer premio; mi obra, primer accésit. Desgraciadamente, a ese concurso le tocó en mala suerte que la Dirección de Cultura no tuviera fondos suficientes para representar las piezas. No me quedó más remedio que devolver la mía a la gaveta, y lo que es peor, olvidarme, por fuerza mayor, del teatro.³⁶

NOTAS

¹ Virgilio Piñera: presentación «Lunes de Revolución en Camagüey», en *Lunes de Revolución*, 1960, pp. 2-3. En el tabloide –de publicación semanal, dirigido por Guillermo Cabrera Infante e insertado en el periódico *Revolución*–, no se anota fecha, ni número. Presumimos que el mes de publicación es septiembre.

² Me refiero al ambiente cultural generalizado. Desde luego, coexistían honrosas excepciones en cuanto a personalidades y asociaciones, que requerirían otro análisis.

³ Aníbal Vega, se supo posteriormente, fue traidor al Partido Socialista Popular, al que pertenecía, y una facción acordó ajusticiarlo de un pistoletazo en 1958.

⁴ Como es conocido, Rolando Escardó falleció trágicamente en un accidente de automóvil el 16 de octubre de 1960, cuando trabajaba activamente en la preparación del Primer Encuentro Nacional de Poetas, celebrado en Camagüey.

⁵ Carlos Espinosa: *Virgilio Piñera en persona*, Ediciones Unión, La Habana, primera reimpresión, 2011, pp. 42-43, 47.

⁶ *Ibíd.*, p. 49.

⁷ *Ibíd.*, p. 46.

⁸ *Ibíd.*, p. 53. En algunos de los testimonios se profundiza en el carácter enfermizo del padre.

⁹ Referencias: *Directorio Comercial Profesional de la ciudad y provincia de Camagüey. Cuba 1926*, Cuba Atlas Company, Imprenta Gómez y Cisneros, Camagüey; Emilio Rey Colomé: *Directorio Comercial e Internacional y Profesional de la provincia de Camagüey*, La Habana, 1938; *Camagüey, 1931* (sin referencias de edición). Análisis del autor.

¹⁰ El Círculo de Profesionales ocupaba la hermosa vivienda, levantada en el siglo XIX, donde hoy radica la Galería Colonial, en la calle Ignacio Agramonte.

¹¹ Francisco Luna Marrero: *Cronología camagüeyana*, Editorial Ácana, Camagüey, 2002, p. 114.

¹² Manuel Villabella: «Apéndice», en *Coloquios teatrales*, Editorial Ácana, Camagüey, 2009, pp. 104-109.

¹³ Estos espectáculos se caracterizaban porque los jóvenes se vestían de mujer con trajes diseñados por modistos, e imitaban a un bataclán llegado de La Habana, creado por el bailarín Modestín Morales, quien puso en escena la revista musical *¿Por dónde le entra el agua al coco?*

¹⁴ Oscar R. Viñas Ortiz: *El último de los grandes*, Editorial Ácana, Camagüey, 2010, pp. 25-30.

¹⁵ Desde la permanencia de Virgilio en Camagüey, este se relaciona con la familia Galán Sariol, de cuatro hermanos –tres varones y una hembra–, hijos del conocido procurador Carlos A. Galán Zayas. La amistad de Virgilio se focaliza en dos de los hermanos: Carlín y Natalio (*Cucho*). Carlín, alumno en esos años del bachillerato, aficionado al teatro y excelente declamador, estudió música y dejó inconclusa la carrera de derecho. Natalio fue un musicólogo notable, compuso obras de cámara, la ópera *Los días llenos*, y escribió el libro *Cuba y sus sonos*.

¹⁶ «Expediente docente de Virgilio Piñera Llera», Instituto Provincial de Segunda Enseñanza, consultado en el Archivo Histórico Provincial (AHP).

¹⁷ La Zambrana fue una finca muy cercana a la antigua planta eléctrica. Ya en 1907 se había iniciado su urbanización, para tornarla en reparto. Se comenzó a poblar con obreros de los talleres ferroviarios, situados aledaños a ellos. Luego comenzaron a fabricarse hermosos chalets de madera, montados en pilotaje, estrenados por ejecutivos principalmente norteamericanos de los Ferrocarriles Consolidados de Cuba.

¹⁸ Carlos Espinosa: *ob. cit.*, pp. 128-129.

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 67-68.

²⁰ Estos poemas fueron publicados en «Opción», suplemento cultural del periódico *Adelante*, no. 7, septiembre de 1987, pp. 4-5, en el septuagésimo aniversario de Virgilio Piñera, con el encabezamiento «Poesía rescatada», introducción de Luis Álvarez Álvarez. Referente a «Invitación al suicidio» dice Álvarez: «[...] apunta hacia las huellas indelebles del posmodernismo en Hispanoamérica, mientras que, por otra parte, [...] devela ya el filo atormentado del futuro autor de *Cuentos fríos* y *La isla en peso*. La manoseada temática del suicidio se desdibuja tras la sinceridad evidente de una angustia que será permanente en la obra madura de Piñera, tanto en prosa como en verso».

²¹ El poema fue copiado «a máquina», y al final se lee: «Invierno de 1935, La Zambrana».

²² Carlos Espinosa: *ob. cit.*, pp. 63-67.

²³ Francisco Luna Marrero: *ob. cit.*, p. 121.

²⁴ En esos años Luis Martínez Fernández era profesor del colegio Pinson y cursaba las carreras de Derecho y Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana. Fue profesor de Literatura

del Instituto de Segunda Enseñanza de Camagüey, y fundó el Seminario de Artes Dramáticas, primero adjunto al Instituto. Llegó a figurar entre «lo más selecto del mundo social» de aquellos días. Su obra poética, ensayística y teatral no es nada meritoria. En noviembre de 1939 Virgilio le escribe a su amigo Carlín, y le señala: «Ya veo lo que me dices del autor de *Tolvanera*. Solo medito en la ausencia de todo buen gusto y en la falta de equilibrio de tales gentes». (Carta en el archivo del autor). *Tolvanera* es un pésimo melodrama que inexplicablemente ganó el premio, en 1936, en el Concurso Nacional de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, y contribuyó al auge provinciano del joven Martínez. Aníbal Vega comenzaba su carrera de brillante profesor en aquellos años; militó en el Partido Comunista y, se asegura, fue ajusticiado por traición. Emilio Fuentes, periodista. Angélica Mayola, posteriormente abogada. Adolfo Meruelos, posteriormente director de la Escuela de Artes Plásticas José Martí de Camagüey. Entre los que pertenecieron a esa asociación, anotamos, los comunistas: Antonio Vázquez Galego, Raúl Cobas, Miguel A. Tozo, Eliseo Altunaga, Miguel García Calero, Gilberto del Pino Urra, Felicita Ortiz, y los posteriormente destacados actores Parmenia Silva y Gaspar de Santelices.

²⁵ Osvaldo Sánchez, de cabal ejecutoria revolucionaria.

²⁶ AHP, Expediente relativo a la inscripción del «Reglamento» de la asociación denominada Hermandad de los Jóvenes Cubanos, con domicilio en la ciudad de Camagüey, aprobado por el Gobierno el día 19 de agosto de 1936, en Registro de Asociaciones, legajo 180, expediente 13, consultado en el AHP.

²⁷ Carlos Espinosa: ob. cit., p. 71.

²⁸ Oscar R. Viñas Ortiz: ob. cit., pp. 34-35.

²⁹ Carlos Espinosa: ob. cit., pp. 71-72. Suponemos que tuvo oportunidad de compartir no solo con Baralt, sino también con actores que en esos años formaban parte del elenco; entre ellos, Pituca de Foronda, Teté Casuso, Humberto Ortega, Miguel Llao, Ramón Valenzuela, Ricardo Florit, Julio Martínez Aparicio, Rubén y Gustavo Rojo Pinto (hijos de la escritora española Mercedes Pinto, y posteriormente se distinguieron en el cine mexicano).

³⁰ Para una descripción detallada de estos acontecimientos, véase: Manuel Villabella: «Días camagüeyanos de Virgilio», en *Coloquios teatrales*, Editorial Ácana, Camagüey, 2009, pp. 55-56; también en *Tablas*, 2008, y en *Opción*, suplemento cultural del periódico *Adelante*, n. 7, septiembre de 1987. Para más detalles: *El Camagüeyano*, 2 al 22 de febrero de 1927.

³¹ Refiere Luisa Piñera: «En Camagüey existía una célula clandestina, a la cual ingresamos en 1931. Se hacían actos de carácter político, íbamos a las tabaquerías a hablarles a los obreros. [...] Algún tiempo después detuvieron a Virgilio, a Vinicio y a Juan Enrique, por pertenecer a esa organización clandestina. No les ocurrió nada, pero estuvieron retenidos en el vivac municipal por varios días. [...] En 1937 Humberto, Virgilio y yo volvimos a tener dificultades con la policía. Ha-

bíamos salido a vender *Indio Bravo*, una publicación clandestina contra Machado que se editaba entonces en Camagüey». Refiere Virgilio: «Cuando en 1931 fui arrestado, en compañía de mis hermanos, por una bomba que pusieron en la Escuela Normal de Camagüey, no valieron golpes ni amenazas para que yo confesara quién había sido el terrorista [...]». Carlos Espinosa: ob. cit., pp. 61-63.

³² Entrevista a Virgilio Piñera, realizada por el autor en 1968.

³³ Virgilio Piñera: *Órbita de Virgilio Piñera*, edición, selección y prólogo de David Leyva, Ediciones Unión, La Habana, 2011, p. 310.

³⁴ La Dra. Ángela Mariana Zaldívar Pereyllade fue designada fiscal el 17 de febrero de 1926. Francisco Luna Marrero: ob. cit., p. 105. Ángela Mariana Zaldívar se destacó en la ciudad como feminista, al igual que Flora Díaz Parrado, Lesbia Soravilla y otras, quienes proclamaban el amor libre y seguían los postulados de una mujer soviética que se hacía llamar Madame Kollontai. Virgilio, suponemos, tuvo amistad con ellas. Véase: Oscar R. Viñas Ortiz: ob. cit., p. 34.

³⁵ Entrevista a Virgilio Piñera, realizada por el autor en 1968.

³⁶ Carlos Espinosa: ob. cit., p. 72.

El flaco y el gordo, Pequeño Teatro de La Habana
Dirección: José Milián