

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS**

**TESE DE DOUTORAMENTO
EM LITERATURA ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA**

**CUERPO E IDEOLOGÍA EN LA TEATRALIDAD DE
NELSON RODRIGUES Y VIRGILIO PIÑERA**

**SUS RELACIONES CON EL CAMPO INTELECTUAL Y LA
ESCENA**

Orientador: Prof. Dr. Jorge Schwartz

**Guillermo Loyola Ruiz
San Pablo, mayo de 2002**

RESUMO EM PORTUGUÊS

O presente trabalho analisa a produção dramática de dois autores latino-americanos: um brasileiro (Nelson Rodrigues) e um cubano (Virgilio Piñera). A partir das semelhanças e diferenças entre ambos os dramaturgos, são estudadas as relações entre os diferentes setores do campo intelectual: a literatura e o teatro, os limites do literário e as imagens de escritor que os dois autores projetam. Neste trabalho também é analisada a relação entre corpo e ideologia na dramaturgia de Nelson Rodrigues e Virgilio Piñera, e suas implicações nas concepções sobre o teatro que os dois mantêm.

ABSTRACT IN ENGLISH

This work analyze the dramatic production of two Latin-American authors: a Brazilian (Nelson Rodrigues) and a Cuban (Virgilio Piñera). From the similarities and differences between both playwrights, are studied the relations between the different areas of the intelectual context: the literature and the theatre, the limits of the literaricy and the writer's images of both authors. This work analyze the relationship between body and ideology in the Nelson Rodrigues' and Virgilio Piñera's plays, and theirs implications in the conceptions about the theatre of both.

Introducción

El azar me llevó al teatro. Una serie de circunstancias¹ hicieron que, al terminar mis estudios universitarios, me fuera a trabajar al departamento de teatro de Casa de las Américas, en La Habana, donde me dediqué a editar la revista de teatro de ese departamento, *Conjunto*, y al mismo tiempo a trabajar como investigador del área de teatro. De repente mis estudios literarios se encauzaban por un camino inesperado. Fue en este período cuando, como corresponsal de *Conjunto*, viajé a San Pablo, en Brasil, en marzo de 1990, para participar de un taller de teatro con el director escénico Antunes Filho. A la sazón, el núcleo dramático del Centro de Pesquisas Teatrais (CPT) del Servicio Social de Comercio (SESC), bajo la dirección de Antunes Filho, estaba llevando a escena el espectáculo *Paraíso Zona Norte*, que incluía dos obras para teatro de Nelson Rodrigues: *A Falecida* y *Os sete gatinhos*. La belleza del espectáculo (no entendía media palabra de portugués) y principalmente el entusiasmo del director con el autor, me llevaron a leer la obra dramática de Nelson Rodrigues.

Uno por uno fui leyendo todos los textos del autor que caían a mi mano. En la biblioteca de Casa de las Américas había una edición del teatro completo de Nelson Rodrigues hasta mitad de los sesenta, es decir, que incluía toda su producción dramática a excepción de los dos últimos textos: *Anti-Nelson Rodrigues* y *A serpente*, que devoré por puro placer. Aquellos personajes mórbidos, aquellas historias truculentas, aquellos diálogos que lindaban con el ridículo, aquellas soluciones dramáticas ya esperadas, todo aquello que para mí en aquel momento era equiparable con el mal gusto estético, me fascinaban. Aquello todo tenía, además, una funcionalidad teatral increíble. Cómo se puede escribir algo que literariamente puede

¹ Esa serie de circunstancias en realidad fue una sola: la posibilidad que me cayó en las manos de entrar a trabajar a un lugar que valía la pena, pues la perspectiva, en el esquema de ubicación laboral planificado con el cual uno salía de la universidad ya con trabajo, era irme al fin del mundo en una dirección municipal de cultura a rellenar papeles y orientar espantosos talleres literarios.

parecer deplorable y que uno no pueda evitar dejarse arrastrar por la literatura. En cierta ocasión Jorge Luis Borges escribió que los novelistas realistas rusos de fines del siglo XIX demostraron que nadie es imposible, y entonces agotaron la posibilidad de la novela psicológica, dejándole al siglo siguiente la única opción de volver a la historia, a la aventura, a referir los acontecimientos en el relato.

En el caso de la dramaturgia de Nelson Rodrigues uno tenía la sensación de que no sólo nadie es imposible, sino de que nada es también imposible. Maridos corneados que piden perdón por haber sido traicionados, mujeres que deciden morir para tener un entierro de lujo para poder exhibir su cuerpo intacto y así demostrar ante las vecinas que ella tiene las dos tetas y no una como su prima y vecina la pacata que se la tuvo que amputar por un cáncer, padres que convierten su propia casa en un burdel de hijas, suegros que matan a su yerno por amor a él, matones que se arrancan toda la dentadura perfecta para implantarse una de oro, madre que se acuesta con su hijo de trece años prematuramente viril y cuando todos en la familia han muerto en una cadena de sangre se va con el hijo que después del incesto deambula aullando y desnudo alrededor de la casa, maridos que se fingen paralíticos para ver si la mujer es capaz de serles infiel. Una vasta gama de caracteres y situaciones que amplían los límites de la verosimilitud en el arte.

Cómo estas historias llenas de situaciones previsibles, soluciones sacadas de la manga, personajes histéricos, diálogos repetitivos y agresivos, cómo este compendio de todos los lugares comunes del mal gusto podría acabar siendo algo fascinante, productivo en escena, cómo podía provocar algo tan bello, sobrio y sublime como *Paraíso Zona Norte*. Cómo la propia lectura del texto dramático nos arrastraba vertiginosamente, sin poder largarlo hasta saber cómo terminaba aquel torbellino, aquel delirio.

Esto era posible, concluí, porque en el texto dramático un sujeto nunca nos dice esto es lo que pasa, esto es lo que yo siento o pienso. En el teatro ningún sujeto dice nada. Es acción pura. Como en la vida, en el teatro no existe el mal gusto.

Existen actitudes de mal gusto, pero la vida no tiene mal gusto. De la misma forma, en el texto dramático podemos encontrar situaciones de pésimo gusto, pero uno nunca puede decir: esto no está bien, esto estéticamente no funciona. Porque un cuerpo en escena nos puede desmentir, porque un cuerpo en escena hace milagros.²

Si tuviera que declarar lo que me enseñó Nelson Rodrigues fue eso. Entender que el texto dramático *no* es literatura, que hay algo en él que precisa ser completado, rellenado. Que es un texto que pide ser traicionado, vilipendiado, maltratado, negado, prostituido. Texto horadado, agujereado, necesita ser penetrado. Es un texto anhelante, que pide un cuerpo. Que el drama es la prostituta de los géneros literarios, más vivo y más rico cuanto más los cuerpos lo usen. Es una prostituta agradecida, embellecida mientras más cuerpos la “monten”.

Por eso mismo hay que andar con mucha cautela a la hora de leer y estudiar un texto dramático. No debe leerse como simple literatura. Quien se acerque a él deberá hacerlo teniendo en cuenta que es un texto incompleto, con destinatarios, receptores finales, intermediarios, modos de realización totalmente diferentes al del hecho literario.³ El drama requiere un saber leer que difiere del saber que se necesita para descifrar un cuento, una novela o un poema. Sería imprescindible una mínima familiaridad con la escena, con la dinámica y condición del hecho teatral, para explicar cualquier texto dramático.

² Es ya un lugar común dentro de la tradición teatral el desfasaje entre la escena y el texto. Y cómo un texto de mal gusto, aburrido e incluso considerado irrepresentable, puede tener diferentes fortunas escénicas. No creo que los creadores escénicos de los años treinta no supieron entender los textos de Oswald de Andrade. Simplemente la sensibilidad escénica de entonces no descifraba esos textos. Se hubo de esperar a que treinta años después se produjera la feliz coincidencia entre texto y escena. Una idea no privada de mala conciencia y literariocentrista censura a la escena por no haber leído esos textos de manera a sentirse necesitada de llevarlos a escena. Podríamos decir de la misma manera que Oswald de Andrade no supo escribir para la escena de su momento. El texto dramático es un producto incompleto, es un texto que se niega.

³ Se sabe que cuando se escribe un texto en forma dramática para ser leído, a pesar de su forma externa similar, su dinámica interna difiere radicalmente del texto dramático escrito con la intención de ser llevado a escena. El ejemplo más citado es el de la tragedia de Séneca en la literatura latina, pero podemos citar el caso de muchos escritores que se aventuran en el género dramático y al final son textos donde la palabra es palabra poética, palabra literaria, y no palabra performática (aunque literariamente sea de poca significación) que es la que el teatro exige.

Me di cuenta entonces que era necesario poner esto en práctica. Unas amigas que hacían teatro fueron el puente para familiarizarme con la práctica escénica. Trabajé entonces como asesor dramaturgico del grupo de ellas, y acabé conociendo desde dentro el hecho teatral. Informaciones sobre el universo escénico y su dinámica interna, que independe del texto dramático como hecho literario, fueron completadas cuando asumí un espacio radial sobre el teatro en Cuba, que me obligó a establecer contactos con los diferentes productores del teatro cubano y a familiarizarme con su dinámica y funcionamiento.

El primer contacto con la obra dramática de Virgilio Piñera debe haber sido en uno de los tantos teleteatros que escenificaban su texto dramático más conocido: *Aire frío*. No fue sino en la universidad donde comencé a conocer cabalmente su literatura. Entré en la facultad en 1982, tres años después de la muerte del autor, cuando sus textos aún no estaban ni siquiera contemplados en los programas de los cursos de letras de la Universidad de La Habana, y sólo algunos profesores arriesgados los incluían por cuenta y riesgo en la lista de lectura de los cursos que impartían. Sin embargo, cuando me gradué, cinco años después, Piñera ya había iniciado su vertiginoso y fulgurante camino de escritor de nuevo consagrado.

Sus escritos desconocidos hasta entonces, por haber sido producidos en su última década de vida, comenzaban a ser publicados. Más paulatinamente, algunos de sus textos dramáticos eran llevados por primera vez a escena. Con el tiempo Piñera se convertía en un autor faro, no sólo por su escritura, sino por la imagen de intelectual que él proyectaba. Esto se debía a las nuevas expectativas del campo intelectual.

Desde mediados de la década del ochenta en Cuba José Lezama Lima, primero, y después Virgilio Piñera, se convierten en los nuevos autores faro. El predominio de Lezama se corresponde a la segunda mitad de la década del ochenta y los primeros noventa, mientras que el de Piñera se inicia al comenzar la última década del siglo. Esto se debe, en el caso de Lezama, a que su imagen reflejaba el imaginario de los intelectuales cubanos que emergían: propiciar una república de las letras frente

la frustración del proyecto republicano (en este caso el de la revolución cubana), una ética vinculada a la escritura y a la misión del escritor como compromiso únicamente con la literatura, una renovación mística y un deseo de encontrar la fe en otro lugar que no fuera la historia de los hombres. La emergencia de Piñera se corresponde con una imagen del intelectual que, lejos de imaginar un mundo paralelo al de la realidad social que significara una nueva utopía, se resistía a creer en cualquier nueva fe, una ética aún vinculada a la escritura y al compromiso del escritor exclusivamente con lo literario, y al mismo tiempo una revalorización de la vida contrapuesta no sólo al proyecto social ideológico sino también a la cultura letrada.⁴

Mi conocimiento de la dramaturgia de Piñera se produjo de manera más desigual y esporádica que el del teatro de Nelson Rodrigues, entre otras cosas porque cuando comencé a leerlo no toda su obra para teatro estaba publicada. Por eso mismo fue una experiencia gradual, mucho menos marcada por el asombro.

Piñera me interesaba más como figura intelectual. Por esos años leí algunos de sus fragmentos autobiográficos y quedé impactado con una escritura que no parecía producida en Cuba: el tono descarnadamente confesional, la falta de temor al ridículo y al mismo tiempo la denuncia de las medias tintas constantes, históricas, de una cultura tan formalizada como la cubana. Todo eso me proporcionó un modelo intelectual que me atraía y admiraba. La vivencia de la miseria y el hambre completaban el cuadro que me hacía simpática e identificable la persona y la vida de Piñera.

⁴ Esto se corresponde con cambios en la serie social. En la segunda mitad de los ochenta el campo intelectual vivenciaba una esperanza: la del cambio político que pusiera fin a las frustraciones del proyecto de la revolución cubana, ya totalmente desacreditado. Las transformaciones y posteriores revoluciones en los regímenes del "socialismo realmente existente" del Este europeo alentaban esta fe, fundamentada en una nueva ética. Es un periodo claramente lezamiano. Con el avance de la década del noventa, sin embargo, el aplazamiento e incluso la desesperanza con el cambio político, unido a la crisis socioeconómica que afectaba profundamente todos los sectores de la vida social, y hacia poner en cuestión los valores de la cultura y su productividad, instauran un imaginario de desconfianza que se corresponde más con la imagen intelectual de Piñera.

Si en Nelson Rodrigues fui de la obra al escritor, en Piñera fui del escritor a la obra. No fue difícil establecer identidades entre ambos. Recuerdo que rápidamente los asocié. Las semejanzas que permitían su identificación las encontré, en un primer momento, en el lugar que ambos ocupaban dentro de la tradición teatral de sus respectivos países y en la coincidencia estética en varios momentos de su trayectoria dramática.

Fue así que, cuando se me presentó la oportunidad de hacer un doctorado en la Universidad de San Pablo, el proyecto que de inmediato me vino a la cabeza fue el de comparar las teatralidades de ambos autores. Cuando empecé a leer la crítica a su teatro descubrí lo que no quería hacer: no intentar hurgar en la obra dramática de Nelson y Piñera sus conexiones con el contexto social para tratar de imaginarlas como diagnósticos de una realidad política y sociocultural de sus respectivos países. Tampoco analizar el uso que ellos hacían de modelos estéticos canónicos de la tradición occidental (la tragedia y el drama realista, principalmente, y en menor medida el teatro del absurdo) o la presencia en su obra de los mitos como forma de acceder a universales.

Me pareció significativo el hecho de que, en general, la crítica ignorara (como máximo, lo colocaba como telón de fondo para presentar al escritor antes de referirse a su obra), como un hecho socioliterario significativo, el lugar más o menos marginal que ellos habían ocupado dentro del campo intelectual y su controvertida imagen de intelectual, y las conexiones que eso guardaba con su obra literaria, y principalmente dramática.

También me llamó la atención el hecho de que, siendo autores que cultivaban con profusión otros géneros literarios, le hubieran prestado al drama especial atención y dedicación, principalmente si se tiene en cuenta que en las literaturas a las que pertenecen el teatro había (y ha) tenido una proyección notablemente menos preponderante.

La profusión del uso del cuerpo en la teatralidad de Nelson y Piñera también llamó de inmediato mi atención. Saltaba a la vista el hecho de que, tal vez como en pocos autores teatrales contemporáneos que yo conozca, el cuerpo era un tema, un asunto y un desvelo de los personajes. Se me ocurrió que podría imaginar la obra dramática de ambos como un discurso sobre el cuerpo, y siendo así, indagar sobre la relación entre el uso de los cuerpos en el teatro de ambos y la manipulación que la(s) ideología(s) hace(n) de esos cuerpos, principalmente teniendo en cuenta que gran parte de la discursividad no teatral de Nelson y Piñera asume la tarea de poner en cuestión diversos modelos ideológicos.

Una frase del dramaturgo alemán contemporáneo Heiner Müller guió mi reflexión y de cierta manera ordenó mi línea de pensamiento y análisis. Para Müller, el teatro es el lugar donde cuerpos se debaten, pelean con ideas, y donde en general estas ideas derrotan a los cuerpos.

La noción de cuerpo considerada en el presente trabajo es disímil. Puede ser cuerpo simbólico, con un valor meramente metafórico, pero también cuerpo performático en su doble relación con la voz y con el relato, que explicita un dilema esencialmente teatral.

En su *Diccionario de política* Norberto Bobbio aísla dos conceptos de ideología, un “significado débil” y otro “significado fuerte”. Este último se origina en el concepto de ideología de Marx, entendido como “falsa conciencia de las relaciones de dominio entre las clases”, y se diferencia del significado débil en el hecho de que la toma como una creencia falsedad. El significado fuerte considera a la ideología una creencia falsa. Por otra parte, el significado débil designa “un conjunto de ideas y de valores respectivos al orden público y que tienen como función orientar los comportamientos políticos colectivos”. Bobbio aclara que en la ciencia y en la sociología política contemporánea predomina de un modo nítido el significado débil de ideología.

Al referirse a otras definiciones y descripciones de la ideología, que comparten su significado débil, cita a Carl J. Friedrich (*Man and his government*, New York 1963), para quien las ideologías son sistemas de ideas conectadas a la acción, que incluyen siempre un programa y una estrategia de actuación, y que están destinadas a cambiar o a defender el orden político existente. Herbert McClosky (en R. Lane, *Political ideology*, New York 1962) cree que las ideologías son “sistemas de creencias explícitas, integradas y coherentes, que justifican el ejercicio del poder, explican y juzgan los acontecimientos históricos, identifican lo que es bueno y lo que es malo en política, definen las relaciones entre política y otros campos de actividad, y proveen una orientación para la acción”. Al establecer el uso social de la ideología Giovanni Sartori (*Politics, ideology, and belief systems*, en *American Political Science Review*, LXVI, 1958) considera que ella es “el instrumento fundamental que las elites políticas tienen a disposición para conseguir la movilización política de las masas” y a manipularlas. Por último, en su resumen, Bobbio expone que los intelectuales son los portadores de ideologías, y que en la crisis de las ideologías de los años cincuenta y sesenta tuvo mucho que ver con la crisis también de un modelo de intelectual, pues una cosa se identificaba con la otra, como lo explicita la conocida y paródica frase de Raymond Aron de la ideología como “el opio de los intelectuales”. Todas estas son definiciones que corresponden a una noción débil de ideología, que es la que comparto en este trabajo.

Ahora bien, el propio Bobbio establece una distinción, al referirse al concepto marxista de ideología como falsa conciencia, entre falsa representación (“una creencia ideológica es falsa porque no corresponde a los hechos”) y falsa motivación (“que cubre o mascara los motivos reales del comando o de la obediencia”). Después de añadir que este último concepto de falsedad es el más promisor para el estudio empírico de la política, Bobbio cita a Vilfredo Pareto (*Tratato de sociologia generale*, Comunità, Milano, 1964) para afirmar que muchas veces los hombres dan a sus acciones causas imaginarias, que no se corresponden con las causas reales, por lo

que no arriban a una conciencia de las fuerzas que los mueven a actuar. En el fondo de este concepto se encuentra una cuestión esencialmente teatral: el empleo de una máscara en el espacio público escénico, que escamotea la real identidad de los individuos. Por eso también echo mano de él en este trabajo. Este no pretende ser una discusión sobre la ideología en sí, sino una reflexión sobre la relación entre las ideologías en el fenómeno dramático-espectacular, es decir, en el fenómeno teatral, a partir de la textualidad dramática de Nelson Rodrigues y Virgilio Piñera.

En este trabajo también está presente un propósito de dar cuenta de un pasado personal, de los fantasmas (que recorrieron mucho más que Europa) que presidieron mi vida desde la infancia y que aún hoy la marcan. Esto transparece en mis consideraciones. Puedo haber sido insistente, pero creo no haber sido injusto.

Quiero agradecer su contribución a que este trabajo pudiera ser concluido a las instituciones y personas que de diferente manera dejaron su huella en él. A la Coordinadora de Amparo à Pesquisa na Educação Superior (CAPES), cuya beca hizo posible emprender y llevar adelante este proyecto. A mi director de tesis Jorge Schwartz, cuya mano generosa y tenaz cambió el rumbo de mi vida, y a quien le debo varios gestos de afecto que bien corresponden a la idea de que obras son amores. A Margarita Mateo, cuya otra mano me dio el empujón para tomar ese nuevo rumbo. A Teresa Cristófani Barreto, piñeriana contumaz, generosa proveedora de material bibliográfico, con quien he tenido instigantes y nunca suficientes diálogos sobre Virgilio. A mis compañeros de curso, Cecilia Olmos, Adriana Kanzevsky y Francisco Zaragoza, cuya amistad es lo que más se me parece a un divertido trueque intelectual. A Ronald Beline Mendes, porque acompañó con solidaridad intachable las primeras fases de este proceso. A Aída Quintar, alentadora sin igual y esmerada lectora. A Idalia Morejón, porque leyó, me hizo comida, digitó, pero principalmente porque ha sido para mí en los últimos años la patria en cuerpo. A las personas que de diferente manera colaboraron en la investigación: Eudynir Fraga, Márcio Macena, Marcelo Várzea, Sílvia, Alessandra Maestrini,

A André Dias, porque lo he acabado para que sienta orgullo de mí.

Capítulo 1

Confluencias en la teatralidad de Nelson Rodrigues y Virgilio Piñera

Habida cuenta de la necesidad del estudio de la producción, circulación y recepción de textos literarios en Latinoamérica desde una perspectiva sistémica, a partir de los postulados de J. Tinianov, que señala las tres etapas de la evolución literaria¹, y teniendo en cuenta para la notificación de los fenómenos literarios la noción de sistema, tanto en su perspectiva sincrónica, es decir, de integración en un mismo *corpus* estéticamente coherente de determinadas textualidades literarias, como en su perspectiva diacrónica, es decir, de la dinámica de una tradición literaria a partir de las tres fases aisladas por Tinianov, se puede concebir la literatura producida en Latinoamérica, y aun en Iberoamérica, como un mismo y único macrosistema literario.

Para analizar la vida de un determinado sistema literario se impone, además del estudio de la historia interna, que explica cómo y qué constituye un sistema, la observación del nivel contextual, que explica por qué cambia el sistema en contacto con la serie social a partir de la situación general y la situación política.

Partiendo de estas consideraciones, las coincidencias estéticas en la dinámica de los géneros y sistemas literarios a través de su historia de las diferentes textualidades que integran la literatura latinoamericana, así como las

¹ El teórico ruso muestra primero que el principio constructivo automatizado de una textualidad erigida en *sistema* confronta con un nuevo principio constructivo contrapuesto. En un segundo momento: el nuevo principio constructivo busca aplicaciones más amplias, se extiende a gran número de fenómenos e impera dominantemente. El tercer momento marca la automatización del principio constructivo y la aparición de uno nuevo a partir del paso a un primer plano de los rasgos estéticos secundarios del sistema ya canónico, que desplazan a los elementos primarios (cfr. Tinianov, "Sobre la evolución literaria", en Todorov 1970, 89-101).

correspondencias culturales y sociopolíticas, hacen posible definir, más allá de las variantes ineludibles, una indistinción caracterizada por: una comunidad lingüística (o, en su defecto, una similitud marcada dentro del grupo lingüístico neolatino, como la existente entre el español y el portugués), una sujeción de la vida política, social y económica de los pueblos latinoamericanos y aun iberoamericanos a condiciones históricas muy similares, confluencias histórico-culturales marcadas, que se unen a coetáneas semejanzas estéticas interrelacionantes entre las textualidades literarias que conforman el sistema de la literatura latinoamericana: convivencia prolongada de diferentes sistemas literarios, que coexisten por largos períodos de tiempo, lo que trae consigo, por ejemplo, la lenta emergencia del subsistema de la vanguardia literaria, que se hace realmente canónico con la aparición de la neovanguardia de los sesenta; anticipación de la lírica a la narrativa y al teatro en la aparición y, sobre todo, en su establecimiento como sistema dominante, en la renovación vanguardista del discurso literario; la renovación vanguardista del discurso teatral _en el caso de la literatura dramática_ erigida, más que a partir de una textualidad realista naturalista moderna prácticamente inexistente en Latinoamérica a partir de una dramática integrada en el subsistema popular (sainetes, burletas, teatro de revista, teatro bufo) o en la textualidad finisecular costumbrista (drama neorromántico, comedia de costumbres), lo que hace que en la teatralidad del sistema moderno de los sesenta coexistan como renovadores el realismo y la neovanguardia a la vez, y no pocas más coincidencias particularizadoras de la producción latinoamericana dentro del sistema literario de Occidente.

Estos diferentes caracteres textuales y contextuales comunes permiten moverse con confianza con el presupuesto de que las literaturas producidas en Latinoamérica constituyen sistema y, por consiguiente, pueden, y deben ser estudiadas, en su dinámica interrelacionante.

Desde este punto de vista, sería posible hallar una periodización sistémica coherente de los fenómenos literarios en América Latina y, haciendo una

selección de dos tradiciones literarias de las más densas (como es el caso de la cubana y la brasileña), efectuar un estudio comparatístico de ambas, siempre teniendo en cuenta la historia interna de cada una de las tradiciones literarias, y buscando las confluencias en interconexiones esenciales, profundas, estructurales, y no superficiales, como tampoco, por supuesto, intentando demostrar a toda costa la existencia de correspondencias sistémicas, tanto caracterológicas como cronológicas, sino observar y evaluar siempre en la intención de hallar los valores tanto en las semejanzas como en las distinciones de ambos sistemas literarios.²

Considero posible, entonces, hallar una periodización común en los sistemas teatrales de la modernidad cubano y brasileño, como parte del sistema de la modernidad teatral latinoamericano, diferenciado en tres fases: una primera que se extiende desde comienzos de la década del treinta hasta los primeros años cincuenta (caracterizada por una modernización de la práctica teatral que intenta revertir los valores instaurados por el sistema realista-costumbrista finisecular)³,

² Es posible hallar correspondencias claras, en una primera aproximación superficial y asistémica, de la *sucesión* de las estéticas literarias, entre las literatura brasileña y cubana. Rápidamente: la novelística romántica decimonónica (Villaverde y Alencar), la novela realista (Meza y Machado de Assis o Euclides da Cunha), la remanencia de la novela realista y naturalista en el siglo XX (Carrión, Ramos), la emergencia del sistema de la modernización con la renovación del modo narrativo (Carpentier, Novás Calvo, Mário de Andrade), la definitiva entronización y canonización del sistema de la modernización narrativa (Carpentier, Lezama, Guimarães Rosa), y la emergencia del nuevo sistema de la "postmodernidad" narrativa (Sarduy, Ruben Fonseca), para sólo hablar de un género.

³ En Brasil, Joracy Camargo, con *Deus lhe Pague...*, en 1932, y Renato Vianna, con *Sexo*, en 1934, habían introducido nuevos temas dentro del modelo del melodrama neorromántico entonces imperante. Si bien estos textos están lejos de inaugurar un nuevo sistema, ya en ellos hay algunos elementos secundarios que al pasar a un primer plano en la década siguiente configurarían el sistema de la modernidad teatral brasileña. Es necesario tener esto en cuenta para no considerar la teatralidad de Nelson Rodrigues, como se suele hacer, un fenómeno insólito y sin antecedentes en la tradición teatral brasileña. De cualquier manera, los textos de Joracy Camargo y Renato Vianna se insertan plenamente dentro del sistema teatral imperante, y por eso son representados por las compañías que dominaban la escena brasileña en la época (la de Procopio Ferreira, la de Dulcina y Odilon). Igual fortuna no tuvo el autor más significativo de la década, Oswald de Andrade, que si bien introduce un nuevo sistema dentro de la dramática nacional, no conoce la escena sino treinta años después de la escritura de sus textos. La década termina con la organización de Os Comediantes, que practican un nuevo modo de producción teatral que haría posible la puesta en escena de los textos de Nelson Rodrigues y la emergencia del nuevo sistema de la modernidad teatral en Brasil. En Cuba, a la crisis del teatro bufo (sainete) y del drama neorromántico en la década del treinta corresponde la aparición de grupos de teatro de aficionados con un nuevo modo de producción escénica (a la creación de La Cueva en 1937 siguen en la década siguiente una

una segunda fase que se inicia alrededor de 1950 y culmina y declina durante la década siguiente (caracterizada por un retorno al realismo, el costumbrismo y el melodrama, pero mediatizado por las funciones propias de la modernización ya referida)⁴, y una tercera iniciada alrededor de 1960 y que culmina en la década siguiente (caracterizada por los intentos de superar la estética realista finisecular con una perspectiva neovanguardista o neorrealista) y cuya crisis percibimos hoy junto con la emergencia de un nuevo sistema teatral que se erige en contraposición relativa no sólo a la última fase, sino a toda la modernidad teatral⁵.

Virgilio Piñera y Nelson Rodrigues: trayectorias estéticas similares

A partir de esta periodización de las teatralidades que integran el sistema de la modernidad en Latinoamérica, y de su caracterización, es posible aislar la obra de los dos más importantes autores de la historia del teatro de ambos países: Virgilio Piñera, de Cuba, y Nelson Rodrigues, de Brasil, quienes, coincidentemente, producen sus textos canónicos, modélicos, a partir de la

decena de pequeñas y en general fugaces agrupaciones teatrales, entre ellas Prometeo, que bajo la dirección de Francisco Morín estrenaría a fines de los cuarenta los primeros textos de Piñera). En esta década inician su producción dramática Virgilio Piñera y Carlos Felipe, que instauran el sistema de la modernidad teatral en Cuba.

⁴En Brasil, Nelson Rodrigues escribe sus "tragedias cariocas" y Jorge Andrade y Dias Gomes producen sus textos fundamentales. En la escena, son los años de predominio del Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) y su proyecto modernizador del teatro nacional centrado en la escenificación de textos de autores europeos y norteamericanos. En Cuba, Piñera y Felipe abandonan la fase mítica y absurdista y comienzan a practicar una textualidad neorrealista, al tiempo que se empiezan a representar los textos del "realismo poético" de Rolando Ferrer. Con el estreno de *La ramera respetuosa*, de Sartre, en 1956, se inicia la "época de las salitas" habaneras, con un proyecto modernizador para la escena cubana muy similar al del TBC en Brasil.

⁵ En Brasil, emergen nuevos autores (Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Plínio Marcos) y el Teatro de Arena y el Teatro Oficina completan el proceso modernizador de la escena nacional.

En Cuba, nuevos autores se adscriben a una neovanguardia absurdista (José Triana, Antón Arrufat) o a un nuevo realismo reflexivo cuyo modelo son Williams y Miller (Abelardo Estorino, Héctor Quintero). El director teatral Vicente Revuelta va dibujando, primero con Teatro Estudio y después con Los Doce, la trayectoria de la modernidad escénica cubana a partir del intertexto de Stanislavski, Brecht y Grotowski, sucesivamente.

primera y principalmente en la segunda de las fases citadas, y cuyas textualidades se automatizan _o se incorporan excepcionalmente al *corpus* textual predominante entonces_ durante la tercera fase.

Virgilio Piñera (1912-1979) escribe sus primeras obras para teatro durante la década del cuarenta. Los textos dramáticos escritos en esta década y la siguiente aún no se adecuaban al horizonte de expectativa estética del público, por lo que sus representaciones eran escasas y sus temporadas cortísimas. No es sino en la década del sesenta que Piñera comienza a ser escenificado sistemáticamente al tiempo que se va convirtiendo en autor faro para algunos de los nuevos escritores que comienzan a producir en ese momento. De cualquier manera, hacia mediados de esta década se registra un cierto desentendimiento entre la teatralidad de Piñera y la escena cubana, pues sus textos escritos entonces (*La niñita querida, Dos viejos pánicos, Una caja de zapatos vacía*) no serían escenificados sino veinte o treinta años después. Se crea la ilusión de que Piñera dejó de escribir para teatro alrededor de 1960, en el momento de la aparición del volumen de su *Teatro completo* por Ediciones R en ese año. El momento culminante de la fortuna de Piñera con respecto a la escena cubana puede ubicarse entre el estreno de *Aire frío* en 1962, por el Teatro Experimental de La Habana, y su nueva escenificación por Las Máscaras al año siguiente, y la puesta en escena de su comedia musical *El encarne*, en 1969. El crítico teatral cubano Rine Leal (cfr. "Piñera inconcluso", en Piñera 1990) cree que

Después de 1966 aparecen síntomas evidentes de una fatiga formal, de una extenuante reiteración, de una similitud de recursos, de una repetición modélica que al mismo tiempo revelan una insuficiencia para expresar plenamente la cambiante realidad cubana, fenómeno al que no pudo escapar ni siquiera un creador tan capaz como el propio Piñera.

Esta barroquización de los modelos neorrealistas y neoabsurdistas de la segunda fase del teatro de Piñera, que diagnostica un desgaste, abre el último período de la

teatralidad piñeriana, el de sus textos escritos en los setenta, en los que se dialoga con la escena, y el teatro es tema. Durante esta década, por un marcado cambio de la noción de valor estético en el teatro, en no poca medida motivado por razones extrartísticas, ocurrida en Cuba, los textos dramáticos de Piñera fueron apartados de la escena nacional. A partir de la emergencia de un nuevo sistema teatral a mediados de los ochenta Piñera ha sido reubicado como autor modélico por el campo intelectual del teatro cubano.

Nelson Rodrigues (1912-1980) también inicia su producción dramatúrgica en la década del cuarenta. Tras el estreno de su segunda obra, *Vestido de Noiva*, reconocida inmediatamente por el campo intelectual de la literatura y el teatro como la demorada y ya necesaria incorporación del teatro brasileño a la experiencia vanguardista nacional, Nelson escribe sus textos del ciclo mítico, y con ellos inicia su conturbada relación con la escena y junto con ella con el campo intelectual del teatro y la literatura brasileños, que se extendería hasta su muerte. Los creadores teatrales paradigmáticos, cuya imagen aportaba las nociones de valor y de verdad en teatro en su época (el TBC, Teatro de Arena, Teatro Oficina) no encontraron su imaginario en la teatralidad de Nelson Rodrigues. Esta se vio relegada entonces a las compañías de teatro profesional que esta vanguardia, y la crítica teatral que al final ha hecho la historia del teatro brasileño, colocaban en sus márgenes. La entrada del teatro de Nelson en el subsistema de estas compañías (la mayoría de ellas remanentes de la estética del TBC) se produce decisivamente en la década del cincuenta, cuando comienza a producir sus “tragedias cariocas”, que ampliaron su recepción por parte del público de este circuito, pero que profundizaron el rechazo a su teatralidad por el campo intelectual del teatro. Es ya en la década de los ochenta que el teatro de Nelson, a partir de una nueva visión aportada por la escena, adquiere noción de valor y se convierte en el autor faro fundamental del teatro brasileño, situación que se mantiene hasta hoy.

En el estudio de las teatralidades de Virgilio Piñera y Nelson Rodrigues es posible aislar, en una primera aproximación, notables correspondencias:

- El estreno de *Vestido de Noiva*, de Nelson, en 1943, y de *Electra Garrigó*, de Piñera, en 1948, marcan el inicio de la modernización teatral en la escena brasileña y cubana, respectivamente.

- Ambos autores verifican en su producción un ciclo de tres fases: una primera en la que se intenta una ruptura con la tradición realista-costumbrista, con la desaparición por la vía de su anulación o su hiperbolización de la extraescena realista, de la causalidad explícita y del encuentro personal, así como de la expresión del universo dramático como “correlato directo” y no distorsionado de la realidad, principios constructivos del drama realista. Esta fase, caracterizada por la presencia de textos en los que se verifica el cambio del discurso teatral a partir de la subjetivización del universo dramático, se hace cargo de la desintegración del pensamiento positivista a partir de la intertextualidad con el teatro europeo y norteamericano, influido por las ideas de Henri Bergson (la intención como única posibilidad de conocimiento y la idea de duración de los momentos vividos), Sigmund Freud (fundación desde sus teorías de un denominado teatro del inconsciente, con base en los sueños, los actos fallidos y el psicoanálisis), y Friedrich Nietzsche (su vitalismo y su nihilismo), así como trabaja con un universo mítico sobre la idea de la constante cronotópica del inconsciente colectivo. En realidad, esta primera fase marca la emergencia y centralización de la modernización teatral iniciada en los treinta, cuya discursividad comienza a ser valorada como estética por el campo intelectual del teatro culto⁶. En la segunda fase, las textualidades de Nelson Rodrigues y Virgilio Piñera dialogan con la tradición teatral antes negada, y sus obras son intertextos en los que confluyen el drama realista, la comedia de costumbres, el melodrama, con los hallazgos estéticos del nuevo discurso teatral. Es la nacionalización del sistema de la modernización teatral iniciado dos décadas atrás, y, consiguientemente, aparecen

⁶ A esta fase corresponderían textos como *Vestido de Noiva* (1943), *Álbum de familia* (1946), *Senhora dos Afogados* (1949) y *Dorotéia* (1949), en el caso de Nelson Rodrigues, y como *Electra*

en esta etapa los textos más acabados, modélicos, que después serán canon. Significa este momento, además, el emplazamiento definitivo de las textualidades de ambos autores en el centro del campo intelectual del teatro⁷. La tercera y última fase de las teatralidades de estos autores está signada por el nuevo paso a un primer plano de los rasgos estéticos caracterizadores de la primera fase, así como por la asunción de elementos ideoestéticos enarbolados por la nueva fase del sistema modernizador iniciada en los años 60, y para cuyos autores la teatralidad de Nelson y de Piñera era canónica y no correspondía ya exactamente a sus valores estéticos. Esta fase implica la síntesis de procedimientos empleados en las dos anteriores, la parodia de su propia teatralidad y la entrada del teatro como tema en los textos, y en ella se verifica cierta automatización _con la consiguiente aparición de textos otoñales_ de la obra de ambos autores.⁸

- Ambos autores dibujan una imagen de intelectual que, por variados y aun disímiles motivos, no se corresponde totalmente con aquella legitimada por el campo intelectual de la literatura y el teatro. Esto determina las lecturas que sobre su teatralidad se han ido practicando a los largo de los años. Este ambiguo lugar en el que ambos se ubican dentro del campo intelectual de la cultura tiene que ver con la relación entre los diferentes niveles del campo en sus respectivos países, y con el lugar de los géneros (y de sus discursos consagradores) dentro de él. El hecho de que Nelson y Piñera practiquen otros géneros literarios (novela y cuento folletinescos, crónica de actualidad y deportiva, memorias y periodismo, en el caso de Nelson, y cuento, novela, lírica y ensayo y crítica literaria, en el caso de Piñera), y las lecturas de esos diferentes géneros, determinan en buena medida la

Garrigó (1941), *Jesús* (1948), *Falsa alarma* (1948) o *El Flaco y el Gordo* (1959), de Piñera.

⁷ A este momento corresponden, entre otros, *A falecida* (1953), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de Ouro* (1959) y *Bonitinha, mas ordinária* (1962), en el caso de Nelson Rodrigues, y *Aire frío* (1959), *El filántropo* (1960), *El no* (1965) y *La niña querida* (1966), en el de Piñera.

⁸ A esta última fase corresponden *Anti-Nelson Rodrigues* (1973), de Nelson Rodrigues, y *Ejercicio de estilo* (1969), *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* (1971) y *El trac* (1974), de Virgilio Piñera.

fortuna crítica y escénica de sus obras para teatro.

- La imagen de intelectual que ambos proyectan, el modo como son incorporados (o no) por el campo, está íntimamente ligada con la representación de intelectual que ellos se hacen de sí mismos y de los otros, y con su idea de la cultura. La relación entre esta y el mundo de la vida modula la discusión que ambos sostienen sobre la función cultural y artística, y orienta sustancialmente su producción dramática.
- Esta tensión dibujada por el difícil diálogo de la textualidad de ambos con el campo intelectual está relacionada con el espacio que dentro del campo intelectual de la cultura de Cuba y Brasil el teatro ocupa, y abre interrogantes sobre el lugar central que tiene en la obra de ambos autores la literatura dramática. Por otra parte, la marginalización antes referida que practica el campo sobre sectores de la obra de Piñera y Nelson está relacionada con la idea de la cultura y la imagen de intelectual que ambos proyectan y construyen para sí, una imagen que se propone escapar de cualquier centro consagrador.
- A partir de la idea de que el teatro es, básicamente, una lucha entre las ideas y los cuerpos, y teniendo en cuenta que en este enfrentamiento el teatro edifica su discurso sobre la libertad y sobre la vida, en la teatralidad de Nelson Rodrigues y Virgilio Piñera se explicita inmanentemente esta batalla, y esta explicitación permite dibujar un eje en torno al cual los textos se dicen como tales y dicen el mundo.
- El discurso sobre el cuerpo (principalmente sobre el cuerpo en situación de representación) y sobre la voz con él, es central en toda la teatralidad de ambos autores, y está estrechamente ligado con su idea de la cultura y con su imagen de intelectual. Desde lugares en buena medida diferentes, Nelson y Piñera

construyen, en sus textos dramáticos, una serie de resistencias a la representación que son una prueba y un reto, y en verdad una trampa, para la puesta en escena, y estas resistencias exigen una determinada lectura escénica cuya eficacia sólo es posible con una idea de la representación teatral y del trabajo del comediante que esté ligada al discurso sobre el cuerpo y la ideología que el texto construye, y al discurso sobre la libertad expresado en esta tensión.

- El discurso sobre el cuerpo y las resistencias a la representación de ambas teatralidades han exigido una idea de la puesta en escena y del trabajo del comediante para la que la práctica escénica de la modernización teatral no estaba siempre preparada. Es por eso que cuando se produce un cambio en el discurso escénico en la década de los ochenta estos nuevos creadores encuentran en las obras para teatro de Nelson Rodrigues y Virgilio Piñera una textualidad que se corresponde con su nueva idea del mundo y del teatro, y ambos entran decisivamente en la escena de sus respectivos países.

Dinámica interna de la evolución de la teatralidad de Nelson Rodrigues

Una revisión diacrónica sistémica de la teatralidad de Nelson Rodrigues posibilita entender su dinámica interna. Con *Vestido de noiva* (1943) tiene lugar, según ya hemos dicho, un cambio radical en la tradición dramática brasileña. Este nuevo modo se caracteriza por una subjetivización del tiempo y de la acción, que implica una ruptura de la linealidad temporal típica del drama precedente. Paralelamente, el espacio se subordina al tiempo, y la vivencia de la heroína (des)ordena la historia. Situada la protagonista en una situación límite, al borde de la muerte, la historia aparece como proyección de su mente. El artificio del encuentro personal conduce la intriga, y está dirigido en este caso no sólo a postergar el reconocimiento de sí misma por parte de la heroína, sino también el

ocultamiento y enmascaramiento de personajes y hechos que obligan al espectador a descifrar, a practicar una hermenéutica simple del texto. La heroína está sola y todas las actancias de su vivencia real son sus oponentes, recibiendo ayuda sólo de las actancias de su vivencia imaginada. Estas relaciones construyen una semántica según la cual el héroe, solo ante el mundo, está imposibilitado de encontrar una salida en el mundo de lo real objetivo.

Con *Álbum de familia* (1946) Nelson inicia su ciclo de “teatro mítico”, según la conocida clasificación de Sábato Magaldi.⁹ En estos textos (incluiriámos también *Anjo negro* y *Senhora dos afogados*) la extraescena realista prácticamente desaparece. La familia es el ámbito de la acción, y las relaciones entre sus miembros dibujan los esquemas de poder del referente social y la sociedad humana en general, a partir del intertexto mítico (bíblico en el caso de *Álbum de familia* y *Anjo negro*, grecolatino en el de *Senhora dos afogados*). Estas obras son intertexto de la tragedia en la tradición teatral occidental, y como tal las actancias de los personajes, ante las cuales la extraescena permanece inerte, conducen a la catástrofe, pues el héroe rinde una peripecia que no puede eludir. Las actancias de los personajes son numerosas, previsibles y nunca satisfactorias, y obedecen a un esquema restringido que se manifiesta en una lucha de todos contra todos. La anticipación trágica (a cargo del coro), la repetición de la prehistoria en la historia y la reiteración de las motivaciones de los personajes son los artificios que mueven la intriga. La semántica de estos textos ve la cultura como *fatum* trágico en sí, magníficamente planteada por Maria Flora Sussekind en su ensayo “Nelson Rodrigues e o fundo falso” (Sussekind 1977):

Se a proibição do incesto é 'um passo fundamental graças ao qual, pelo qual, mas sobretudo no qual se realiza a passagem da natureza à cultura',

⁹ La clasificación que Sábato Magaldi hizo, y que el propio Nelson aprobó, de las obras del autor, es ambigua e imprecisa, y no debería ser tomada ciegamente. Da la impresión, para poner un ejemplo, que en el caso de lo que denomina “peças psicológicas” incluye todo aquello que, por un motivo u otro, no se puso en los otros dos grupos. Cómo se explica entonces que *Anti-Nelson Rodrigues* no se tenga en cuenta como “tragedia carioca” y *A serpente* sí. Por qué *Toda nudez será*

sua transgressão é tomada como um retorno à antiga ordem, à natureza [...] a desestruturação deste tabu, efetuado por Nelson, atinge não apenas o sistema familiar, mas todo o sistema cultural sobre ele construído.

Estos textos míticos corresponden al ascenso social de la clase media que se produce por aquellos años y al optimismo que su protagonismo político y social movilizan. Lo trágico siempre se sitúa contra la progresión galopante del desorden, pues la tragedia en esencia implica la reclamación de un orden. Por lo tanto, es expresión de una utopía, de una esperanza positiva. En el fondo, lo trágico es la posibilidad de un cambio del estado de cosas.

Dorotéia (1949), que Sábato Magaldi incluye en las “peças míticas”, explicita, sin embargo, un cambio estético en la teatralidad de Nelson Rodrigues. En esta obra la extraescena permanece inerte y el ámbito familiar pasa a un segundo plano, pues es la aventura del antihéroe la que interesa. De nuevo, como en *Vestido de Noiva*, la heroína transita hacia su aniquilamiento, y todas las actancias son sus oponentes. Esto, unido a la inacción en el plano físico y a la reiteración y postergación de la acción, hacen aparecer en esta obra artificios y principios constructivos del teatro absurdista, que en los textos anteriores del autor estaban en un segundo plano.

Dorotéia, en realidad, son dos relatos: el de la aventura de la heroína, que quiere “regenerarse” a través de la repetición del modelo familiar, y el que gira en torno al casamiento de Das Dores. El primero es intertexto de un drama psicológico según el modelo de *Vestido de Noiva*. El segundo lo es de una farsa absurdista y grotesca. La superposición de ambos instaaura un discurso paródico que será una constante en la producción posterior del autor.

En *Valsa no. 6* (1951), el único monólogo escrito por Nelson Rodrigues, emergen procedimientos que serían centrales en la fase que se inauguraría de inmediato en la producción del autor. El encuentro personal conduce la intriga del

castigada es una “tragedia carioca” y no una pieza mítica (por el mito de Fedra e Hipólito que su estructura reproduce).

mismo modo como lo hacía en *Vestido de Noiva*, y de esta forma se convierte en artificio dramático fundamental del texto, y continuaría siéndolo en el ciclo siguiente de la teatralidad de Nelson. La heroína recibe todas las actancias como oponentes y la historia no es sino la proyección de su mente. El ámbito familiar es ya el de las tragedias cariocas, y no más el de los textos míticos. La voz única que profiere el discurso sintomatiza la crisis de un modelo dramático iniciado cinco años antes y en el que el sujeto (el héroe individual) pasaba a un segundo plano con respecto al mundo familiar. La aventura del antihéroe se corresponde al ascenso social de la clase media y a un optimismo social que posibilita una revisión profunda del referente social.

El estreno de *A falecida* (1953) por la Companhia Dramática Nacional significa la recuperación del público y al mismo tiempo la reclusión de la teatralidad de Nelson Rodrigues al circuito del teatro oficial y del sistema de las compañías profesionales que actuaban al margen y como remanentes del TBC, y de cuya dudosa consagración se hacía cargo el campo intelectual de la literatura y el teatro. Inaugura este texto una nueva fase en la teatralidad de Nelson. Reaparece la extraescena realista y el antihéroe dibuja una trayectoria que lo conduce a su aniquilación. La consecución de sus acciones, que hasta casi el final de la historia parece exitosa, se ve repentinamente interrumpida y fracasada por un acontecimiento imprevisto, pero de algún modo generado por el propio héroe, por una falla de su plan, que funciona como ironía trágica que lo aniquila. Este artificio se corresponde al final “escandaloso”, hiperbolizado y patético, típico del melodrama. En *A falecida* Zulmira recibe un entierro de pobre cuando el marido la descubre infiel. En *Perdoa-me por me traíres* el tío Raúl, inexplicablemente, toma el veneno y muere sin exigir que Glorinha haga lo mismo simultáneamente, conforme lo convenido. En *Os sete gatinhos* Noronha muere asesinado por las hijas, después que les ha hecho creer en la predicción que lo condena. En *O beijo no asfalto* Aprígio confiesa su amor por el yerno en el mismo momento en que lo mata al final de la historia.

En las “tragédias cariocas” se mantiene la atención del lector-espectador sobre la base del desnudamiento de las motivaciones últimas, íntimas y ocultas, de los personajes (el encuentro personal) y esto se realiza a través del procedimiento de la exaltación reiterada (un estado límite en los personajes que tiene lugar sin descanso, y por el cual, en una dialéctica de afirmación-negación, de impulso y contraimpulso, no consiguen salir de la crisis, pues esta es asumida de un modo exaltado, “ciego”). En estos textos, a pesar de que en general eluden procedimientos teatralistas, la extraescena no es exactamente realista. El realismo de Nelson es un realismo heterodoxo. Los personajes en la escena vivencian su mundo como un universo sin salida, entre otras cosas porque la extraescena no está modulada según las normas del “sentido común”, sino que es un espacio cuyas actancias están siempre en complicidad con los oponentes del héroe. La escena es un espacio cercado, el héroe sabe que no puede encontrar ayuda fuera de ella, y el oponente actúa como si sus acciones no tuvieran consecuencias más allá de ella. Por otra parte, el artificio del encuentro personal se emplea de un modo hiperbólico. Más que propiciar el encuentro personal de los personajes, se explicitan sus motivaciones como desesperada y patética confesión de la génesis de su acción.

Si *Dorotéia* era una farsa que introducía procedimientos absurdistas en el modelo de la fase mítica, *Viúva porém honesta* (1957) hace lo mismo con el modelo de las “tragédias cariocas”, sintomatizando *a priori* (Nelson aún escribiría otros textos de esta fase en los años siguientes) la crisis de ese modelo. En esta obra procedimientos realistas (extraescena realista, motivaciones de los personajes orientadas en una causalidad explícita, personajes que son ícono de tipos sociales) se integran a procedimientos teatralistas (personajes irreales, una causalidad distorsionada e hiperbólica _Ivonete no se sienta porque es viuda, su marido Dorothy Dalton murió atropellado por una “carrocinha de chica bom”_ hechos sin correlato real _resurrección del marido muerto). Esta yuxtaposición es indicio del desgaste del discurso neorrealista emprendido por Nelson años atrás. La

emergencia de procedimientos teatralistas preanuncia una desconfianza en la serie social que signaría la tercera y última fase de la teatralidad de Nelson Rodrigues.

La barroquización del modelo de las “tragédias cariocas” que tiene lugar en *Bonitinha, mas ordinária* (1962) significa la crisis de ese modo discursivo. En este texto aquellos elementos estructurales que habían permanecido como secundarios en esa fase emergen. El héroe recibe actancias oponentes que implican su anulación, y esta vez no tiene un objeto definido. La búsqueda de ese objeto, y de un destinatario para ese objeto que no sea él mismo, traza su trayectoria. Si la frase actancial de las primeras “tragédias cariocas” era: el sujeto quiere un objeto que es su oponente y cuyo destinatario es él mismo; aquí la frase es: el sujeto quiere un objeto que sea su ayudante y cuyo destinatario no sea él mismo. Si Zulmira quiere un entierro de lujo, y el dinero para él, para ofrecérselo a sí misma como gloria póstuma, es la procura de este dinero la que la aniquila. Diferentemente, Edgard quiere un objeto (Ritinha o Maria Cecília) que ante todo le sea solidario, y para el cual destinar sus actancias. La obsesión que mueve la acción del héroe se desprende del objeto deseado en sí y pasa a la justificación de la propia acción, y así se ideologiza.¹⁰ La reiteración de la acción y del encuentro personal, la duplicación del objeto actancial que ahora es quien practica ese artificio, el escamoteo de las evidencias al héroe y al espectador, completan la barroquización del modelo.

En *Toda nudez será castigada* (1965) se produce una síntesis de las dos fases del teatro rodrigueano hasta entonces: la mítica y la realista. En esta obra el intertexto mítico (el mito griego de Fedra) es invertido y parodiado¹¹. Y esto se hace con principios constructivos del teatro realista. En la obra dialogan los dos

¹⁰ Ya en textos anteriores de esta fase algunos personajes protagónicos (Gilberto en *Perdoa-me por me traíres*. Arandir en *O beijo no asfalto*) practican una acción similar, pero la justificación, ideologización, de su acción, es más importante que el objeto en sí, cuya solidaridad buscan pero no encuentran.

¹¹ Flora Sussekind (Sussekind 1977: 29-31) analiza magníficamente el funcionamiento de este modelo mítico en esta obra de Nelson, y su inversión y parodia al ponerlo a dialogar con los *fait divers*. “dados normalmente marginalizados, ‘desclassificados’”, con lo cual provoca una “perturbação da causalidade” en los “‘fatos’ temas passíveis de tratamento literário”.

subsistemas: la catástrofe que cierra la acción y que implica que el héroe sucumba tiene aquí la forma de la estética del espanto que caracteriza al melodrama, con sorprendente desenlace. La lucha de todos contra todos y la repetición de la prehistoria en la historia que modulan el mundo cerrado y el determinismo trágicos va emparejada a una extraescena estrictamente realista y a un esquema actancial típicamente realista según el cual el sujeto busca una identidad a partir del mandato de la sociedad, que al mismo tiempo es su oponente y lo inmoviliza.

En *Anti-Nelson Rodrigues* se inicia la última fase de la teatralidad de Nelson Rodrigues, que en esta obra se aleja del universo cerrado de sus textos precedentes y, más aún, de generalizaciones y conclusiones proveídas por los ejemplos morales que estos textos aportaban. Al mismo tiempo que incorpora procedimientos del melodrama que hasta entonces estaban en un plano secundario en su producción dramática. Paralelamente, Nelson comienza a parodiar su propia teatralidad¹², que se convierte en asunto. De cierto modo, el autor realiza aquí una teatralización del modelo dramático por él instaurado.

Con *A serpente* Nelson hace una incursión en un género teatral hasta entonces no practicado por él: el drama psicológico de intriga realista. Las obras neorrealistas que el autor había escrito antes (las “tragedias cariocas”) eran textos donde se ponían en crisis los artificios típicos del drama realista, el encuentro personal principalmente. Después de llegar a una síntesis de su estética en *Toda nudez será castigada*, Nelson experimenta dos modelos de textualidad dramática de los más comunes y habituales en la tradición teatral brasileña, y que en general sobreviven en el subsistema del teatro comercial: el melodrama folletinesco (*Anti-Nelson Rodrigues*) y el melodrama realista (*A serpente*). Al final de su vida, Nelson deja entrar a su teatralidad los modelos textuales que producían más teatro

¹² No así en otras zonas de su textualidad, pues desde mediados de los años cuarenta Nelson practicaba el melodrama folletinesco en novelas y cuentos, áreas de su producción que no eran legitimadas por el campo intelectual de la literatura y el teatro.

dentro de ese subsistema, al que al final habían sido relegados sus textos por más de dos décadas por el campo intelectual del teatro nacional. Comienza, por tanto, a dialogar con la escena que consagraba su teatralidad.

La teatralidad de Virgilio Piñera y la dinámica interna de su evolución

Electra Garrigó (1941) se comporta, dentro de la dramaturgia piñeriana, del modo como lo hacen los textos míticos en la producción de Nelson Rodrigues. En esta obra la extraescena realista está prácticamente ausente. La familia es el ámbito de la acción, y las relaciones entre sus miembros dibujan los esquemas de poder del referente social y la sociedad humana en general, a partir del intertexto mítico. *Electra* Garrigó es intertexto de la tragedia en la tradición teatral occidental, y como tal las actancias de los personajes conducen a la catástrofe. El héroe es sujeto de una acción ineludible y que lo sobrepasa, y esta peripecia es la eliminación de los padres por los hijos para poder rendir una acción de cuyo cumplimiento aquellos son los principales oponentes. La anticipación trágica (también aquí a cargo del coro), la repetición de la historia, la ironía dramática de la que los personajes victimados son objeto (in)voluntario, y la reiteración de las motivaciones de los personajes son los artificios que movilizan la intriga. La insistencia en la necesidad del cumplimiento de la Ley que implica la perpetuación de la Sangre es vista por la semántica de este texto también como *fatum* trágico, según ha indicado Raquel Carrió (Carrió1992):

Está claro lo del matriarcado y el machismo (tópicos y gestos reiterados en la tradición dramática cubana); como también el tema definido por Piñera de la educación sentimental que nuestros padres nos han dado. Y desde luego, claro que aquí se trata, una vez más, de la identidad Familia-Casa-Nación, es decir la familia como célula que refracta (y representa)

contradicciones y rasgos de un contexto mayor.

En *Jesús* (1948) tiene lugar una inversión del intertexto mítico, y la familia deja de ser el ámbito fundamental de la acción para pasar a serlo la ciudad. Ahora hay un antihéroe (Jesús) 'que cumple una trayectoria que lo lleva al aniquilamiento, y que él percibe como ineludible. El mito aparece como destino y las actancias del personaje colectivo que representa a la ciudad son las que lo destruyen. El héroe asume su destino negándolo, y de este modo refuerza la parodia al modelo trágico ya presente en *Electra Garrigó*. Aquí también la anticipación trágica, unida a la reiteración de la acción, es el artificio sobre el que descansa la intriga.

Con *Falsa alarma* (1948) Virgilio Piñera inaugura su serie de teatro absurdista, que tendría larga vida en su producción dramática y se extendería hasta finales de la década del sesenta. La finalidad de esta estética del absurdo practicada por Piñera es poner en cuestión los mecanismos y fundamentos de la razón común.

El procedimiento básico sobre el que se construye esta estética es la discontinuidad o la postergación de la acción y del diálogo, que sugiere falsas esperanzas, a partir de su ambigüedad. Su estructura es circular, es decir, un mismo motivo es repetido, intensificando la falta de motivaciones del protagonista. La historia aparentemente no avanza, y si bien no se puede hablar de acausalidad, tampoco encontramos una causalidad explícita de los acontecimientos de la historia, como ocurre en el teatro realista. En el plano de la acción, el sujeto aparece como inactivo, recibe actancias de los demás y si bien quiere liberarse, no consigue sortear ninguna prueba por la que se lo hace pasar. Sujeto único, solitario, todos los demás personajes son sus oponentes.

Otro de los artificios dramáticos que modulan el discurso absurdista es la incongruencia hiperbólica, la presencia de determinadas situaciones que resultan excluidas de la lógica del sentido común, de las reglas aparentes que rigen el mundo real. Esta incongruencia es registrada de manera distinta por los diferentes

personajes, y justamente es esta percepción diferenciada lo que la hace parecer exageradamente ilógica. Unos personajes no llaman la atención, no se sienten sorprendidos, “extrañados” con dichas situaciones. Son los personajes implicados en la situación absurda, embragues del autor en el develamiento de la realidad absurda. Otros, por el contrario, están “extrañados” con la incongruencia, situados fuera de ella. Son los personajes referenciales, aquellos que representan al espectador.

La elipsis es otro de los procedimientos sobre los que descansa la teatralidad absurda. Existe una elipsis espacial, que implica la ausencia de una extraescena realista (al menos al modo ortodoxo). La escena aparece como un espacio más o menos aislado, único, no conectado con otras realidades, con otros espacios que lo determinen. Existe también una elipsis temporal, que descansa sobre el olvido de los personajes embrague, de los personajes “no extrañados”, extrañados con la situación absurda, sobre la base de la ausencia de pasado y de futuro, sobre la presentación de la situación como “presente flotante”, acausal y sin consecuencias.

El absurdo tiene lugar en *Falsa alarma* en dos sectores o campos significantes distintos: en el nivel de la acción, según se ha visto, y en el nivel del discurso, del diálogo de los personajes. En la segunda parte de la obra el Juez y la Viuda dialogan sobre asuntos que se suceden en forma de saltos, a partir de conexiones arbitrarias, ilógicas. La estética del absurdo, que predomina en la neovanguardia teatral de los cincuenta y sesenta, trabaja, así, en sentido inverso a la estética surrealista, dominante en la primera vanguardia teatral; es su opuesto. Si el surrealismo se sustenta sobre la idea de la posible convivencia entre los opuestos, los diferentes, el absurdismo llama la atención sobre la extrañeza e imposibilidad de esa convivencia (“un caballo es un caballo, y un tema es un tema”, dice la Viuda). La segunda vanguardia teatral, por tanto, se edifica en buena medida a contramano de la primera.

Los siervos (1955) ve la política como mito y como tragedia, e invierte

(por un proceso similar al practicado en *Jesús* con el mito evangélico) el mito fundador de toda política, el de la búsqueda de la redención de la ciudad, de los ciudadanos. Fuera de esto, este texto se comporta de manera similar a *Jesús*, aunque en él ya hay elementos que indican el desgaste de la fase mítica por la emergencia de procedimientos absurdistas ya introducidos en *Falsa alarma* y que serán sistematizados posteriormente: el absurdo esencial de la situación y los reclamos inusitados del héroe, todo lo cual acentúa el discurso paródico.

La boda (1957) y *El Flaco y el Gordo* (1959) son la transición de la primera fase absurdista a la fase realista que se inicia con *Aire frío*. En ellas se mantiene la reiteración como artificio dramático, pero a diferencia de *Falsa alarma*, una causalidad explícita y racional mueve la acción de los personajes, aunque después estos actúan de manera inusitada. La acción es postergada pero tiene un desenlace que de algún modo soluciona el conflicto, aunque de una manera circular. El héroe no permanece inactivo, y las actancias que recibe son consecuencia directa de sus acciones.

Con *Aire frío* (1959) Piñera retoma el diálogo con la tradición teatral antes negada. Es un intertexto donde confluyen el drama realista, la comedia de costumbres y la textualidad finisecular, con los hallazgos estéticos del nuevo discurso teatral. Este texto indica el emplazamiento de la textualidad piñeriana en el centro del campo intelectual del teatro. Ahora bien, este texto mina, desde ellos mismos, los procedimientos realistas tradicionales. Es una síntesis del realismo y de la vanguardia, de las dos principales vertientes de la modernidad teatral cubana, y por eso es el que más ha producido teatro en Cuba, el que menos resistencia tiene por parte de la escena y de los espectadores del país. En *Aire frío* tiene lugar una ruptura de la estructura dramática realista sin abandonarla, y significa, dentro de la teatralidad piñeriana, el cese del absurdismo como modo de expresión estética, para realizar una inmersión en la realidad develadora de su condición absurda. Dice Piñera (Piñera 1960):

Admitamos que mi teatro anterior es teatro más o menos del absurdo. Ya

dije que no era absurdo del todo ni existencialista del todo. Con Aire frío me ha pasado algo muy curioso: al disponerme a relatar la historia de mi familia, me encontré ante una situación tan absurda que sólo presentándola de modo realista cobraría vida ese absurdo. Es por eso que me apresuré a declarar en un Prólogo: En Aire frío me ha bastado presentar la historia de una familia cubana, por sí misma una historia tan absurda que de haber recurrido al absurdo habría convertido a mis personajes en gente razonable.

En este texto, Piñera construye una obra realista sobre el artificio de la postergación de la acción (típico del absurdismo) conjuntamente con el encuentro personal, que es el artificio fundamental sobre el que descansa el drama realista.

El realismo reflexivo de *Aire frío* supera el realismo ingenuo, corriente estética elemental, totalmente prejuiciosa, que pretende hacer coincidir lo representado con la imagen estética. Lo hace a partir de un desarrollo dramático absolutamente destinado a probar la tesis realista, que consiste en la pretensión de Miller de lograr el equilibrio entre “causalidad social y responsabilidad individual” (Gassner 1963: 347).

En este realismo reflexivo ya no hay una fidelidad absoluta por “la realidad” sino la seguridad de que el dramaturgo crea el objeto. El autor es consciente del compromiso social que implica el teatro como práctica del mismo tipo y por lo tanto marca la imagen. No confía más en el hecho de que de por sí la imagen teatral significa. Cree que el teatro debe ordenar la realidad, tomarla en su momento pregnante. En él se da lo que T. Todorov (1975: 4144) denomina la verosimilitud de la opinión común que, por supuesto, pone sus límites a la recreación de la realidad. Las limitaciones, falencias y mitos de la clase media de la década que comenzaba, llena de esperanzas, se muestran a partir del principio constructivo del encuentro personal; por medio de este procedimiento dramático el autor logra que el espectador se engañe y vea la representación como algo vivo, sin jerarquizar ninguna arista, casi en bruto. La ilusión se concreta también a partir

del manejo de una trivialidad deliberada, destinada a producir un efecto dramático. En el plano de la intriga se produce una disminución del movimiento escénico, una ausencia de final cerrado y la presencia de la crisis en el comienzo mismo de la pieza. Estos procedimientos están sustentados en una estricta causalidad y una extraescena realista.

En el plano de la acción, el sujeto del realismo reflexivo de *Aire frío* sale de su inacción con el fin de lograr su identidad. La sociedad le ha dado esa misión, pero paradójicamente es ella misma su principal oponente. En esta contradicción está basada la ideología de este texto: este esquema a nivel de la intriga muestra una amarga tesis realista a partir de la construcción del personaje mediocre, al que nunca le pasa nada.

En *La sorpresa* (1960), pequeña pieza en dos actos escrita por encargo oficial, Piñera practica un realismo ingenuo totalmente extraño a su producción dramática. Solamente un optimismo estimulado por el cambio social iniciado entonces, alimentado por el ánimo de exorcizar una culpa social que experimentaba buena parte del campo intelectual cubano a comienzos de los sesenta, explica esta obra. Los intelectuales asumen la función de reescribir la historia, y Piñera, en este texto, adhiere a este proyecto. La coincidencia abusiva es el artificio dramático central de la primera parte, de la cual son víctimas los personajes después redimidos. El texto quiere ser diagnóstico de la historia social y testimonio histórico, y esto lo hace creando la ilusión prejuiciosa de que la imagen teatral es reproducción mimética y documento de lo real. *La sorpresa* cancela el proyecto realista de Piñera al llevarlo a posiciones extremas. A partir de ella se inicia el gradual retorno de la teatralidad del autor, a todo lo largo de la década y a medida que la serie social es percibida como frustrante, a procedimientos teatralistas de tipo absurdista cuyo punto culminante es *Dos viejos pánicos* (1968).

El no (1965) es un texto realista en el que comienzan a aparecer elementos teatralistas, que se van intensificando a medida que la acción avanza. La acción de

los héroes es su propia ausencia. Ya aquí los protagonistas deciden no asumir la misión social de actuar para encontrar su identidad. No hay encuentro personal puesto que los héroes no buscan nada. La postergación de la acción, ahora practicada por los protagonistas y no por su medio, los aniquila pues implica su renuncia al mandato social de obediencia y afirmación. Aunque se conservan una estricta causalidad y una extraescena realista, el espectador ya no ve la representación como algo vivo, puesto que las actancias de los oponentes a los héroes van cobrando cada vez mayor ilogicidad a medida que la historia avanza. El verosímil de este texto, a partir de la irrupción de los vecinos en el acto quinto, es ya el del propio teatro.

En *La niñita querida* (1966) los procedimientos teatralistas ya se han hecho cargo de la acción. A pesar de la extraescena realista y de la causalidad explícita, se repiten modelos actanciales de la primera fase del absurdo piñeriano (particularmente *El Flaco y el Gordo*). La heroína no consigue sortear las pruebas por las que se la hace pasar y su destino final, que contraría la misión que el medio social y familiar le ha encargado, acaba siendo víctima de su propia acción. La afirmación de su identidad por parte de la heroína desencadena una serie de fuerzas que, en una estructura circular, la entrampan. Vuelven a un primer plano aquí procedimientos de la primera fase de la obra del autor: la anticipación trágica, la repetición de la acción, la hiperbolización de las reacciones de los personajes.

Dos viejos pánicos (1968) marca la vuelta plena del absurdismo al teatro piñeriano, aunque ahora de un modo diferente. En esta pieza el discurso absurdista no se presenta a partir del contraste entre la sensatez y la insensatez (como en *Falsa alarma*). Es decir, no se construye desde un ordenamiento racional de la irracionalidad del mundo, como en el primer absurdo piñeriano. La extraescena, ahora sí totalmente no realista, adquiere un estatuto dramático que la convierte en espacio desconocido y actuante, en fuerza invisible que modula la acción de los personajes. Es el espacio de los planilleros, el espacio de los oponentes. En este texto la incongruencia hiperbólica prácticamente desaparece, como corresponde a

una nueva visión no sorprendida de lo absurdo. El universo absurdo es aceptado en cuanto tal. El sujeto productor del texto trabaja desde la misma lógica del absurdo, trabaja desde él y no fuera de él (como ocurre en *Falsa alarma*). La postergación de la acción ha perdido significación, pues los personajes, en realidad, en el fondo, no esperan nada. La reiteración ha ocupado su lugar como artificio dramático fundamental.

En *Dos viejos pánicos* los personajes intentan recuperar su identidad jugando a la posibilidad de ser otro, al encuentro emancipador con otro cuerpo. Ya no buscan la reafirmación de lo que se es (como hace el Asesino en *Falsa alarma*), sino la negación de lo que se ha sido. No hay punto de apoyo para ninguna afirmación. Los personajes ya no están ni siquiera interesados en decir “no”, no les interesa afirmarse mediante la negación por la voz y el discurso, por la palabra, por la razón. Quieren justamente escapar de las razones que han pretendido afirmar a lo largo de sus vidas. En el mundo representado en *Dos viejos pánicos* no hay ya ninguna esperanza en el poder de la razón, en su capacidad para, descubriendo el absurdo de sus leyes, diagnosticar nada. Los personajes aluden al referente político y social de fines de la década del sesenta y a las censuras y a los miedos de este mismo período. Aparentemente, estos personajes mediocres no son más que un reflejo de una sociedad que pone todos los huevos en la misma cesta con el fin de engañar a sus componentes. Los impulsa a ser alguien, a responder a la misión redentora, y al mismo tiempo los inmoviliza. El teatro piñeriano de los cuarenta estaba desencantado de su referente, pero aún tenía fuerzas para desnudar ese mundo racionalmente. El de fines de los sesenta percibe que la posibilidad de explicación del mundo desde la razón, de la liberación a partir de ella, es un fracaso. Es un universo sin esperanzas, en el que la única liberación posible es íntima y ficcional. Justamente esta ficcionalización del conflicto, el juego teatral que los personajes practican, es aquí elemento secundario que, al emerger como principio estructurador central, ordenará los textos de la última década de la vida del autor.

A fines de los sesenta se produce un agotamiento de los procedimientos que a lo largo de treinta años habían regido la producción dramática de Virgilio Piñera. Con *Dos viejos pánicos* (1968) y *Una caja de zapatos vacía* (1969) llega a su culminación una práctica de escritura para teatro orientada a una representación de la vida común, ya fuera por medio de procedimientos absurdistas, ya realistas. En la década siguiente, la última de la vida y obra de Piñera, el asunto principal de sus textos dramáticos, los más enigmáticos y radicalmente renovadores de toda la producción piñeriana, serán la propia construcción del hecho teatral y la mascarización de la vida.

Son los años de “muerte civil” de Piñera, en los que no se publican ninguno de sus textos literarios ni se estrena ninguna de sus obras para teatro, en los que las cátedras universitarias del país, las instituciones culturales y las casas editoriales obturan su literatura; en los que Piñera deja de existir para el campo intelectual de la literatura y el teatro, entonces orientado por una fuerte impronta sociopolítica. Son los años en que la vida intelectual de Piñera se realiza no en la esfera pública, que lo ignora, sino en círculos estrictos de amigos escritores también más o menos defenestrados. Son los años en los que Piñera, solo ante la “pavorosa nada”, está más desolado, más despojado que nunca, no necesita él mismo justificarse ante nada y ante nadie, porque no puede, sino únicamente ante sí mismo. Son los años, entonces, en los que escribe esos extraños, enigmáticos e incitantes textos que conforman la última fase de su trayectoria dramática.

La génesis de este nuevo camino en la producción dramática piñeriana es posible explicarla, como señala el crítico teatral cubano Rine Leal (cfr. Piñera 1990: 23), en

la presencia del autor en un curso o taller de actuación que Vicente Revuelta ofreció entre finales de 1967 y principios de 1968 en el Teatro Musical. Entusiasmado por las búsquedas de Revuelta a partir de la experiencia de Artaud, Grotowski y el Living Theater, Piñera contribuyó con “Ejercicios”.

Estos cuatro últimos textos dramáticos son *Ejercicio de estilo* (1969), *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* (1971), *Las escapatorias de Laura y Oscar o De lo ridículo a lo sublime no hay más que un paso* (1973) y *El trac* (1974).

En los más radicales de estos textos (*Ejercicio de estilo* y *El trac*) prácticamente desaparece la narrativa, cuya eliminación, al ser “la espina dorsal de la ilusión” en teatro (Helbo 1989: 177), implica la entrada de procedimientos teatralistas extremos y evita crear la ilusión de lo real en el lector-espectador. En ellos el teatro se dice en cuanto tal, y la imagen teatral significa por sí misma. La verosimilitud de la opinión común ya no pone límites a la recreación de la realidad. La historia es una sucesión de actancias sin causalidad. Se anula la ilusión de la distinción entre personae y comediante. En el plano de la acción, el sujeto tiene como objeto acceder a la expresión.

Imagen de intelectual de Nelson Rodrigues y su movilidad en varios paradigmas

Hay algunos raros escritores cuya textualidad se ubica, en un mismo momento que coincide con su vida literaria, en más de un paradigma. Si hay algún autor brasileño en el que esto es visible es Nelson Rodrigues, cuya vastísima producción textual (obras para teatro, novelas folletinescas, cuentos, crónicas de actualidad y futbolísticas, memorias) está situada en por lo menos dos paradigmas distintos y bien definidos. Por un lado, el consagrado por la vanguardia literaria y teatral, que se corresponde con una idea de la cultura como objeto destinado a los pares, al conjunto de los otros escritores, y sancionada por la crítica especializada erigida en autoridad legitimadora, según lo que Pierre Bourdieu denomina “expresión prerreflexiva del proyecto creador” del autor. Corresponderían a este paradigma, en el caso de la obra de Nelson Rodrigues, los textos teatrales (y,

dentro de ellos, principalmente aquellos leídos como representaciones paradigmáticas de modelos de vanguardia, como es el caso de *Vestido de Noiva*) y en menor medida sus memorias, aparecidas en el diario carioca *Correio da Manhã* en 1967. Por otro lado, están los textos situados fuera del espacio consagratorio demarcado por el campo intelectual de la literatura brasileña de esos años (estamos hablando de las décadas de 40, 50 y 60), aquellos textos excluidos de las instancias de valor y de verdad que ese campo intelectual formula: los folletines de las series escritas bajo los seudónimos de Suzana Flag y Myrna, y el folletín *Asfalto selvagem*, firmado por el propio autor, los cuentos de la columna periodística *A vida como ela é...* y, en menor medida, las crónicas.

Pretendemos mostrar, en este trabajo, cómo es que las representaciones de Nelson Rodrigues como escritor dibujadas por ambos paradigmas se interrelacionan y determinan el lugar que ocupa en el campo intelectual. Concretamente, me interesa develar ciertas líneas de la intrincada red de relaciones que han hecho que la obra de Nelson, al ser leída como literatura y no literatura al mismo tiempo, salga y entre continuamente de los límites de legitimación trazados por el campo intelectual de la literatura y el teatro, y cómo la vida escénica de sus obras para teatro ha estado determinada, en buena medida, por estas relaciones y por la imagen de escritor e intelectual que esta red teje.

En 1943, con el célebre estreno de *Vestido de Noiva*, la producción dramática de Nelson Rodrigues entra en el espacio consagratorio del campo intelectual de la vanguardia literaria. El muy citado comentario que en ese momento hace Manuel Bandeira, el cual refiere la tardía y tan esperada entrada del teatro a la modernidad brasileña con esta puesta en escena, introduce a Nelson Rodrigues en el espacio consagratorio diseñado por una vanguardia ya canónica, y permite al teatro, de la mano de la literatura (Bandeira es un poeta), entrar al círculo de las prácticas culturales legítimas. El hecho de que la entrada del teatro a la familia de culturas se produzca (aunque no únicamente) desde los modelos de legitimación sancionados por la literatura va, en gran medida, a trazar el destino

escénico de la dramaturgia rodrigueana y a dibujar la imagen de escritor e intelectual del autor.

Al año siguiente del estreno de *Vestido de Noiva*, en plena apoteosis de la entrada de la teatralidad de Nelson Rodrigues en la esfera de lo legitimable, comienza a aparecer, en el diario *O Jornal*, una novela por entregas firmada por una desconocida Suzana Flag cuya publicación, en cuestión de semanas, decuplica la tirada del periódico insignia de los *Diários Associados* de Assis Chateaubriand. Sería el primero de una serie de folletines que aparecerían entre 1944 y 1951 y cuyos títulos (*Meu destino é pecar*, *Escravas do amor*, *Núpcias de fogo*, *A mulher que amou demais*, *O homem proibido*) permiten imaginar en qué registro literario se ubican, considerado subliteratura por el campo intelectual.

Dos años después, y cuando ya habían aparecido dos volúmenes de Suzana Flag, Nelson Rodrigues escribe su tercer texto dramático, *Álbum de família*, que marca el inicio de la relación ambigua con el campo intelectual que mantendría el autor en las décadas siguientes, al implicar la expulsión de su teatro (o de ciertos caracteres de su teatralidad) de la esfera de la legitimidad cultural. Sábado Magaldi (Magaldi 1992: 12) apunta este viraje:

Los admiradores de la víspera condenaron al dramaturgo cuyo nombre, desde entonces, pasó a ser sinónimo de obsceno y tarado. Alvaro Lins (el "papa" de la crítica literaria de entonces) decretó que el texto estaba fuera de la literatura.

A partir de entonces, el discurso crítico dominante sobre la dramaturgia de Nelson Rodrigues se mueve en un espacio cuyos límites son, de un lado, la negación del estatuto literario del texto, del otro, la consideración del autor como un par indisciplinado cuya textualidad tenía ciertos sectores no reconocidos como parte de la esfera de lo legitimable. Se produce así la cisión marcada por el discurso crítico que hace que la escritura de Nelson Rodrigues tenga una amplia movilidad dentro y fuera del campo intelectual de la literatura y el teatro. Se leen

como parte de un mismo universo ideológico sus folletines y algunas áreas de su teatralidad, a partir de ciertas constantes aisladas por el discurso crítico: la reiteración de determinados motivos (el incesto, el pacto de muerte entre los amantes, las marcas corporales castrantes), la hiperbolización del patetismo, la sobredimensión de los apremios sexuales como motivaciones que en la intriga regulan la acción de los personajes, la repetición de artificios como las falsas pistas y los desenlaces imprevistos característicos de la “estética del espanto” típica del melodrama, el uso de un lenguaje no sancionado como literario. En fin, se hacen sobresalir las marcas que, en la esfera de una legitimidad cultural conquistada (la producción dramática), citan lo no legitimable literario (los folletines). Se comienza a leer su teatro desde el lugar que ha alcanzado su literatura para el campo intelectual: es decir, desde fuera de la propia literatura. Esto es posible debido al doble estatuto del texto dramático (texto literario para ser leído y texto “horadado” para ser proferido en escena y “rellenado” por los otros coautores del hecho teatral). Al salirse el autor de la literatura, el discurso crítico autorizado para legitimar, el literario, hace aparecer como ausente de valor y de verdad, también, la producción dramática.

Sería conveniente, en este punto, trazar un paralelo entre las funciones de la crítica literaria y la crítica teatral, que están lejos de ser homogéneas. Ambas son portadoras de la misma función de mediación entre el campo artístico y social y el texto, ambas tienen los mismos atributos que las facultan a juzgar y consagrar. Ahora bien, si la crítica literaria sitúa un texto en el entramado del campo intelectual de una época, la crítica teatral, al mismo tiempo, está imbuida de una clara y central función documental (queda claro que el discurso crítico teatral cree que tiene que dar cuenta de cada detalle del espectáculo, e incluso de la génesis del mismo), es decir, consagra y al mismo tiempo registra, por razones obvias: la representación, es decir, el teatro mismo, es algo fugaz, efímero, sólo el texto permanece, creando así la ilusión, vivenciada por la crítica literaria, de la pertinencia de su valoración en cuanto texto literario “puro”. Además, los medios

a través de los cuales se vehiculan ambos discursos críticos, sobre todo cuando se trata de la crítica más inmediata al momento de producción de la obra artística, son con frecuencia disímiles. La crítica estrictamente literaria se realiza a través de revistas culturales o suplementos literarios, la propiamente teatral lo hace básicamente a través de las columnas de actualidad cultural de los periódicos y revistas. Por todo esto, por su función más centrada en lo consagratorio y su circulación dentro de una comunidad ideológica y estética grupal, la crítica literaria tiene una más precisa función de legitimación del poder dentro del campo intelectual. La crítica teatral, por estar destinada a un sector mayor del espacio público, se presenta siempre, para el campo intelectual de la literatura, como una práctica en vías de legitimación.

Por todas las razones anteriormente apuntadas, se clarifica cómo el discurso crítico literario, al menos el instituido en la modernidad, tiene un poder legitimador mayor, dentro de la esfera de la cultura, que el discurso crítico teatral, cómo el discurso crítico literario se adjudica al texto dramático (y junto con él también al teatro) como objeto del saber sobre el que tiene legitimidad de juicio, pero al que, en general, no consigne ver sino como objeto idéntico al texto literario, al mismo tiempo que no encaja bien, no aprehensible totalmente. Es fácil observar cómo en las revistas literarias la presencia del teatro no está en general integrada al resto del campo literario registrado, aparece como una necesidad impuesta de dar cuenta de una manifestación que se reconoce dentro de la esfera de lo legitimable, pero que no es del todo deseable, que no se reconoce dentro de la esfera de lo que legitima. Muy por el contrario, la crítica teatral no se adjudica competencia para juzgar los hechos literarios, los cuales, además, son vistos a priori como parte de lo consagrado. Así, el teatro suscita en el discurso consagratorio del campo intelectual de la literatura, esa doble actitud que describe Bourdieu (1967), aunque él no la presenta como confluyente en un mismo discurso crítico:

Ante las significaciones situadas fuera de la esfera de la cultura legítima,

los consumidores se sienten autorizados a seguir siendo simples consumidores y a juzgar libremente; por el contrario, en el campo de la cultura consagrada, se sienten sujetos a normas objetivas y obligados a adoptar una actitud devota, ceremonial y ritualizada.

Esto es particularmente sobresaliente en la práctica legitimadora del campo intelectual latinoamericano, y en el ambiguo lugar que dentro de él el teatro ocupa.

En el campo intelectual brasileño de la década del 40 la literatura, como se ha visto, ejercía, con respecto al teatro, una función hegemónica, seleccionando, dentro del teatro, lo que podía o no entrar a la esfera de lo legitimable, y lo hacía, en el caso de la obra teatral de Nelson Rodrigues, desde el horizonte trazado por la literatura, desde el lugar ocupado en el universo de lo literario por este autor. El crítico Paschoal Carlos Magno (citado en Castro 1992: 288) juzga, tras asistir al estreno de *Os sete gatinhos*:

Es una pena que este autor, de los más importantes del Brasil en todos los tiempos, desperdicie su talento con la inmundicia

Y es que el discurso crítico brasileño de la modernidad, (cuyos principales portavoces, aquellos que pondrían toda la tradición literaria y artística en el lugar en que aún hoy se encuentra, empiezan a producir por esos años), está marcado por una fuerte impronta institucionalizadora. Esta academización típica del campo intelectual brasileño define y modela un “hombre académico”, un intelectual vinculado a la escuela, pero que, al excluirse de la producción artística, afianza, en el caso brasileño, aquella dualidad entre conservadores y creadores de cultura señalada por Bourdieu (1967):

Los conservadores de cultura, responsables de la prédica cultural y de la organización del aprendizaje capaz de producir la devoción cultural, se oponen a los creadores de cultura, auctores capaces de imponer su auctoritas en materia artística y científica, de la misma manera que la

permanencia y la omnipresencia de la institución legítima y organizada se oponen a la fulguración única, discontinua y puntual de una creación que en sí misma tiene todo su principio de, legitimación.

La crítica brasileña, entonces, ejerce una fuerte función conservadora cuyo producto y al mismo tiempo presupuesto es una idea sacralizada de la cultura. El teatro de Nelson Rodrigues es leído desde este lugar. Décio de Almeida Prado, la voz consagradoria principal de la crítica y la historiografía teatral brasileña, desvaloriza el empleo inusitado que hace Nelson de sectores considerados dentro del coto de la cultura sagrada: que un personaje en *A falecida* se siente en el inodoro en la posición de *El pensador* de Rodin y que el texto dramático *Boca de Ouro* esté construido como metatexto paródico de la película *Rashomon* de Kurosawa (Almeida Prado 1964). Según manifestó en una ocasión el propio Décio, a él le habría gustado que el teatro de Nelson no “huyese tanto a la norma” (Almeida Prado 1988).

El propio Nelson Rodrigues explota ciertas representaciones de la imagen de intelectual construidas por el campo intelectual de la modernidad: la convicción de que el público está inevitablemente condenado a la incomprensión (tras el estreno de *Senhora dos Afogados*, en el que la puesta en escena es abucheada, Nelson declara: “La estrella está en el cielo. Quien no la ve, no la ve. Pero ella brilla de la misma manera.”), la idea de que el rechazo público es un valor que reafirma la misión profética del artista (Dice Nelson: “Puedo decir, sin ninguna pose, que, para mi sensibilidad autoral, la verdadera apoteosis es el abucheo”), y la manipulación del mito moderno del “artista ingenuo y espontáneo” cuya voz inexplicable es representada como profética. Estas representaciones aparecen desnudadas en su forma de mala conciencia cuando ciertos sectores del campo intelectual las emplean para sacar a algunos autores de la esfera de lo legítimable, como cuando Oswald de Andrade, en la famosa polémica que sostiene con Nelson, lo llama “analfabeto coronado de laureles”, dotado de “herraduras

mentales” y “pervertido ilustre, pero de pocas letras”, y cuando clama por una “policía literaria” que impidiese a la obra de Nelson salirse de los límites de un “folletín de periodicucho de quinta categoría”.

Este “terrorismo del gusto” practicado por un amplio sector del campo intelectual brasileño de entonces sobre la escritura de Nelson Rodrigues hace eco en la escena que entonces comenzaba a legitimarse como valor y como verdad dentro del campo de la vanguardia, ya de por sí poco predispuesta a tener en cuenta la producción dramática de los autores nacionales porque estos no eran un medio de autoconsagración, no tenían competencia legitimadora para la escena. Es hartamente conocida la fobia de la principal compañía de entonces, el Teatro Brasileiro de Comédias, a llevar a escena textos de autores brasileños. Pero aún así montaron obras de Abílio Pereira de Almeida y Edgard da Rocha Miranda, hoy autores olvidados. En una ocasión, en 1953, Zbigniew Zienbienski (que había dirigido el primer montaje de *Vestido de Noiva* diez años atrás) le propone al TBC llevar a escena *Senhora dos Afogados*, habida cuenta que este texto de Nelson era intertexto literario de *Mourning Becomes Electra*, de Eugene O’Neill, un autor ya consagrado dentro de la vanguardia. Sobre Nelson, un participante de la experiencia del TBC ha declarado: “El TBC era la niña de los ojos de la alta clase media de São Paulo. Era muy esnob, el gobernador del estado iba a los estrenos. Si pudiese, el TBC llevaría a escena todo en francés. Nelson, definitivamente, no era ‘bien’. A ellos les parecía literatura ‘amarilla’”. Después de dos semanas de trabajo de mesa, el texto fue abandonado, porque era demasiado “fúnebre”.

En la década del sesenta, con la llegada de nuevos creadores escénicos (y con ellos sus valores, que se presentan en oposición al modelo instaurado por el TBC) al centro del campo intelectual del teatro, Nelson Rodrigues permanece fuera de lo legítimo, ahora, además, por otras razones: su no correspondencia con una nueva imagen de intelectual de la que eran depositarios estos nuevos creadores, la imagen del intelectual socialmente participativo, filomarxista e implicado en un proyecto de emancipación social que se entiende como un

proyecto para todos, los pares y no, cuyo paradigma es el modelo sartriano. Nelson Rodrigues modela deliberadamente una imagen que quiere excluirse del nuevo paradigma. Su obra tiene una modificación sustancial. El punto de giro, a mi entender, se produce en el año 1961.

Ese año Nelson Rodrigues estrena *Beijo no asfalto*, en la que un periodista del vespertino carioca *Última Hora* promueve un escándalo, basado en premisas falsas, que lleva a la excomuni3n social del héroe y a la catástrofe que termina en su muerte. El detalle es que en ese diario trabajaba el propio Nelson (hacer referencia aquí a cómo Nelson, en sus textos fuera de la esfera de lo consagrado, incorporaba fragmentos discursivos, inventados o no, de los representantes del campo intelectual: *Otto Lara Resende ou Bonitinha mas Ordinária* y las referencias permanentes de *Asfalto selvagem*). Su mención en el texto dramático a *Última Hora*, en el que Nelson escribía hacía diez años su columna de *A vida como ela é...*, le vale su salida del diario. Esto sería detalle si no constituyera un indicio de que Nelson, percibiendo el cambio de rumbo del campo intelectual, prefiere excluirse. Se da cuenta que la “subliteratura” no le permitiría ya, al ser ahora definitivamente ignorada, al no ser antimodelo frente al cual el campo intelectual dibuja el espacio de consagración, colocarse como un escritor en las márgenes, cuyo estatuto literario es permanentemente puesto en cuestión. A partir de entonces Nelson no escribiría más ningún folletín.

La sospecha de que Nelson registra el nuevo rumbo del campo de la cultura y la nueva imagen de intelectual consagrado, y de que entonces prefiere realizar un movimiento que lo mantenga al margen de ellos, queda reforzada por el hecho de que la cancelación de su trayectoria folletinesca va acompañada de su salida de *Última Hora*, el periódico de Samuel Walner que era portavoz de un discurso nacionalista, desarrollista e izquierdista, vinculado durante largo tiempo a la tradición política varguista. Al mismo tiempo, Nelson comienza a introducir, ya mediada la década, nuevos géneros en su escritura: crónicas de actualidad y memorias, las cuales aparecen publicadas en *O Globo* y *Correio da Manhã*, dos

diarios cuyo capital simbólico los vincula a la tradición liberal-conservadora. La nueva discursividad de Nelson Rodrigues se adecua a su fin de excluirse de la imagen de intelectual que traza los límites de lo que en cultura es poder por esos años, construida a partir de fuertes presupuestos ideológicos.

De nuevo, y por disímiles pero no totalmente excluyentes razones, la teatralidad de Nelson es rechazada por la escena brasileña de entonces. Los grupos teatrales que proyectan la representación de valor y de verdad en teatro _Teatro de Arena y Teatro Oficina_ leen la escritura teatral de Nelson como no legitimable, registran lo que en ella no es recuperable: la presencia de asuntos demasiado locales y cotidianos para trazar con ellos una generalidad social o demasiado universales como para ofrecerlos como representaciones de un referente cultural, histórico y social cuyo diagnóstico apremia formular. Sólo estas urgencias ideológicas que dominaban el campo intelectual del teatro de entonces pueden explicar que textos tan simples como *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Chapetuba futebol clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, y *Arena conta Zunbi*, de Augusto Boal, pueden aparecer aún hoy como modelos del teatro de esos años mientras la densidad teatral de Nelson Rodrigues y Jorge Andrade haya estado relegada, en esas décadas, a los espacios teatrales no legitimados, o en el mejor de los casos vagamente reconocidos, por el campo intelectual de la vanguardia teatral.

Indicio de que Nelson Rodrigues construye su discursividad y su propia imagen de intelectual a contramano de la imagen que edifica el poder en cultura lo es la aparición, en forma de libro en 1977, de sus crónicas bajo el título de *O Reacionário*, título que es indicio de que Nelson construye su discurso estético espejeándose y constituyendo una antiimagen, como (y aquí uso una frase recurrente en él, “un Narciso às avessas”).

La teatralidad de Nelson Rodrigues sólo entraría en el centro del campo intelectual del teatro brasileño con el inicio, a fines de la década del 70, de la última fase de la modernidad teatral, cuando sus textos sí entran en sintonía con

los apremios y expectativas del campo, con su imaginario y su capital simbólico: la existencia de un discurso paródico y desjerarquizante, la presencia de temas como el eterno retorno, el universo mítico universal nacionalizado, la ausencia en fin de presupuestos ideoestéticos apriorísticos difíciles de eludir, la pluralidad de voces.

Las conturbadas relaciones de Piñera con el campo intelectual y su imagen de intelectual

Cuando se estrena su primer texto dramático, en 1948, Piñera es un autor que era leído con dificultad por el campo intelectual de la literatura cubana. Esto era así por dos razones fundamentales: su textualidad (principalmente la semántica de su textualidad), que no se correspondía con las expectativas de las principales voces consagradas del campo en la época, y sus valoraciones sobre la literatura de sus coetáneos y sobre la tradición literaria cubana. Ambas razones englobaban una idea sostenida por Piñera de la literatura y de la cultura que disonaba.

En su texto autobiográfico "La vida tal cual" Piñera comenta su impresión, al fijar su residencia en Buenos Aires a mediados de la década del cuarenta, del campo intelectual argentino de entonces:

Yo encontré en Buenos Aires gente tan culta, tan informada y brillante como la de Europa. Hombres como Borges, Mallea, Macedonio Fernández, Martínez Estrada, Girondo, los dos Romero, Bioy Casares, Fatone, Devoto, Sábato y muchos más pueden ofrecerse sin duda alguna como típicos casos de hommes de lettres. Sin embargo, de tantas excelencias, todos ellos padecían de un mal común. Ninguno lograba expresar realmente su propio ser. ¿Qué pasaba con todos esos hombres que con la cultura metida en el puño no podían expresarse?

Esta pregunta modula, durante toda la trayectoria de Piñera, sus posiciones

frente al campo intelectual, y responder satisfactoriamente a ella, en cuanto escritor, fue su preocupación central. La pregunta ya explícita una dicotomía que dibuja la imagen de escritor que Piñera construye para sí y los otros, y fija los límites de su idea de la cultura y de la función de la escritura. Es la dicotomía entre cultura y vida, entre lo que él considera repetición de modelos, por un lado, y expresión de sí mismo, por el otro. Salvar la distancia que hay de la aculturación impuesta a una vivencia de la cultura no mediatizada por esas formalizaciones es para Piñera el camino de la emancipación intelectual, según la idea adorniana de que “los hombres son siempre mejores que su cultura” (Adorno 1987). Este camino, para Piñera, es el que posibilita la superación por parte del intelectual de la enajenación que se manifiesta en una doble actuación en las esferas pública y privada. En *Aurora*, revista que Witold Gombrowicz¹³ hace en Buenos Aires, se dice:

Si en privado somos ingeniosos, creadores y llenos de chispa, mientras en público nuestra voz sufre un leve apagamiento, esto prueba que nuestro estilo público está por debajo de nuestro estilo privado. En casa somos vitales porque somos nosotros mismos, pero en público ocultamos nuestras verdades internas y nos convertimos en voceros de la Abstracción. Debemos, pues, comprender que nuestro estilo público es malo y como leones, tigres y águilas irrumpir sin timidez, ni miedo, ni cálculo, en este solemne recinto oficial que nos inspira demasiado respeto.

Siempre me pregunté por qué Piñera escoge la literatura dramática como una de las formas genéricas principales de expresión de su creación literaria, por qué en su producción el teatro ocupa un lugar central, habida cuenta de que en la tradición literaria cubana, e incluso hispanoamericana, se ha tratado siempre de un género menor, del patito feo de la literatura, que se considera siempre dentro de la esfera de lo dudosamente legitimable. Y para Piñera el teatro no es un género en el

¹³ Desde su llegada a Buenos Aires en 1946 Piñera se integra al grupo de jóvenes escritores nucleados en torno a Gombrowicz. Sus ideas sobre la cultura y la literatura, y su imagen de intelectual por esos años, son las del polaco.

cual se incursiona como modo de ensayar otras formas de expresión literaria, como hacen otros tantos escritores hispanoamericanos, sino que es vehículo esencial de su expresión literaria¹⁴. Y creo que es porque el teatro, justamente, le posibilita a Piñera, de una manera más clara, la explicitación de los conflictos antes referidos: el teatro es el género en que la vida y la formalización de ella están juntas, son inalienables.

El mismo año en que escribe *Electra Garrigó*, 1941, Piñera dicta en el Ateneo de La Habana una conferencia sobre la poetisa romántica cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, en la que la “coloca en su lugar”¹⁵, y al mismo tiempo consuma su ruptura con los otros escritores de la revista *Espuela de Plata*, que serían los que dirían qué es literatura en Cuba en las dos décadas siguientes. Su conferencia sobre la Avellaneda provoca un *petit scandale* cuyo incentivador es la voz más consagrada de la literatura cubana entonces (quien decía qué era literatura y lo que entraba o no en la tradición), José Ma. Chacón y Calvo. A partir de entonces Piñera vivencia su incorporación al índice literario nacional, cuyo punto culminante es la valoración que hace Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* (1958), de la lírica piñeriana, y donde coloca al autor fuera de la tradición.

Una pequeña “batalla de *Hernani*” calificó Piñera en 1948 el estreno de *Electra Garrigó*. La crítica literaria, y siguiéndole los pasos la teatral, valora la obra como no literatura. Mirta Aguirre, crítica literaria y una de las principales opiniones consagradas en la literatura nacional hasta la década del ochenta, la excluye. Para Carlos Espinosa (Espinosa 1989: 81), “la crítica nacional no estaba aún preparada para recibir una obra así, y la recibió de manera miope e

¹⁴ A tal punto que amigos de su intimidad y conocedores de su obra como Abilio Estévez han aseverado que Piñera es un genial dramaturgo, un cuentista notable, un poeta razonable y un novelista menor

¹⁵ La relectura de la tradición literaria es una constante en la práctica intelectual de Piñera. Esta relectura es la constatación de una ausencia, la de la propia literatura. Hasta comienzos de la década del sesenta Piñera insistirá en su idea de la historia Literaria nacional (y la escena nacional también) como un vacío.

irrespetuosa”. La polémica que tuvo lugar entonces provocó que la Asociación de Redactores Teatrales y Cinematográficos (ARTYC) presionaron a los grupos teatrales para que no llevaran a escena más textos del autor y obstaculizaron el estreno de *Jesús*, escrito ese año y sólo estrenado dos años después.

Se inicia así la angustiada relación con la escena nacional de la producción dramática de Piñera: los textos demoraban años para ser llevados a escena y cuando ocurría malamente pasaban de la noche de estreno, la recepción era escasa (“para el reducido círculo de mis amistades”, diría Piñera 1960: 16), la puesta en escena precaria y los intérpretes ineptos¹⁶ Todo esto es lo que le hace decir a Piñera de sí mismo, en 1960, que él es “un casi autor teatral” (Piñera 1960: 16).

A partir de 1959 y durante los primeros sesenta tiene lugar una reubicación de la textualidad de Piñera dentro del campo intelectual. La entrada en él de un nuevo grupo de escritores que comienzan a formar parte de las instituciones culturales (desde cargos administrativos hasta el comando de publicaciones más o menos oficiales), y que se nucleaban en torno a las revistas *Ciclón*, primero (y de algún modo revista germinal de las otras), y *Lunes de Revolución* y *Casa de las Américas* después, entre los cuales Piñera aparece como autor faro (para algunos estéticamente, para otros por la imagen de intelectual que él proyecta), legitima su escritura.

Son los años (1959-1961) en los que Piñera se convierte en un verdadero formador de opiniones dentro del campo intelectual. Escribe profusamente en las revistas, y sus textos críticos están ordenados en torno a una idea: el cambio social (y estético) producido le crea la ilusión de una posible y ansiada integración de arte y vida, lo que posibilitaría el verdadero nacimiento de la literatura nacional.¹⁷

¹⁶ En carta a Rodríguez Tomeu, Piñera describe el estreno de su cuarta obra, *La boda*, en el Teatro Prometeo en 1958, como una sucesión de precariedades: las actrices no querían decir la palabra “tetas” en escena, los actores no habían memorizado bien el texto y la noche del estreno se produjo un apagón de una hora antes de la función. (Espinosa 1989: 87)

¹⁷ En “La reforma literaria”, artículo publicado en *Lunes de Revolución* en junio de 1959, Piñera constata que “en cincuenta años de República casi no hay cuentistas y novelistas en el país, y, al contrario, existe una avalancha de poetas que, además de todo, ni siquiera saben poeatar. La Revolución denuncia muchas fallas, entre ellas la literaria. Así, o los jóvenes entran en el compás

Se hace a una idea de la literatura como producción no para los pares, sino para grandes grupos sociales, amplificando así el campo de los lectores potenciales. El cambio social, sin embargo, le interesa a Piñera básicamente como una posibilidad de renovación literaria y de construcción de una imagen de escritor integrado a la sociedad.

Estas ideas movilizan en Piñera un discurso exorcizante (del cual escapaban pocos escritores cubanos de entonces) destinado a crear otra imagen de intelectual comprometido con el curso histórico. Una serie de polémicas en publicaciones (con Raimundo Fernández Bonilla, en 1959; con Gil Blas Sergio en 1962) interrumpen este discurso piñeriano y, junto a otras razones, Piñera deja de ser un autor central dentro del campo intelectual. Gradualmente el autor comienza a vivenciar la imposibilidad de la integración entre literatura y vida propiciada por el cambio social, al tiempo que el campo intelectual (que se institucionalizaba rápidamente) comienza a valorar la literatura como subordinada y al servicio de lo entendido como vida.

Se inicia entonces, a mediados de los sesenta, un repliegue de Piñera como autor faro, al tiempo que muchos de sus textos dramáticos escritos entonces no son estrenados o demorarían para serlo¹⁸. La escena lo considera de nuevo un autor extraño, incentivada por un modelo del intelectual comprometido con una función política al que Piñera no correspondía.

En 1969 se lleva a escena el último texto de Piñera en vida, su comedia musical *El encarne*. Se inicia entonces la larga década en la que la institución exigía (Arrufat 1994: 42)

revolucionario o las cosas seguirán como siempre han estado: escribir cualquier cosa menos literatura”.

¹⁸ En su artículo “Notas sobre el teatro cubano”, publicado en *Unión* en junio de 1967, Piñera propone un teatro que, teniendo una función política, “rechace el panfleto”, y coloca a su producción dentro de los que llama un “teatro intelectualista”, en oposición a un teatro realista, destinado a ofrecer un diagnóstico como correlato de la realidad. ¡Qué diferente del Piñera que cinco años atrás proponía una literatura “apéndice de la Revolución”! (en *La Gaceta de Cuba*, mayo de 1962)

Dar muerte al ser que nos otorgaba la escritura y existir con el que nos otorgaba el Estado 1..] Las piezas teatrales que habíamos escrito desaparecieron de los escenarios. Nuestros nombres dejaron de pronunciarse en conferencias y clases universitarias, se borraron de las antologías y de las historias de la literatura cubanas.

La escena cubana también fue radicalmente subordinada a la institución, imponiéndose una estética institucional, la del llamado “teatro nuevo”: creaciones colectivas, la escritura del texto dramático genéticamente destinada al análisis de un problema social, la popularización del espectador, el espacio escénico abierto, el texto como documento de investigación social (aislar un conflicto, problematizarlo y proponer una solución), el teatro, en fin, subordinado a un proyecto político de fuerte impronta ideológica.

La aparición en la década del ochenta de un nuevo sistema de producción teatral, con nuevos creadores, es entonces la que propicia, muy gradualmente, la espectacularización de los textos dramáticos de Piñera¹⁹ al tiempo que, ya en los noventa, comienza de nuevo a ser un autor faro dentro del campo intelectual de la literatura cubana.

La escritura con el cuerpo en los textos para teatro de Nelson Rodrigues.

Se alguém me perguntasse o que há de mais patético no ser humano, daria a seguinte resposta fulminante: “a nudez”.

Nelson Rodrigues

¹⁹ Modelos de este proceso son los estrenos de *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* (el espectáculo se llamó *Arropamientos, caras y caretas*) en 1991, bajo la dirección de Ma. Elena Ortega, y *La niña querida*, bajo la dirección de Carlos Díaz, en 1993.

Ya en *A mulher sen pecado* (1941), su primer texto teatral, Nelson Rodrigues presenta el enfrentamiento entre los personajes como una batalla por los cuerpos. Olegário, el marido neuróticamente celoso, proyecta sus actancias destructivas sobre la mujer, Lída, principalmente en su corporalidad. “O fato de você mesma olhar o próprio corpo é imoral”, le dice a Lída. El miedo paranoico a la infidelidad se empareja a la prohibición del placer del cuerpo. Olegário, para quien todos los hombres debían ser mutilados (entiéndase castrados), se disfraza parapléjico para provocar el sufrimiento en los otros y al mismo tiempo incitarlos a la acción culpable. El cuerpo inválido de Olegário, el develamiento de cuya falsedad es un golpe de efecto al final de la historia, indica al lector-espectador que toda obsesión culpable, toda conciencia entregada a la vigilancia con el sólo propósito de propiciar un castigo, es al mismo tiempo, y necesariamente, un atentado contra el cuerpo.

En *Álbum de familia* la batalla de todos contra todos que estructura actancialmente el texto es también una batalla por los cuerpos. La imposibilidad de consumir la posesión del otro se resuelve en una automutilación (la castración de Guilherme, el suicidio de Edmundo), el deterioro corporal (Tía Rute, la no deseada), o la violación de otro cuerpo por sustitución (la serie de violencias sexuales de Jonas). Las dos historias (la historia de la voz *en off* contada por el *speaker*, y la de las acciones en cuerpo de los personajes) dibujan la tensión entre la voz que ordena el relato y la voz en cuerpo que el relato oculta. La Historia es la crónica de una ausencia: el cuerpo.

En *Anjo negro* es la dilatación del cuerpo de Ismael (un cuerpo que se niega a sí mismo: no quiere ser negro) la que determina el espacio cerrado, sin escapatoria y repetitivo, de los personajes: la transpiración de Ismael, que “está por toda parte, aprodrecendo nas paredes, no ar, nos lençóis, na cama, nos travesseiros, até na minha pele, nos meus seios” (parlamento de Virgínia, Rodrigues 1981: 144), hace que los personajes vivan una noche eterna, que es una

tumba: “nosso quarto também é apertado como un túmulo”. Ismael traza un destino por el cual el cuerpo que se niega sólo provoca entendimiento en una percepción ciega, distorsionada (Elias, Ana Maria). Evidentemente, aquí Nelson está hablando de teatro.

Ya en *Dorotéia*, las tías, portadoras de la Ley y de la Sangre, del legado familiar, están imposibilitadas de ver, ellas mismas, el cuerpo de sus maridos. Cubiertas por vestidos-sudarios, “que esconde qualquer curva feminina”, el destino hacia el que conducen a la heroína es el de “a recusa do próprio corpo conduzindo à rigidez da morte” (Magaldi, en Rodrigues 1981: 31). Lo más interesante de este texto, sin embargo, es la representación de la no presencia en escena del personaje de Das Dores: su nacimiento como personaje-actor no está en su entrada en escena, sino en su respuesta al dilema: aceptar el cuerpo inculturado que le proponen Dona Flávia y las tías, o asumir el riesgo de una nueva expresividad, que le ganaría el acceso al cuerpo. Ser en cuerpo no es simplemente entrar en escena, es entrar sin un cuerpo impuesto.

En *Senhora dos afogados* el Novio, portador del relato (él es quien descubre la verdadera prehistoria, quien viene para hacer cumplir un destino trazado) lleva el relato inscrito en el cuerpo (literalmente escrito sobre el cuerpo, tatuado con los infinitos nombres de las prostitutas que en coro ordenan la historia). El cuerpo del personaje-actor es la textura por la que el teatro dice su relato. Los cuerpos mutilados, repetidores de un legado (los de los personajes de la familia Drummond), serán arrastrados a la catástrofe por el cuerpo-relato, aquel que estando en escena se dice a sí mismo en su doble condición. La única mujer que en los Drummond huyó del mandato de la Ley fue castigada con mutilación del cuerpo (le fueron cortadas las manos²⁰), pero su marca queda en aquella que

²⁰ La mano y el rostro, ícono e índice de la gestualidad inculturada, tienen significación escénica principalísima en la textualidad de Nelson Rodrigues. Otro tanto ocurre en la de Virgilio Piñera, que con frecuencia autonomiza la mano, “separando-a da integridade do próprio corpo” (Barreto 1996: 197).

propicia el castigo (Moema tiene sus mismas manos).

Es justamente la relación entre el cuerpo y el relato la cuestión teatral central de la *Valsa no. 6*. En este texto el cuerpo es ícono de su propia ausencia (el personaje que monologa en realidad está muerto). El cuerpo prostituido de Sônia (prestado a innúmeras voces) es índice de una evidencia: el cuerpo que se presta frenéticamente (esta es la modulación básica de la kinesis de Sônia) a decir todas las voces, ocultándose a sí mismo (como trata todo el tiempo de hacer agónicamente la heroína) es un cuerpo muerto.

En *A falecida*, de nuevo, el cuerpo portador del legado está mutilado (a la prima Glorinha le fue extirpado un seno) y Zulmira culpada ve su propia gloria en la integridad de su cuerpo (“Eu sou a defunta que pode ser despida”). La heroína, sin embargo, pone su cuerpo al servicio de la oponente. Incapaz de evadirse de la culpa, se mata, genera el cáncer que la corroe. Reproduce ella misma la Ley de la que ha sido transgresora: su perpetuación sólo es posible con el sacrificio de su cuerpo. La teatralización de la belleza de su cuerpo (el entierro fastuoso) es necesariamente la representación de un cuerpo muerto. Aquí también Nelson está hablando de teatro.

La génesis de la obsesión de Zulmira, la muerta en vida, está en la falta de placer del propio cuerpo. Entiende el lavado de las manos de Tuninho en la noche de nupcias como asco. La humillación y el castigo corporal son las marcas, en la textualidad de Nelson, de la adhesión a la culpa: el doctor Bordalo en *Os sete gatinhos* le pide a Aurora que le pegue y le escupa en la cara, Herculano le pide a Geni que le dé una zorra en *Toda nudez será castigada*, lo mismo la viuda y el doctor Werneck en la orgía de *Bonitinha mas ordinária*. Boca de Ouro en la pieza homónima sólo entiende la “redención”, que lo limpiaría del estigma de su nacimiento, corporalmente (implantándose una dentadura de oro en sustitución de sus perfectísimos dientes). El universo dramático de Nelson, más que aquel en que “o desejo não realizado apodrece a pessoa, destrói-a subjetivamente” (Magaldi, en Rodrigues 1985: 26), o en que “o corpo torna-se antônimo de santidade”

(Magaldi, *idem*: 31), es aquel en que las batallas que libran los personajes se dirimen principalmente en sus cuerpos.

Toda nudez será castigada es, también, un texto proferido desde la muerte. Geni es la voz en *off* que es el destino del cuerpo sacrificado, perdido. La voz narrativa, que ordena el relato, es una voz muerta. El trayecto de la pérdida del cuerpo, que es el del relato de Geni, constata el triunfo de la narratividad ilusoria sobre la teatralización de la vida.

Virgilio Piñera y su escritura sobre el cuerpo

El discurso sobre el cuerpo en el teatro piñeriano se introduce ya en su primer texto, *Electra Garrigó*. En él la muerte es el divorcio de la voz y del gesto. Clitemnestra y Agamenón tienen su destino fatal marcado cuando en las secuencias finales del primer acto los comediantes son doblados por sendos personajes negros que gestualizan las acciones que el discurso proferido por ellos narra. El cuerpo doblado y por lo tanto muerto es indicio también de que la Ley cuya obediencia ellos exigen de sus hijos, que es la de la perpetuación de la Sangre, es también la del cuerpo enajenado. La batalla de las ideas y los cuerpos está planteada ya en la primera obra del autor. Electra, el personaje cuyas actancias conducen toda la historia del texto, incitando a los otros a la acción, sin actuar ella, es la ausente de cuerpo, aquella a quien nadie puede hendir o atravesar, la intangible (Piñera 1960), sus ideas triunfan porque los otros no pueden tocarla, pero al mismo tiempo es la ausente de amor, la que no desea otro cuerpo, la fría. La que no puede desear porque no tiene cuerpo que ofrecer en sacrificio.

El sacrificio de su cuerpo es justamente el que practica el protagonista del segundo texto de Piñera, *Jesús*. Al comienzo del primer acto, un diálogo entre el barbero Jesús y su Cliente dibuja una identidad entre la fe (la fe que mata, veremos después) y la carne. No hay fe, ni hay carne. El curso de la historia del

texto es, justamente, el del sacrificio de la carne para proveer la fe, para alimentarla. La oración de Jesús el barbero, “comed de esta carne porque es mi pan y bebed de esta sangre porque es mi vino”, es la constatación del martirio como sacrificio en escena del cuerpo real, y no del simbólico. La simbolización escamotea el verdadero desgajamiento del cuerpo. La redención que la Ley de la fe anuncia no es sino la del cuerpo automatizado, mecánico: Al decir Jesús en el tercer acto “Lázaro, levántate y anda”, aparece una maniquí avanzando desde una puerta.

En *Falsa alarma*, como en gran parte del teatro absurdista piñeriano, el interrogatorio es la forma que adopta el diálogo de los sujetos de la acción. El interrogador necesita una respuesta para reconocerse como portador del saber y, consiguientemente del poder, mediante la confirmación de la Ley por la adhesión de los entrevistados. Y este inquérito se convierte generalmente en Juicio, y pretende alcanzar una verdad, quiere legitimarse a través de la razón. Quien interroga invoca los sacrosantos valores del sentido común o del apego a la verdad de los hechos, a la verdad del objeto. En la segunda parte de *Falsa alarma* el Juez cuenta la historia del hombre que, sin el dedo índice de una de sus manos, cada vez que decían “los diez dedos de la mano”, él corregía “los nueve dedos de la mano”, pues para él sólo existían nueve dedos en ambas manos. El de *Falsa alarma* es un universo de cuerpos aislados, sin otro cuerpo en el cual reconocerse, extenderse. La única evidencia es la que el propio cuerpo provee. No se reconoce otra. Esta incapacidad de reconocimiento en el cuerpo del otro convierte simbólicamente ese cuerpo aislado en un cuerpo amputado. Más adelante en el texto el propio Juez muestra su mano y descubrimos que el hombre de los nueve dedos es él, el interrogador. El proceso de despersonalización y de pérdida de la identidad y la libertad que sufre el Asesino es un proceso de automatización corporal. La lucha es trabada en los cuerpos, como corresponde al teatro. El Asesino se mueve cada vez más como un autómatas en la segunda parte de la obra, mientras observa estupefacto a la Viuda y el Juez. La pérdida de la libertad es una

pérdida en cuerpo. Al final de la obra el Asesino baila al son de Danubio Azul, como habían comenzado el Juez y la Viuda en la segunda parte del texto. Ha entrado absolutamente en la Ley, no es más él. Y esta Ley es, para él, la de la lógica común. Dice en un momento “¡Ustedes son un par de locos! Yo soy un asesino, pero ustedes son locos redomados”. La supresión del cuerpo que ha practicado (el asesinato de Alfonso) es un mal menor que la (i)lógica que sustenta la Ley. Está preparado para la pérdida de la libertad a través de la automatización y la mutilación del propio cuerpo.

En *Los siervos* el triunfo de la utopía política (la redención de la humanidad) mascariza la posesión sádica del cuerpo. El portador de la verdad, el diario *Pravda* (“verdad” en ruso) funciona, por medio de referencias explícitas (Piñera 1955), como instrumento violador del cuerpo, a través de la asociación: palabra roja-caliente-verga-falo-culo. En este texto se denuncia el equívoco básico de las ideologías políticas de confundir la esperanza con la verdad, y evidencia que el cuerpo redimido por la adhesión a la Ley que impone el proyecto utópico es un cuerpo fragmentado, pues se dice que el siervo es un cuerpo sin cabeza (lo importante en él es el trasero). Al declararse siervo, Nikita acaba por ser decapitado. Esta separación del cuerpo y la cabeza que él mismo busca no es sino la declaración escandalosa del escamoteo anterior.

En *La boda* un defecto de cuerpo (las tetas caídas de Flora) es el *leit motiv* que ordena toda la historia. La boda (que en la textualidad de Piñera aparece con frecuencia como el rito que consuma la perpetuación de la Sangre) no se consuma por el descubrimiento de esta falla corporal. Todo el primer acto, hasta el anuncio final de Flora (“No habrá boda porque hay tetas caldas”, Piñera 1960), es una sucesión de entredichos, de insinuaciones y de temor de decir algo que crea un artificio de postergación de la información, postergación del encuentro personal grotesco, es decir, de un encuentro personal que no implica un develamiento de orden espiritual o moral, o el descubrimiento de una información de la prehistoria capital en la configuración de la conducta de los personajes, sino una información

sobre el cuerpo de un personaje: se produce una corporeización del encuentro personal. Se inicia aquí el largo ciclo de textos piñerianos en que los personajes poseen un cuerpo que ya no responde exactamente a la misión vital que le fue encomendada. Los héroes comienzan a buscar la redención en cuerpo, y vivencian esta búsqueda como un enfrentamiento explícito con las ideas, según la lógica de Luis: refugiarse “en el alma perfecta de la mujer físicamente imperfecta” (Piñera 1960) hace mal a la propia alma. La escena (“estas cuatro paredes deladoras”, dice Flora) se quiere, aquí, lugar de desnudamiento del cuerpo oculto y obediente.

En *El Flaco y el Gordo* el discurso proferido, el de las ideas, que aquí aparece como declamatorio, enajenador del cuerpo, engorda, alimenta un cuerpo estático, y al mismo tiempo mata. El Gordo, el que no dice “esta boca es mía” (Piñera 1960), es por tanto el personaje del discurso que no se dice como tal, y que por ello mismo niega su existencia en cuerpo. Al no decir “esta boca es mía” se priva de esta frase: hablo porque tengo un cuerpo, que es mío y lo presto a la interpretación, que es una mentira porque lo esconde. El Gordo es el personaje que no puede actuar sin la retórica de su actuación, y se priva así de la vida (el Flaco tiene que declamar la receta del plato que el otro está comiendo mientras hace esta acción).

En *El álbum* el cuerpo que tiene que ser explicado, que no se dice por sí mismo, es un cuerpo petrificado. El cuerpo (la actriz en escena) está separado de la acción. El espectáculo es la narración de los hechos vividos que cada vez más paralizan el cuerpo de la protagonista, lo incapacitan para el gesto. Esta obrita de Piñera dice: vivenciar el espectáculo como narración, como pura ilusión embelesadora de los espectadores, es perder el cuerpo, aniquilarlo.

El no muestra la trayectoria de la decadencia del cuerpo en la lucha con las ideas. La resistencia de Vicente y Emilia a obedecer el mandato de la Sangre implica el sacrificio de sus cuerpos. Acto a acto los protagonistas se van deteriorando físicamente, perdiendo vida. Sacrifican sus cuerpos para salvarse, y al mismo tiempo asumen su deterioro como escandalosa evidencia de la

perpetuación de la vida.

En *Dos viejos pánicos* los protagonistas ya son viejos y sus cuerpos son el ícono de su decadencia. A pesar de aniquilados no quieren entrar en la Ley, sino huir de ella, en la que siempre han vivido. Son los dos personajes más patéticos de la dramaturgia piñeriana. Sin otra posibilidad sobre la tierra, al final de sus vidas, practican la última escapatoria salvadora. El juego teatral que practican es también una batalla por los cuerpos. Tota y Tabo tratan de conservar el último aliento de vida de sus cuerpos casi muertos, por medio de un juego exorcizador que los libere de su cuerpo mutilado por las sucesivas claudicaciones, de su cuerpo histórico, y les propicie, aunque sea por un momento, un nuevo renacimiento.

El teatro es el arte en el que la esfera privada se hace pública con las menores mediatizaciones posibles. Su creador fundamental, el comediante, es el más vulnerable de todos los artistas. El teatro se trata de una construcción imaginarla, y el espectador sabe que esta construcción queda radicalmente separada de la esfera de la existencia cotidiana, y al mismo tiempo sabe que es verdad, que lo que está viendo es el cuerpo del creador jugándose, ahí mismo, frente a él. En el interior del espacio escénico se construye una zona privilegiada en la que el teatro se dice como tal teatro, en la que la verdad del comediante, los sentimientos y formalizaciones que explicita, son percibidos como mentira, como falsificaciones. Anne Ubersfeld señala que “el lugar de la inverosimilitud es el lugar propio de la especificidad teatral” (Ubersfeld 1989), el lugar en el que opera cómodamente el engaño que se muestra como tal, el lugar que no quiere justificarse como verdad, el arte cuyo verosímil es tan amplio que dentro de él casi nada es imposible. Es el arte que exige de su creador expresarse sin escapatorias, que exige que la condición y posibilidad de su propia expresión sea la exposición y el develamiento de las máscaras que la ocultan.

Estas posibilidades de la expresión teatral son las que intuía y explotaba Piñera. Piñera sabe, y hace notar a lo largo de toda su producción dramática, que el conflicto principal del arte teatral, la esencia misma de su expresión es la

explicitación del enfrentamiento entre las ideas y los cuerpos, la batalla entre ambos, en la que las ideologías dominan a los cuerpos, y en el que la redención pasa necesariamente por el despojo, por parte del cuerpo, de estas ideologías, que son aquellas que impone la esfera pública y que sólo el encuentro personal que el teatro propicia hace ver.

Y sabe también Piñera, como afirma Theodor Adorno, que “la condición de ajeno es el único antídoto de la enajenación” (Adorno 1987: 92), y que el teatro también hace posible, y exige, este paso al otro, esta ofrenda de su cuerpo a otro por parte del comediante como única posibilidad liberadora.

En la introducción a la tercera de las obras de su última fase (*Las escapatorias de Laura y Oscar*), el propio autor dice:

Las gentes, por una confabulación surgida de la fuerza de las cosas, lo “está” a uno en el mundo. Tal contingencia origina la alienación. El único modo de escapar de esta es lograr la hazaña de salvar el hiato existente entre que “lo estén a uno y “estar uno mismo por sí mismo.”

La obsesión piñeriana por la búsqueda de la autenticidad expresiva es referida varias veces en estos textos: En *El trac* el Actor, personaje presente en escena, dice al referirse a la Voz, personaje que solo habla en *off* ausente de cuerpo en la escena: “Sólo puede decir lo que no cree porque su máscara puede más que él.” Y más adelante: “Todo cuanto él decía ya había sido dicho por otros, todo cuanto hacía ya había sido hecho por otros.”

En *Ejercicio de estilo* y *El trac* los personajes son Actores, individuos en situación de representación que se juegan su sobrevivencia en la escena, impelidos por una Voz en *off* y por tanto personaje sin cuerpo, cuya sobrevivencia también en juego será garantizada únicamente por el cuerpo del Actor, que deberá estar listo para obedecer el mandato de la Voz, para prestarle su cuerpo para que ella se exprese. La redención del Actor, entonces, sólo será posible si consigue vivenciar el aprendizaje del legado aportado por la Voz como experiencia de expresarse a sí

mismo, de hurtarse a la obediencia. La repetición del legado, de la Ley, aparece entonces como la Voz sin cuerpo. Este último es índice e ícono imprescindible e insustituible, en estos textos dramáticos finales de Piñera, de la representación auténtica de sí mismo por parte del escritor.

Estos textos tratan de la cuestión central alrededor de la cual se moviliza el sector más productivo de la neovanguardia teatral de los sesenta y setenta: la cuestión del hombre en situación de representación, la expresividad del actor como vehículo de redención a través del despojamiento de las prácticas de representación impuestas por un repertorio gestual inculturado.

La experiencia agónica de la Actriz en *Ejercicio de estilo* es al mismo tiempo una experiencia de nacimiento de la propia Actriz. Nace mientras se dice. Tener una voz propia, femenina, diferente de la Voz en *off* masculina que la instruye, es acceder a la posibilidad de la expresión, que en el teatro es la representación, por medio de la asunción de un grado cero de expresividad que haga posible recomenzar.

En la jornada VI de *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* aparece como intertexto parodiado la alegoría de la caverna platónica (del libro VII de la *República* de Platón). Al volver con la luz de la verdad, con el saber de la filosofía, el elegido entre los encadenados para ver la luz y los objetos reales está en una situación aún peor que la de sus compañeros, pues está imposibilitado de acceder a la experiencia del objeto reflejado; está ahora más ciego que los otros. Y estos, a su vez, no le creen. El aprendizaje racional ha fracasado, y la jornada se cierra con el coro de los cuatro Actores gritando “¡Nos hemos equivocado de caverna!” Aparece parodiada de este modo la alegoría que en la cultura occidental inaugura la sobrevaloración de la razón, de la percepción de la verdad exterior al sujeto que origina sus representaciones de lo real, como medio de liberación. Piñera parodia la metáfora que sobrepone la idea esclarecida a la visión común engañada; es decir, que opone lo objetivo, la cosa, a lo subjetivo, la experiencia. Parodia la alegoría que presupone la idea, el conocimiento de “la”

verdad, de lo absoluto, como modo de liberación de los cuerpos; la alegoría que, dentro de la filosofía que cancela el proyecto de conocimiento presocrático de integración de cuerpo y alma, instaura en la dicotomía de ambos su verdad.

Piñera busca justamente, en el acceso a un grado cero de representación, de gestualidad, la liberación del cuerpo teatral de la imposición de las ideas. Dice Manolo en *Un arropamiento...* que “la armonía del cuerpo prefiero a la del alma”. Estimulado por los hallazgos de la nueva escena antropológica de los sesenta y los setenta, Piñera parece adherir con su teatro a estas prácticas, uno de cuyos creadores fundamentales, Jerzy Grotowski (Grotowski 1996), describe:

En el teatro es importante no trabajar con ideas previas, con conceptos formados, sino con aquello que funciona. No es la metafísica la que aporta la técnica, sino esta la que lleva a la metafísica. Toda sabiduría es alcanzada a través de la práctica, de la experiencia teatral. Las ideas justas no son capaces de crear una obra. Las ideas justas no tienen ninguna importancia creativa; lo que tiene importancia creativa es la práctica. No importa que las ideas no sean expresadas, manifiestas en lo real, sino que debe actuarse “como si”, actuar “como si” uno fuera algo o alguien, cualquier cosa, sin justificarse.

En *El trac* el Actor termina primero las carcajadas, y después los sollozos, en jadeos. Dos íconos opuestos de la sobreexpresividad actoral tienen el mismo resultado fatigante, pierden significación al igualarse. Al mismo tiempo, el ejercicio vertiginoso por parte del Actor por representar cualquier cosa, por desdoblarse en cualquier cosa que lo haga huir permanentemente de un centro, es lo que le permite alcanzarlo. En estas escapatorias el Actor atisba la posibilidad de decirse a sí mismo, de librarse de las formalizaciones, de emanciparse de las ideologías. Para un autor que cree que el mejor lugar, por incómodo y despojado, desde el cual decirse a sí mismo es el precario recinto de lo risible que incita al escarnio (Como dice Oscar en *Las escapatorias...*, “en este bajo mundo lo que

sólo podrá salvarnos del engaño es el ridículo”), la última frase sólo podría ser humilde confesión de quien percibe que toda vocación afirmativa lleva en sí el principio de su destrucción, de quien cree que toda su escritura no ha sido más que intento (in) fructífero de empezar siempre. Dice el Actor al final de *El trac*:

Como ya había inventado su propio juego y estaba en su centro mismo, podía empezar a jugarlo. El cuerpo diamantino reside ahora en su centro mismo. Podemos empezar.

La obra de Nelson Rodrigues y de Virgilio Piñera en un nuevo contexto escénico

L 'acteur est un poète qui écrit sur le sable.

Antoine Vitez, *Le théâtre des idées*

Una textualidad dramática como la de Virgilio Piñera y Nelson Rodrigues, además de las resistencias a la espectacularización de los textos que contiene, exige, según hemos en parte inferido hasta aquí, un nuevo modo de interpretación que, difiriendo de la manera clásica, no rebaje el gesto al rango de una expresión, de una exteriorización de un contenido psíquico preexistente. El propio Lee Strasberg, cuya escuela de interpretación en buena medida guía la entrada del teatro brasileño y latinoamericano a la modernidad (Augusto Boal estudia en Actors Studio, cuyas enseñanzas comparte en el Teatro de Arena; los directores teatrales cubanos de los cuarenta y cincuenta, incluido entre ellos Francisco Morín, tienen en la escuela norteamericana de actuación su modelo principal) llamaba la atención sobre el hecho de que “el problema básico del oficio de actor es la no confiabilidad de las emociones espontáneas”.

Los textos de Piñera y Nelson se resisten a un tipo de actor que ha sido el que ha predominado en el teatro occidental: aquel que no sólo presta su cuerpo, su apariencia, su voz, su afectividad, sino que se hace pasar por una verdadera persona, hecha según el modelo de las que nos pasan por el lado cotidianamente, con la cual podemos identificarnos, lo que hace que olvidemos la técnica del actor para identificarnos con el personaje y sumergirnos en su universo. Eco dice que el signo teatral es “un signo que finge no ser un signo” (Eco 1972), y la base de este fingimiento es la interpretación actoral. El actor de teatro tiene, pues, un doble estatuto: es persona real, presente, y al mismo tiempo personaje imaginario,

ausente, o por lo menos situado en “otra escena”. Los textos de nuestros autores exigirían el tipo de actor al que hace referencia Patrice Pavis (Pavis 1994) y al que denomina *performer*, es decir, aquel que “subraya la acción realizada por el actor, en contraste con la representación mimética de un papel”, aquel que “está física y psíquicamente presente ante el espectador”, aquel cuya actuación se muestra diálogo con su personaje, por el que libera a su propio cuerpo de la enajenación del préstamo.

En la escena brasileña y cubana de los años ochenta comienza a aparecer, en algunas creaciones, de un modo cada vez más sistemático, este tipo de actor, que al tiempo que actúa un papel obra en su propio nombre, y que Pavis (Pavis 1994) describe:

Del mismo modo que, en el caso del psicoanálisis, el sujeto es un sujeto “agujereado”, intermitente, de “responsabilidad limitada”, el actor actual ya no está encargado de imitar a un individuo inalienable: no es ya un simulador, sino un estimulador.

Esta decisiva entrada en la escena de la teatralidad de Nelson y Piñera, y principalmente su legitimación como autores faro dentro del campo intelectual del teatro, tiene lugar, entre otras muchas cosas, porque los nuevos directores han incentivado este nuevo actor. Antunes Filho, el más notable escenificador de textos de Nelson Rodrigues de las últimas dos décadas, piensa que

Eu vi que primeiro precisava limpar o ator, através do processo de corpo e através da mente, da sensibilidade. Tirar o ator de uma grosseria, da ansiedade, deixar ser mais simples, de ser estereotipado. [...] o estereótipo é uma coisa morta. Você coloca a máscara e aquilo não funciona, é morto. Quando um ator está no palco, ele pensa que está com sentimentos. Mas ele não está com sentimentos da personagem. Os atores que eu vejo em cena quase nunca estão colocando o sentimento programado para a personagem. Estão colocando o confinamento, a ansiedade, a angústia de estar no palco

[...] Corpo e voz são uma coisa só. Não adianta só ensaiar voz, que não vai resolver; não adianta só ensaiar corpo. Tenho que ensaiar as duas coisas.

De esto exactamente está hablando Pavis (1994: 154) cuando advierte que la noción de *verbo-cuerpo*, al superar las estériles oposiciones entre texto y escena, cuerpo y voz, permite un

análisis de la actuación cuidadoso de no separar textualidad y gestualidad [y posibilita] examinar con arreglo a qué verbo-cuerpos se organizan las secuencias, cómo la enunciación vocal y gestual lleva al texto, se pone a su servicio y modifica sin cesar su "encarnación" en el actor y la puesta en escena.

El estudio de esta intersección entre el texto y la puesta en escena (y muy especialmente dentro de ella la interpretación del actor) en la teatralidad de Nelson Rodrigues y Virgilio Piñera, entendida también como la forma en que en teatro se produce la relación entre cuerpo e ideología, es decir, del uso de los cuerpos en la teatralidad de ambos autores y sus implicaciones y significados para la producción de ideología en su época, es de lo que tratan los siguientes epígrafes.

Capítulo 2

La escritura del cuerpo

Un mito familiar en Nelson Rodrigues y Virgilio Piñera

En la primera de las fases de su textualidad dramática tanto Nelson Rodrigues como Virgilio Piñera trabajan en sus obras para teatro, explícita o implícitamente, con los mitos de la tradición cultural occidental. La presencia de estos mitos corresponde a un interés por universalizar los conflictos y temas de estas obras, como reacción a una dramaturgia excesivamente localista predominante en el momento de la aparición de estos textos. Estas obras intentan establecer un diagnóstico cultural y transtemporal, evitando cualquier concreción espacial limitadora, de la sociedad de ambos autores, de los conflictos presentes en la serie social y, más precisamente, en el ámbito familiar.

Una feliz coincidencia hace que ambos autores construyan sendas piezas sobre el ciclo mítico de origen griego de los Atridas, centradas en el personaje de Electra: *Electra Garrigó*, de Piñera, escrita en 1941 y estrenada en 1948, y *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, escrita en 1947 y estrenada en 1954. Ambos textos reproducen, con sus respectivas variantes, el ciclo mítico de los Atridas desde el momento previo a la muerte de Agamenón hasta el inmediatamente posterior a la muerte de Clitemnestra, e incorporan a los personajes fundamentales a esa secuencia mítica:

Electra Garrigó
Electra Garrigó
Clitemnestra Plá

Ciclo de los Atridas
Electra
Clitemnestra

Senhora dos Afogados
Moema Drummond
Eduarda Drummond

Agamenón Garrigó	Agamenón	Misael Drummond
Orestes Garrigó	Orestes	Paulo Drummond
Egisto Don	Egisto	Novio (de Moema)
	Casandra	Abuela (de Moema y Paulo)
	Ifigenia	Madre del Novio
		Dora y Clara Drummond

A partir de la toma como modelo, como punto de referencia, de las primeras realizaciones teatrales del ciclo mítico de los Atridas, es decir, de su presencia en las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, que implicó la instalación de este ciclo en la tradición teatral occidental, he creído pertinente poner a dialogar, para determinar las modificaciones al mito que implica la instauración de una nueva semántica del mismo en *Electra Garrigó* y *Senhora dos Afogados*, estos textos con las obras de los autores clásicos griegos, partiendo del presupuesto de que el tratamiento del ciclo mítico en estos últimos textos es modelo referencial cultural sobre el que se construye cualquier nueva textualidad construida sobre este mito, lo que fue explicitado por los propios autores, ya sea por tomar como texto de partida, directamente, la obra de los clásicos griegos, como es el caso de Piñera:

Cuando fui atacado por le "bacilo griego" [...] es decir, cuando me sentí tentado por los héroes de la tragedia griega, me pareció que todo resultaría soporífero si me limitaba a presentarlos en escena más o menos enmascarados con el ropaje y los pensamientos de nuestra época. No por ello dejarían de seguir siendo irremediamente trágicos a la griega. [...] el autor moderno, aunque no lo quiera, si echa mano a los trágicos griegos, tendrá irremediamente que repetirlos en cierta medida. (Piñera 1960)

o por la relectura de ellos mediatizada por otra versión, como es el caso de Nelson Rodrigues, que toma como texto de partida de *Senhora dos Afogados* la trilogía *Mourning Becomes Electra*, de Eugene O'Neill, tal como cuenta Sábato Magaldi:

Encontrei-me logo depois com Nelson Rodrigues e quis saber por que ele não revelara ter feito uma paráfrase da obra norte-americana. Nelson achou muita graça e disse do seu espanto ao passar despercebida a semelhança, quando das primeiras leituras dos amigos e na estréia do espetáculo [...] Observar tão proposital evidência, segundo o dramaturgo, era tarefa do crítico, e não dele.

En *Electra* Garrigó, por la intransigencia de Agamenón Garrigó y su mujer Clitemnestra en no dejar partir a los hijos de la casa, Electra alienta el asesinato, por parte de Clitemnestra y con la ayuda de su amante Egisto Don, de Agamenón. Muerto este, Electra convence a Orestes para que mate a su madre, hecho que acontece y, tras el cual, Orestes parte de la casa. Electra queda sola en ella.

En la obra de Nelson Rodrigues el padre de familia, Misael Drummond, ha consumando, en la prehistoria de la obra, el asesinato de una prostituta amante suya el mismo día de su boda con Eduarda, diecinueve años atrás. Justo antes del comienzo de la acción de la obra Moema ha ahogado a su hermana Clara (antes había hecho lo mismo con Dora, otra hermana), pues su propósito es quedar sola con su padre, por el que siente una pasión incestuosa. El Novio de Moema, hijo de Misael (sólo el propio Novio sabe de esto al comenzar la historia) y de la prostituta asesinada, ha entrado en la familia para vengar el asesinato de su madre. En medio de la crisis promovida por y alentada por la explicitación de la rivalidad y el odio existentes entre Moema y su madre Eduarda por los murmullos de los vecinos, los lamentos de las prostitutas del puerto que recuerdan el asesinato de años atrás y la aparición del espectro de la asesinada a Misael, este le confiesa a Eduarda y, consiguientemente, a la familia, el crimen por él cometido, al tiempo que el Novio hace pública su verdadera identidad y decide la venganza en la posesión de Eduarda, que siempre sintió una pasión por el casi yerno, alentada secretamente por la propia Moema. Consumada la posesión, Moema alienta a su hermano Paulo, que adora a la madre y la cree virtuosa, para que mate al Novio, violador de la pureza de la madre. Paulo lo asesina y Misael mutila a

Eduarda en las manos, como consecuencia de lo cual ella muere desangrada. Paulo, muerta la madre, y de nuevo alentado por Moema, se va al mar a morir. Moema ha quedado por fin sola con el padre, pero este, a quien la hija le ha confesado su asesinato de las hermanas para consolarlo de que él no es el único asesino, finalmente muere. Moema, al final, queda sola.

A partir de la idea de Claude Lévi-Strauss de que la sustancia del mito no se encuentra sino básicamente en la historia que en él está contada, en los textos de Piñera y Nelson se presentan algunas variantes (comunes a ambos) en relación con el mito en la lectura de los trágicos griegos. Estas variantes son:

- *Orestes no viaja*. Quiere partir y la madre no lo deja, lo que es una inversión total del mito, y esto llega incluso a convertirse en motivación para el matricidio (Piñera); o hace viajes cortísimos, buscando a la hermana ahogada (Nelson).
- *Orestes pierde significado*. Aparece como un personaje lerdo, de lento entendimiento incluso, con su poca inteligencia contrastada con la de Electra (Piñera); o se presenta como un personaje ingenuo, fácilmente engañable, manejable incluso (Nelson).
- *Electra idea y provoca (aun sin querer) la muerte de los dos padres*. Se convierte en el cerebro estructurador de todo lo que sucede. Los hechos no son sino una realización o consecuencia de los proyectos de Electra, que siempre aparece como un personaje frío, alejado de la acción pero muy pensante, que manipula a los otros. Ella idea la muerte de los padres, ya deseándola e incitándola (Agamenón), ya planeándola (Clitemnestra), en Piñera; o planea y urde la muerte de la madre y del Novio/Egisto, o ejecuta la de las hermanas y provoca, al desencadenar la catástrofe y llevarla a su fin, la del padre, por lo que indirectamente lo mata, en Nelson. De algún modo, Clitemnestra y Agamenón son víctimas de la misma mano.

- *Egisto pierde importancia.* Es un dandy frívolo y desapasionado, que incluso al final abandona a Clitemnestra y no recibe castigo (Piñera); o es un apasionado y vengativo incontrolable que muere y no un frío y calculador aprovechado (Nelson), lo que lo hace fácil objeto de los planes de Electra.
- *El orden de los mitemas es alterado.* En la versión de los clásicos el orden es:

sacrificio de Ifigenia - muerte de Agamenón - partida de Orestes - retorno de Orestes - muerte de Clitemnestra y Egisto - Orestes parte de nuevo

En las versiones de Piñera y Nelson es:

muerte de Agamenón - muerte de Clitemnestra - partida de Orestes (Piñera)

sacrificio de Ifigenia - unión carnal de Egisto y Clitemnestra - muerte de Egisto - muerte de Clitemnestra - huida de Orestes hacia el mar - muerte natural de Agamenón (Nelson)

En Piñera, las variaciones fundamentales son:

1. Supresión del sacrificio de Ifigenia
2. El viaje de Orestes colocado al final solamente
3. Egisto no es matado.

En Nelson, las variaciones fundamentales son:

1. No se produce la muerte de Agamenón sino al final. Es sustituida por la unión carnal de Egisto y Clitemnestra.
2. Las muertes de Egisto y Clitemnestra aparecen separadas y provocadas por dos sujetos diferentes.
3. El viaje de Orestes es al final. Recuerda más el viaje de purga final de las versiones de Esquilo y Eurípides que el central de la secuencia mítica.

- *Clitemnestra es un instrumento de Electra*, ya sea porque su asesinato de Agamenón no es más que resultado de un plan y una incitación de Electra (Piñera), ya porque su unión carnal con Egisto es también resultado de las maquinaciones urdidas por la hija (Nelson).
- *La muerte del segundo padre no aparece como castigo*, no se presenta como necesaria muerte para el restablecimiento de un equilibrio perdido, sino que (tanto en Piñera como en Nelson) ambas muertes están en una misma dirección; la segunda no es una respuesta (re-acción) al desequilibrio provocado por la primera, sino que ambas son resultado (deseado o no, pretendido o no) de un mismo proyecto, de una misma mente, y, por tanto, movidas en un solo sentido. La muerte de los dos padres es una suma y no una oposición.
- *Clitemnestra no muere herida de hierro en el cuello*, sino envenenada con una fruta (Piñera) o como consecuencia del desangramiento provocado por la mutilación de las manos (Nelson).

Las variantes comunes, presentes en ambos textos, a la versión original del mito, implican una modificación estructural sustancial del mismo, al tiempo que indican que tanto Nelson como Piñera realizan las mismas modificaciones de componentes estructurales básicos del ciclo mítico para resemantizarlo, que ambos, en fin, trabajan desde posiciones similares, aunque los resultados artísticos, en apariencia, los aparten. En este sentido, las variantes principales de los dos textos, *Electra Garrigó* y *Senhora dos Afogados*, entre sí, además de la ya indicada de la modificación, diferente entre ellos mismos, de la sucesión de los hechos de la secuencia mítica, es la siguiente:

VARIANTES DE LOS DOS TEXTOS

<p><i>Electra Garrigó:</i></p> <p><i>Electra consigue todo lo que se propone. De algún modo, triunfa. Es un personaje frío que casi nunca pierde el control de sí y de la situación.¹</i></p>	<p><i>Senhora dos Afogados:</i></p> <p><i>Electra consigue lo que se propone excepto al final: la muerte del padre, que es resultado de sus propios actos. De algún modo, fracasa. Aunque consigue que finalmente los otros hagan lo que ella planeó, a veces pierde el control de sí misma y de la situación, principalmente cuando hacen referencia a su similitud con su madre.</i></p>
<p>Piñera está más apegado a la secuencia de la historia tradicional del mito. Deliberadamente marca en el texto las presencias del mito clásico.</p>	<p>Nelson se aparta de la historia, de la secuencia mítica tradicional. Intenta ocultar, velar, la presencia de los mitemas integradores del mito de Electra.</p>
<p><i>Orestes no muere, sino que sólo parte al final.</i></p>	<p><i>Orestes muere tras huir hacia el mar.</i></p>

La familia como espacio mítico

Tanto en *Electra Garrigó* como en *Senhora dos Afogados* es el universo familiar y las relaciones personales dentro de él, como expresión de las relaciones de poder en la sociedad toda, el espacio dramático donde se presenta el conflicto entre las diferentes

¹ Nos faltaría un estudio acerca de la elección, por parte de determinados autores de determinadas épocas, de mitos específicos y muy citados de la tradición occidental, principalmente de los mitos grecolatinos. Sería interesante preguntarse por qué una época escoge determinados mitos para expresar su imaginario. Se me ocurre que, en una cultura en formación, en ascenso y optimista como la brasileña y la cubana de los años cuarenta, el mito de Electra, con su carga de negación de la tradición, de misión social del héroe, de restauración de una justicia y de un orden, se corresponden con los anhelos constructivos de la clase media en ascenso. Que en el mito de Fedra que esconde y devela *Toda nudez será castigada* está el grito de protesta del individuo ante un orden impuesto, la ausencia de reconocimiento en un orden social que lo sobrepasa, la desconfianza en el maridaje con el aventurero (Teseo-Herculano) y la seducción por el espíritu conservador (Hipólito-Serginho), es decir, una fatiga de lo moderno. La aventura de Fedra es la de la subversión del orden, es la de la negación del reconocimiento del espacio familiar y las reglas sociales, es una heroína individualista. El gesto de Fedra es el gesto de la suicida, que es el de la instauración del escándalo social por parte del individuo por mediode la supresión de su cuerpo. La insistencia del mito de Medea por parte de la escena brasileña en el comienzo de la actual década puede corresponderse con el cierre de un proyecto, de un sueño: el sueño de la modernidad. El gesto de Medea es el de la aniquilación de la criatura procreada a partir del acto de rebeldía del universo familiar, de la traición a la tradición que la modernidad practica.

fuerzas que en él coexisten. La familia, y este es un rasgo distintivo dentro de la dramaturgia latinoamericana, cada vez que se emprende un proceso fundador, es un microcosmos condensador (diferentes generaciones, ideas, fortunas materiales, géneros, profesiones) que expresa el macrocosmos social, sincrónica y diacrónicamente, pues permite, al ser asumida como síntesis social pluritemporal, ofrecer un diagnóstico de la evolución de la serie social.

La familia, entonces, es en ambos textos el espacio social cuya existencia da sentido a la acción de los personajes. La familia pasa al primer plano. La actividad de los personajes sólo se justifica por tener lugar en su ámbito. Esto explica quizás el hecho de que tanto Nelson Rodrigues como Virgilio Piñera hayan tomado el ciclo mítico de los Atridas, aquel de la tradición occidental en que de un modo más diáfano, casi perfecto, se presentan las relaciones intrafamiliares, principalmente a través de la dualidad padres-hijos.

Pero ya aquí no se presenta la familia como un ámbito de fuertes conflictos que tienen implicaciones, y en gran medida, resoluciones dramáticas, en el espacio extrafamiliar, sino como un universo aislado. En ambos textos, si bien las acciones en la escena tienen un estricto apego al realismo, pues no ocurre nada que no sea absolutamente explicable en un ámbito realista objetivo, la extraescena aparece inerte, no interviene para establecer ningún equilibrio, como sucede en la versión clásica del mito, ni siquiera tienen que aparecer veristamente explicables los acontecimientos que tienen lugar en el ámbito familiar: los crímenes, en fin, se realizan sin que haya ninguna fuerza externa más o menos restablecedora del equilibrio a través del castigo de los mismos y a la que haya que temer por la posibilidad de su acción punitiva, como ocurre en todas las versiones por mí conocidas de este ciclo mítico. La familia es un espacio autosuficiente, microuniverso expresión de un macrouniverso, pues nada externo a ella interviene como fuerza restauradora, como entidad o espacio ante el cual justificarse y legitimarse. En esto ambos textos manifiestan, por tanto, una

comunidad significativa, al convertir la familia en espacio mítico² y, consiguientemente, y en consonancia con casi todos los procesos mitificadores literarios de la contemporaneidad, en espacio a ser desmitificado por su condición alienante para los que en él habitan y actúan. Familia que es, por otra parte, símbolo de la sociedad humana toda, pues es espacio donde se dirimen conflictos sociales generales, es universo cerrado y excluyente, autogenerador y autoaniquilador, espacio mítico potenciado de un modo muy intenso en la tradición literaria y teatral latinoamericana de este siglo.

El viaje y la aventura del héroe

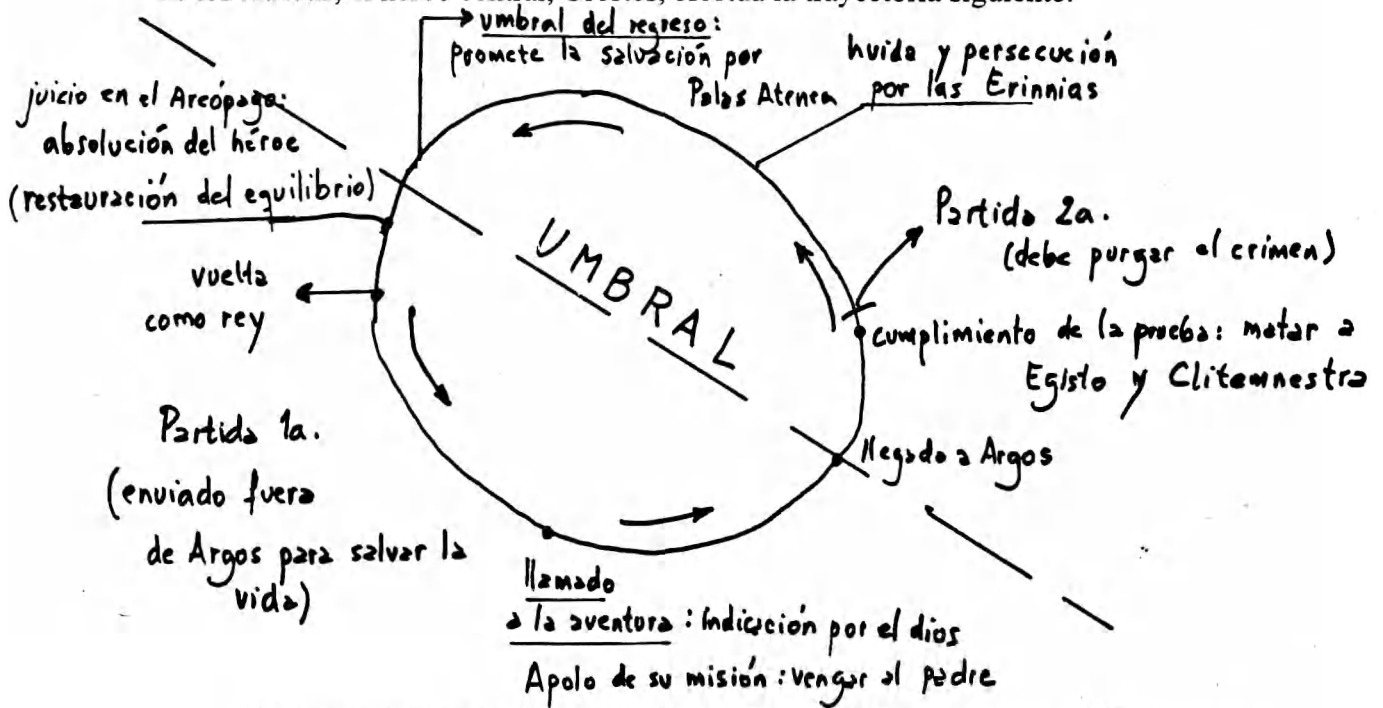
Tras la superficie totalmente diferenciada de la presencia del ciclo mítico de los Atridas en *Senhora dos Afogados* y en *Electra Garrigó* se presenta, ya al nivel de los hechos de la secuencia mítica que ambos textos explicitan, una estructura profunda común, a la que se arriba, como es natural, a partir del aislamiento de aquellas invariantes que me parecen más significativas, más centrales, en ambas obras, y cada una de las cuales se hallan, estructuralmente, íntimamente relacionadas, y que son:

1. Electra sustituye a Orestes como actante sujeto fundamental.
2. Una misma fuerza (sujeto actancial) aniquila a los dos padres.
3. Eliminación del viaje central de Orestes.

Por la pérdida de significación del personaje representante de Orestes, que se convierte en instrumento evidente, obtuso y fácilmente manipulable de los designios e intereses de la hermana, el héroe pierde, por tanto, su condición de héroe mítico fundamental, condición que se desplaza hacia la heroína. Electra (Electra Garrigó/Moema Drummond) se convierte entonces en la heroína mítica fundamental, ocupando el lugar, la función actancial ejercida hasta entonces por el hermano.

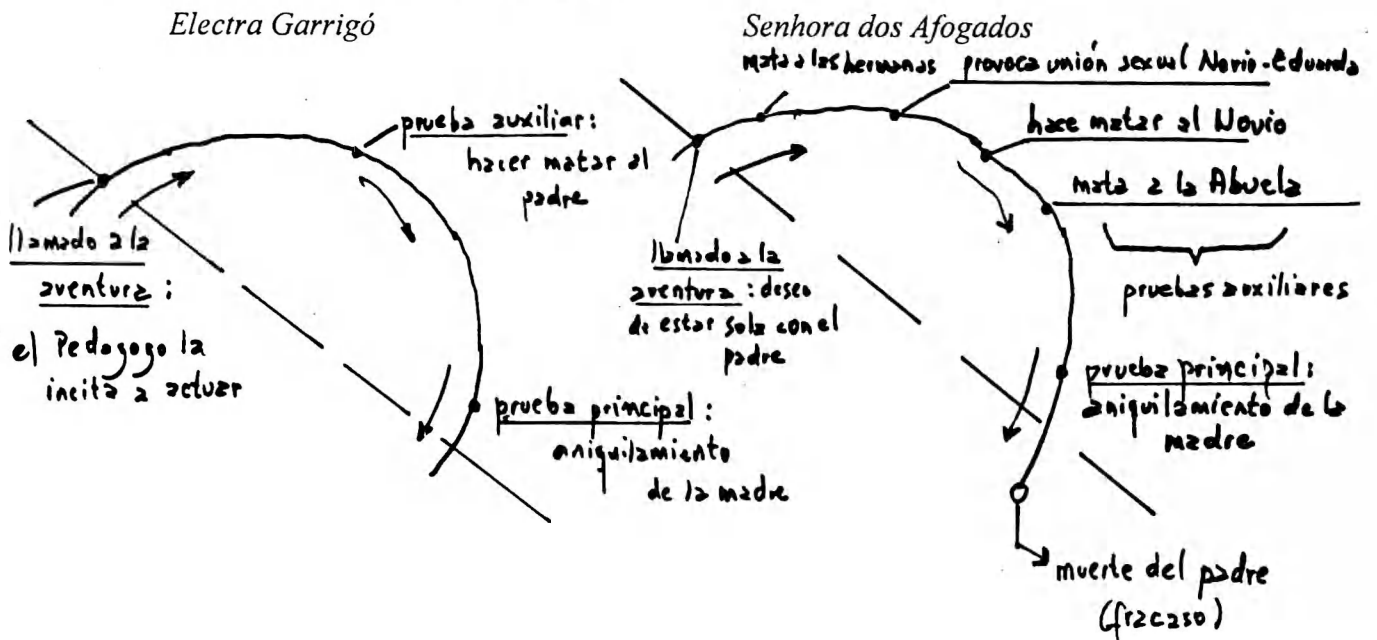
² Y no el proceso inverso, es decir, el de construir un mito cuyo espacio de realización es la familia, como sucede en las versiones más conocidas.

Joseph Campbell, al explicar el monomito como núcleo de todo ciclo mítico, indica como hecho fundamental, como razón de ser misma del mito, como su basamento estructural, la trayectoria, el viaje del héroe. En la versión clásica del mito de los Atridas, el héroe central, Orestes, efectúa la trayectoria siguiente:



En las versiones de Piñera y Nelson el héroe mítico, en este caso Electra, cuyo rasgo central en ambos textos es el inmovilismo, la negación misma del viaje, efectúa una peripecia estática, cuyas estaciones son:

Electra Garrigó



En ambos casos, el viaje del héroe no tiene el retorno que restauraría el equilibrio. El viaje –físico y no sólo en cuanto trayectoria como personaje- modula de un modo fundamental la condición de héroe mítico de Orestes. Él llega a su ciudad natal, rinde la prueba principal y vuelve a partir. Es este recorrido, esta traslación espacial, la que posibilita, al sumar cambio a cambio, la restauración del equilibrio perdido, el completamiento de la misión del héroe.

Por el contrario, los personajes femeninos protagónicos de *Electra Garrigó* y *Senhora dos Afogados*, en su función de heroínas míticas, detienen su trayectoria justo cuando han cumplido la prueba principal, ya sea porque su práctica final fracasa (Moema en *Senhora dos Afogados*), ya porque su acción no lleva a ninguna resolución dinámica, liberadora. El monólogo final de Electra en la obra de Piñera explicita esta ausencia:

¿Y esas Erinnias? No las veo, no acuden. ¡Vamos, acudid! [...] No, no hay Erinnias, no hay remordimientos. Yo esperaba un batir de alas... No hay las porque no hay Erinnias. (Pausa.) Hay esta puerta, la puerta Electra. No abre ningún camino, tampoco lo cierra. ¡Considerad, inexistentes Erinnias, la poderosa realidad de esta puerta! No os alegréis, inexistentes Erinnias, no sois vosotras ese rumor que yo sólo percibo. El rumor Electra, el ruido Electra, el trueno Electra, el trueno Electra.

A Moema, al final de la obra de Nelson Rodrigues, las manos se le aparecen como monstruos ajenos de los que no puede zafarse. También, en este caso, la acción, cuyo ícono corporal son las manos, aparece como improductiva, y el personaje está condenado al estatismo permanente al poseer unas manos cuya acción es nula, totalmente improductiva:

*Perdeste a tua imagem [...] mas ficaste com tuas mãos [...] Viverás com elas...
E elas dormirão contigo... E não estarás sozinha nunca... Sempre com tuas
mãos... Quando morreres, elas serão enterradas contigo...*

Así, en un juego de antítesis, de acciones contrapuestas, y resultados consiguientemente invertidos, ambos personajes, ambas heroínas, se igualan. Si Electra, en la obra de Piñera, quiere la muerte de los padres para, tras la partida de Orestes, obstaculizada por la decisión de la madre, *quedarse sola, no tener a nadie*, Moema Drummond, en la obra de Nelson, lo que desea es la destrucción de todos los demás miembros de la familia para *poseer, solo para sí, al padre*. De esto modo, ambas se distancian; Electra quiere estar desgajada de todo, sola, sin ninguna atadura; Moema, por el contrario, desea la posesión del padre, que en toda la fase de las “piezas míticas” de Nelson simboliza al Padre primordial, desea poseerlo, tenerlo únicamente para sí. Al final, se produce la ironía trágica: Electra Garrigó, que ha querido quedarse sola, encuentra que todo es Electra, que todo es ella misma, que ha vuelto lo circundante, en fin de cuentas lo que la diferencia y la hace que sea lo que es, una copia de ella misma. Moema, entretanto, cuyo fin ha sido la posesión paterna, al final se encuentra con el hecho de que no posee ni su propia imagen en el espejo, justo lo contrario del lo que se produce en la obra de Piñera. Electra Garrigó, al estar en todo lo demás, no crea diferencias, anula la existencia de lo diferente y de ella misma en consecuencia, se convierte a sí misma en absoluto. Moema Drummond, entretanto, no se ve en lo otro –en el espejo, reflejo y otredad al mismo tiempo–, no es capaz de reconocerse en lo ajeno que ha despreciado y destruido, que ha desconocido. Ambas, en fin, por vías diferentes e incluso contrapuestas (Electra se ve en todo, Moema no se reconoce ni en el espejo) no existen, han dejado de ser, han perdido su posibilidad liberadora, por negación de lo otro.

En conclusión, ambos autores, al tiempo que, en el ámbito de un espacio mítico común, la familia, edifican los conflictos entre los personajes, efectúan modificaciones sustanciales en la condición y la trayectoria del héroe mítico y,

mientras al nivel de la intriga tienen objetos y éxitos diferentes y opuestos, en el nivel más profundo, el de la acción, se igualan en este juego de antítesis.

El coro: indicador de lectura

En ambos textos, así como en las versiones clásicas del mito, aparece el coro como un componente dramático esencial del mismo. Ahora bien, en los textos de Piñera y Nelson el coro es algo más que un personaje colectivo intermediario entre los personajes y los espectadores. El coro funciona como guía que configura, que modula la lectura del propio texto.

En *Electra Garrigó* el coro, que no interviene en la acción de los personajes, sino que permanece como comentarista externo, a través de décimas cantadas, de los sucesos que van teniendo lugar, acompaña su recitación con la melodía de la canción popular cubana *Guantanamera*, que en la Cuba del momento de la escritura y puesta en escena de la pieza se empleaba en la radio para acompañar la crónica roja, de los sucesos sangrientos y pasionales de la vida cotidiana. De este modo, se presenta la historia como crónica de la vida cotidiana. Pero, y lo que es más importante, configura el texto como parodia del discurso de la crónica roja, y al mismo tiempo equipara a la tragedia a la subliteratura, y al mito a los sucesos del cotidiano más despreciable y orillero. Esta superposición de textualidades es indicio que orienta la lectura del texto; indica en qué sentido, paródico, debe ser leído. Esta parodia se configura a partir de la hiperbolización de los rasgos de la décima literaria, que en Cuba es la forma por excelencia de la poesía popular. El del coro de *Electra Garrigó* es una especie de contradiscurso paródico que expresa la lógica del sentido común. Los hechos tremendos y terribles, trágicos, que tienen lugar entre los personajes en la acción, son parodiados, banalizados, puestos en crisis constantemente, por las permanentes intervenciones del coro, que tienen lugar, por otra parte, en los momentos de conclusión o proximidad de una acción de gran intensidad dramática.

En *Senhora dos Afogados* el coro, o mejor, los coros, porque son dos (el de los vecinos de los Drummond y el de las prostitutas del puerto) son (principalmente el de los vecinos) formadores de opinión. Son los que en gran medida instigan las acciones de los personajes. Al comienzo de la historia, el coro de los vecinos, que conversa con las mujeres de la familia Drummond, quiere parecer cortés, aparente que cree todo lo que las Drummond cuentan de su familia, pero en realidad descreen y piensan lo peor, lo que dejan traslucir socarronamente. Comienza entonces el *efecto de murmullo* típico de la dramaturgia nelsonrodrigueana, expresión de la opinión del común de la gente, de su lógica y su moral.

Gradualmente, el coro de los vecinos en *Senhora dos Afogados*, ante la cada vez mayor incapacidad para decidir de los miembros de la familia, van imponiendo muy sutilmente lo que deben hacer, al tiempo que los murmullos y las acusaciones se hacen cada vez más directos, menos solapados. En el crescendo dominador de la acción el coro comienza a indicar lo que va a suceder, prevé el futuro y, de este modo, arman ellos mismos la acción. Conocedores distanciados de los personajes, principalmente de Moema, alientan la realización de los crímenes al tiempo que se levantan como voz censora. Controlan, en fin, a los personajes. Poseen el saber temporal, esto es, saben lo que sucedió y ha permanecido oculto, y también lo que sucederá. También son omnipresentes (“Vocês [...] que estão em todos os lugares ao mesmo tempo”, dice el Novio). Por último, de nuevo en el tono irónico, falsamente conmisericordioso, del comienzo, restauran, tras la catástrofe, el orden de que son portadores, se cierra la historia con el coro como la única fuerza dramática que recupera el equilibrio retornando al punto de partida. De algún modo, todo lo sucedido no ha sido más que la invención de él, portador de la lógica y el modo discursivo de la opinión común (su discurso es el de los comadreo, la murmuración, el chisme), cuya parodia en las formas discursivas del coro de vecinos en *Senhora dos Afogados* también instaura una lectura distanciada, irónica, de las acciones que tienen lugar en la obra.

La escritura sobre el cuerpo de Nelson Rodrigues

*A André Dias, que escribe con el
cuerpo*

En su ensayo *La simulación* Severo Sarduy establece una distinción entre el tatuaje de una parte del cuerpo (rostro, brazo, espalda, pierna), que relega el resto del cuerpo “a una zona anónima y lejana, excluida de la representación y del deseo: sin valor de erección, oscurecida y torpe”, y aquella manifestación del arte plástico, el *Mimekry-Dress-Art*, en la que la pintura de todo el cuerpo invierte esta fragmentación y pone el cuerpo en su totalidad “en erección”.

En *Senhora dos Afogados* el personaje del Novio tiene todo el cuerpo tatuado, según se anuncia en un principio, con los nombres de las prostitutas del puerto. Más adelante en la historia se anuncia que su cuerpo está cubierto por un único nombre repetido obsesivamente, el de la madre muerta diecinueve años atrás, y cuya muerte todos los años las prostitutas plañen. Sea una u otra cosa, el cuerpo tatuado de escritura. el cuerpo escrito del Novio, es residencia gráfica, escritural, de las mujeres del puerto.

Estas mujeres, y sólo estas mujeres, una vez muertas, van a habitar, se cuenta, una isla cálida, lugar paradisíaco en el que se ven al fin libradas de los tormentos y humillaciones del comercio de los cuerpos. De ese lugar llega, el día en que ocurre la acción de la obra, la madre del Novio, fantasma que se le aparece a Misael, el patriarca familiar, en el banquete en que se le homenajea, y cuya llegada hace estallar la crisis que precipita los acontecimientos hasta la catástrofe final de la tragedia.

La acción de la obra tiene lugar en una ciudad a orillas del mar. En el límite entre la ciudad y el mar, en los muelles, es donde las prostitutas habitan, donde también vive y fue criado el Novio. Los cuerpos de las prostitutas son el puente entre

la Ciudad y el mar. Se acuestan con los ciudadanos y los extranjeros, con los que se miran hacia adentro, a sí mismos, y los que vienen de fuera; con lo cerrado, lo reiterativo, la Tradición, en suma¹, y lo abierto, lo fluyente, el Cambio.

Ese mar de donde viene lo diferente, lo que pone en peligro la estabilidad de los Drummond y la repetición del mismo destino familiar, es un actante principalísimo de la acción de la historia. El hablante dramático básico indica desde el comienzo que el mar está permanentemente llamando a los Drummond, y principalmente a sus mujeres. En él murieron ahogadas, supuestamente, Dora y Clarinha, las hijas amantísimas de Misael y hermanas de Moema y Paulo, y es donde este último va a morir, ahogado, al final de la historia. El mar, el líquido infinito e insondable, devora los cuerpos de la familia, los cuerpos cerrados, incapaces de doblarse en otros. La Abuela loca de Moema, que se comunica con los antepasados (es su portavoz), clarifica el legado: las mujeres de la familia han de morir frías y tragadas por el mar, “um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não bóiam”.

El Novio viene de ese mar. Actancialmente, este actúa como su ayudante. El misterio tendido en torno a la posibilidad de la vuelta, desde el otro lado del océano, de su madre, desestructura a Misael; la tentación de la isla paradisíaca de las prostitutas acaba por obnubilar y seducir a Eduarda. Es el ayudante fundamental del Novio en su plan de provocar la ruina de los Drummond, para vengarse del asesinato de su madre. La isla es donde viven las prostitutas al morir, y el cuerpo del Novio es donde están inscritos sus nombres. Su cuerpo es la isla. Al comenzar el quinto cuadro

¹ La sala de la casa de los Drummond, espacio escénico fundamental de la familia, está decorada con los retratos de los antepasados, que presiden toda la escena y son iconos de la Tradición y símbolos de la perpetuación de la Ley. Al comenzar el cuarto cuadro de la obra, estos retratos han crecido. Es el momento en que Misael y Moema sellan el pacto a partir de las mutuas confianzas (él mató a la madre del Novio diecinueve años atrás y ella mató a las hermanas); el momento en que Eduarda, la extranjera, la mujer que no era capaz, como repite la madre de Misael, de cumplir con el destino de las mujeres de la familia, se va con el Novio. Es el momento en que Moema se apresta a completar su plan acelerando la ya inevitable caída de la madre, la extranjera, la similar (en las manos) y diferente (en el rostro), la que al doblarla la priva del absoluto deseado: la exclusiva posesión del padre, el crecimiento familiar endógeno, el universo del cuerpo cerrado, irrepetible.

del texto, la Abuela del Novio, dueña del prostíbulo, le revela a Eduarda que la isla es una invención del Novio. Es decir, nos enteramos de que el paraíso, la tierra de promisión, no existe, o mejor, sí existe, el paraíso está en el cuerpo, en el cuerpo tatuado del Novio. Su cuerpo-isla repite innumerablemente el nombre de la madre, sinécdoque de todas las otras prostitutas.

El mar es (con)fluencia, es posibilidad de comunicación, es plasma en el que los cuerpos intercambian fluidos, secreciones, excrementos, lágrimas. Empecinado confidente del hombre, bamboleante devorador, hacer recordar al hombre que su cuerpo, en la tierra tan firme, está sujeto a un vaivén, a un desequilibrio peligroso, en el que es difícil tocar fondo, encontrar un asidero, afirmarse en certezas. Una amiga mía, notable y sensible actriz, me contó cierta vez de un agradecimiento que recibió por una interpretación: una alegoría del mar. El rabí Leib, de la tradición hasídica, para alentar en sus discípulos la práctica de la comunión y la caridad que les permitiría estar en otra persona, en otro cuerpo, dilatarse, alegorizaba: en la Tierra Prometida existen dos mares, uno pequeño, escondido entre montañas, en los confines de Israel, de difícil acceso, un mar casi avergonzado. Es el Mar de Galilea. Existe otro, un mar extenso, exhibicionista, situado en un valle al que confluyen todas las miradas y ambiciones. Es el Mar Muerto. Del primero salen numerosos ríos, incluido el río Jordán,² que irrigan y posibilitan la vida a varios pueblos. El Mar de Galilea, eternamente dándose, es recinto de vida animal y vegetal, es agua renovada. El Mar Muerto, por el contrario, recibe de todos los ríos. De él no sale ninguna corriente. En este mar, por una coincidencia fatal de la naturaleza, no existe vida; nada consigue sobrevivir en sus aguas, demasiado saladas y densas. Es, realmente, un mar muerto.

² No está de más recordar que en nuestra tradición judeocristiana el Jordán podría considerarse “el río” por antonomasia. Además de irrigar la Tierra de Promisión de los judíos, en sus aguas fue bautizado Jesús, el hijo de Dios de los cristianos. El bautismo, representación de la unión con Dios, de la pertenencia a lo absoluto, es también un rito de comunión, de confluencia.

El mar de *Senhora dos Afogados* es un mar que se propaga, que devora y al mismo tiempo repone cuerpos, envía cuerpos.³ Su enviado es el Novio, su cuerpo- isla. En varios momentos se comenta que el Novio huele a mar, al igual que su madre. Ambos vienen del océano, lo representan, lo extienden, lo entienden. Como el mar, ambos seducen con misterio. Es difícil resistírseles. La madre del Novio, como es referido por varios personajes que la conocieron, era deseada por todos, y muchos y muchas murieron a causa de su belleza. El cuerpo tatuado del Novio imanta a toda la familia Drummond. Moema es su novia; Eduarda, la madre, no se le resiste. Los dos varones difícilmente esconden su atracción: Misael, cuando va a romper su compromiso con Moema y expulsarlo de la casa, le arranca la camisa para mostrar su cuerpo tatuado, en un inesperado y claro gesto erótico. Paulo, el hermano de sexualidad ambigua, del que se dice varias veces que es casi femenino, funciona como el compañero menor del Novio, su doble discipular, hasta que la madre se va con él e, incitado por Moema, lo mata en el prostíbulo, enterrándole el puñal en el torso desnudo.

El cuerpo tatuado del Novio es exhibido dos veces a lo largo de la historia. En un primer momento, cuando Misael pretende descubrir la impostura del Novio, que quiso introducirse en la familia, por medio del noviazgo con Moema, para provocar su destrucción. Arrancar la máscara del Novio implica, entonces, mostrar su cuerpo escrito, su cuerpo-texto. Y esto es lo que hace Misael. Este hecho precipita los acontecimientos y hace irreversible la catástrofe trágica: Moema y el Novio rompen,

³ El mar es la zona de peligro, el lugar devorador, para los Drummond. Es el espacio donde se cumple el destino trágico de las mujeres de la familia, principal legado de la herencia. El mar, también, es fluido, es plasma, es posibilidad de confluencia entre los cuerpos. Atracción y horror a lo que fluye, a lo que no tiene forma definida, a lo cambiante, a lo que se modifica y arroja unos cuerpos contra otros, a lo que permite el desequilibrio de los cuerpos. Eso es lo que experimentan los hombres y mujeres de la familia Drummond. Cuando Eduarda le da a Misael el vaso de agua con el medicamento para el corazón, Moema, horrorizada, le hace creer al padre que en el vaso, en el agua, en el líquido, en lo líquido, hay veneno para él. En esta tensa escena, que culmina el segundo cuadro y que aceleraría la entrega de Eduarda al Novio, esta acaba tomándose el agua, lo líquido, lo fluyente, a instancias forzadas de Misael. Está abierto el camino para su abandono de la casa de los Drummond y su caída final.

Eduarda se va con este último, Misael y Moema se confiesan sus crímenes mutuos y sellan su alianza. Quitarse la máscara, exhibir un destino y un propósito, clarificar una acción, es mostrar, en teatro, la escritura sobre el cuerpo, las marcas de lo textual sobre lo corporal. Es develar la disimulación (encubrir lo que se es), las marcas de la ideología, por medio de la simulación (fingir lo que no se es). Misael y Moema son los disimuladores, los que actúan pragmáticamente, los que se esconden. Él, homenajead y honrado por la Ciudad, no quiere que se sepa su pasado de crímenes. Su imagen pública y familiar, su cuerpo emblema del poder, lo edifica sobre el escamoteo. Es también así que Moema mata a las hermanas y planifica de antemano la caída de su madre. Es el único personaje que consigue incluso engañar a los espectadores. Es la disimuladora máxima, la que logra ocultar los indicios incluso del coro casi omnisciente de los vecinos.⁴

El Novio, por el contrario, es el que tiene el cuerpo escrito; las marcas de lo textual en su cuerpo le impiden convertir lo simulado en disimulo. Tiene en su cuerpo las propias señales y evidencias de lo que esconde. Su actuación es también bamboleante, se mueve a saltos (al contrario de Misael y principalmente de Moema, con líneas de acción unidireccionales, claras, precisas). La obsesión de la madre muerta es mayor que el disimulo persistente que le exigiría una venganza eficaz. En un momento se lamenta y rinde tributo a Clarinha, la hija muerta de Misael y Eduarda, en otro comenta sentimentalmente de la madre que ha vuelto, reta discreta pero claramente a Misael, no dejándole lugar a dudas sobre su identidad y

⁴ No creo falta de significación la elección del nombre de Moema para el personaje que está en lugar de Electra en el mito grecolatino. Si tenemos en cuenta que Moema es un personaje de un texto fundador de la literatura brasileña, y de cierta forma constituye un mito nacional. Recuérdese que Moema es la india que en *Caramuru* (1781), el poema épico de Frei Santa Rita Durão, se arroja al mar atrás del barco en el que parte su amado, el portugués Caramuru, con la india que ha elegido, Paraguaçu. La Moema de Santa Rita Durão nada hasta ahogarse. A la Moema de Nelson Rodrigues le horroriza el mar y todo lo que de él venga. Una Moema seducida por lo foráneo, lo extranjero, lo diferente. Otra Moema que rechaza lo extranjero, lo que viene de fuera, lo exógeno. Anti-Moema. Moema moderna, con un discurso de emancipación de las culturas centrales. Una relectura del mito fundador, una observación sobre las relaciones entre las culturas centrales y las culturas periféricas. La tradición vista por la modernidad.

propiciando que este lo desenmascare en público. El Novio es, en suma, el simulador, el que exhibe su máscara, el cuerpo que se esconde exhibiéndose. Es, en fin, un comentario sobre el teatro.

En el ensayo citado arriba Sarduy comenta que “en una sociedad en que todo se desecha, ropa y objetos, tener un tatuaje es un modo de tener algo que nos pertenece definitivamente, para siempre”. No hay que olvidar que la Ciudad en *Senhora dos Afogados* es al mismo tiempo la de la familia y la de las prostitutas, la del cuerpo cerrado y la del comercio de los cuerpos. Transgredir un espacio para ocupar el otro (que es lo que ha hecho Misael) mina y aniquila el cuerpo cerrado de la ideología familiar. Misael es el que usa y desecha los cuerpos, es el mercader de cuerpos. Para él el cuerpo es una cifra. El Novio, su contrapartida, al marcar su propio cuerpo con el nombre de los cuerpos mercantilizados, usados, de las prostitutas, se convierte en salvador del cuerpo. Para el Novio, y para Nelson Rodrigues, de eso se trata, de una soterología del cuerpo. Esta salvación sólo es posible “por su inserción en un orden textual”, al cual el cuerpo “viene a anudarse, preso en la red de la escritura”.(Sarduy)

Escribir sobre el cuerpo, es decir, escribir acerca del cuerpo. De eso se trata en teatro, es lo que implícitamente expone Nelson en este texto. Es la clave que nos da para una lectura de su teatro, en esta su cuarta obra.

¿Qué tipo de tatuaje lleva el Novio? Teniente mercante, su tatuaje, como el de los antiguos marineros, es aún un acto sagrado, testimonio de una prueba iniciática. Es emblema de un sacrificio, sello de un pacto, ícono del horror del cuerpo usado. Su tatuaje es la negación del auge del tatuaje automatizado que se avecinaba: el tatuaje de hoy, acumulación de ornamentos, signo vacío, emblema de nada, maquillaje.

La escritura sobre el cuerpo de Nelson Rodrigues anuncia así, por contraposición, que el cuerpo de su teatro es aquel que nuestra cultura se ha empeñado en obturar, en esconder, “verdadera subversión corporal”; no aquel, ya

entrevisto⁵, que es máscara vaciada, exhibicionismo escamoteador, “simple impostura pintarrajeada”. El cuerpo tatuado de Nelson Rodrigues es aquel ya casi perdido soporte de un acto ritual y peligroso, estigma doloroso, vestigio de un crimen o de un pacto cruel, emblema de la diferencia, indicio de marginalidad, marcas de un cuerpo que ha vivido, con una historia, anuncio de que el cuerpo no es sino el depositario de un relato. El de Nelson es el anticuerpo de este nuestro cuerpo tatuado, producción en serie, con especialistas, lugares acreditados, aséptico y seguro, máscara ostentada.

La obsesiva repetición de un nombre escrito en su cuerpo devela en el Novio una pasión cosmética, pero en el sentido que tenía entre los griegos, “derivada de *cosmos*”, como recuerda Sarduy. Una pasión de integración, de inmersión en el variado universo. Se dibuja el cuerpo para que la materia esté inscrita, indeleble, en la piel. Al tatuar todo el cuerpo, en su integralidad, lo convierte en un objeto parcial, parte del cosmos, capaz de ser otro, de metamorfosearse, sin apego a la máscara, sin fijeza, cuerpo mutante, performático, teatral. Cuerpo marino, cuerpo líquido; cuerpo expansivo (el olor a mar que trae el Novio inunda toda la casa de los Drummond, marea a Misael, se impregna en los cabellos de Eduarda), cuerpo que se dobla ostensible, cuerpo que se integra al agua, al océano, al plasma cósmico-cosmético. Cuerpo, en fin, librado de la ideología en virtud de la escritura sobre el cuerpo.

⁵ En repetidas ocasiones Nelson Rodrigues se refirió a la desnudez, al exhibicionismo corporal de nuestra época como la muerte del deseo, del poder sugestivo, de la capacidad de interactuar con otro, de exigir un reclamo. un deseo con el mero gesto, es decir, de la capacidad performática, de ese mismo cuerpo. En una crónica, cuenta:

Passei ontem pela avenida Atlântica e, do Forte ao Leme, vi várias vezes esta cena: uma menina linda, de biquíni, comprando um refrigerante na barraquinha. O crioulo destampava a garrafinha. Estava ali, por certo, um dos brotos mais lindos da Terra. A garota vinha do mar; as gotas se estilhaçavam nas costas, no ventre perfeito. E ela, na graça inconsciente do gesto, bebia pelo gargalo. Mas aquela nudez dentro da luz não interessava a ninguém. O crioulo do Grapete não lhe fazia a concessão de um olhar. Nenhuma curiosidade. Olhava para o outro lado, cego, surdo e mudo para a nudez adolescente, tão próxima, tangível. Eis o que eu queria dizer: as duas coisas seriam impossíveis no passado. A nudez da menina e o tédio do homem.

Y también:

Como é triste o nu que ninguém pediu, que ninguém quer ver, que não espanta ninguém.

Se trata de la sustitución del control-represión por el control-estimulación, de que habla Michel Foucault en *Microfísica del poder*.

Sobre rostros y manos

Si el rostro ha sido durante milenios ícono de la espiritualidad y “espejo del alma”, las manos han sido instrumentos de la acción, vehículos de la realización de los sueños, de la consecución de los propósitos y anhelos. De rostros y manos también habla *Senhora dos Afogados*. La gran tragedia de Moema es que sus manos, idénticas a las de su madre, la atan inevitablemente a esta. Moema contrapone estas manos al rostro, que la distingue de Eduarda y por lo tanto la hace única. Ella cree en la individualidad aportada por este rostro. Para ella manos y rostro están divorciados, pertenecen a dos esferas enajenables de representación del sujeto, a dos zonas diferentes y perfectamente separables de actuación del individuo. Y en esta escisión corporal Moema pretende construir su imagen a partir del rostro, que, como indicamos antes, es tradicional “espejo del alma”, expresión de lo espiritual.

En *Vigilar y castigar* Michel Foucault afirma que en la idea moderna de “alma” se percibe “el correlato de una cierta tecnología del poder sobre el cuerpo”. El alma es producida permanentemente en el interior del cuerpo por el funcionamiento del poder. Y concluye que el alma es “una pieza en el dominio ejercido por el poder sobre el cuerpo [...] efecto e instrumento de una anatomía política; el alma, prisión del cuerpo”. El rostro, espejo del alma, prisión del cuerpo. El rostro, ícono, compendio, suma de la expresión humana, y de la teatral con ella. El rostro, el más perfecto y claro instrumento de manifestación, en el cuerpo, de los sentimientos, angustias, deseos del hombre, de su ideología. El rostro, imagen de Moema, su cara, su asidero, su casa, su modo de ser, soporte de su cuerpo en situación de representación.

El rostro ha sido siempre, también en el teatro, aquella parte del cuerpo que mejor explicita la expresión humana. Llorar espontáneamente, el mayor o menor brillo de la mirada, los múltiples movimientos de la boca, han sido durante años el indicio más claro y plausible de la condición del actor. Un actor es bueno si sabe

sacarle el mayor provecho posible a su rostro, si explicita por medio de él aquellos matices inusitados de la expresión de las intenciones, de los móviles, de los deseos del personaje.

Entretanto, con las manos, ¿qué se hacía? Las manos son las culpadas, aquellas que actúan por sí solas, aquellas partes del cuerpo rebeldes, macbethianamente díscolas, obscenas, que nos pertenecen a medias, que nos traicionan, aquellas en las que el alma casi no reside, las sudorosas, las que nos ponen en evidencia, las estigmatizadas (“as mãos são mais culpadas no amor”, dice Moema). Las manos han sido el eterno problema en torno al cuerpo de la interpretación teatral. Qué hacer con ellas, dónde meterlas? Las manos son aquellas partes del cuerpo que más nos hacen recordar que, además de alma, tenemos un cuerpo, las que no dejamos de mirar, las más autónomas, las incansables, aquel par de monstruos donde el cuerpo ha permanecido agazapado.

En *Senhora dos Afogados* las manos son la huella de lo extraño; de lo extranjero, de lo diferente, del otro, en el cuerpo. Moema tiene las mismas manos de Eduarda, la extranjera, la que no está apta para cumplir el mandato dado a las mujeres de la familia, el de ser inevitablemente frías, la que quiere arrojarse al mar y llegar a la isla. El rostro es expresión pura, alma pura, reproducción en el cuerpo de las marcas de la ideología. Las manos son acción pura (Eduarda, en el primer cuadro, no logra controlar las propias manos, y en el quinto cuadro, ya totalmente entregada al Novio, se abandona a ellas: “Eu não tenho nada com os meus atos”), son instrumento de consecución de los deseos del cuerpo.

Por eso Moema idea el castigo para su madre, consumado, a instancias suyas, por Misael: amputarle las manos. El cuerpo amputado de la madre la libra de la última atadura. Eduarda, al contrario, muere de nostalgia de las propias manos. Librada de las manos de la extranjera, Moema busca su propia imagen, mirándose en el espejo. Pero lo que ve es la imagen de la madre, con las manos amputadas. No tiene rostro ni imagen. Nunca más la verá, le anuncia el vendedor de peines.

Moema, la contrapartida del Novio (cuyo cuerpo todo tatuado es un cuerpo que busca la totalidad), la mutiladora de cuerpos, la que se realiza en la fragmentación del cuerpo, en su desgajamiento, es la que quiere divorciar el alma (el rostro) del gesto (las manos). Su incapacidad de realizarse en una totalidad la priva del acceso a la imagen, a la propia imagen.

La suprema actriz, la suprema escamoteadora, la portadora de un modo de expresión y representación que se erige sobre la obturación del soporte, del cuerpo, Moema, al final, no encuentra su imagen. Está, sola en escena, pues todos los otros han muerto, como símbolo de la imposibilidad teatral, de la imposibilidad performática del cuerpo, pues no tiene con quien dialogar, el espejo la niega, no existe como imagen.

La función coral en el teatro de Nelson Rodrigues

Unas de las constantes más significativas del teatro todo de Nelson Rodrigues es la presencia en él de una función coral que adopta diferentes formas y que tiene una evolución más o menos coherente en el recorrido histórico de su dramaturgia. Este coro es la forma en que funciona dramática un cuerpo colectivo o un cuerpo con múltiples voces.

Nelson consigue encontrar una función estética para expresar esa fuerza – la función coral-, que la mayoría de las veces se presenta en formas caricaturales, grotescas, sin poder saber bien si es la forma en que el protagonista proyecta en su cabeza los elementos de la realidad, del medio hostil, o la auténtica manifestación de esa fuerza alienante en el mundo contemporáneo.

Esa función coral en el teatro nelsonrodrigueano va teniendo variaciones, modificaciones, de acuerdo con las diferentes posiciones estéticas –expresión, lógico, de sus visiones del mundo- que el dramaturgo va asumiendo a lo largo de su producción teatral. La descripción de esas variaciones, de ese recorrido, es el propósito del trabajo.

El personaje coral: Anjo Negro y Senhora dos Afogados.

En dos de las cuatro piezas que integran la “fase mítica” del teatro de Nelson Rodrigues –*Anjo Negro* y *Senhora dos Afogados*- un personaje coral es testimonio y participa indirectamente de la acción, influyendo sobre los personajes individuales. Herencia del coro de las tragedias clásicas, ese coro tiene algunas de las funciones dramáticas de aquellos: representa la voz de la comunidad de la cual forman parte los personajes que intervienen en la acción central, su propia opinión e, incluso por eso, son un personaje colectivo **EnbreagEn** del espectador, un puente entre los personajes principales individuales y los espectadores, la representación de la platea, de su opinión media, común, en el escenario. Pero,

además de eso, el coro, en las piezas de Nelson, es un elemento central en la construcción de la intriga dramática y, en consecuencia, establece los vínculos entre la historia central del drama y el espectador, pues desde el comienzo de la pieza, presenta informaciones esenciales para entender lo que sucede, por lo cual construyen relaciones de dependencia entre el espectador y el coro, que aparece como el portador de las noticias fundamentales, reales, verdaderas, que se encuentran por detrás de aquellas que los personajes individuales ofrecen de sí mismos y de lo que acontece entre ellos. De ahí que los espectadores asocien –por cause de una elemental dependencia informativa- los parlamentos del coro con la verdad. Él conoce “o real acontecido”. Por tanto, también lo que él opine, su punto de vista, será verdadero. Ese es el juego, la trampa creada por la relación historia-coro-espectadores que hará al espectador dependiente y víctima potencial del coro, que es realmente el espectador doblado (el propio coro, el propio personaje coral, es espectador de lo que acontece entre los otros personajes). Esa condición articula la relación del espectador con la propia pieza, con los propios hechos representados, pues verá en el coro la imagen de sí mismo.

En *Anjo Negro* (1946) el coro está formado de diez mujeres negras, que al comienzo hacen de plañideras en el velorio del hijo muerto de Ismel y Virginia. Tiene cinco intervenciones en toda la pieza, que implican un conocimiento creciente de la acción futura, de lo que va a acontecer:

- I- Inicio de la historia (velorio): Presentan la pre-historia inmediata y exponen como fatal, consecuencia de un *fatum* trágico, la muerte de los niños. Comienzan a sospechar de la causa real de sus muertes. Crean una duda sobre eso.
- II- Después del entierro del niño muerto: maldicen a Virginia. Saben todo lo que aconteció. Manifiestan un supraconocimiento de la acción. Son omniscientes, lo que los diferencia de los otros personajes.
- III- Inmediatamente antes del asesinato de Elias: refieren el futuro nacimiento de un hijo blanco del matrimonio. Comienzan a prever el futuro.

- IV- Inmediatamente antes del diálogo de Virginia e Ismael que decide la muerte de Ana Maria: presagian la muerte de Ana Maria cuando todavía no es imaginable por el espectador. Su conocimiento del futuro va más allá de las expectativas del lector / espectador.
- V- Después del encierro de Ana Maria en la tumba: presagian la muerte del hijo negro que Virginia lleva en el vientre. Encierran, al colocar incluso la post-historia, la acción. Muestran la circularidad de la historia.

De esa manera el coro, en *Anjo Negro*, guía la historia, aparece como la supraconciencia que decide y controla el curso de la acción, que aporta el carácter circular a la historia.

En *Senhora dos Afogados* (1947) aparecen dos coros —el de los vecinos de los Drummond y el de las mujeres del muelle. Los dos lloran por las que murieron: los vecinos, por Clarinha, la hija recientemente muerta de los Drummond; las prostitutas, por la colega asesinada diecinueve años antes por Misael Drummond. Los coros, en general, lo que es una constante en el teatro de Nelson, están asociados con la muerte. Se forman alrededor de hechos de muerte. Ellos mismos son, entonces, portadores de muerte. Parecen incluso muertos. Son los únicos personajes que no sufren cambios, inmutables. Descubren lo tanático en los hechos de los personajes. De esa forma, también, señalan la condición tanática de los propios espectadores. Constituyen el doble alienado y alienante de la platea. El coro de las mujeres recuerda el coro de *Anjo Negro*, pero, al mismo tiempo, el coro de los vecinos realiza las mismas funciones que el coro de las negras de aquella pieza, sólo que con más maledicencia. Interviene muchas veces más, su presencia es constante. al tiempo que participan más directamente en la acción de los personajes individuales, a los cuales movilizan. De hecho, esos personajes son objetos de la decisión del coro. Al comienzo de la historia, el coro de los vecinos tenta parecer gentil, aparenta que cree en todo lo que las mujeres de la familia Drummond le dicen sobre la propia familia, pero en realidad piensa lo peor de

ellos, lo cual sólo muestra irónicamente. Comienza entonces el *efecto de murmuración*, típico de la dramaturgia de Nelson, la expresión del sentido común del hombre medio, portador de su lógica y de su moral. Poco a poco, el coro de vecinos, por causa de la debilidad cada vez mayor de los miembros de la familia para decidir, va imponiendo, sutilmente –tan sutilmente que en una primera lectura no sería posible percibirlo- lo que ellos deben hacer, al mismo tiempo que las murmuraciones y acusaciones son cada vez más directas, menos solapadas. En el crescendo dominador de la acción el coro comienza a exponer lo que va a acontecer, prevé el futuro y, de esa manera, él mismo construye la acción. Controla, en fin, los personajes. Domina también el tiempo (conocen lo que aconteció y ha permanecido oculto y lo que acontecerá) y el espacio (“Vocês [...] que estão em todos os lugares ao mesmo tempo”, dice el Novio). Al final de la pieza, nuevamente en un tono irónico, menos directo, de falsa conmiseración, como en el comienzo, restituye, después de la catástrofe, el orden del cual es portador. La historia se cierra con el coro como la única forma dramática que recupera el equilibrio al volver al punto de partida. Todo lo acontecido es prácticamente creación demoníaca del coro, portador de la lógica del sentido común –las frases que el coro emplea son aquellas típicas de los chismes y murmuraciones de la comunidad homogeneizada-, que es presentada como alienante, destructiva.

En *Senhora dos Afogados* el coro de las mujeres no basta. El coro no es suficiente sólo como expresión de la opinión de la comunidad y supraconciencia transtemporal y transespacial. Aquí, al incorporar al coro de vecinos, Nelson está presentando la función coral como cotidiana, como presencia que interviene –todavía no muy activa y determinadamente- en la vida de los individuos, como la homogeneización social destructora de la individualidad. Por el momento es sólo una manera de preparación para lo que acontecerá en las tragedias cariocas. Todavía más, el coro de vecinos no es ya aquella presencia estática, sino una fuerza dinámica, aunque tenga voz colectiva, cuyo discurso no es un bloque entre los parlamentos de los personajes individuales, mas sí una intervención

permanente entre ellas. Así, la función coral comienza a diseminarse y a estar presente en casi todo momento, a individualizarse.

Los personajes coro: Dorotéia.

En mi opinión, *Dorotéia* (1949), por presentar el conflicto de una individualidad contra un conjunto social, y porque en esa pieza la familia y las relaciones generacionales dentro de ella, con el incesto como articulador fundamental de esas relaciones –que constituyen el centro de las piezas míticas anteriores–, no es el universo centralmente representado, significa una transición de la primera a la segunda fase del teatro de Nelson. En ella, los elementos estéticos secundarios –presencia de personajes caricaturales, conflicto entre el individuo y los prejuicios sociales representados en la colectividad, el submundo como experiencia vital del héroe– en las piezas míticas, que pasarían a un primer nivel en las tragedias cariocas, comienzan a sustituir las características hasta entonces más distintivas de aquellas.

La individualización de la función coral es completada en esta pieza. De hecho, en ella el conflicto existe entre los personajes individualmente definibles (Dorotéia, Das Dores) y los personajes repetitivos, corales (Dona Flávia, Carmelita e Maura, y , en un segundo plano, Dona Assunta). Por eso los personajes corales comienzan aquí a formar parte –una de las dos fuerzas fundamentales– del conflicto central, que se presenta ahora entre la voz colectiva, grupal, y las voces individuales, entre los personajes caricaturales y los personajes psicológicamente configurados.

Además de las consideración del trío Dona Flávia-Carmelita-Maura como un coro, por ser Dona Flávia personaje rector distintivo, Carmelita y Maura son personajes puramente corales, reproductores. Es así que la condición de repetidores, de miméticos reproductores de un discurso ajeno, de personaje-apéndice, es incorporada a la función coral. En ese sentido, Maura y Carmelita son las portadoras de la opinión común, introducen la sospecha, la murmuración, que

desencadena la reacción de los personajes. Durante el primer acto y casi todo el segundo, las dos actúan como eco de Dona Flávia. Convierten su acción en colectiva, en norma social-familiar. Sólo en el momento previo a su desaparición Maura y Carmelita se muestran diferenciadas. Sólo antes de su muerte es posible encontrar distintividad. Al mismo tiempo, ella significa la desaparición de los personajes, pues sólo existen bajo la condición de la negación individual. La secuencia del final de Maura y Carmelita muestra una contraposición entre ambas:

Caída de Maura:

-Sueña incontrolablemente con botines. Desea la muerte para librarse de ellos.

-Dona Flávia la estrangula simbólicamente.

muestra su obsesión con los botines a^+
quiere la muerte
 b^+
quiere eternidad sin botines
 c^+

Caída de Carmelita:

-Dona Flávia la provoca, e Carmelita habla mal de la náusea y acaba presagiando su fin.

-Carmelita no quiere morir, y sólo acepta si tuviera después de su muerte una eternidad llena de botines.

-Dona Flávia la estrangula simbólicamente.

Es obligada por dona Flávia a a^- hablar de su obsesión
 b^- no quiere morir
 c^- quiere la eternidad con botines

Las dos, con un recorrido final –en sus motivaciones espirituales- contrapuesta, se anulan, al presentar, en un primer momento (Maura), la tentación, la quiebra de la moralidad monolítica, y el posterior arrepentimiento, y después la misma quiebra seguida del rechazo de la vuelta al orden moralizador (Carmelita). En esa antítesis, cuando tratan de manifestarse de manera individualizadora, las dos se presentan como fuerzas realmente contrarias, contradictorias, al mismo tiempo que esa yuxtaposición de caracteres opuestos establece la dualidad (Maura-Carmelita) como nulidad, suma y resta de reacciones exactas y mecánicamente diferentes. La emergencia de lo individual –atrofiado por no ejercerlo significa el fin de los personajes.

La desaparición de Maura y Carmelita coincide con la rendición definitiva de Dorotéia después de la consumación de su encuentro con Nepomuceno. Dorotéia, el personaje originalmente diferenciado, más o menos auténtico, se rinde a la homegeneización moralista tanática representada por las Tias. La condición coral se traslada de un personaje colectivo –o conjunto de personajes aproximadamente individuales- a una función que puede ser representada por

varios personajes. Al mismo tiempo, la asunción de esa función por algún personaje implica su alienación, la pérdida de su posibilidad liberadora.

En *Dorotéia* se presenta un personaje que introduce un nuevo elemento en la función coral: la parodia. Dona Assunta, la madre de Das Dores, al aparecer en el comienzo del segundo acto, sirve para parodiar y ridiculizar –y consiguientemente establecer distancia- todo el acontecimiento en el primer acto, principalmente el discurso, los puntos de vista, de la tríada Dona Flávia-Maura-Carmelita. Lo que hasta entonces se había presentado como serio comienza a ser visto en una óptica totalmente distinta, paródica, ridícula: los elogios a la fealdad de las mujeres introducen, indican, señalan, que todo debe ser leído al revés; la náusea de Dona Assunta en la noche del casamiento fue por causa de un dulce que comió; se enreda al deshacer el nudo del paquete de los botines; reproduce expresiones del habla pretendidamente formal de lo cotidiano (“Falando de viúva para viúva”, como si dijese, “de homen para homen”); el comienzo de la noche de nupcias entre Das Dores y el novio-botines se presenta como una prueba de velocidad. A partir de aquí, el discurso coral en la pieza –y en la obra de Nelson- es presentado como parodia del habla de lo cotidiano, de la comunidad despersonalizada, alienada.

En *Dorotéia* el coro completa el proceso de individualización iniciado en *Senhora dos Afogados*, deja de ser exclusivamente personaje colectivo, comienza a funcionalizarse y, al mismo tiempo, a hacerse abstracto, una fuerza que alcanza a varios personajes, que, en el hecho, se convierten en simples portadores de esa función. colectiva, alienante.

La metateatralización de la función coral: Valsa No. 6.

La *Valsa No. 6* (1951) es un punto intermedio entre las piezas místicas y las tragedias cariocas. Además de las condiciones de la realización escénica de sus piezas, que la crítica ha señalado como la causa principal de la transición, del cambio estético más notable del teatro de Nelson Rodrigues, el dramaturgo había

sentido, en mi opinión, el agotamiento del modo discursivo de las creaciones de la fase mítica, y había percibido la presencia, en la realidad inmediata cotidiana, de los mismos conflictos presentados en el universo transtemporal y transespacial de aquellas obras. La *Valsa No. 6* está a medio camino –cronológica y estéticamente– entre la primera y la segunda fase del teatro nelsonrodrigueano. La vuelta al realismo se verifica, entonces, como resultado de una exigencia interna del propio proceso de dramaturgia del autor. A nivel de los hechos, de los acontecimientos de la fábula (asesinato de la adolescente por el viejo médico, complejos típicos de la adolescencia, relación familiar que ignora los deseos reales de la niña, padre y madre caricaturales), la *Valsa No. 6* está más cerca, anuncia las tragedias cariocas.

Al mismo tiempo, en *Valsa No. 6* Nelson construye un texto metalingüístico –y en consecuencia metateatral. ¿Esto tiene alguna significación teniendo en cuenta que la pieza, el monólogo, es un puente para modificaciones estéticas sustanciales en su teatro? ¿Por qué un drama psicológico para alejarse del discurso mítico? Al presentar la confrontación entre la “menina” (el personaje que profiere el discurso monológico) y Sônia (el personaje para ser representado), Nelson está colocando en el centro de su interés la relación entre la voz y el cuerpo interpretadores y el personaje interpretado, lo que es, justamente, una cuestión metateatral. Colocada su dramaturgia en un punto crítico, ensaya, en el monólogo, nuevos instrumentos, nuevos procedimientos, y escribe así la pieza metateatral por excelencia de su repertorio, un análisis sobre el propio arte del teatro. De esa manera, la cuestión fundamental de toda la pieza, el problema esencial, es el de la relación entre el personaje que profiere el discurso (la “menina”) y Sônia, entre el intérprete y el personaje, entre la persona, el individuo, y el nombre, entre la enunciación y el enunciado. La enunciación, entonces, es capaz de representar cabalmente el referente, es posible –sería la pregunta que se hace Nelson– construir un universo autosuficiente que sea al mismo tiempo reflejo de la serie social y esté alejado de ella? ¿Puede la “menina” ser Sônia sin dificultad, puede llegar a serlo? ¿Puede el teatro construir un universo autónomo de personajes sin intervenir en los conflictos concretos propios del

mismo intérprete, del mismo mundo que va a representar esa otra realidad no localizada en el espacio y en el tiempo? La respuesta, lógicamente, Nelson la daría en sus piezas futuras: las tragedias cariocas.¹

En ese sentido metateatral, en ese conflicto principal entre “menina” (intérprete) y Sônia (personaje), alrededor del cual todos los otros conflictos de la pieza aparecen de un modo secundario, estructurados a su alrededor, interviene como fuerza fundamental el coro, constituido, en el monólogo, por tres voces corales principales, siempre, lógicamente, expuestas por la niña que monologa: 1) las murmuraciones directas de las personas, 2) la mujer del velorio, y 3) las murmuraciones que la propia niña comenta que hacen las personas. De nuevo, el coro ligado a la muerte. Es la presencia del coro que establece la relación, la conexión, entre el conflicto central de la pieza y sus vínculos con la serie social, quien otorga y hace aparecer las implicaciones existenciales de ese conflicto: la exigencia de la sociedad, del medio social, para que la niña sea alguna cosa, sea definible –Sônia- al mismo tiempo que obstaculiza la verdadera realización del individuo al imponer normas, códigos. Es la lucha del individuo en la edad crítica (“menina”) para *ser*, y la imposibilidad de serlo por la intervención del medio social, por la exigencia de ser medio de sólo poder ser en la homogeneización de la adaptación a las normas del sentido común, aportadas por las voces corales referidas.

Durante el primer acto las intervenciones principales son de la familia, del viejo médico, de las criadas y de la niña (hablando de si misma y dirigiéndose a la platea): es la representación del universo familiar, todavía placentario. Sin embargo, en el segundo acto, las murmuraciones de las personas comienzan a producirse cada vez más sistemáticamente, y aparecen como complemento y hasta contrapunto de los parlamentos de la niña. Acaban rodeando, cubriendo –

¹ Es interesante que la relación Sônia-Paulo-menina reproduce conflictos típicos de las tragedias míticas: rivalidad de dos mujeres por el mismo hombre, la lucha de los individuos contra la idea secular y antropológica del pecado. En la *Valsa No. 6*, Nelson pone a dialogar el universo de las piezas míticas (triángulo Sônia-Paulo-menina) con el universo que hará representar en las tragedias cariocas (mundo familiar y social de la niña). En ese enfrentamiento, aquél no se resuelve, y es acabado por la intervención del segundo.

cercando, amordazando- las intervenciones de la niña. Ya al final, todo el discurso es una alternancia y enfrentamiento entre lo que dice la niña Sônia y el coro. Ese segundo acto implica la entrada de Sônia en el medio social y su alienación, lo que la lleva a la destrucción, a su aniquilamiento.

En *Valsa No. 6* la función coral, que en *Dorotéia* se había ampliado hasta llegar a los personajes individuales, se dilata todavía más y llega a abarcar el propio teatro, el propio discurso teatral, y los espectadores, que también exigen de la niña la interpretación correcta de lo que ellos quieren: la interpretación del personaje que debe ser –Sônia- y del vals de Chopin –exigencia de los espectadores ficticios- se igualan. En *Valsa No. 6*, Nelson consigue establecer una relación entre los espectadores y la función coral. Ellos también son coro, forman parte de la voz coral alienante. Si en *Anjo Negro* el coro era un personaje colectivo, y en *Dorotéia* comienza a personalizarse, a individualizarse, en *Valsa No. 6* se completa ese proceso al implicar, en la función coral, los propios receptores del hecho teatral, y el propio discurso del teatro. La función coral se metateatraliza e interviene en la pragmasis de la propia textualidad artística. Completado el proceso de individualización de la función coral, el individuo como repetidor y representador de la voz coral homogeneizadora, lo que lo lleva a la destrucción, comienza el proceso contrario: la despersonalización de esa función.

La despersonalización y masificación de la función coral: O beijo no asfalto.

En las tragedias cariocas, Nelson trata de representar aquellos sectores de la serie social portadores de la función coral y, todavía más, formadores de voces corales. *O beijo no asfalto* (1961) es un ejercicio preciso de construcción –al nivel social- de una opinión que se hace, en un proceso de crecimiento que se podría llamar “bola de nieve”, poco a poco, coral –y en ese sentido masificadora, portadora de valores padronizados. *O beijo no asfalto* presenta la sociedad gradualmente coralizada y el proceso que lleva la función coral de la esfera pública a la esfera

privada al crear otra realidad paralela ficticia que acaba ocupando el lugar de los hechos verdaderamente acontecidos.

La “bola de nieve” va alcanzando, en sucesivas gradaciones, diferentes niveles hasta llegar a la vida más íntima del individuo víctima, pues la relación se establece en una dualidad víctima-victimario. Esas gradaciones son:

-Pacto entre los representantes de la prensa (Amado Ribeiro) y de la policía (el delegado Cunha), del poder público y del espacio mediático, para hacer escándalo en la ciudad con el caso del hombre que besó al moribundo en el asfalto.

-Comienza al acoso a la víctima: Arandir es interrogado en la comisaría de policía.

-Sale en el diario la noticia del beso en el asfalto, con la intencionalidad del hecho distorsionada.

-La noticia comienza a regarse por la ciudad. El vecindario de Arandir y de su familia comienza a creer y propagar el hecho con la visión presentada en el diario.

-En su trabajo, Arandir recibe el rechazo de sus colegas.

-Arandir es víctima del delirio paranoico persecutorio.

-Crece la “bola de nieve” al tiempo que comienza el convencimiento de la propia familia, último refugio de Arandir: la viuda del atropellado es mostrada a Selminha –la mujer de Arandir- testimoniando que ella vio a su marido y Arandir tomando un baño juntos.

-Una nueva gradación en la reinención del diario: de la reintencionalización de los hechos (Arandir besó al hombre con quien mantenía relaciones homosexuales) a la creación de nuevos hechos (Arandir Empujó al hombre, por celos, para el asfalto; Arandir asesinó al hombre).

-Gradualmente, Aprígio, Dalia y Selminha (la familia) acaban creyendo en el diario y en la voz coral. La esfera privada es invadida totalmente.

-Arandir muere. Es asesinado por Aprígio (convencido del hecho de Arandir haber tenido una relación erótica con un muerto) y cae envuelto en el diario que trató de usar como escudo.

El enfrentamiento principal en la pieza acontece entre Arandir (el individuo) y el espacio mediático, de la prensa (formador, generador de la

disposición coral del medio social, de la ciudad en este caso). El destinatario de ambos sujetos es el conjunto de las personas que forman parte de la comunidad de los dos y, en un último fin, la familia. La segunda de las fuerzas opuestas vence al conseguir indirectamente –y ese es un hecho importante: la batalla no es directa, sino mediatizada por la actuación de la comunidad- la destrucción, por el convencimiento de las personas que rodean, en un círculo cada vez más cerrado, a Arandir, del personaje individual.

Ese convencimiento está bien logrado por la existencia, en la propia comunidad, de las actitudes, de las formas usadas por los sectores de poder, los cuales son simplemente, en un juego de espejos, expresión de las relaciones de poder y estructuras de pensamiento ya presentes en la comunidad, de hecho homogeneizada. Así Dalia, en el primer regreso de Arandir para casa, le hace preguntas de la misma forma que en el interrogatorio de la policía (“Era assim que a Polícia preguntaba”, dice Arandir). La vecina, Dona Matilde, asegura haber visto al difunto entrar en la casa de Arandir, y Dona Judith, en el trabajo, también asegura que vino a buscar a Arandir un día. Ellos crean una realidad ficticia aún antes de la prensa inventarla, lo que acontece al afirmar que en realidad fue asesinato.

La contraposición entre las dos fuerzas del conflicto está marcada por lo siguiente: Arandir siempre realiza una emisión clara, sin interferencias, siempre habla, dice la verdad, con claridad –Selminha incluso se admira con eso-; por el contrario, el espacio mediático –o, mejor todavía, la comunidad homogeneizada, teniendo en cuenta, según lo ya visto, que la prensa y la comunidad a la cual se dirige establecen realmente un diálogo especular, donde una es proyección de la otra, y vice-versa- efectiva una emisión sin interferencias, falsificadora, mistificadora, de la realidad, de los hechos. Pero, incluso en esa relación profundamente antagónica ocurre una cierta mezcla: Arandir le miente a Selminha al negar, al comienzo, haber besado al joven muerto en la boca –asegura que lo besó, pero no en la boca-, y es esa simple mentira lo que hace que Selminha cambie de opinión y, consecuentemente, de actitud con relación a Arandir,

comenzar a rechazarlo, lo que provoca el definitivo aislamiento y destrucción de Arandir, cuya última salvación era el crédito de Selminha. Arandir, entonces, al mentir, tiene en si mismo, a pesar de ser capaz de realizar un hecho tan fuera de las reglas de la moral común como dar un beso públicamente en la boca de un moribundo en la calle, elementos de esa función coral que hace al individuo proyectar una máscara, lo que lo destruye al final. Es justamente la salida de esa media, los intentos del individuos por salir de la norma, por liberarse de las normas, de la lógica y los hábitos del sentido común, lo que provoca su aniquilamiento.

En *O beijo no asfalto* la función coral comienza a despersonalizarse, masificarse y, al mismo tiempo, abstractizarse, tornarse intangible al presentarse como más allá de cualquier concreción, como omnipresente, no en aquel sentido mágico, maravilloso, del coro de vecinos de *Senhora dos Afogados*, sino en un sentido real, objetivo, no en aquella todavía personificación del personaje coral, en aquel sentido de la justicia del cual el coro aún era portador, pero ahora en una completa imposibilidad de personalizarlo, de identificarlo con un grupo concreto, al mismo tiempo que ahora no es ni siquiera portador de una pretensión justiciera, mas sí totalmente arbitrario.

La condición, entonces, de simple testigo, hace que la persona sea instrumento de la función coral. El comisario Barros, en el interrogatorio a Arandir, para ayudarlo, afirma: "Ele é apenas testemunha". En *Dorotéia*, poco antes de morir y cuando reconoce su pasión por los botines, Carmelita dice: "Tudo que não tem testemunha deixa de ser pecado." El carácter de simple testigo introduce la noción de pecado, para la instauración de la cual es necesaria una homogeneización comunitaria, asociada a la idea de culpa y, en consecuencia, al castigo impuesto por la sociedad coral. El espectador cuya función coral había sido descubierta en *Valsa No. 6*, es ahora sustituido por el simple testigo, es amplificada la función del espectador para cualquier testigo del acontecer humano.

La síntesis de los modos de la función coral: Toda nudez será castigada.

¿Es *Toda nudez será castigada* (1965) una tragedia carioca propiamente dicha, como las que Nelson escribió antes? En mi opinión, es una obra de síntesis entre las tragedias cariocas y las piezas míticas. Con ella Nelson se distancia de las tragedias cariocas “ortodoxas” y vuelve, en algún sentido, al universo mítico. El autor produce así una síntesis de sus dos grandes momentos anteriores. Por eso, creo, consigue el acabamiento, la perfección y productividad estética que hacen de la pieza uno de los textos más representativos y cualificados de la producción del autor. *Toda nudez será castigada* vuelve al universo familiar –que en realidad nunca estuvo ausente de la dramaturgia de Nelson- y a las relaciones dentro de él, casi cerrado al exterior, casi autosuficiente, donde el incesto –ahora mediatizado, menos directo- tiene un papel central –como en las piezas míticas²-, mas al mismo tiempo presentando el conflicto entre los individuos y las normas sociales concretas, con interferencia del exterior –como articulador de códigos morales- en el mundo familiar, lo que es típico de las tragedias cariocas.

En *Toda nudez será castigada* se vuelve a un punto intermedio entre el personaje coral (el personaje colectivo, sin caracteres individuales, típico de *Anjo Negro* y *Senhora dos Afogados*) y los personajes corales (ya individualizados, nombrados incluso, típicos de *Dorotéia*). En esa pieza las Tias –como en *Dorotéia*- forman un coro, pero no tienen nombres, están señaladas por números –ahí se encuentra la diferencia-, lo que las impersonaliza aún más. Sin embargo, existen también diferencias claras –aunque no se insista en ellas- entre las Tias: quien decide generalmente, quien dirige el coro –hasta aparecer dos veces dialogando en una escena sola con otro personaje individual- es la Tia No. 1. La Tia No. 2 es la que introduce las diferencias –ella tiene sueños indeseables, inconvenientes, y recuerda el pasado de Geni cuando las otras decidieron olvidarlo- que son rápidamente reprimidas, homogeneizadas, para restaurar la

² Flora Sussekind, en su artículo “Nelson Rodrigues e o Fundo Falso”, analiza la presencia en la pieza del mito griego de Fedra-Hipólito como estructurador del texto.

integridad de la voz coral. La Tia No. 3 es el coro mismo. De esa forma, las tres juntas reproducen la estructura jerárquica típica del comportamiento de cualquier comunidad de personas: el poder (Tia No. 1), la repetición, la mimesis del discurso del poder (Tia No. 3) y la disención (Tia No. 2), todo presentado de una manera caricatural.

En *Toda nudez será castigada* el conflicto se estructura en el enfrentamiento entre los personajes participantes protagónicos de la intriga – Herculano, Geni y Serginho- y el personaje que, de afuera, mueve la acción de ellos –Patricio. Pero también se encuentra en la pieza otra dualidad antitética, cuyos integrantes, en la paradoja, se unen: la contraposición entre Patricio y las tías, entre el individualista extremado y las portadoras del código moral homogeneizador. Patricio es la otra cara de la moneda de las tías, representa lo demoníaco y violenta extremadamente los cánones sociales, al despertar la animalidad en los otros personajes. Las tías, por el contrario, son la imagen de la moral y de las represiones sociales sobre el individuo. Mas Patricio y ellas se igualan en su vocación destructiva. El coro de las tías se asocia permanentemente, como todos los coros en la dramaturgia de Nelson Rodrigues, a la idea de la muerte. Patricio también desea ardientemente la destrucción indiscriminada de todo aquello que lo rodea. Los dos extremos se unen, la rebelión cabal contra la represión social simbolizada en las tías lo lleva a una posición muy semejante. Quien gana en la pieza, en realidad, son las tías. Ellas y Patricio son los únicos personajes estáticos que no sufren cambios durante la historia, pero Patricio es un personaje permanentemente angustiado, loco y no conforme con su suerte en la vida, y las tías, en el fondo, no son capaces de sentir ningún dolor. Patricio es, al mismo tiempo, y por eso es también vulnerable, coherente. Por el contrario, las tías, que conocen bien la relación de fuerzas predominante, y tienen idea clara de las jerarquías en la familia, cambian su opinión cuando tienen que hacerlo. Es ese un nuevo ingrediente. El coro, al mismo tiempo que impone en los otros su ideología alienante, que los domina, sabe mudar cuando conviene. Esa actitud del coro distingue a las tías de *Toda nudez será castigada* de los coros de *Senhora dos*

Afogados y Dorotéia –en esta última pieza el coro muere, acaba, justamente cuando trata de no ser coherente-, siEnpre constantes. Las tías de *Toda nudez será castigada* aparecen como impositoras de códigos morales que llevan a los otros personajes al aniquilamiento, a la alienación, pero al mismo tiempo muestran que tales códigos son proyecciones de focos depersonalizados, vacíos, que la propia depersonalización es la garantía de la sobrevivencia. Sintentiza, entonces, en ese nivel, el tipo de coro de las piezas míticas con la adaptación al rumbo de la opinión común media típico de las funciones corales de las tragedias cariocas. El propio Patrício, el más autónomo entre los personajes individuales de la pieza, es un resultado del universo social y familiar moralista y estrictamente jerarquizado simbolizado por las tías. Él afirma: “Eu tenho uma família só de tias.” En el fondo, todos los otros personajes son creaciones de las tías, asociadas directa y explícitamente con la muerte: quieren que Herculano viva como se la difunta mujer estuviese viva y estimulan la adoración de Serginho por la madre muerta (Herculano describe el mundo construido por las tías para el hijo: “Serginhó não pode viver num cemitério!”). Las tías son seres indefinibles, casi muertos, asexuados, sin capacidad de creación de nada (hasta medio andróginos: “Lembranças à tia machona!”), se despide Geni de Herculano).

En resumen, en *Toda nudez será castigada* se verifica una síntesis en los diferentes modos que la función coral había adoptado en las piezas anteriores: la restauración del coro típico del ciclo mítico con las posiciones socialmente alienantes y la depersonalización que constituyen la base de la función coral en las tragedias cariocas.

El interrogatorio y la corporeización de la ideología

El interrogatorio es una práctica recurrente dentro de la dramaturgia de Virgilio Piñera, a tal punto que es el modo como el diálogo de los personajes se procesa en extensos trechos de sus obras teatrales, y en algunas de ellas configura la propia estructura de los textos. Su forma es la intimación: el interrogado debe dar una respuesta satisfactoria, en general el asentimiento, para garantizar la sobrevivencia. Paralelamente, el interrogador necesita la respuesta para reconocerse como portador del saber y, consiguientemente, del poder, mediante la confirmación de la Ley por la adhesión de los entrevistados. Este inquérito se convierte en Juicio, en indagación cuyo propósito es formular una sentencia absolutoria o condenatoria en *Falsa alarma*, confirmadora de la Ley y de la Sangre en *El no*, mantenedora de la culpabilidad castrante en *Dos viejos pánicos*.

Este interrogatorio pretende alcanzar una verdad, y quiere legitimarse a través de la razón. Quien interroga invoca los sacrosantos valores del sentido común o del apego a la verdad de los hechos, a la verdad del objeto. En *Falsa alarma* la tozuda irracionalidad del interrogatorio del Juez, durante toda la primera parte de la historia, sirve para esconder, para escamotear, al verdadero interrogador: el Asesino, que esgrime una racionalidad basada en el apego a la verdad y a los hechos como modo de (re)inserción en la comunidad a través del cumplimiento de la Ley. En *El no*, Laura y Pedro, y después los vecinos, exigen de la pareja de novios la respuesta afirmativa que los convertiría en cumplidores de la palabra empeñada, es decir, de la palabra hipotecada, de la palabra ventrílocua que Emilia y Vicente son conminados a proferir. El «sí» que los convertiría en consumidores de la Ley, en reproductores y propagadores de los valores de la Sangre. En *Dos viejos pánicos* el cuestionario

necesita (aunque en el fondo dispensa) respuestas verídicas. Su objetivo retorcido es condenar la mentira incitándola.

Esta lógica, que sustenta y legitima el discurso del interrogador, es cuestionada estructuralmente en estos textos a partir de la estética del absurdo, cuya finalidad es poner en cuestión los mecanismos y fundamentos de esta razón común.

Un procedimiento básico sobre el que se construye esta estética del absurdo es la discontinuidad o la postergación de la acción y del diálogo, que sugiere falsas esperanzas, a partir de su ambigüedad.¹ Su estructura es circular, es decir, un mismo motivo es repetido, intensificando la falta de motivaciones del protagonista. La historia aparentemente no avanza, y si bien no se puede hablar de acausalidad, tampoco encontramos una causalidad explícita de los acontecimientos de la historia, como ocurre en el teatro realista.

En el plano de la acción, el sujeto aparece como inactivo, recibe actancias de los demás y aunque quiere liberarse, no consigue sortear ninguna prueba por la que se lo hace pasar. Sujeto único, solitario, todos los demás personajes son sus oponentes.

Otro de los artificios dramáticos que modulan el discurso absurdista es la incongruencia hiperbólica,² la presencia de determinadas situaciones que resultan excluidas de la lógica del sentido común, de las reglas aparentes que rigen el mundo real. Esta incongruencia es registrada de manera distinta por los diferentes personajes, y justamente es esta percepción diferenciada lo que la hace parecer exageradamente ilógica. Unos personajes no llaman la atención, no se sienten sorprendidos, «extrañados» con la incongruencia, situados fuera de ella. Son los personajes referenciales, aquéllos que representan al espectador.

La elipsis es otro de los procedimientos sobre los que descansa la teatralidad absurda. Existe una elipsis espacial, que implica la ausencia de una extraescena

¹ Tomo como referencia para la indicación de algunos de los artificios dramáticos del teatro del absurdo las definiciones sobre el absurdismo de la neovanguardia teatral latinoamericana formuladas por el crítico e historiador del teatro argentino Osvaldo Pelletieri en varios de sus trabajos.

realista (al menos al modo ortodoxo). La escena aparece como un espacio más o menos aislado, único, no conectado con otras realidades, con otros espacios que lo determinan. Existe también una elipsis temporal, que descansa sobre el olvido de los personajes embrague, de los personajes «no extrañados», entrañados con la situación absurda, sobre la base de la ausencia de pasado y de futuro, sobre la presentación de la situación como «presente flotante», acausal y sin consecuencias.

Falsa alarma: *el interrogatorio en cuerpo.*

¿La sentencia? Cuando ella se dicte habrá desaparecido para usted la última oportunidad de comprenderlo todo.

Virgilio Piñera, «El interrogatorio».

En 1948 es publicada en la revista *Orígenes* la obra teatral *Falsa alarma*, que sería estrenada nueve años después. Este texto es profundamente renovador del discurso teatral cubano al inaugurar una práctica que se hará canónica en la década de los sesenta y que constituirá una de las dos vertientes de la fase de la modernidad teatral cubana que sería desarrollada a partir de esa década: la neovanguardia absurdista. *Falsa alarma* está construida sobre los presupuestos ortodoxos del primer teatro del absurdo. En el texto hay un sujeto actancial, el Asesino, que aparece como personaje «extrañado» de la situación absurda, como su víctima principal. Es aquel que espera la consecución de una acción que nunca llega a ocurrir y sobre la que no recibe

información alguna por parte de los propios personajes que se la anuncian. Cuando éstos deciden hacer referencia al juicio prometido, sólo aplazan infinitamente la acción esperada y deseada.

El absurdo tiene lugar en *Falsa alarma* en dos sectores o campos significantes distintos: en el nivel de la acción, según se ha visto, y en el nivel del discurso, del diálogo de los personajes. En la segunda parte de la obra el Juez y la Viuda dialogan sobre asuntos que se suceden en forma de saltos, a partir de conexiones arbitrarias, ilógicas. La estética del absurdo, que predomina en la neovanguardia teatral de los cincuenta y sesenta, trabaja, así, en sentido inverso a la estética surrealista, dominante en la primera vanguardia; es su opuesto. Si el surrealismo se sustenta sobre la idea de la posible convivencia entre los opuestos, los diferentes, el absurdismo llama la atención sobre la extrañeza e imposibilidad de esta convivencia («un caballo es un caballo, y un tema es un tema», dice la Viuda). La segunda vanguardia teatral, por tanto, se edifica en buena medida a contramano de la primera.

Los temas y formas discursivas del referido diálogo del Juez y la Viuda, interminable y estático, son intertexto de las conversaciones y del habla cotidianos. Es un modo discursivo reconocible como parte de un universo no literario, el de los actos del día a día modalizados por la opinión y el sentido común («Sólo personas sensatas como nosotros jamás se contradicen», comenta el Juez), de los cuales es una parodia: el lenguaje, las frases, los asuntos del diálogo cotidiano son empleados de un modo intensificado y contrastado y, por demás, paródico: desnuda así la sinrazón de estos diálogos y, consiguientemente, de la razón que los produce, de la lógica de la que son expresión. De este modo, desacraliza, desarticula, desautomatiza los principios constructivos sobre los que ha sido edificado el teatro hasta entonces: la sujeción a las normas del sentido común de una realidad extratextual cuya posibilidad de expresión, de manifestación de una verdad, se ha vencido, pues se desnuda como arbitraria la relación entre los hechos y la lógica a partir de la cual son ordenados, definidos,

expresados. Edifica así una nueva teatralidad cuyo funcionamiento reside en la verosimilitud que aporta el propio género y no la realidad extratextual.

Durante la primera parte de *Falsa alarma* el Asesino es objeto de un fastidioso interrogatorio por parte del Juez, que se empeña en encontrar móviles que no existen. Esta insistencia está encaminada a reforzar la condena sobre el Asesino, pues dichos móviles establecerían que el crimen fue premeditado y no fruto de un impulso momentáneo, como él asegura que fue. El interrogatorio tiene lugar de un modo que queda en el espectador, por la arbitrariedad y la falta de fundamento con que el Juez hace sus acusaciones, la impresión de que los argumentos verdaderos son los del Asesino. Aparece como absurda la manera evidente y desfachatadamente arbitraria con que el Juez presenta su argumentación, los medios por los que intenta hacerle confesar al Asesino lo que él quiere.

Al Juez no le interesa saber la verdad de los hechos, sino la aceptación, por parte del Asesino, de las hipótesis que él formula en sus preguntas. En realidad, no pregunta, cuestiona. Pone en duda las motivaciones formuladas por el Asesino. La falsa interrogación es el modo del discurso del interrogador en los interrogatorios piñerianos. El Juez ni siquiera quiere la condena del Asesino, que éste acepta. Quiere la sujeción a la Ley, entendida ésta como el abandono por parte del interrogado de su libertad de acción, es decir, del reconocimiento y aceptación de los motivos que lo mueven a actuar. El Asesino cae en la trampa. En la segunda mitad del texto se ha convertido, tal vez a pesar suyo, en interrogador. El personaje representante del espectador en la escena, considera que tiene derecho a que su deuda con la sociedad sea saldada, sea por integración a la Ley, ve su salvación en la entrada en la Ley de los otros, al precio de aceptar e incluso reconocer, como efectivamente lo hace, como móviles del asesinato aquellos que el Juez sugería en la primera parte. Es decir, al precio de la pérdida de la libertad. El interrogador en *Falsa alarma*, por otra parte, necesita confirmaciones, la pregunta necesita una respuesta, se hace válida en la respuesta que la confirme. Su distorsión es descarada y directa. El interrogador sólo

puede legitimarse en una respuesta a viva voz, en cuerpo. El Juez necesita que el Asesino confirme sus hipótesis, el Asesino necesita una sentencia para salvarse. Lo que dice la respuesta aún es importante.

En la segunda parte de la obra el Juez cuenta la historia del hombre que, sin el dedo índice de una de sus manos, cada vez que decían «los diez dedos de la mano», él corregía «los nueve dedos de la mano», pues para él sólo existían nueve dedos en ambas manos. El de *Falsa alarma* es un universo de cuerpos aislados sin otros cuerpos en los cuales reconocerse, extenderse. La única evidencia es la que el propio cuerpo provee. No se reconoce otra. Esta incapacidad de reconocimiento en el cuerpo del otro convierte simbólicamente ese cuerpo aislado en un cuerpo amputado. Más adelante en el texto el propio Juez muestra su mano y descubrimos que el hombre de los nueve dedos es él, el interrogador. El proceso de despersonalización y de pérdida de la identidad y la libertad que sufre el asesino es un proceso de automatización corporal. La lucha es trabada en los cuerpos, como corresponde al teatro. Los cuerpos luchan con ideas, y en esta batalla, las ideas aniquilan a los cuerpos. El Asesino se mueve cada vez más como un autómatas en la segunda parte de la obra, mientras observa estupefacto a la Viuda y el Juez. La pérdida de la libertad es una pérdida en cuerpo. Al final de la obra el Asesino baila al son de «Danubio Azul», como habían comenzado el Juez y la Viuda en la segunda parte del texto. Ha entrado absolutamente en la Ley, no es más él. Y esta Ley es, para él, la de la lógica común. Dice en un momento: «¡Ustedes son un par de locos! Yo soy un asesino, pero ustedes son locos redomados». La supresión del cuerpo que ha practicado (el asesinato de Alfonso) es un mal menor que la (i)lógica que sustenta la Ley. Está preparado para la pérdida de la libertad a través de la automatización y la mutilación del propio cuerpo.

En *Falsa alarma*, entretanto, hay todavía una conciencia exterior que ordena el universo dramático absurdo presentado. Hay una distancia entre el sujeto estructurador, productor del texto, y los personajes víctimas del propio medio absurdo castrante. Aún es un discurso estético desde la razón. Todavía aquí el autor confía (es

una sociedad que aún confía) en la posibilidad de que, al menos, la propia razón pueda desnudar el absurdo del sentido de las leyes sobre las cuales la razón común se expresa. Aún confía en la posibilidad edificadora de la razón. La desesperanza (expresada en la final inmersión del vals) viene de la frustración con los fundamentos lógicos de la Ley, del develamiento de su irracionalidad, sustentada sobre la propia necesidad de respuestas definidoras (culpable, inocente). El Asesino es vulnerable porque necesita una respuesta que lo defina, que lo clasifique en la Ley. *En Falsa alarma* tiene lugar el discurso de la razón sobre su sinrazón.

Dos viejos pánicos: *el interrogatorio sin cuerpo.*

Ya no había respuesta para las preguntas, puesto que las preguntas sobraban.

Virgilio Piñera, «El crecimiento del señor Madrigal».

En 1968 es publicada *Dos viejos pánicos*, que sería estrenada en Cuba sólo veinte años después. Con este texto Piñera continúa la vertiente absurdista de su dramaturgia en un nivel diferente del que había sido instaurado veinte años atrás con *Falsa alarma*. Hay un par de sujetos actanciales, Tabo y Tota, que están inmersos en el absurdo de la circunstancia dramática, el cual no les resulta sorprendente. Tota y Tabo practican un juego encaminado a ahuyentar y conjurar el miedo. Este juego, repetido diariamente y diariamente ineficaz, se basa, como toda la acción de los personajes, en una actuación por sustitución (Tabo quema a los jóvenes en efigie, en lugar de hacerlo en la vida real, como muertos ficticios los dos viejos pueden decir y hacer lo que quieren, lo que les es imposible desde la vida). Su discurso es un discurso desde la muerte. Están privados del mundo de la vida. A diferencia del Asesino de *Falsa alarma*, dispuesto a afrontar las consecuencias de sus actos con tal

de ser reinsertado en la comunidad, los dos viejos quieren eludir las consecuencias, al precio de la propia muerte («Se me ocurre que cuando yo quiera matar a alguien, primero me muero y después lo mato. Así no puede haber consecuencias», dice Tabo). No les interesa, por otra parte, la entrada en la Ley ni la reinserción en la comunidad. Su patética rebelión ficticia es un medio de salvarse desde el último bastión de libertad que han mantenido, el de la ficcionalización, el de la enajenación de sus cuerpos, el del doblaje del propio cuerpo para librarse de la Ley, que ha orientado todos los pasos de sus vidas. En fin, el del teatro. Tota y Tabo son, de cierta manera, más libres que el Asesino de *Falsa alarma*. Ya no quieren respuestas, están en retirada. Son viejos y sus cuerpos son el icono de su decadencia. No les interesa un veredicto reintegrador, sino simplemente aferrarse a los últimos resquicios de verdad que de una manera desesperada y aun ficticia puedan conseguir. A pesar de aniquilados no quieren entrar en la Ley, sino huir de ella, en la que siempre han vivido. Son los dos personajes más patéticos de la dramaturgia piñeriana. Sin otra posibilidad sobre la tierra, al final de sus vidas, practican la última escapatoria salvadora. Hundidos hasta el cuello por sus vidas de sucesivas negaciones de sí mismos y constantes afirmaciones para los otros, descubren el milagro de la pequeña salvación de cada día, del mínimo placer que los mantiene en pie, en el juego teatral. Este juego, arriesgado y en el que les va la vida, es también una batalla por los cuerpos. Tota y Tabo tratan de conservar el último aliento de vida de sus cuerpos casi muertos, por medio de un juego exorcizador que los libere de su cuerpo mutilado por las sucesivas claudicaciones, de su cuerpo histórico, y les propicie, aunque sea por un momento, un nuevo renacimiento. En la última escena de la obra Tabo y Tota, que han matado a Tota y Tabo que les metían miedo, que los obligaban a ser y a hacer lo que no querían, es decir, que han matado al cuerpo histórico de ambos, renacen simbólicamente, cuando cae el telón de fondo con la imagen de dos recién nacidos pintados.

En *Dos viejos pánicos* el discurso absurdista no se presenta a partir del contraste entre la sensatez y la insensatez. Es decir, no se construye desde un ordenamiento racional de la irracionalidad del mundo. La extraescena, ahora sí totalmente no realista, adquiere un estatuto dramático que la convierte en espacio desconocido y actuante, en fuerza invisible que modula la acción de los personajes. Es el espacio de los planilleros, el espacio de los oponentes. En este texto la incongruencia hiperbólica prácticamente desaparece, como corresponde a una nueva visión no sorprendida de lo absurdo. Éste ya no es sorpresa, ya no es incongruente con respecto a nada. El universo absurdo es aceptado en cuanto tal. El sujeto productor del texto trabaja desde la misma lógica del absurdo, trabaja dentro de él y no fuera de él. La postergación de la acción ha perdido significación, pues los personajes en realidad, en el fondo, no esperan nada. La reiteración ha ocupado su lugar como artificio dramático fundamental.

En *Dos viejos pánicos* el interrogatorio tiene lugar en dos momentos de la historia, ambos en el segundo acto. Tabo y Tota tienen que responder una planilla con cinco preguntas sobre su vida particular que les mandan los planilleros. El interrogador es, por tanto, un sujeto colectivo, ausente y anónimo, intangible y despersonalizado, situado en la extraescena, más allá del alcance de los interrogados. También aquí es un interrogatorio ficticio, pues en realidad no preguntan, responden. La pregunta es una trampa, y la respuesta a cada pregunta está, implícita, en la pregunta siguiente; es imposible escapar. Es, sin embargo, un interrogatorio sutil, que también opera por sustituciones, y cuyo propósito final es mantener el terror y negar su propia existencia por medio de sofismas engañosos («Si usted mintió para inculpar a Tabo y Tota, ¿sería capaz de mentir afirmando haber recibido una planilla con cinco respuestas sobre su vida?», dice la pregunta conclusiva de la planilla). El interrogador sin cuerpo de *Dos viejos pánicos* sólo necesita la voz del entrevistado, su palabra. Puede darse el lujo de no tener que indicar una respuesta descaradamente. El interrogatorio es pura forma, se ha formalizado al máximo, al mismo tiempo que la

vulnerabilidad del interrogador se ha reducido al mínimo, gracias a su incorporeidad. Como en *Falsa alarma* el cuerpo mutilado del Juez arrastra simbólicamente a la automatización del cuerpo del Asesino, en *Dos viejos pánicos* el cuerpo ausente del interrogador lleva, por medio de la planilla-sábana, a la aniquilación del cuerpo de los personajes interrogados. En la escena final de la obra, la sábana es la forma de cada uno de ellos, es su doble alienado del que quieren liberarse. El interrogatorio es la formalización de sus cuerpos alienados. El interrogatorio-sudario ha devorado sus cuerpos. Librarse simbólicamente de él es la última tabla de salvación para Tota y Tabo, por medio del engaño y la simulación nuestra de cada día, que posibilite una momentánea resurrección, que permita dormir para enfrentar de nuevo al otro día los mismos fantasmas, y emprender el mismo precariamente salvador juego de las sustituciones. Este renacimiento sólo es posible, nos dice bella y simbólicamente Piñera, en el universo de los cuerpos liberados de la alienación impuesta por la Ley, de los cuerpos doblados y en estado de representación, es decir, en el universo teatral.

En *Dos viejos pánicos* los personajes intentan recuperar su identidad jugando a la posibilidad de ser otro, al encuentro emancipador con otro cuerpo. Ya no buscan la reafirmación de lo que se es (como hace el Asesino en *Falsa alarma*), sino la negación de lo que se ha sido. No hay puntos de apoyo para ninguna afirmación. Los personajes ya no están interesados en decir «no», no les interesa afirmarse mediante la negación por la voz y el discurso, por la palabra, por la razón. Quieren justamente escapar de las razones que han pretendido afirmar a lo largo de sus vidas. En el mundo representado en *Dos viejos pánicos* no hay ya ninguna esperanza en el poder de la razón, en su capacidad para, descubriendo el absurdo de sus leyes, diagnosticar nada. El teatro piñeriano de los cuarenta estaba desencantado de su referente, pero aún tenía fuerzas para desnudar ese mundo racionalmente. El de fines de los sesenta percibe que la posibilidad de explicación del mundo desde la razón, de la liberación a partir de ella, es un fracaso. Es un universo sin esperanzas, en el que la única liberación posible es íntima y ficcional.

El cuerpo negado

En verdad el discurso de mis años ha resultado ser una persecución estremecida de ti, de ti, cuerpo que escapabas siempre.

V. Piñera, Discurso a mi cuerpo

El cuerpo del hombre es, por su naturaleza misma, inadecuado para servir de instrumento a un Arte.

Edward Gordon Craig

El cuerpo también nos recuerda que somos una cosa. Sus limitaciones son las resistencias propias del objeto al deseo de expansión del sujeto. Sus miserias dibujan nuestros límites, nos enmarcan. Somos tanto un cuerpo como un no-cuerpo, es decir, todo aquello que nos ata a la materia, a lo percedero, y lo que se le opone, lo que antagoniza con él.¹ El no-cuerpo no es el alma, o el espíritu, ni la conciencia, ni la psiquis; es el signo de lo que en el hombre engloba lo contrario del cuerpo.

¹ Esto es totalmente pertinente en una idea performática del cuerpo. Patrice Pavis fija los dos casos entre los cuales varía la utilización teatral del cuerpo: uno en el que el cuerpo "es sólo un *relevo* y un apoyo de la creación teatral, la cual se sitúa en otra parte: en el texto, en la ficción representada". En este caso el cuerpo sería una especie de mediador en la ceremonia teatral, sujeto al sentido psicológico, intelectual o moral. En el segundo modelo el cuerpo "es un *material*", pues "sólo se remite a sí mismo, no es la expresión de una idea o de una psicología". En el primer caso la gestualidad del comediante es redundante de la palabra, en el segundo "el actor no debe utilizar su organismo para ilustrar un movimiento del alma; debe cumplir este movimiento con su organismo". Esta segunda idea del *cuerpo-material* es la predominante hoy día en la puesta en escena. En casi todo trabajo de construcción de un personaje, al menos en el teatro experimental entendido en un sentido muy amplio, se evita, al menos teóricamente, por parte del comediante, fabricar, producir un sentimiento o un estado emocional *a priori* de la expresión corporal. Se evita incluso idealizar el personaje o la situación dramática y, al contrario, se busca que la imagen actoral surja de la organicidad del cuerpo, de la integralidad de la expresión corporal, a partir de un propósito de dejar fluir, dejar acontecer, o según Grotowski, "dejar de querer no hacer". En ambos casos, el del *cuerpo-relevo* y el del *cuerpo-material*, el comediante es entendido como una dualidad antagónica, como cuerpo y no-cuerpo al mismo tiempo. En el caso del *cuerpo-relevo* el cuerpo es un mero instrumento y el no-cuerpo es quien guía las

Esta dualidad, necesariamente contradictoria, forma la vida. La modernidad, al escamotear el cuerpo, le adjudicó al no-cuerpo determinadas funciones. Hubo de mascarizarlo, de disfrazarlo. Lo formalizó, lo encuadró, lo arrastró a la razón, a lo definible, a lo mensurable. Al perder el completamiento por la obturación de su contrario complementario, el no-cuerpo debió entonces construir su propio doble, debió mascarizarse. Debió cubrirse con el manto de la ideología, que siempre es doble. Este proceso hizo que el no-cuerpo adoptara la doble forma de razón, creencia, reflexión, por un lado, y pasión, sentimiento, afecto, sensibilidad, por otro. La célebre frase de Pascal, "*Le coeur a des raisons que la raison ne connaît pas*", es un retruécano que, en la práctica, modularía todo el pensamiento y la producción cultural de occidente hasta nuestros días.²

En esta frase hay dos palabras que se oponen, la palabra "corazón" y la palabra "razón".³ La primera es un órgano del cuerpo, la segunda es una abstracción. La primera es una metonimia⁴ de lo no racional, de lo pasional; la segunda es el propio concepto. La mitad pasional, por tanto, es la que no se menciona, la que se cubre y se esconde en el cuerpo, la que se identifica con él, como si fuera la misma cosa. Corazón y pasión son lo mismo, dice esta frase. El oxímoron pascaliano en realidad esconde y al mismo tiempo revela el más esencial escamoteo del cuerpo practicado por nuestra época. No el de racionalizarlo, cifrarlo, definirle límites por

acciones; en el *cuerpo-material* el no-cuerpo es un obstáculo que debe ser canalizado a través de las acciones corporales. Sobre esta contradictoriedad entre cuerpo y no-cuerpo, por tanto, se ha practicado y teorizado el arte del comediante en la escena moderna, desde fines del siglo XIX.

² Es ya un lugar común de la historiografía del arte el trazar la historia de los estilos artísticos, desde el Renacimiento, y a veces desde la Edad Media, como la sucesión alternada de movimientos en los que predomina una u otra forma del pensamiento y la sensibilidad humanas (renacimiento, barroco, clasicismo, romanticismo, realismo, naturalismo y simbolismo, etc., etc.)

³ Traduciré al castellano los términos de la frase.

⁴ Probablemente, se me ocurre, la asociación del "corazón" a los sentimientos pasionales del hombre (y no me estoy refiriendo aquí al alma, obvio) provenga del hecho de que este órgano es el que sufre mayores modificaciones (aumento o disminución de la frecuencia de los latidos) cuando una emoción nos afecta, o porque está situado en el centro del cuerpo, o porque su funcionamiento es la marca más visible del aliento vital en el cuerpo. En todos los casos, el corazón es metonimia de lo pasional en el espíritu humano.

medio de la ética, la prisión, la anatomía, la medicina, la psiquiatría, el entrenamiento, los deportes, sino el de identificarlo con una de las caras del no-cuerpo, como si fueran la misma cosa. Durante siglos se ha identificado el cuerpo con lo irracional y lo pasional, lo que no deja de ser una construcción de la razón. Esta identificación arroja al cuerpo a uno de los dos lados de la batalla ideológica. Al amarrarlo a ese lado lo escamotea y al mismo tiempo lo sublima. “El corazón tiene razones”. Ahí está la cosa. La pasión tiene como imperativo la misma palabra que designa a su opuesto. Razón como pensamiento racional, pero también como motivos. Es decir, la pasión tiene sus motivos, que es lo mismo que decir que tiene razón, que está imbuida de razón, que está penetrada por su opuesto. Pero al mismo tiempo el corazón-cuerpo tiene razones, es decir, tiene la razón, está tan dentro de la razón como de la sinrazón. El cuerpo es también organismo, máquina de funcionamiento racional, donde cada parte tiene su tarea específica, tan perfecto como inestable, tan cerrado y completo (nada sobra en él), tan funcional y al mismo tiempo inexplicable como la razón misma.⁵

En los últimos años de su vida Piñera escribe un texto de prosa poética, dedicado a su contrincante intelectual José Lezama Lima, con el título de “Discurso a mi cuerpo”, en el cual el cuerpo, a través de una revisión de la vida del sujeto lírico-narrador, se presenta como contrincante de este. Este cuerpo es tanto el cuerpo cifrado, fragmentado por el saber, definible (“El maestro decía: ‘Enumere las partes del cuerpo...’ Y seguidamente, como en un tiempo de salmodia, mascullaba conmigo: ‘Un cráneo, un cuello, una región torácica...’”), como el cuerpo que hace del deseo carnal un medio de chantajear al no-cuerpo del sujeto. La pregunta clave que se hace Piñera es: “¿De ti provenía la armonía [es decir, el equilibrio, lo racional] o eras el desconcierto [es decir, lo pasional, lo irracional]? ¿Era yo alguna de ellas?” En este texto el cuerpo es descrito como algo ajeno, extraño y aun contrincante, del sujeto.

⁵ Las habituales metáforas, el “cuerpo social”, el “cuerpo del Estado”, racionalizan e ideologizan el cuerpo, pero al mismo tiempo se apropian de un significado que el cuerpo ya porta.

Del mismo modo aparece el discurso sobre el cuerpo en su obra para teatro *El no*, escrita en 1965. Para esta fecha Virgilio Piñera había entrado en una nueva fase de su trayectoria intelectual. De autor en formación, cuya imagen disonaba dentro del campo intelectual en los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, va transitando hacia una posición de autor faro a partir de la aparición de la revista *Ciclón* (1955), de la cual era la figura intelectual más destacada, y ya decididamente en la época de *Lunes de Revolución* (1959-1961), cuyos realizadores, una generación más joven que Piñera y que los escritores de *Orígenes*, encontraron en el primero un caso aislado dentro de la generación literaria precedente, a la que era preciso contraponerse, y por eso lo convirtieron en modelo intelectual y literario, lo hicieron canon.

Con el avance de la década del sesenta, sin embargo, tras el entusiasmo inicial con el proyecto sociopolítico y cultural de la revolución, Piñera inicia una fase de distanciamiento⁶, que sería un período transicional hasta su definitiva ruptura por los años de su “muerte civil” en la década del setenta. Es en este momento de compromiso crítico con el proyecto revolucionario que Piñera escribe una serie de obras para teatro lúgubres, llenas de cuerpos ajados y viejos, con personajes sometidos a una violencia sistemática y oculta, y que en consecuencia reaccionan violentamente, según la lógica de que la dominación delega la violencia física sobre la que descansa en los dominados. Son los años de *Siempre se olvida algo* (1964), *El álbum* (1965), *El no* (1965), *La niñita querida* (1966), *Dos viejos pánicos* (1968) y *Una caja de zapatos vacía* (1968).

La historia de *El no* transcurre, a lo largo de sus cinco actos, en treinta y cinco años. Dos jóvenes novios, Emilia y Vicente, con veinticinco años de edad y

⁶ Creo que el año de 1961, en el que se produce el primer acto escandaloso de censura por parte del gobierno de la revolución cubana, y como consecuencia de ello, tienen lugar las conocidas reuniones de intelectuales y gobierno en la Biblioteca Nacional, en las que se definen los límites de la producción cultural, señala un viraje en la posición intelectual de Piñera. Ese mismo año, brevemente, y muy probablemente por equivocación, Piñera es tomado preso en las redadas policiales conocidas como la noche de las tres P (prostitutas, proxenetas, pederastas), destinadas a purgar lo que entonces se consideraban manifestaciones morales decadentes.

comprometidos hace cinco, cumplen todas las noches el mismo ritual: él la visita a ella en su casa y sentados en los sillones de la sala, ella teje y él lee, e intercambian de vez en cuando algunas palabras. Los dos jóvenes van aplazando la fecha de la boda, hasta que, presionados por los padres de ella, Laura y Pedro, dejan claro que su estado ideal, a lo que aspiran para sí, es a la infinita prolongación de su condición de novios y del ritual de todas las noches. Los padres no entienden y van perdiendo cada vez más el control, pues aspiran a que ellos se casen. La intransigencia de los novios hace que, en el transcurso de los años, Pedro muera de un infarto y Laura enloquezca. En el último acto, con los protagonistas con sesenta años, los vecinos vienen a la casa a pedirles cuentas y a juzgarlos por su resistencia a casarse y por haber provocado la muerte de los padres de Emilia. Ante la probabilidad del acoso sistemático de los vecinos, Vicente y Emilia deciden ir a la cocina y abrir las llaves del gas.

El espacio escénico y la platea, conjuntamente, son tribunal en *El no*, en virtud del prólogo del texto y del último acto. La introducción y la culminación de la historia la enmarcan y convierten la puesta en escena en acto judicial. En el prólogo el Narrador y el Interruptor dialogan sobre los personajes y sobre la pertinencia o no de juzgarlos. Al presentar la obra dirigiéndose al público están transfiriendo a la platea la función de jurado (“Deje que el público opine por sí mismo”, dice el Interruptor). En el quinto acto, por otra parte, el Hombre, que conduce el juicio de los vecinos, se dirige al público, reiterando su condición de testigo-jurado.

El diálogo entre el Narrador y el Interruptor en el pequeño prólogo inicial presenta la historia como una interrogación, que debe ser resuelta por el público. Ninguna otra obra precedente del autor tiene este tipo de introducción. Por tanto, este texto nos interroga y al mismo tiempo cuestiona nuestra posición de jurados, nuestros valores de juicio. El hecho de que uno de los personajes se denomine Narrador significa que la historia que vamos a ver es contada por él. Él ordena y dispone los hechos y los personajes. Su modo de valoración es tajante: califica a los personajes de “dos monstruos”. El Interruptor, por el contrario, es aquel que relativiza, que opina

por la evidencia, que niega las valoraciones *a priori*. Este diálogo es también un embate ideológico. Un embate entre una idea del arte

Los cuerpos de la primera fase de la teatralidad de Virgilio Piñera eran cuerpos reprimidos por las formas de la ideología. El escamoteo del cuerpo era un obstáculo a los propósitos de los personajes, era la marca del poder en el individuo. En esta segunda fase, y principalmente en *El no*, se ha producido un cambio en la semántica de los cuerpos en la dramaturgia piñeriana. Ahora el cuerpo se presenta como un instrumento de la ideología, como un señuelo y máscara del poder. En la tercera fase, en los años setenta, la semántica del cuerpo en el teatro de Piñera entra en una tercera fase. Ni cuerpo reprimido ni cuerpo instrumento de la ideología, ni cuerpo que se reprime ni cuerpo que se exalta (lo que no deja de ser las dos caras de una misma moneda), sino cuerpo que permanentemente se busca, cuerpo que no quiere definirse, cuerpo-teatro.

Los protagonistas de *El no* son todo lo contrario de dos héroes tradicionales. Su modo de actuación es la pasividad. El mandato de la Sangre, casarse y tener hijos (darles nieto a Laura, como ella misma pide) y el mandato de la Ley (Vicente en cierta ocasión le reprocha a Emilia que su idea de los maravilloso en algunas ocasiones sea “no vivir al margen de la ley”) se traduce en acción en *El no*. El imperativo de la Ley y el legado de la Sangre es la exigencia de acción (“Mi plan es un plan de acción”, dice Laura en un momento). Los antihéroes del texto también son personajes, además de estáticos, simples. Fuera de su resistencia obstinada, no poseen nada que los singularice, que les dé brillo. No tienen ningún reclamo, ninguna carencia, ningún anhelo trascendente o patético que los arrastre. Sus antagonistas, por el contrario, y principalmente Laura, son personajes anhelantes, desesperados, vivos. Estos son, sin embargo, los depositarios del legado, del orden. Este orden, por tanto, es el de la acción, el del cambio, el del progreso. La modernidad impuso la transformación, la mutación y lo nuevo como valores. Lo estático se convierte

entonces en subversivo, lo que no ocurre en ningún momento anterior de la dramaturgia piñeriana.

Esta subversión es también una subversión contra el cuerpo. Laura les exige a los novios que se acuesten, que vayan a la cama, y Pedro asevera que amor implica unión carnal y espiritual. Emilia y Vicente, sin embargo, se privan deliberadamente del sexo. Han decidido excluirlo de sus vidas. Contra lo que se supone, esos jóvenes rehusan a que sus cuerpos se comuniquen, fluyan.⁷ Peor aún, su inacción es una condena de sus cuerpos. Con cuarenta años Emilia y Vicente tienen cuerpo prematuramente avejentados. Ella está canosa, con las tetas caídas, gorda y cegata; él está calvo y barrigón. Son dos viejos de cuarenta años. Su resistencia a ser actores del cambio condena a sus cuerpos al deterioro precoz. Su negativa a ser actores del tiempo (“soy esa cosa anacrónica”, dice Emilia), agentes de su paso, hace que las obras del tiempo descarguen en sus cuerpos. El cuerpo que se niega a ser agente de la historia es el ícono de esa misma historia. Los cuerpos de Emilia y Vicente denuncian que la resistencia al cambio implica una reducción, una mutilación corporal. Pero al mismo tiempo indican que la ideología es una formalización, es un concepto de dos caras, que todo modo de proceder que procure el absoluto (como es el caso de Emilia y Vicente, que mantienen el “no” a toda costa) es un camino de mutilación corporal. También indican, por fin, que el cuerpo es un valor, no un absoluto, y que la lucha por la vida, por la expansión del sujeto, es también una lucha contra el cuerpo.

Los años en los que escribe Piñera esta obra son los de la apoteosis y gloria del cuerpo. Junto con la mitificación de la juventud se produce la exhibición del cuerpo. Progreso, juventud, cambio, compromiso ideológico, ostentación del cuerpo,

⁷ Creo provechoso imaginar cómo parecería este texto en la escena de los sesenta, si tenemos en cuenta que estos son los años de la mitificación de la juventud (recuérdense los carteles de los estudiantes del 68 rezando: “No confío en nadie con más de treinta años”), entendida como fuerza vital, agente transformador, acción pura, exhibición del cuerpo, sexo libre, fuga del hogar. Aquí Piñera parodia esta mitificación y devela el imperativo del cambio en su forma de nuevo absoluto, como nueva práctica impuesta, nuevo dogma.

todos eran entonces valores sinónimos, identificables e intercambiables.⁸ Este cambio de la semántica del cuerpo hace que este se convierta, en la dualidad cuerpo-no cuerpo, a través de la estimulación, en el representante exterior del mandato. Que sea, tal vez más que nunca, un signo marcarizado de los límites del objeto a la expansión del sujeto.

Los modos de proceder de Emilia y Vicente son la reflexión y la decisión pensada. Su acción descubre el lazo entre cuerpo y pasión que la ideología en occidente construyó. Al proceder sensata y desapasionadamente obturan en sí mismos lo pasional y junto con ello los cuerpos. No podemos, sin embargo, despreciarlos por esto. A pesar de su falta de atractivos, de su fealdad incluso, los personajes que alientan en estos cuerpos ajados mueven nuestra simpatía. Desenmascaran la nueva sacralización del cuerpo. Su acto de resistencia es también “una apuesta contra su propia naturaleza” (Arrufat 1995), contra los nuevos dictados del poder, que son los de la satisfacción corporal. Su reducción corporal ellos la vivencian como expansión espiritual, como puro placer. Romeo y Julieta del no, los antihéroes culminan en holocausto vivo el sacrificio de sus cuerpos.

Otro mito moderno, cuestionado en *El no*, es el de la expresión del ser auténtico.⁹ Arrastrado, curiosamente junto con el mito de la juventud, desde el romanticismo, esta manifestación de lo que realmente somos, sentimos, pensamos, estuvo generalmente ligada al lado pasional del no-cuerpo. Los cuerpos de Vicente y Emilia son el ícono de que la equiparación entre autenticidad y verdad es insostenible. La insistencia en la verdad de sí mismos que los personajes practican es fruto de un examen de conciencia. En el primer acto Emilia se figura que la vida puede ser diferente para ellos, pero después de mucho pensarlo decide continuar en sus trece,

⁸ En su autobiografía *Antes que anochezca* Reynaldo Arenas describe los años sesenta, los de su llegada a La Habana y los que siguieron al triunfo de la revolución cubana, como los años de la liberación y apertura sexual y del uso sexual exacerbado de los cuerpos, los años de la exhibición y trueque de los cuerpos como nueva forma de redención. Asocia, entonces, la revolución a este nuevo uso del cuerpo. En resumen, Arenas pasa una idea orgiástica de aquellos años.

⁹ Un mito que el propio Piñera vivenció.

sin dejar de observar, no obstante, que “uno no puede dejar de pensar que pudo haber sido como los otros”. Esta serena autorreflexión que Emilia y Vicente practican, su pertinacia en actuar según la verdad de sí mismos, arroja como resultado que estos actos sobre los cuales ellos reflexionan no son del todo “auténticos”, pues siempre contienen algo de imitación, de juego, de querer ser otro. Elegir ser auténticos no es sino desechar caminos, descartar deliberada y tozudamente otras posibilidades, otros yo. En todo pensamiento destinado a llegar a lo incondicionadamente auténtico existen las marcas de aquello contra y a pesar de lo cual pretende configurarse. O como afirma Theodor Adorno en *Minima moralia*:

La autenticidad no es otra cosa que el obstinado y altanero encastillarse en la forma monadológica que la opresión social imprime al hombre.

En *L'Expressivité du corps*, Michel Bernard, al estudiar los diferentes apartados de la expresión corporal, asevera que la voz es “ese lazo que constituye la juntura entre el cuerpo y el lenguaje y que es por eso el arquetipo y el prototipo de toda expresión”, y añade que ella proporciona el instrumento más manifiesto y también el más tenue de la mediación entre corporeidad y textualidad.

En el ya citado “Discurso a mi cuerpo”, el sujeto del discurso de Piñera, al monologar con su interlocutor el cuerpo, dice que “la voz me pertenece a mí enteramente. Más que la voz en su acepción de trueno o silbido o lo que tú quieras, lo que de ella se desprende; lo que ella inflama, convoca o determina”, es decir, su poder performático, su poder teatral.

El “Discurso a mi cuerpo” es, entonces, también un discurso al cuerpo en su condición performática, un discurso al cuerpo teatral. Pues de eso se trata en teatro: de saber de quién es la voz. El teatro es un sujeto que se niega como tal. ¿De quién es el discurso teatral: del autor, del director, de los otros productores del espectáculo, del comediante? Es de todos y no es de ninguno de ellos. El teatro es el sujeto que afirma

por boca de otro (o de muchos otros), que habla sin ser sujeto. El discurso teatral es discurso sin sujeto.

Los únicos materiales indispensables en él son el cuerpo y la voz. Para el autor Piñera el cuerpo era una resistencia, un límite, lo material, el artefacto. Negar el cuerpo es afirmar la voz, reafirmar la escritura.¹⁰ Negar al cuerpo es oponerse a la cosa, resistir al imperativo de la acción, reafirmar que el teatro es también el arte de la voz ausente, de la voz múltiple, no el de la voz única (aunque esta sea colectiva). Y esta tensión que el teatro descansa en la palabra, en la palabra en su poder performático, en la palabra contradictoria, en la palabra que se dice y al mismo tiempo se niega, según la lógica de que en el teatro dice menos una palabra que el modo como puede o no ser dicha.¹¹

El mismo sujeto del “Discurso a mi cuerpo” concluye después:

eso eres tú: una palabra; la palabra Cuerpo. Y me harás caer en el artilugio de que entonces soy yo también otra palabra; la palabra Yo. Es en este punto donde se produce la hecatombe; tú eres una palabra y yo soy otra palabra, y

¹⁰ Hay que tener en cuenta que en el momento en que Piñera escribe el “Discurso a mi cuerpo”, en los años setenta, es un autor prácticamente fuera de la escena nacional. Es un autor reducido a la escritura. Es un autor que legitima su apropiación de la voz teatral. Estos también son los años en que en Cuba se hace cafónico, y prácticamente preceptivo, apoyado por la institución cultural, el modelo de producción teatral conocido como “creación colectiva”, donde un grupo de comediantes-productores teatrales crean un texto y lo representan a partir de discusiones e improvisaciones. La “creación colectiva”, con un propósito de desjerarquizar y democratizar la creación teatral, haciendo que todos hagan todo, en realidad acababa convirtiendo la ideología, en su forma de opinión de todos, de lo que debe ser dicho y analizado, de la búsqueda del bien común, de la corrección ideológica, en una obturación del sujeto por un procedimiento de mala conciencia. Es decir, la “creación colectiva” anulaba la condición misma del teatro: la de la multiplicidad de sujetos, la de la batalla por la voz, la de la contradicción teatral.

¹¹ En el diálogo inicial ya citado de *El no* entre el Narrador y el Interruptor imagino el primero como metáfora de la literatura, de lo literario, y el segundo como metáfora de lo teatral. El primero valora, califica, se apropia de la voz, pues siente que esta le pertenece inalienablemente. El segundo cuestiona, considera que es mejor afirmar en unos casos y negar en otros; en fin, legitima la multiplicidad de voces, lo contradictorio, lo plural. El Narrador es el que conoce la historia, el Interruptor el que la corta, la desarma, la interrumpe, nos hace recordar que el texto dramático es “un texto horadado” (Ubersfeld), espacio a ser rellenado, texto de nadie, escritura en el viento. Ambos constituyen la contradicción teatral, la batalla entre ideología y voz, entre ideología y cuerpo.

*así de nuestro matrimonio, sólo engendramos un hijo maldito que se llama la
Contradicción: la tercera palabra de la vida.*

El beso en el asfalto y el autor reaccionario

Las circunstancias de la salida de Nelson Rodrigues de *Última Hora* en 1961 incluyeron el estreno de una obra para teatro que el autor había escrito para la , y a pedido de la actriz Fernanda Montenegro, y que sería llevada a escena por primera vez en el en de ese año. *O beijo no asfalto* es sin duda la obra para teatro de Nelson Rodrigues en la que la prensa, los medios de difusión, ganan mayor destaque y tienen una más significativa función actancial.

En la inmediata prehistoria del texto un hombre ha sido atropellado por un autobús y, al tiempo que agoniza, tendido en el asfalto, otro hombre se arrodilla y lo besa. Estos son los hechos. La historia del texto refiere la consecuencia de estos acontecimientos. Testigo del atropellamiento y posterior beso, el reportero Amado Ribeiro (realmente existente en la redacción del vespertino donde Nelson trabajaba), decide, con la ayuda del comisario policial Cunha, crear una versión de los hechos. Un reportaje de Ribeiro en *Última Hora* hace alusión a un supuesto conocimiento previo del muerto por parte del hombre que lo besa (Arandir, protagonista del texto). Este conocimiento, se da a entender, escondía una relación amorosa. A partir de ahí se desencadena un efecto de bola de nieve que va acorralando a Arandir. La vecindad, el lugar donde trabaja y finalmente la familia, son arrastrados a creer en la versión del reportero. El asedio, el interrogatorio, el chantaje, y la serie de reportajes en el periódico, son los medios a través de los cuales proceden Ribeiro y Cunha. El asesinato de Arandir, abandonado por todos, sella su destino trágico.

En la década que terminaba, la visión de Nelson del correlato entre arte y vida preconizaba la entrada de la última en el primero. Su escritura reivindicaba y buscaba la vida como ella es. Al comenzar la nueva década Nelson vislumbra el cambio de signo en el imaginario y las aspiraciones del campo intelectual, y

transforma diametralmente su posición. Su idea del arte y de la misión del artista en la década del cincuenta se manifiesta con claridad en su crítica levemente irónica al modelo intelectual de João Guimarães Rosa, cuya escritura considera por aquellos años divorciada del mundo de la vida. En los sesenta, sin embargo, Nelson opina:

Ontem, falei na torre de marfim do Guimarães Rosa. Não sei se, ao me ler (se é que me leu), ele gostou de se ver posto na sua formidável solidão. Uma coisa é a torre de marfim, e outra confessá-la, proclamá-la, aos berros. Não importa. Mas quer ele o confesse, ou o desminta, a torre está encravada. Eis a verdade que Guimarães Rosa nos diz com seu exemplo: -o escritor que faz mais do que a própria literatura ou não é escritor ou é um pulha.

En el propio texto de *O beijo no asfalto* se establece una distinción entre dos órganos de prensa. Selminha, la mujer de Arandir, que en realidad no sabe mucho sobre la prensa y sus presupuestos ideológicos (llega a confundir a Amado Ribeiro con Samuel Wainer, propietario y director de *Última Hora*), es capaz de establecer una identidad definida entre *Última Hora* y *Tribuna da Imprensa*¹. En el ámbito

¹ *Última Hora*: diario vespertino fundado en 1951 por Samuel Wainer. Revolucionó la prensa brasileña al introducir nuevas técnicas de comunicación de masa desconocidas en el Brasil. Fue creado para servir de respaldo al getulismo frente a la opinión pública. Pretendía ser "um jornal de oposição à classe dirigente e a favor de um governo". Opuesto a la "oligarquia da grande imprensa", su primer número comienza con un editorial firmado por el propio Getúlio Vargas, entonces presidente. Populista y nacionalista, se inclinaba a la defensa de la soberanía nacional frente a la intromisión de intereses económicos foráneos. Mantenía una confrontación ideológica con los medios de la tradición liberal (*Tribuna da Imprensa* y los *Diários Associados* de Assis Chateaubriand). Este enfrentamiento se hace posible debido a su revolución e innovación técnicas, que posibilitaba disminuir el intervalo de tiempo entre el acontecimiento y la noticia. Siempre acusado de comunista e izquierdista por la prensa liberal, sus críticas a situaciones concretas siempre tenían eco en el gobierno (Vargas, Kubitschek, Goulart), que resolvía rápidamente la situación. Esto figuraba un pacto de entendimiento entre crítica-solución por parte del diario y el poder público. Portavoz oficioso del varguismo, antes de su suicidio Vargas hizo publicar el titular "Só morto sairei do Catete". Se mata y entonces el diario aparece con el titular "Ele cumpriu a palavra". Es el único periódico que sale ese día. Los otros son impedidos por la acción popular. Tras el golpe militar de 1964 Samuel Wainer pierde sus derechos políticos y sale del país. Vende el diario en 1971.

Tribuna da Imprensa: Originalmente, "Tribuna da Imprensa" era una columna, firmada por Carlos Lacerda, del matutino *Correio da Manhã*, un periódico liberal e independiente. En 1949 el propio Lacerda lo funda como diario vespertino. Defensor de lo que considera los valores tradicionales de la

privado de la vida familiar la prensa tiene un claro impacto y era posible distinguir, a comienzos de los años sesenta, dos discursos periodísticos diferentes, y aun contrapuestos y polemizantes. En *Última Hora* escribían, en general, intelectuales identificados con una ideología de izquierda, nacionalista y filomarxista. En casi todo el resto de la prensa publicaban intelectuales cuya proyección ideológica los identificaba con la tradición del pensamiento liberal. En estos órganos de prensa encontraron, a lo largo de la década del cincuenta, espacio de representación las dos imágenes de intelectuales cuyos programas e imaginarios dominarían el debate intelectual brasileño de la década siguiente.

Estos dos modelos intelectuales serían, de un lado, la imagen del intelectual comprometido, ya definida anteriormente (ver “La imagen de intelectual de Nelson Rodrigues y su movilidad en varios paradigmas” en el primer capítulo de este trabajo). Del otro, la imagen de un intelectual ideológicamente conservador, cuyo imaginario social contraponía, privilegiando los primeros, los intereses del individuo frente a la necesidad del cambio social, que se excluía de un programa redentorista destinado al conjunto de la sociedad. Los presupuestos estéticos de este intelectual liberal, al mismo tiempo, negaban, o reducían al mínimo, la función social del arte y, en consecuencia, legitimaban la creación artística y literaria como válidas por sí, sin pretender ponerlas al servicio de un proyecto de diagnosis e interpretación de generalidades sociales. A este grupo de intelectuales liberales pertenecía Nelson Rodrigues. Su salida de *Última Hora* estuvo, sin duda alguna, determinada por este cambio en el imaginario del campo intelectual brasileño de esos años. Nelson Rodrigues olfatea la transformación y decide marcar distancia de las nuevas orientaciones del campo. Algunas claves en *O beijo no asfalto*, texto de despedida de

cultura occidental, se propone “servir à cristianização da sociedade” y actuar contra todo lo que atentase “gravemente a instituição da família” y contra “comunistas y nacionalistas desvairados”. Furibundamente antigetulista, era portavoz oficioso del ideario de la Unión Democrática Nacional, partido liberal-conservador. Capitaneó la oposición al segundo gobierno Vargas y mantuvo una guerra editorial contra *Última Hora*. Lacerda lo vende en 1962.

Última Hora, arrojan luz sobre el nuevo posicionamiento de Nelson con respecto a la ideología preponderante dentro del campo intelectual en la década que comenzaba. Con este texto el autor marcaba distancia de lo que se iba constituyendo poder en cultura en esos años.

Todo el conflicto de *O beijo no asfalto* podría resumirse en una cuestión: la posesión del relato. De lo que se trata en esta obra es de quién tiene pertinencia para contar el relato, para relatar la historia. Quien se apropie del relato, aquel cuya versión de la historia sea la más eficaz, es el que se acredita en la Ciudad. La apropiación del relato corresponde a Amado Ribeiro y, por consiguiente, a *Última Hora*. Creo ingenuo considerar que Nelson hacía esto sólo como un juego peligroso con el periódico que le daba empleo. Quienes estaban aptos, legitimados para contar la historia, eran los intelectuales cuya versión de la misma y cuyos presupuestos ideológicos coincidían con el capital simbólico que el vespertino carioca ostentaba. Esto es lo que Nelson quiere clarificar en este texto.

Este relato es el relato sobre un cuerpo muerto. Es la historia de vida del atropellado lo que está en juego. ¿Quién va a contar la historia?, ¿quién puede contar la historia?, ¿quién se adueña de la voz? Este es el dilema. En *O beijo no asfalto* la voz que consigue imponerse es la de Amado Ribeiro, la de *Última Hora*, y la de la ideología vehiculada por este vespertino.

Esta ideología, contra lo proclamado, perpetúa el silencio sobre el gran obturado de la cultura en occidente, el cuerpo. Su relato sólo puede hacerse sobre un cuerpo muerto. La necesidad de darle materialidad al pasado², a lo ya vivido, a la historia de vida de los cuerpos muertos, reduce este discurso a una historia del cuerpo muerto, a una crónica de la muerte del cuerpo. Una historia donde el sujeto, el individuo, está atado irremediabilmente al objeto, a la necesidad, es una historia del cuerpo muerto. Imaginar el destino humano como la consecución de un propósito de

² El materialismo histórico que la ideología marxista sustenta pretende hallar una necesidad objetiva en los movimientos históricos, es decir, sujetar el destino humano a imponderables universales.

redención para todos que implique la abdicación de los anhelos individuales es amarrar la vida a la muerte, atar el cuerpo vivo al cuerpo muerto.³ Arandir y su destino son amarrados al cuerpo anónimo muerto en el asfalto. Arandir no tiene escapatoria porque el relato de su vida, que ha sido fundido al relato de la vida del muerto, lo ha conducido irremediamente al sacrificio. El gesto amoroso de Arandir, su acto solidario, ha sido enajenado de su simple y despreocupada comunión corporal. Se le ha dado una interpretación que ha amarrado su destino al del hombre muerto. El relato de la solidaridad es, en *O beijo no asfalto*, en *Última Hora*, en las ideologías redentoristas, el relato de la sujeción del cuerpo vivo al cuerpo muerto. No consiguen imaginar la unión entre los cuerpos sino de ese modo.

Adueñarse del relato implica saber descifrar mejor los indicios. Esta interpretación convincente y eficaz es necesaria porque esta narración de la historia no sabe existir sino como verdad, como documento, como testimonio.⁴

Esta documentalización de la historia es la que Nelson también percibe en la literatura y el teatro. La documentalización de la literatura, su subordinación a determinados fines que el autor considera extraliterarios, pertenece, para Nelson Rodrigues, al mismo orden de cosas que los proyectos intelectuales en los que la voz del intelectual letrado se adueña del relato.

³ Todas las ideologías redentoristas, de hecho, fundamentan en gran medida sus llamados a la acción en la necesidad de redimir no sólo a los vivos, y a los por vivir, sino también a los muertos. Su idea de justicia implica una reparación del daño infligido a los cuerpos muertos. Esta se presenta siempre como imperativo y, de alguna manera, sujeta el destino de los vivos a la suerte de los muertos; prolonga, en el cuerpo vivo, la acción pretendidamente reparadora del cuerpo muerto, lo convierte en una prolongación suya. Y, al mismo tiempo, hace de la historia del cuerpo muerto algo sobre lo que se tiene pertinencia de relato y, por tanto, de interpretación. Al interpretar al cuerpo muerto, al adueñarse de su relato, se cae en una trampa: indefectiblemente se reproducen en sí mismos las marcas de ese cuerpo.

⁴ Creo importante tener en cuenta que estos son los años en que aparece el género testimonio codificado como un género literario. En su primera forma, en el testimonio existe una conciencia letrada entrevistando a un iletrado y transcribiendo sus palabras, es decir, una literatura como documento, que pretende legitimarse como verdad, un género que construye su verosímil en la misma dirección que el del relato de la historia.

La ideología y los modos de intervención social de la vanguardia están orientados, en la mayoría de los casos, por el presupuesto de que la izquierda, el discurso de la izquierda, es el que dice la verdad, mientras que el discurso de la derecha es el que dice la mentira. Si esto es así, la proposición “Yo soy de derecha” es falsa, pues la derecha sólo dice mentira. Pero entonces la proposición contraria (“Yo soy de izquierda”) puede ser mentira en virtud del hecho de que una voz de derecha debe siempre mentir y lo haría entonces llamándose de izquierdas. Si quien dice “Yo soy de derecha” no puede ser de derecha pues esta siempre miente, entonces sólo cabría la posibilidad de que fuera de izquierda, pero al mismo tiempo la izquierda nunca miente y no diría lo que no es. Esta proposición (“Yo soy de derecha”) se convertiría entonces en la proposición imposible, in formulable.

De esta proposición imposible se hace cargo Nelson Rodrigues cuando se autodenomina a sí mismo, en libro publicado, *O reacionário*. Este título es un gesto destinado a marcar distancia, a proyectar una imagen singular dentro del campo intelectual, es un gesto de rebeldía, pero al mismo tiempo es un gesto destinado a hacer explotar la verdad de la ideología preponderante entre los intelectuales.

Capítulo 3

El cuerpo en escena

De las tetas caídas de Flora a la teta amputada de Glorinha

En sendos textos dramáticos de Nelson Rodrigues y Virgilio Piñera las protagonistas se hallan directamente motivadas, en su actuación, por su integridad corporal, y concretamente por la condición de sus tetas. Estos textos son *A falecida*, de Nelson Rodrigues, de 1953, y *La boda*, de Virgilio Piñera, de 1957.

En el primero la protagonista, Zulmira, pobre y con un matrimonio frustrado, convierte a su prima y vecina Glorinha en contrincante (hacia el final de la obra sabremos por qué). La integridad moral de Glorinha la indigna y le da envidia. Glorinha, la casta, la integérrima, sin embargo, a una cierta altura de la historia, sabemos que tiene un seno amputado, a causa de un cáncer. El conocimiento de este hecho desata en Zulmira una fantasía necrofílica cuya realización suprema sería el entierro fastuoso. Su muerte le permitiría a Zulmira exhibir su cuerpo integral, no mutilado. lo que marcaría, ante los parientes y vecinos, la superioridad de Zulmira sobre Glorinha.

En *La boda* Flora se va a casar con Alberto el mismo día en que comienza la historia. Acompañados de sus respectivos amigos Julia y Luis, los cuatro personajes sostienen un diálogo de entredichos y elipsis, como queriendo ocultar y al mismo tiempo aludir a un hecho infamante. Al terminar el primer acto Flora anuncia, cuando el criado le informa que el cura acaba de llegar para casarlos, que “no habrá boda porque hay tetas caídas”. Las tetas caídas de Flora provocan el cancelamiento de la boda.

Las tetas caídas de Flora

Todo el primer acto de *La boda*, hasta el anuncio final de Flora, es una sucesión de entredichos, de insinuaciones y de manifiestos temores de decir algo que crean un artificio dramático de postergación de la información, de postergación del encuentro personal grotesco, es decir, de un encuentro personal que no implica un develamiento de orden espiritual o moral (como en el drama realista), o el descubrimiento de una información de la prehistoria capital en la configuración de la conducta de los personajes, sino una información sobre el cuerpo de un personaje: tiene lugar así una corporeización del encuentro personal.

El problema de las tetas de Flora es un problema retórico, y también teatral. La boda es una ceremonia equiparable al teatro. “Pronto saldré a escena”, le dice Flora a Julia mientras se prepara para la ceremonia de casamiento. Existe un paralelismo claro entre

VESTIDOR _____ CAMERINO (extraescena)

SALA DE LA CASA _____ ESCENA

(lugar donde tendría lugar la boda)

En este paralelismo el vestidor-camerino sería el espacio de lo caótico, del desorden, del cuerpo exhibido y desnudo. La sala-escena es el espacio del orden, lugar del sacrificio del actor, donde se escamotea el cuerpo. Flora le confiesa a Julia que “cuando una sale a escena lo hace como víctima propiciatoria. Reina [en la escena] un orden perfecto [...] Prefiero el desorden de este vestidor.”

Para mí está claro que de lo que se está hablando en esta obra, entre otras cosas, pero principalmente, es del teatro. Generalmente se ha considerado este un texto menor dentro de la dramaturgia piñeriana; un texto repetitivo, redundante, tedioso, absurdo, que tematiza tonterías, tres largos actos sobre nada. En fin, un texto indescifrable.

El discurso elíptico de los personajes durante todo el primer acto es el testimonio de la incapacidad del relato del cuerpo. Qué discurso sobre el cuerpo adoptar en escena, de eso se trata. Todo el tiempo Julia y Luis están aludiendo a partes del cuerpo (sobre todo tetas) tratando de traer a colación el asunto sin decirlo directamente, mientras Flora y Alberto quieren evadir ese tema. Si se contrasta con la actitud desinhibida, al punto de ser desfachatada y cruel, que norteará la conducta de los personajes en los dos actos siguientes, en este primer acto, hasta el momento en que la propia Flora cancela la boda programada y anuncia el motivo, ellos se esfuerzan por mantener una performance basada en la discreción forzada, el discurso mutilado, los silencios. Los personajes están, digamos, en situación de representación. Flora y Alberto, por lo menos hasta un cierto punto, se esfuerzan patéticamente por ocultar el defecto corporal infamante. Julia y Luis desean la confirmación de este hecho, y hacen alusiones a él, pero al mismo tiempo no quieren preguntar directamente, parecer demasiado indiscretos, hacer estallar la crisis. El primer acto es, por tanto, un espacio escénico con sus actores en situación de representación; es teatro, puesta en escena.

Qué tipo de puesta en escena preparan, están a punto de representar, los personajes de *La boda*? En carta a Humberto Rodríguez Tomeu respecto al estreno de la obra en la sala Prometeo de La Habana en febrero de 1958, bajo la dirección de Adolfo de Luis, Piñera dice que sostuvo “una lucha a muerte con las artistitas porque temen decir la palabra ‘tetas’. Qué van a decir sus padres! Te imaginarás qué se puede hacer con tal gente. Una vez más cae uno en la trampita”. Las actrices, como el personaje al cual representan, temen proferir la palabra “tetas”. Piñera provoca a la

escena a tal punto que la hace igual al texto dramático. Le hace ver a la escena moderna cubana que el gran ausente de su discursividad es el cuerpo.¹ Al exhibir la disolución de la distinción entre el texto dramático y la construcción del texto espectacular, Piñera revela que el cuerpo de las actrices es un cuerpo retórico, meramente verbal, repetitivo y reproductivo. El cuerpo del actor en escena mimetiza al texto, lo copia, no lo subvierte, no rellena sus espacios con una nueva expresividad que lo comente. El cuerpo de los actores en escena es un cuerpo redundante, innecesario. Amarrado al texto dramático, es decir, a lo literario en el teatro, el cuerpo en situación de representación se anula.

Para Piñera, en resumen, el teatro cubano de los años cincuenta era el lugar donde nadie decía “El rey está desnudo”.² La crítica a esta incapacidad de asumir un discurso directo, de decir las cosas por su nombre, que Piñera endilgaba al campo intelectual cubano, es quizá el aporte principal que su imagen de intelectual incorpora a la literatura cubana. Para Piñera, en la década del cincuenta, Cuba no ha entrado en la literatura, como tampoco ha entrado en el teatro. Para él literatura es algo más que un conjunto más o menos regular de obras que conforman una vaga tradición, más que un grupo de escritores que producen para un exiguo número de pares, más que una crítica empeñada en legitimar, en nombre de determinados valores nacionales, una lamentable creación literaria de ningún impacto en la tradición cultural de

¹ La sala Prometeo, y los creadores teatrales que se nucleaban en torno a ella, eran tal vez los más significativos renovadores de la escena nacional cubana dentro del movimiento de las “salitas” habaneras a fines de los años cuarenta y en los cincuenta. Ellos eran la modernidad en la escena cubana de esos años. Su director, Francisco Morín, había estrenado *Electra Garrigó* y *Jesús*, de Piñera.

² Estos reclamos de Piñera sobre la incapacidad de expresarse auténticamente, es decir, sin mediatizaciones ni tergiversaciones en torno a la significación y los merecimientos de una producción cultural, se extienden también a la producción literaria. En “Cuba y la literatura”, aparecido en la revista *Ciclón* en , Piñera asegura que la ausencia de una literatura entre nosotros se debe a las mediatizaciones retóricas del lenguaje literario y a la falta de una crítica y autocrítica contundentes por parte de los escritores sobre la pertinencia estética de su producción.

Y en su célebre ensayo sobre el poeta cubano Emilio Ballagas publicado en *Ciclón* se niega a colocarlo en el lugar tranquilo de los poetas que quieren edificar un universo poético cerrado (como pretendían algunos autores de *Orígenes*) y lo desnuda como un autor agónico cuya condición humana doble le hace producir una literatura del descrédito y la angustia.

occidente. Para él teatro es algo más que esporádicas y fugaces puestas en escena, autores que se callan con la misma vertiginosidad con que un día aparecían como promesas de un nuevo arranque de la dramaturgia nacional, precarias condiciones materiales para la puesta en escena, comediantes más preocupados en mantener una imagen moral incólume que en representar cabalmente un personaje, una crítica pacata y mediatizada por exigencias ideológicas de todo tipo.

Las repetidas referencias que hacen los personajes (y que veremos en lo sucesivo) en *La boda* a la naturaleza escénica, es decir, teatral de su actuación, y principalmente el ritual que sus acciones configuran, permiten ver esta obra para teatro como una reflexión sobre el teatro, y más aún como una provocación a la escena

La estructura de *La boda* es la del proceso invertido de una puesta en escena. En el primer acto, Flora y Julia están en el vestidor-camerino preparadas para salir a la sala-escena donde tendrá lugar la ceremonia de casamiento, es decir, la representación. Esta puesta en escena nunca tendrá lugar, pues los actores no están en condiciones de decirse, de desnudarse a sí mismos. Su largo y angustioso diálogo del primer acto testimonia la incapacidad de su expresión teatral, la incapacidad performática de su palabra, que no es capaz de hacer progresar ninguna acción, antiteatro.

El vestuario, que en este texto es ícono del modo de representación teatral al que se alude, funciona actancialmente como oponente de la consecución de esta expresión. Vestirse es amordazar el cuerpo. Túnica de Neso, llama al al final del primer acto.³ Pero también se establece una analogía entre el vestuario y el discurso

³ Neso es, en la mitología griega, el centauro que, derrotado por Hércules, fue a vivir a orillas del río Eveno. Cierta vez Hércules y su mujer Deyanira fueron a pasar el río. Hércules lo hizo a nado pero confió Deyanira a Neso, para que la pasara en la barca. Él trató de violarla durante el trayecto, por lo que Hércules lo mató. Antes de morir, como venganza, Neso le dio a Deyanira un falso filtro (hecho de su sangre y su semen) que dijo le serviría para devolverle a Hércules si este le era infiel un día: era sólo mojar las ropas de héroe en el líquido. Así lo hizo Deyanira en una ocasión, y el veneno mató al héroe, arrancándole pedazos de la piel junto con el vestido, quemándolo vivo.

verbal. Flora, que no quiere que se conozca la condición de sus tetas, al decir de Alberto, se agazapa “como un tigre detrás de las palabras”. El poder performático de la palabra escénica es el testimonio de una ausencia: el cuerpo. El propio Alberto emplea en este acto la palabra “cadáveres” para referirse, en un primer momento, a las frases hechas tras las cuales los personajes se escudan, y en segundo lugar, a sus propias personas, a sus propios cuerpos, una vez que Flora ha revelado finalmente su secreto a voces: las tetas caídas. La palabra teatral reproductiva, imitativa, formalizada, muerta, esconde el cuerpo, obtura el soporte de la expresión escénica. Cuando esta palabra deja de asumir esas formas, y se convierte en discurso directo, claro, sin medias tintas, no formalizado, muestra los cuerpos de los actores como lo que son en este tipo de teatro: cadáveres.

En el segundo acto, veinticuatro horas después, Alberto conduce una reconstrucción de los hechos que llevaron a la frustración de la víspera. Trata de reproducir con total exactitud los detalles de esos acontecimientos. El modo como él conduce a los otros personajes es el de la dirección escénica. Se comporta neurótica y arbitrariamente como un director teatral. Alegando que se hallan en una “situación dramática”, da a todos los detalles excepcional importancia y permanentemente indica a los demás personajes lo que tienen que hacer en escena. En esta repetición⁴ de los acontecimientos de la víspera es fácil vislumbrar los indicios de un proceso de montaje escénico. Alberto marca⁵ en escena cada una de las inflexiones de los actores, la palabra exacta, el tono apropiado. Esta exigencia de precisión es un instrumento de docilización de los otros. Flora, la actriz, por el contrario, quiere salirse todo el tiempo de la situación de representación repetitiva que Alberto ha

⁴ No hay que olvidar que en francés, la lengua que Piñera mejor dominaba después de la suya, ensayo se dice *repetition*.

⁵ **Marcar** las posiciones de los comediantes en escena es el proceso final de una improvisación. Cuando un director marca un gesto, una inflexión, un tono de voz, significa que ese acto ya queda como definitivo en el texto espectacular. La marcación es el cierre y culminación del proceso creativo del comediante. Es el corte que el director impone en la producción de este último para fijar, y por lo tanto, empezar a hacer repetitivo, automatizado, el gesto actoral.

impuesto. Insistentemente inexacta, quiere subvertirla. Su actuación es un reiterado intento angustiante de escapar de los límites impuestos por el novio.

Durante todo este acto el lenguaje y la gestualidad de los personajes es formal y engolado, solemne (principalmente por parte de Alberto y en menor medida de Julia y Luis). El proceso de formalización de la puesta en escena que tiene lugar en este acto es también un proceso destinado a matar el cuerpo en el lenguaje, a cadaverizar el lenguaje en la construcción de la puesta en escena. Al final del acto los personajes improvisan las varias posibilidades de desenlace de la historia, si los hechos hubieran tenido otro curso, o las circunstancias fueran otras: si Flora y Julia no se hubieran escondido en el toilette y los hombres no hubieran murmurado de ellas; o si en lugar de Flora tener las tetas caídas Alberto tuviera los dientes postizos. El proceso de improvisación de la puesta en escena está representado en estos juegos.

Pero al mismo tiempo la actuación de los personajes en escena en este segundo acto adopta la forma de una investigación policial. Alberto actúa como un policía-fiscal que se propone elucidar, arrojar luz sobre los hechos ocurridos el día anterior. Esta pesquisa está destinada a propiciar un juicio: el juicio a Flora. Todo el acto aparece como el sacrificio funerario de Flora, que para Alberto es un “acto justiciero”. Alberto invoca, para exigir de Flora-actriz-acusada la obediencia y observancia de los hechos tal cual ocurrieron la víspera, la evidencia incontestable del objeto: así fue como ocurrió. Por eso, Flora no debe introducir cambios, modificaciones, no debe improvisar, en suma. En *La boda*, Piñera practica una desconstrucción de la puesta en escena. El proceso de esta última es equiparado a una pesquisa policial seguida de juicio.

En el tercer acto los cuatro personajes (incluidos Flora y Alberto) comienzan a hablar, a comentar, de Alberto y de Flora, como si ambos estuvieran muertos. El juicio ahora pasa a un plano íntimo. La relación entre los personajes es más cordial, menos formal. En el viaje a la semilla teatral, *work in progress* invertido de una puesta en escena que es *La boda*, este acto corresponde al trabajo de mesa de los

actores y el director. Se analiza la actitud de los personajes, sus motivaciones y su carácter. Los personajes hablan de sí mismos como si estuvieran muertos. El análisis convierte a los actores en cadáveres. Al hablar analíticamente de los personajes, al despiezarlos, descarnarlos, los actores se presentan en escena como cadáveres. Los actores que vemos en escena interpretando a Alberto y Flora en el tercer acto de *La boda* son cuerpos muertos, representan la ausencia del cuerpo. Ellos no son nada, en virtud de la disección de los cuerpos que practican.

Las tetas de Flora y la lección de anatomía del doctor Tulp

En un momento del segundo acto, acosada y aterrorizada, Flora, como las actrices que estrenaron *La boda* en la salita habanera de 195, evita decir “tetas” y dice “caída precoz de las mamas”. Esto se repite otras veces. A cada eufemismo de Flora, Alberto estalla exigiéndole, a gritos, que diga “TETAS”. Cuando ella repite histórica la infeliz palabra, él comenta, contentado, que “entramos de nuevo en el orden”. Para incitar a Flora a no salirse del juego de repeticiones invoca el “estricto cumplimiento del deber”. Flora tiene el cuerpo que no se dice, que se resiste a expresarse. Alberto es el que desnuda la impostura. Es por él que sabemos que Flora tiene las tetas caídas (“caídas y requetecaídas”), antes de que la propia protagonista lo anuncie al final del primer acto.

Ahora bien, las reconvenciones de Alberto, sus apremios para que se digan las cosas por su nombre, adquieren la forma del imperativo moral, de la imposición ideológica, y su procedimiento es la inducción del terror. El grito de Alberto es el grito de la modernidad, es el grito del propio Piñera. Una modernidad cuyo proyecto estético exige un desnudamiento retórico (hay que decir “tetas”) que escamotea una relación perversa con el cuerpo. En un momento del primer acto Luis asegura que refugiarse en el alma perfecta de una mujer [corporalmente, entiéndase] imperfecta hace mal a la propia alma. Esto es lo que motiva a Alberto a confesarle el defecto de

Flora y, a fin de cuentas, para no prolongar un compromiso angustiante y no deseado, a esta última a cancelar la boda. El cuerpo de Flora es, por tanto, lo que no debe ser poseído, el intocable e inexhibible.

En *La boda*, Piñera parodia y desconstruye todo el proceso de puesta en escena, de construcción escénica, de la modernidad teatral cubana. La modernidad, para Piñera, se encuentra en el callejón sin salida en el que, necesitada de negar lo formalizado, lo repetitivo, la tradición en suma, no consigue hacerlo si no es como un deber impuesto, como nuevo imperativo ideológico, es decir, como una nueva formalización. El propio Piñera vivenció este dilema y lo explicitó en sus textos.

¿A quién creerle? ¿Al Piñera que huye de la inopia insular al constatar una vez más que es el espacio de la precariedad material y el prurito moral, o al Piñera que hace de la necesidad de su erradicación un deber? ¿Al Piñera de *Los siervos* o al Piñera de *La sorpresa*⁶? ¿Al Piñera de “El secreto de Kafka”⁷ o al que dice en que escribió “La carne” para protestar contra el envío de carne a los Estados Unidos durante la guerra? ¿Al Piñera de “Cuba y la literatura” o al Piñera de su incansablemente citado prefacio a su *Teatro completo* de 1960⁸? ¿Al Piñera que en

⁶ *Los siervos*: texto dramático publicado en la revista *Ciclón* en 1955. En este texto Piñera parodia el Estado comunista de bienestar de todos y ausencia de conflictos. En 1960 Piñera lo excluiría del volumen de Ediciones R de su *Teatro completo*. *La sorpresa*, texto dramático aparecido en 1960. Escrito por encargo institucional para relatar la reforma agraria, en él Piñera escribe en el más puro realismo socialista.

⁷ Artículo aparecido en *Orígenes* en

⁸ Este prefacio es incansablemente citado, no nos engañemos, no sólo porque en él Piñera testimonia la circunstancia personal y social de la escritura de siete de sus ocho primeras obras para teatro, y porque formula algunas ideas singulares (una Cuba existencialista por defecto y absurda..., una realidad absurda que hace que el realismo estético..., etc., etc., etc.), sino también porque en él el autor asume claramente un discurso exorcizante típico del campo intelectual cubano de entonces, y que nos acompañaría largas décadas. No voy a portarme yo como los cubanos que en el siglo XIX atacaron al poeta romántico José Ma. Heredia porque aceptó firmar una declaración de renuncia a sus ideas independentistas exigida por las autoridades coloniales para que regresara a Cuba a ver a su madre moribunda. Pero en el gesto de Heredia se exhibe la desesperación del individuo frente al imperativo ideológico. El acto de Heredia descubre la ignominia de la existencia. Es, digamos, un gesto público y privado desideologizado puro. Retira la noción de verdad de quien la impone, exigiendo la firma o exigiendo la no firma. Deja ver sin ambages que de todas las verdades humanas, la más auténtica es la más perseguida. Los intelectuales que, con Piñera, a comienzos de los años sesenta, revisaban su trayectoria intelectual anterior como la crónica de una carencia: la de un proyecto redentor para todos,

las célebres reuniones de la Biblioteca Nacional de 1961 confiesa que siente mucho miedo, o al que festiva e irresponsablemente desde las páginas oficiosas de *Lunes de Revolución* se escuda en la necesidad de una literatura al servicio de una república de los hombres para rebajar a los escritores de *Orígenes*, perseguidores de una república de las letras?

En 1632 el joven Rembrandt pinta, comisionado por algunos miembros de la corporación de médicos de Amsterdam, *La lección de anatomía del doctor Tulp*. En este conocido cuadro están presentes nueve cuerpos: ocho cuerpos vivos y un cuerpo muerto. El doctor Tulp está impartiendo una lección mientras mira de derecha a izquierda. Los siete discípulos están del lado izquierdo del cuadro, cinco de ellos con la cabeza vuelta al médico. En la parte inferior del cuadro está el cuerpo de un cadáver tendido. El doctor Tulp disecciona el brazo de este cuerpo. Las dos figuras superiores del cuadro, discípulos también del doctor Tulp, miran fuera del cuadro. Sus miradas configuran la línea de fuga.

En esta pintura se produce lo que se ha dado en llamar “la paradoja de Rembrandt”: ni el médico ni los ocho discípulos dirigen su mirada al objeto de su estudio y de su discurso: el brazo diseccionado del cadáver. De los cinco que miran hacia el médico, los tres más próximos dirigen la mirada a su mano, pero no a la mano que con las tijeras disecciona el brazo, sino a la mano que gesticula mientras el médico explica, a la mano libre. Los dos más alejados ya tienen una mirada más desconcentrada, más desvaída: uno mira ¿el rostro, la mano? del médico; el otro tiene una mirada oblicua hacia un punto fuera del cuadro, su mirada es una mirada distraída. Ya los dos de arriba nos miran.

La luz del cuadro, predominantemente tenebroso, se distribuye entre los rostros del doctor y los discípulos, las manos del primero y el cuerpo tendido del cadáver. La escasa luz de esta pintura establece una distinción entre los cuerpos y

imprimian los legajos sobre los que Heberto Padilla firmaría su famosa autocrítica y denuncia diez años después.

diseña las líneas del cuadro. Los cuerpos vivos tienen el rostro iluminado y el cuerpo en penumbras, exactamente lo contrario del cuerpo del cadáver, con la cara cubierta por una semipenumbra. Se fija así una distinción entre rostro y cuerpo esencial en la semántica del cuadro. La mano que gesticula de Tulp y los rostros de los cinco discípulos que miran en dirección al médico forman un triángulo isósceles casi perfecto que podríamos denominar “triángulo del saber”, pues es quien organiza la atención de los personajes en torno a la explicación, a la disertación, a la transmisión del saber. Las tres manos iluminadas, la diseccionada del cuerpo del muerto, la de Tulp que sostiene las tijeras con las cuales prende el músculo del brazo del cadáver y la mano libre que gesticula al tiempo que el doctor explica forman un arco, el “arco de la representación”. Una barrera de incomunicación, finalmente, separa los rostros del médico y los discípulos del cadáver, como si fueran dos mundos, dos realidades diferentes.

El asunto del cuadro es una lección, una clase, el acto por excelencia de transmisión del saber. Por lo tanto, de lo que trata el cuadro es del saber, sobre qué se ejerce y cómo se formula y construye ese saber. El centro de irradiación de este es la mano libre del doctor Tulp, que al mismo tiempo es el punto final del “arco de representación” constituido por las tres manos. Este arco se compone de la siguiente manera:

MANO 1 (la diseccionada del cadáver): el objeto del saber, el tema de la clase, su asunto, de lo que se habla.

MANO 2 (la que sujeta las tijeras): la mano que disecciona, que sostiene el instrumento, la mano del gesto productivo.

MANO 3 (la mano libre): la mano que gesticula para acompañar la explicación, el gesto al servicio de la voz, el gesto superfluo, el gesto vacío.

Los modos del saber en *La lección de anatomía del doctor Tulp*, pintada por el joven Rembrandt en los albores de nuestra época, son los de esta misma época. El

cuerpo, que es de lo que se habla, no es mirado por ninguno de los ocho participantes de la clase. A fin de cuentas, es un cuerpo obturado. La tríada constituida por las manos dibuja un arco que traza un sistema de sustituciones, por el cual cada uno de los miembros de la tríada se inviste de la representación del anterior en la composición del arco. La mano inerte y abierta del cadáver, mano sin epidermis,⁹ es sujeta por las tijeras manipuladas por la mano derecha de Tulp. Esta es la mano-instrumento, extendida y hecha una con la cosa. La mano 1 y la mano 2 trazan una continuidad. Entre ellas y la mano 3 está el vacío. El arco de representación configura una frase: la mano que no se puede expresar, inerte, es convertida en objeto del saber por la mano que usa el instrumento, que lleva adelante el gesto práctico,¹⁰ pero esta al mismo tiempo es una mano ignorada. La tercera mano, la del gesto vacío, es la que asume la representación de las otras dos. Es el gesto del barroco.

En *La boda* también se trata de un ocultamiento del cuerpo. El discurso de los personajes, que es el de la construcción teatral, según hemos visto, es la imagen de una ausencia. Su gesto es el gesto vacío que exige y propicia el escamoteo del cuerpo. Es por eso que *La boda* es también un texto barroco, repetitivo, juego teatral sobre nada y para nada.

La teta amputada de Glorinha

Si *La boda* es una deconstrucción del montaje escénico, la estructura de *A falecida*, de Nelson Rodrigues, es la de la construcción de un espectáculo: el del entierro de Zulmira.¹¹ Al contrario de Flora, Zulmira es una exhibicionista. El

⁹ Este brazo izquierdo del cadáver, en contraste con su brazo derecho, parece una cosa, algo realmente muerto. Se nos figura algo pegado en el cuadro, exterior a él, incorpóreo, cuya textura, forma y color no se corresponden con el ambiente del cuadro. Algo ajeno a él, repulsivo y deforme.

¹⁰ El saber, al mismo tiempo, es sólo instrumental, es decir, experimentado a través de instrumentos, mediatizado por la cosa.

¹¹ En varias ocasiones Nelson Rodrigues comparó el teatro con otras formas de espectáculo de la sociedad humana, principalmente con las misas católicas, los partidos de fútbol y los entierros.

exhibicionismo la lanza a la muerte. La única manera de realización de su fantasía exhibicionista es en su cuerpo muerto. En *La boda* el cuerpo que elude decirse es un cuerpo deforme; en *A falecida* el cuerpo que quiere anunciarse es un cuerpo intacto. Pero ambos son cuerpos muertos. Si en *La boda* el cuerpo escondido, amordazado, maniatado por el vestuario es un cuerpo muerto, en *A falecida* el cuerpo expuesto, desnudo, espectacularizado por el entierro, es también un cuerpo muerto. El control-represión que escamotea el cuerpo de *La boda* tiene su otra cara de la moneda en el control-estimulación que exhibe el cuerpo de *A falecida*.¹²

El mundo en el que Zulmira se mueve es un mundo espectacularizado. La cartomántica de la primera escena de la obra es una falsa cartomántica; Glorinha, la prima, la rubia fatal anunciada en las cartas, es una falsa rubia; Tuninho, el marido de Zulmira, es un fanático del fútbol y un frecuentador asiduo de los grandes partidos, otro espectáculo; la playa, cuando Zulmira ha decidido no usar más bañador, ha dejado de ser un lugar para bañarse y ha pasado a ser un lugar para exhibirse; el entierro de la hija del banquero de la charada¹³, referido por el funerario Timbira, es también un espectáculo. Es un mundo donde de lo que se trata es de exhibirse, de exponerse, de representar, de ser otro.

Esta desesperada búsqueda por parte de los personajes de espacios de representación descubren una sociedad donde sólo tiene valor lo que se expresa como espectáculo. Y la exposición del cuerpo ocupa, en esta nueva lógica espectacularizadora, un lugar esencial. Si de lo que se trata es de ser otro, de cambiar. Si el legado de la modernidad fue el imperativo del cambio, de lo nuevo, de la diferencia, no tenemos más remedio, para ser modernos, que ser otros, que permanentemente ser otros, es decir, que representar. Para la lógica del poder, entretanto, mejor que oponerle resistencia al cambio es asimilarlo, apoderarse de él,

¹² Cfr. Michel Foucault: *Microfísica del poder*.

¹³ Me he permitido traducir el portugués "jogo do bicho" por el español "charada", juego otrora muy popular en Cuba y que partía del mismo principio de apuestas a animales asociados a números (en el caso de la charada también había personas).

hacerlo propio. ¿Y cómo conseguirlo? Imponerlo como imperativo, exigencia, modo de vida, modo de expresión, espectáculo. Hacer de la vida el espectáculo del triunfo de lo nuevo. Este es el *modus operandi* de la industria cultural, otro legado moderno. Y si no tenemos medios materiales de ser otros, echemos mano de lo único que nos pertenece, inalienable, aquello que podemos usar tan sólo nosotros: el cuerpo.

Esto es lo que hace Zulmira. Glorinha es incorruptible, es moralista, porque tiene un cuerpo deforme, pobre. ¡Quién la manda! El cuerpo mutilado no tiene lugar en esta nueva sociedad del espectáculo. Nunca antes en toda la modernidad el cuerpo fue tan expuesto, entrenado, analizado, reglamentado, registrado, definido, marcado, milimetrado, docilizado. El uso del cuerpo parece que finalmente se ha ocupado realmente de este, específica y únicamente de este. Nunca antes su uso pareció menos mediatizado por la ideología, bajo la forma de dictámenes morales o exigencias productivas. Esta aparente desideologización del uso del cuerpo dibuja una convivencia con el cuerpo que se presenta como puro placer.

Zulmira vivencia en su peripecia la transición del control-represión al control-estimulación. Descubierta por Glorinha con su amante Pimentel, afloran en la heroína una serie de resortes morales que la arrastran, por ejemplo, a no querer usar más bañador en la playa y a la conversión religiosa al teofilismo, que la transforma en una fanática moralista. Pero al descubrir que su prima tiene un seno amputado, Zulmira entiende el moralismo ideologizante de Glorinha como una obturación del cuerpo, e imagina para sí una utopía del cuerpo exhibido. Exhibir este cuerpo, sin embargo, significa matarlo. Esto es lo que simbólicamente Nelson sugiere.

El entendimiento y la vivencia del cuerpo como puro placer excluyen del derecho al placer, a ser objeto del deseo, al cuerpo mutilado, al cuerpo sin una teta de Glorinha. Su cuerpo amputado es el único ausente, el único excluido de la sociedad del espectáculo. Glorinha es un personaje referido (tal vez el más importante personaje referido de todo el teatro nelsonrodrigueno, incluyendo al Otto Lara Resende de *Bonitinha mas ordinária*), está recluida en la extraescena, es decir, fuera

del mundo del espectáculo, fuera del universo y del espacio de lo representable. No hace falta ya amputar el cuerpo, amordazarlo. El exhibicionismo impuesto ha sustituido, con mayor eficacia, las marcas del poder sobre el campo de batalla, aquello que era necesario escamotear, de la modernidad en occidente: el cuerpo.

El proceso de puesta en escena, de “ascenso” de Zulmira a su utopía necrofilica, de preparación de su entierro-espectáculo, es también un camino de desideologización aparente. Incapaz de darse placer, su cuerpo se exhibe.¹⁴ Esta espectacularización obtura en el cuerpo la posibilidad del placer. Zulmira ya no es capaz de sentir gozo ni con el marido ni con el amante. Ella se hace una imagen del cuerpo como el recinto de lo sagrado, y del acto de su posesión como un ritual purificador. Zulmira le confiesa a Pimentel que ya sabía que tendría que traicionar al marido cuando lo vio lavándose las manos el primer día que la poseyó, después de desflorarla. Es verdad que Tuninho es un ser mediocre, y Zulmira es una anhelante y vital Emma Bovary suburbana. Zulmira también es una sacralizadora del cuerpo, tiene una idea del mismo como recinto de lo sagrado, de lo que poseído purifica, enajena al cuerpo de su condición de materia pútrida, maculada, contagiosa, vital. Al no asumir las marcas de la muerte, de lo sucio, de lo que mancilla, de las humillaciones del objeto, que el cuerpo conlleva, la heroína de *A falecida* ve el cuerpo como servidor del alma, lo sublima y lo hipostasía en la esfera de lo no perecedero, de lo incorpóreo, del universo de las ideas. Al no asumir las marcas de la muerte en el cuerpo vivo, lo arroja a la muerte. Hace ver que cuando se posee una idea del cuerpo al servicio de la ideología, el teatro de ese cuerpo sólo puede ser el teatro de su muerte.

Nelson teje de esa forma una red de vínculos entre la idea sacralizada del cuerpo como recinto del alma, es decir, al servicio de una idea, y su aparente

¹⁴ Cuando Zulmira es sorprendida por Glorinha con su amante Pimentel, automáticamente el sentimiento de culpa y el remordimiento hace que pierda todo el goce que sentía en la relación con el amante.

contrapartida, la espectacularización desacralizadora del cuerpo como exhibición desinhibida de su gloria y apoteosis. La exhibición del cuerpo como puro placer de la sociedad del espectáculo escamotea un saber sobre el cuerpo sustentado en su ausencia de movimiento, su ausencia de degradación, su ausencia de vida, su muerte en virtud de su sujeción a una idea perversa: la de que el cuerpo en el que la vida no ha dejado huellas, el cuerpo indemne, el cuerpo entero, el cuerpo sin ningún relato, es el que mejor representa lo vital en el cuerpo. La vida se ha convertido entonces en el ícono de su propia ausencia. De esta vida están excluidos los cuerpos mutilados, mancillados, miserabilizados, sin tetas. El cuerpo que tiene pertinencia representacional en la sociedad del espectáculo es aquel del que el relato está ausente, aquel que no cuenta una historia a través de las marcas de lo vivido en él, es decir, el cuerpo no teatral.

Addenda: El concurso de tetas de Boca de Oro

En 1960 se estrena en una obra para teatro que Nelson Rodrigues había escrito dos años atrás: *Boca de Ouro*. Este texto es un verdadero *tour de force* dramático. El núcleo central de la historia refiere un episodio contado tres veces con algunas variantes, lo que se convierte en una prueba para la escena y para la resistencia de cualquier espectador. Un banquero de charada famoso en la zona norte de Rio de Janeiro ha acabado de morir asesinado. Conocido por su apodo, Boca de Oro, a causa de una dentadura toda de oro que ostentaba, unos periodistas se proponen hacer un reportaje para acompañar la cobertura del asesinato. Deciden entonces entrevistar a doña Guigui, ex-amante del banquero, que en ese momento vive tranquila con su marido, Agenor, y sus hijos. Al llegar a su casa, le piden que haga una declaración sobre Boca, sin llegar a informarle que él murió. Ella entonces, con despecho evidente por el ex-amante, cuenta un episodio para ilustrar cómo Boca es un borracho, asesino consumado, humillador, libidinoso y “calavera”. Es la historia de Leleco y Celeste, un matrimonio de jóvenes con escasa fortuna, que deciden ir a pedir dinero a Boca para el entierro de la madre de ella. El banquero insinúa y ya después a las claras le exige a Celeste que se acueste con él si quiere el dinero. Cuando Leleco interviene Boca lo mata. Hasta aquí la primera versión de la historia contada por doña Guigui.

Aterrado ante la posibilidad de que, tras la publicación de la entrevista, Boca de Oro decida vengarse de doña Guigui y su familia, Agenor alerta a la mujer sobre las consecuencias de lo que dice. Los periodistas entonces le cuentan que Boca acaba de morir. Metamorfoseada ante la noticia de la muerte del antiguo amado, Guigui desmiente lo que acabó de referir y asegura que la versión de los hechos que contará de inmediato es la verdadera, y en ella presenta a Boca como un hombre sentimental, fascinante, galante, justiciero, comedido y honesto. De esta vez, Agenor,

envalentonado porque Boca ya no le puede hacer nada, y lleno de orgullo viril, le dice a la mujer que él no admite que una entrevista a su mujer hablando en esos términos del antiguo amante salga publicada, y anuncia que se va de la casa. Los periodistas median entre ambos y después que Agenor cede doña Guigui asevera que va a contar, ahora sí, lo que realmente pasó. Y en esta tercera versión, con más variantes aún, Boca es un asesino frío, desvergonzado y mujeriego.

Sábato Magaldo comenta (Magaldi) que Nelson Rodrigues se inspiró en la película *Rashomon*, del japonés Akira Kurosawa, para idear la estructura de *Boca de Ouro*. En este film, de la misma manera, se cuentan cuatro versiones de una misma historia: Un joven matrimonio está viajando por el bosque cuando se encuentran con un bandido que engaña al marido diciendo que tiene unos valiosos objetos escondidos que está vendiendo. El marido va a ver y después de breve lucha el bandido lo logra amarrar a un árbol. Entonces, delante suyo, viola a la mujer. Resulta que, después, el hombre aparece muerto. En la película se investigan las circunstancias de su muerte. El bandido, la mujer, el propio hombre muerto (a través de un medium) y el leñador que encontró su cadáver y después confiesa que presenció todo, cuentan su respectiva versión de los hechos, todas diferentes.

En *Boca de Ouro* se establece un diálogo entre la cultura letrada y la cultura popular de masas. En *A falecida*, escrita seis años antes, Nelson Rodrigues, en el primer acto del texto, pone primero a Zulmira, y después a Tuninho, a defecar sentados en el inodoro en la pose de *El pensador* de Auguste Rodin, según se aclara en las didascalias. Este gesto parodia y desacraliza una escultura cuyo gesto ha sido ícono, en la modernidad, de la reflexión, del intelecto, de la cultura intelectualizada. Los cuerpos vivos de Zulmira y Tuninho llevan el cuerpo petrificado a la vida, es decir, lo arrastran a lo percedero, a lo que miserabiliza al cuerpo, a lo que le recuerda que vive. Pensar es cagar, dice Nelson. Dar del cuerpo, es decir, defecar, es como dar de la mente, es decir, producir pensamiento intelectual. Este símil desfachatado y brutal es un acto destinado a escandalizar al campo intelectual. Pero también a

descubrir el escamoteo del cuerpo que este practica, su sublimación en un gesto petrificado al servicio del intelecto, que no puede ser nunca un gesto de vida, y por medio de lo cual la cultura letrada traza una línea divisoria entre experiencia y cultura, entre vida e intelecto, los separa a ambos.

Como en *A falecida*, en *Boca de Ouro* también tiene lugar un acto de exhibición de los cuerpos. En la segunda historia contada por doña Guigui, Boca de Oro propone y conduce un concurso de tetas. Se trata de ver, entre las tres mujeres refinadas de la alta sociedad que lo han ido a visitar, quién tiene los senos más lindos. El propio Boca es quien decidirá. El premio será un collar de perlas que Boca les muestra. Después de vencer algunos pudores ellas aceptan, y cuando ya se han decidido Boca tiene una idea: que también Celeste (la chica pobre que lo ha ido a visitar) participe en el concurso. Como es de esperar, Celeste gana el collar, ante la humillación de las otras mujeres.

Los personajes de *Boca de Ouro* no sólo pertenecen a dos capas sociales, sino también, y principalmente, a dos universos culturales diferentes. Ellos poseen dos referentes culturales distintos,¹ y también dos saberes. El de Boca de Oro es el de la cultura popular de masas. No entiende las referencias culturales de las mujeres refinadas y al mismo tiempo él afirma que “eu sou o que o jornal diz”. Este periódico es *Luta Democrática*, prensa amarilla de la ciudad. Para las mujeres refinadas, entretanto, Boca es un personaje del cine legitimado por el campo intelectual de la cultura. Ellas dicen que Boca “é meio neo-realista” y que “De Sica ia adorar o ‘Boca’”.² Sus gustos y referentes culturales se corresponden con los del campo intelectual brasileño de entonces, se confunden con los de la cultura letrada.

¹ Me atrevería a decir que, en este texto, el referente cultural es más determinante para crear dos mundos contrapuestos que el sector social al que pertenecen los personajes. Boca de Oro se identifica cultural e intelectualmente con Celeste, pero se distingue de las mujeres refinadas; sin embargo, pertenece, por su fortuna, al mismo grupo social de estas. Al final, no obstante, Boca acaba solidarizándose con Celeste.

² En varias de sus crónicas de los años sesenta y setenta Nelson Rodrigues ridiculiza a un sector del campo intelectual y su actitud devota hacia la producción de los directores de cine europeos de la

Boca es, por lo tanto, personaje de las mujeres refinadas que lo visitan, en virtud de la mediatización de la cultura canónica. El acto exhibicionista de las mujeres es un acto de posesión simbólica por parte de Boca, y también de ilusión democrática. Todas, las cultas y las incultas, las ricas y las pobres, podemos igualarnos en virtud de la igualdad de nuestros cuerpos.

La variante la fundamental entre la película de Kurosawa y la obra de Nelson es la siguiente: En *Rashomon*, expresión de la cultura letrada y del sector de la producción intelectual consagrado por el campo intelectual, cuatro personajes cuentan su verdad de los hechos. A pesar de que en la idea que preside la película se dude de la posibilidad del saber cabal, al diseminar la voz de la verdad en cuatro cuerpos se afirma la imposibilidad del acceso a ella, pero esta queda indemne. Existe una verdad de los hechos, pero esta es tergiversada por las voces de los cuerpos diferentes.

En *Boca de Ouro* un único personaje, doña Guigui, cuenta tres versiones distintas del mismo episodio. Se produce así una corporeización de la multiplicidad de voces. La voz ha sido desplazada por el cuerpo. Este ha dejado de estar al servicio de la voz. Si un mismo cuerpo tiene varias voces significa que lo importante no es el poder narrativo de la voz, sino su poder performático.³ No interesa ya tanto lo que cuenta sino cómo lo cuenta.⁴ Lo que interesa no es quién está con la verdad, quién se

época, principalmente del neorrealismo italiano y la *Nouvelle Vague* francesa. El propio Nelson describe, en su visión del cambio de los gustos, perspectivas e ideología del campo por aquellos años, la importancia del cine y del conocimiento sobre él para crear dentro de ciertos sectores del campo una imagen de intelectual que Nelson ve como falsa, pero que se corresponde con el programa ideológico de esta nueva intelectualidad. En una de las tantas frases suyas que él endilgaba a algunos de sus amigos intelectuales, Nelson le hace decir a Otto Lara Resende que "o cinema é uma maneira fácil de ser intelectual sem ler e sem pensar".

³ *Rashomon* está basado en un relato homónimo del escritor japonés Ryunosuke Akutagawa, escrito en las primeras décadas del siglo XX.

⁴ Este poder performático de la voz está en los orígenes del teatro. Si hay un arte plagario, en el sentido que hoy se le da a esta palabra, es el teatro. Hasta el siglo XVII, época culminante del teatro en occidente, los autores literalmente refundían textos de otros autores contemporáneos suyos (como algunos ejemplos, *Le Cid* de Corneille como refundición de *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, o *El alcalde de Zalamea* de Lope de Vega y la refundición de Calderón), para no hablar de la repetición de los asuntos extraídos del teatro griego y latino. En la Atenas del siglo V a.C. los ciudadanos iban al teatro no a ver una nueva historia desconocida, sino a ver cómo era presentada la

apropia de la voz de la verdad, a qué voz se le cree, todo lo cual instauraría un debate, forma básica de manifestación de la ideología, sino cómo un mismo cuerpo puede proferir varias voces, su múltiple posibilidad de representación, su posibilidad teatral. La historia en sí pierde significado. Si oímos varios cuerpos contando cada uno su versión de la misma historia la interrogación que nos hacemos es: ¿cuál será la verdad? ¿quién dirá la verdad? Pero si oímos a un mismo cuerpo referir un mismo hecho de tres maneras diferentes la pregunta que nos hacemos (después de cuestionarnos si la persona está loca) es: ¿cómo ese cuerpo es capaz de proferir tantas voces, de tener tantas verdades, de metamorfosearse tanto? En el primer caso, se incita a una pregunta sobre la verdad, en el segundo sobre el cuerpo; en el primero sobre la apropiación de la voz y del saber, en el segundo sobre la capacidad performática del cuerpo. La primera es una pregunta sobre el referente, sobre lo real; la segunda es una pregunta sobre la ficción.

En *Boca de Ouro* el protagonista es personaje de las mujeres refinadas que lo visitan, en virtud de la mediatización de lo que se considera valor cultural: las películas del neorrealismo italiano. Esto permite establecer una identidad con Boca y clasificarlo como parte de un bien cultural. Todo lo anterior, las voces dispersadas en cuerpos de *Rashomon* y el registro de Boca que las mujeres establecen, expone el discurso de la cultura letrada, del saber intelectual, como aquel que no puede ver el referente sino mediatizado por la cultura, pero al mismo tiempo sólo puede ver la escritura y el arte como verdad, como diagnóstico de lo real objetivo. Los amarra uno al otro. El ritual que adopta este acto es el de la devoción. Esta devoción es una devoción doble: al referente, que para el imaginario predominante del campo intelectual de los sesenta era sinónimo de referente social, y a la cultura letrada.

historia ya conocida de todos. Cuando el público comienza a interesarse no ya en el cómo, sino en el qué, en otras versiones para los mitos ya cansados de ver en el anfiteatro, es decir, cuando escribe Eurípides, la tragedia griega muere. Podría trazarse una historia de la decadencia del teatro como arte en occidente a partir de su paulatina pero firme sujeción a la intriga, atributo narrativo, para abandonar el atractivo del poder performático de la palabra, atributo teatral. La originalidad de la historia, invención moderna, corresponde a la época del auge de la novela como género literario.

El gesto exhibicionista de las mujeres es un acto de ilusión democrática. Todas, las cultas y las incultas, las ricas y las pobres, podemos igualarnos en virtud de la igualdad de nuestros cuerpos. La exhibición corporal implantada es la nueva máscara que adopta la igualdad de todos. Pero el concurso de tetas es también un acto de posesión simbólica por parte de Boca sobre las mujeres que lo visitan. En el trueque que el concurso propicia está implícita una entrega, un dejarse poseer por parte de las mujeres por aquel que consideran personaje de las ficciones que aprecian, pero también por aquel que consideran fuente, inspiración y modelo real de esas ficciones.⁵ Al vincular vocación democrática y pertinencia retórica en un mismo gesto⁶, Nelson Rodrigues, en *Boca de Ouro*, explicita lo que Michel Foucault, al reevaluar la posición del intelectual en nuestra época, y las funciones adjudicadas por él a sí mismo, advierte:

El intelectual no tiene que desempeñar más el papel de aquel que da consejos. Cabe a aquellos que se enfrentan y se debaten encontrar, ellos mismos, el proyecto, las tácticas, las metas de que necesitan.

El mundo ficcional de doña Guigui es también el de Boca de Oro. Ella es la que miente descaradamente, sin importarle, y a los mismos interlocutores. Ella es la que poco se importa con el efecto de verdad que pueda producir lo que cuenta. Boca es el que, en el tercer acto, le dice a Celeste que no debe reconocer la evidencia de la infidelidad a su marido “nem que chova canivete”. Y refiere una historia, digna de

⁵ Hay que tener en cuenta que las tres mujeres refinadas que lo visitan consideran a Boca de Oro una especie de “dios azteca”, es decir, que al mismo tiempo que lo reducen y enmarcan en su universo cultural gracias a su mimesis con el referente, lo mitifican. Este proceso de mitificación es el que el campo intelectual de aquellos años hacía no sólo de la realidad social, sino también de los sujetos de las capas económicamente menos favorecidas. La angelización de estos sujetos sociales es una de las caras más reconocibles del capital simbólico de los intelectuales por aquellos años.

⁶ La despedida de las tres mujeres, tras el concurso de tetas perdido, de la casa del banquero, expulsadas en medio a insultos de Celeste y Boca, es el gesto de aquel que se escandaliza pero aparenta entender el gesto del otro, sobre el que mantiene, sin embargo, una actitud paternal (son frases de despedida amigables las que ellas pronuncian, como diciendo: “ya volveremos y aquí no ha pasado nada”). Esta bondad y comprensión reafirma, sin embargo, la distinción intelectual: las mujeres refinadas se despiden en inglés, lengua que los otros personajes no entienden. El gesto de comprensión, de dejarse poseer por el referente social, es un gesto de superioridad intelectual.

Luta Democrática, el periódico del cual él afirma ser un personaje: cuando él era un mozo, cierta vez se acostó con una mujer casada. El marido, que había descubierto la infidelidad, se apareció en casa con la policía. La mujer, desnuda en la cama, negó las evidencias, y concluye Boca que “o marido ficou na dúvida, o comissário ficou na dúvida e até eu fiquei na dúvida”. Esta historia folletinesca, similar a la primera historia de Nelson Rodrigues⁷, es un mundo ficcional puro, es un universo donde el cuerpo está en el centro, donde la interrogación se ejerce sobre los cuerpos y no sobre la verdad, como quiere la cultura letrada de entonces. Es un universo de corporeización de la voz.

En las didascalias, al comienzo del texto dramático, se sugiere que el personaje de Boca sea “encarnado por dois o três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas”. La inconsecuencia sostenida de los personajes es uno de los rasgos más característicos del verosímil del folletín. Doña Guigui, como Boca, son personajes folletinescos. La textualidad del folletín construye su verosímil en el desapego de la necesidad de representación del objeto, es decir, justamente en las antípodas de lo considerado con valor de verdad en los sectores dominantes de la cultura letrada de entonces. La estética del folletín propone un cuerpo con múltiples voces, y con ello da al cuerpo una dimensión performática y, en consecuencia, una mayor amplitud de gestos, un margen mayor de representatividad, teatraliza al género narrativo. Estimula una interrogación sobre el cuerpo y la voz, y no sobre la verdad que la voz profiere.

A la multiplicidad de voces en un cuerpo (doña Guigui) corresponde la multiplicidad de cuerpos (de Boca de Oro) sugerida en las didascalias. Los diferentes rostros de Boca se corresponden a los diferentes relatos de Guigui. Boca de Oro, entonces, es un personaje doble: de doña Guigui, pues es ella quien cuenta el episodio

⁷ Es conocida la anécdota de Nelson que cuenta cómo a los siete años, en un ejercicio de clase en que la maestra les pidió a los alumnos que escribieran una narración, él (único en su clase) contó la historia de un adulterio de la mujer que acababa en un hecho de sangre.

en cuestión, y de las mujeres refinadas, en virtud de la correspondencia de su imagen con el referente consagrado por el cine canónico de la cultura letrada. De lo que se trata entonces es de quién posee a Boca, quién se adueña de su cuerpo y su voz, la cultura letrada o la cultura popular no letrada.

La voz de Boca confirma el oro que ostenta. Este oro está destinado a salvar la distancia entre su pasado y un futuro esplendoroso (Boca sueña con ser enterrado en un cajón todo repujado de oro). Este futuro, sin embargo, es, como el de Zulmira en *A falecida*, un futuro de muerte. La utopía que Boca ansía es realizable sólo en la clausura del cuerpo, en su obturación, en su cierre e incomunicación,⁸ en una aurificación (vuelta a la edad de oro utópica) que implica un cancelamiento definitivo de un proyecto de redención que tenga en cuenta los cuerpos. El sueño de realización de Boca es el de devorar el cuerpo. Su boca de oro se traga al cuerpo. Su boca-sarcófago es cárcel y fenecimiento del cuerpo. Su boca-sarcófago intenta borrar la mierda que era el cuerpo de la madre, el espacio excrementicio de su nacimiento. El negro del segundo acto le cuenta a Boca cómo era su madre, y este relato, es decir, el relato de origen del protagonista, es un relato sobre el cuerpo: la madre sudaba mucho, era gorda y tenía ampollas. La boca-sarcófago quiere obturar este pasado, esconderlo, escamotearlo, y ese ocultamiento se lleva con él al propio cuerpo.

Es esta boca justamente la que, al ser provocada por las mujeres refinadas del segundo relato de Guigui, emite el juicio que redime a la pobre Celeste, doble de la madre y del propio Boca, de las humillaciones y las miserias. Es la boca que profiere la voz que tiene pertinencia de juicio. El Boca del medio, el Boca bueno, es quien puede juzgar. La boca dorada de la plebe mitificada por el saber cultural emite la voz que confirma el gesto redentor. Pero esta voz es una voz prestada, voz posible sólo gracias al gesto de entrega y seducción de la cultura letrada hacia el referente sobre el que en el fondo mantiene una distancia irónica.

⁸ En el tercer acto Boca de Oro afirma: "eu tenho o corpo fechado".

En las didascalias la voz de la cultura letrada⁹ propone varios cuerpos, uno para cada voz; en su relato, que es el de la cultura no letrada, doña Guigui propone varias voces para un mismo cuerpo. El gesto de la cultura letrada es el de destinar una voz fija, precisa y única, a cada cuerpo. Es el gesto de la negación de la pluralidad de voces. Es el gesto de la sujeción del cuerpo a la voz, a la voz proferida por la boca-sarcófago, pretensión liberadora que tranca al cuerpo. El gesto de Guigui es el de imaginar una multiplicidad de voces para un mismo cuerpo, el de las mutaciones de la voz de este y, por tanto, de su permanencia en el centro de atención, de su sobrevivencia en una ficción que no pretenda conducir a nada, que no se proponga salvar.

⁹ El hablante dramático básico de las didascalias dice que Guigui “tem essa dor dos subúrbios –dor quase cômica pelo exagero”. Es la voz de la cultura letrada.

El cuerpo del autor en escena

En 1957, después del éxito de *A falecida* cuatro años atrás, Nelson escribe su primera obra, *Perdoa-me por me traíres*. En el intervalo Nelson había creado, junto con otros artistas del teatro (Léo Júsi, Gláucio Gill, Abdias do Nascimento) la Companhia Suicida do Teatro Brasileiro. La razón del nombre era una opinión del Teatro Brasileiro de Comédias (TBC), al que le parecía un “suicidio” montar autores nacionales. El manifiesto del grupo, redactado por el propio Nelson, reiteraba las protestas sobre la carencia de una tradición y la exigencia de una fundación, sobre el adocenamiento de la escena nacional (se estimaba el teatro hecho por el TBC “prudente, sensato e penteado demais”), sobre una nueva relación entre la escena y el espectador (esto implicaba siempre que el teatro se imponía como propósito la transformación del espectador por la escena¹) y sobre la necesidad de la puesta en escena de autores nacionales típicos de los proyectos de la segunda fase de de la vanguardia teatral.²

Es esta compañía la que, bajo la dirección de Léo Júsi, llevaría a escena, en 1957, *Perdoa-me por me traíres*, tal vez el texto que provocó más escándalo en la sala teatral en el momento de su estreno de toda la dramaturgia rodrigueana. El montaje de

¹ En este caso se trataba no sólo de una transformación estética (modificación del gusto), que había sido la base de los proyectos para el público de la primera vanguardia teatral (Os Comediantes, el TBC), sino de una transformación ideológica, de una nueva conducta moral que se buscaba alentar en el espectador. El manifiesto de la Companhia Suicida do Teatro Brasileiro creía “preciso eliminar o espectador puramente digestivo, que vale tanto ou menos que a cadeira vazia. Eliminar esse tipo de espectador ou, então, exasperá-lo”.

² A fines de la década del cincuenta y comienzos de los sesenta los dos grupos emblemáticos de la neovanguardia teatral (Teatro de Arena y Teatro Oficina) formularían proyectos similares. Resulta interesante percibir cómo productores teatrales (Nelson Rodrigues y los creadores vinculados a los referidos grupos) que mantendrían una oposición ideológica irreconciliable a los largo de las dos décadas siguientes, en este final de los cincuenta confluyeran en sus propósitos, proyectos y sueños para la escena nacional.

la Companhia Suicida do Teatro Brasileiro sería también la única vez que el autor subiría a escena para interpretar un personaje de su teatro.³

Perdoa-me por me traíres se estructura en tres actos. En el primer acto, dividido en dos episodios, Glorinha y Nair, dos colegialas, llegan a una casa de citas donde son prostitutas adolescentes. Incitada por Nair, Glorinha acepta participar de un desquiciado acto pseudoerótico con un anciano diputado y académico. En el segundo episodio del acto, Nair, acompañada por Glorinha, va a hacerse un aborto que es una verdadera carnicería, y en el cual muere. El segundo acto es casi todo un *flash-back*. De vuelta a casa, excitada y horrorizada por las aventuras de la jornada, Glorinha es sometida al interrogatorio del tío, Raul, que la crió y con quien vive, el cual, en realidad, ya está enterado de todo. La retrospectiva es la narración, por parte de Raul, de la historia de los padres de Glorinha: Gilberto y Judite mantenían un amor intenso hasta que el primero empezó con crisis exorbitantes de celos; internado por la familia, regresa del manicomio y al saber, informado por Raul y la familia, que Judite le ha sido infiel durante ese tiempo, manifiesta públicamente que él es quien debe pedir perdón por haber sido traicionado. Considerado loco por todos, incluso por Judite, es llevado de vuelta al manicomio. El acto se cierra con el suicidio forzado de Judite, presionada por Raul.

Los primeros dos actos se desarrollan en un nivel factual (acontecimientos y hechos que se suceden encadenadamente), mientras que el tercer acto es repetitivo, estático y ocurre principalmente en la psiquis de los personajes. Se mantiene la atención del espectador sobre la base del desnudamiento de las intenciones últimas, íntimas y ocultas, de los dos personajes (encuentro personal) y esto se realiza a través de un procedimiento de exaltación reiterada (un estado de exasperación límite en los personajes que tiene lugar sin descanso y por el cual, en una dialéctica de afirmación-

³ Las circunstancias de esta decisión de Nelson de subir a escena a actuar son ambiguas. Sólo se sabe a ciencia cierta que el actor Gláucio Gill sugirió al director Júsi y al elenco que se llamara a Nelson para hacer el papel del tío Raul. Ruy Castro sugiere que probablemente fue el propio Nelson quien, en diálogo reservado con Gill, le instigara a proponerlo a él para formar parte del elenco.

negación, de impulso y contraimpulso, no consiguen salir de la crisis, pues esta es asumida de un modo exaltado, “ciego”). Este es un rasgo típico de la aparición del encuentro personal en los textos de Nelson Rodrigues: su explicitación de un modo exacerbado, que conduce necesariamente al aniquilamiento del personaje. En *Perdoame por me traíres* Raul le confiesa a Glorinha, finalmente, que él amaba a Judite y que ahora la ama a ella, que se le parece mucho. Glorinha logra engañar al tío en un supuesto pacto de muerte: el tío muere envenenado y ella escapa a la casa de citas.

El orgasmo del doctor Jubileu y las políticas del cuerpo

En el primer acto, en el prostíbulo, la casa de comercio de cuerpos, después que es registrada, sopesada, medida, devorada por la mirada de Madame Luba, la dueña, y de Pola Negri, el travesti que la ayuda en la casa, Glorinha es entregada, empujada a su primera experiencia “sexual”. El doctor Jubileu de Almeida, profesor catedrático y diputado, para sorpresa y estupefacción de Glorinha, y de nosotros con ella, le hace oír una ley de la física electromagnética recitada por él. Al tiempo que recita asume la actitud de un poseso. Glorinha, aterrada, corre por todo el cuarto sin entender nada. Mientras desesperada y entrecortadamente va profiriendo la ley física, el doctor Jubileu le dice a Glorinha que no la va a tocar, que sólo quiere que escuche, que ni en su casa ni en la academia puede hacer lo que hace allí. Finalmente, Pola Negri tiene que intervenir y, sujetando a Glorinha, la obliga a oír la recitación del viejo. A esto se resume la experiencia de Glorinha en el prostíbulo.

La inocuidad del acto esconde una serie de mecanismos de escamoteo y de control político del cuerpo. El doctor Jubileu está investido de un doble atributo de

poder político y saber científico.⁴ En su investidura y discurso, ambos se confunden, se entremezclan. Expone la ley electromagnética y aclara que los periódicos lo llaman “reserva moral”; le propone un empleo a Glorinha en el Instituto y se ufana de ser “professor catedrático”. Es a partir de esta doble condición que legitima su derecho sobre Glorinha.. El poder político y el saber científico le abren el camino, le posibilitan su dominio, su control sobre los cuerpos (se aclara que ya estuvo en otras ocasiones allí, y que convenció a otras).

Cuál es la forma de ese control? Respiramos aliviados y sorprendidos, junto con Glorinha, cuando todo acaba. “Viu como foi barbada?”, le dice Nair a Glorinha. Menos mal que no fue nada, un juego bobo, pensamos nosotros. Glorinha ni fue tocada, su cuerpo y su virginidad están incólumes. Si todo continúa así (el doctor Jubileu promete volver por los servicios de Glorinha), no hay nada que temer. Violación ficticia, desfloración fracasada, amenaza vacía, posesión de nada. Glorinha volverá (como ocurre efectivamente en el desenlace, al final del tercer acto), pues no hay nada que temer. El uso sucesivo de su cuerpo está garantizado porque la forma que adopta ese uso es la de la violencia ausente. La posesión de los cuerpos no es ejercida por medio de la violencia física, sino por un saber sobre ellos. La ley electromagnética expuesta por el doctor Jubileu comienza rezando:

*As duas modalidades de electrizaçãõ que podemos observar nos corpos correspondem...*⁵

El diputado y catedrático habla de cuerpos, posee un saber sobre el cuerpo que legitima su uso. Este saber establece una identidad entre el cuerpo físico de los objetos y el cuerpo físico del hombre, y al identificarlos, los amarra uno al otro, y hace posible el ejercicio del poder. La retórica del diputado, en todos los niveles, es

⁴ Debe verse aquí aquella vinculación intrínseca que señala Michel Foucault: “el poder produce saber [...] poder y saber están directamente implicados [...] no hay relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo relaciones de poder”.

⁵ Subrayado mío.

una retórica asertiva. Es quien organiza el saber con un propósito de dictaminar sobre lo real, de organizarlo, y a partir de ese saber estructurado, organizado, cerrado, orientar su acción. La retórica del profesor es, por tanto, la retórica de la ideología. Para “poseer” a Glorinha (cuyo cuerpo es realmente objeto de su deseo: el doctor Jubileu elogia “o corpinho”, la piel sin una mancha, su olor), el viejo hace gala de un saber que escamotea la violencia sobre los cuerpos ejercida por el poder en el que ese saber está imbricado. Al final de la historia, Madame Luba, y con ella el doctor Jubileu, logran que Glorinha regrese al prostíbulo. La efectividad de estos modos del poder queda verificada.

Pero la práctica del doctor Jubileu también evidencia un erotismo frustrado. El saber, y la forma de la ideología que le es inmanente y a la cual sirve, imposibilitan el contacto con los cuerpos. El diputado vivencia un erotismo de la lejanía del que el cuerpo está ausente. Este saber monstruoso habla del cuerpo sin poder alcanzarlo, es retórica pura, conocimiento vacío. Todo el peso del saber y la ideología del que el doctor Jubileu es depositario y portador mediatizan su conocimiento y posesión, su contacto con los cuerpos. El cuerpo de Glorinha es lo que no se toca, lo que no se experimenta, lo que no se posee, lo que no se conoce. El onanismo verbal del doctor Jubileu le impide acceder a un placer compartido, único placer válido y posible en el teatro...En *Perdoa-me por me traíres* la ideología se desnuda como lo que pretendiendo hablar del cuerpo no consigue asirlo, lo que disciplina el cuerpo (lo encierra en ley), lo teorematiza, lo matematiza, lo convierte en cifra, porque es incapaz de poseerlo, violarlo, descuartizarlo. Su abandono de las formas de la violencia física va acompañado de la obturación del contacto con los cuerpos, y en su lugar queda la definición científica, la aseveración política, la reglamentación moral, la eyaculación verbal. en suma.

La escena que sigue, y que cierra el primer acto, expone toda la violencia ausente en la escena anterior. Entre ambas hay una especie de disociación de interpretación. Si en el prostíbulo el candor de una ley electromagnética recitada por un anciano

profesor frente a una colegiala adopta, en la interpretación de los personajes que de ella participan, la forma de una persecución y un castigo atroz (Glorinha huyendo del profesor, este como un poseso gritando su ley física, Pola Negri amordazando a la chica), en la clínica el aborto sangriento, antihigiénico, sin anestesia, brutal practicado sobre Nair, y como consecuencia del cual ella muere, se presenta, al menos al comienzo, como una farsa grotesca (las dos colegialas yendo a la clínica juntas, el médico chupando mandarinas y escupiendo las semillas, su actitud indolente, la enfermera y el médico amantes, el agua que de repente acaba). Yuxtapuesta a la escena del prostíbulo, esta última actúa como foto en negativo. El trabajo sucio de mostrar los efectos de las políticas sobre el cuerpo ejercidas en la primera escena le corresponde a la clínica, al médico y a la enfermera.⁶ Por yuxtaposición, esta escena complementa a la primera, hace ver que cada vez que se apele al dictamen médico se estará haciendo uso del más eficaz instrumento de la ideología sobre el cuerpo.

Hospitales, escuelas, manicomios, academias, legislaturas, prostíbulos, son los lugares por los que transitan los personajes de *Perdoa-me por me traíres*. Espacios donde se disciplina al cuerpo, donde se lo mide, clasifica, define, instruye, vende. A esta obra paradójica, absurda, grotesca, romántica, melodramática, a este engendro de muchas caras, indefinible, fue a parar, en el único instante de toda su convivencia con la escena, el cuerpo de su autor.

⁶ En *Microfísica del poder* Foucault deja claro que la medicina “desempeñó el papel de denominador común” como coordinadora de la acción de los agentes de la política del cuerpo, pues en su nombre se catalogaban los cuerpos y su constitución física y mental.

*Elogio del actor sobreactuado*⁷

El día del estreno, 19 de junio, en el Teatro Municipal de Rio de Janeiro, la sala llena, al caer el telón al final del tercer acto, los abucheos eran tantos que hicieron que el director Júsi decidiera que el saludo al público lo hicieran todos los actores cogidos de la mano. Nelson describiría después que, en el público, “santas senhoras cavalgavam cadeiras e ululavam como apaches”. Entre el público estaba también el concejal udenista Wilson Leite Passos, que indignado por el uso inmoral que se hacía del espacio público consagratorio destinado al teatro, el Municipal, sacó el revólver y algunos oyeron un disparo. Nelson escribiría también que el concejal “puxara o revólver e, como um Tom Mix, queria fuzilar o texto”. Mientras lo abucheaban, al tiempo que era sujetado por los otros actores del elenco, Nelson, fuera de sí, le gritaba a la platea: “Burros! Zebus!” A duras penas lo arrastraron hasta el camerino y bajaron el telón.

La única experiencia de Nelson como intérprete de su propia obra para teatro explicita un distanciamiento propio, haciéndolo ver sobre el gran obturado de la cultura de la modernidad, el cuerpo (y ahora en el cuerpo expresivo, es decir, el cuerpo en situación de representación), del proyecto estético de esa modernidad. Nelson interpreta bajo la forma de un actor sobreactuado. La interpretación de Nelson desentona, parece desfasada. Los propios compañeros de elenco se burlaban escondidamente de lo “pésimo actor” que el autor era. El cuerpo del autor en escena, sin embargo, arroja luz sobre algunas cuestiones en torno a los cambios introducidos en la escena por el sistema de la modernidad teatral.

La introducción de nuevos modos de producción y organización teatrales en la década del cuarenta, apadrinada por el campo intelectual de la modernidad literaria y

⁷ La lengua portuguesa tiene una palabra que expresa con mayor exactitud este modelo de actor: “canastrão”. En español no hay un término que semánticamente se le parezca, ni que aporte exactamente los significados de aquel. Me ha parecido, en el sentido más estricto posible que quiero darle a “canastrão” en este trabajo, que “actor sobreactuado” es el más adecuado.

artística, implicó la desaparición de una manera de hacer teatro que los nuevos productores teatrales consideraban fuera de las exigencias estéticas impuestas a sí mismos. Parte fundamental de los cambios introducidos era la creación de un nuevo modelo de comediante. Este debía ser medianamente culto (era lo deseable, a lo que se aspiraba), pues debía enfrentar un “trabajo de mesa” con el texto dramático, previo al estreno, que implicaba un estudio del mismo. La incorporación al grupo, al elenco, precedía, en general, al reparto de papeles. Estos no se distribuían, como ocurría en el teatro precedente, a partir de los lugares jerárquicamente predefinidos de los comediantes en la compañía: un actor hacía de galán, la actriz principal siempre era la dama joven, pero una exactriz principal hacía de dama vieja; el rol de centro cómico era siempre destinado al mismo comediante, lo mismo el de dama ridícula. Se asiste así a una democratización de la estructura de la compañía.⁸ La relación entre el comediante y el texto dramático a ser puesto en escena también cambió radicalmente: no era ya más posible subir a escena, el día del estreno, sin saber el texto de memoria. El apuntador, obviamente, desaparece. El trabajo, la instrucción y educación, la disciplina y el restricto respeto al texto dramático sustituyeron, en el nuevo comediante que aparece en la década del cuarenta y que ya en la década siguiente estaba instituido, a la “inspiración” y el “genio”, a la improvisación, al caos y la precariedad escénicos, a la subversión del texto. Por todo esto, se produce una intelectualización del comediante. Este proceso de intelectualización del teatro en general está reforzado por la elección del repertorio. Sólo textos de alguna manera legitimados por el campo intelectual eran llevados a escena por las nuevas compañías.

También el nuevo comediante tenía unas exigencias con respecto al modo de interpretación en escena. Desaparecía la improvisación, y junto con ella, los gestos

⁸ Tal vez el cambio fundamental haya sido la aparición de la función del director, tal como lo conocemos hoy. Antes existía sólo el ensayador, que era una especie de ordenador del caos. Sin la dimensión pública y el poder efectivo que dentro de la compañía hoy tiene el director, el ensayador ejercía una función importante dentro de la economía interna de la compañía. Él marcaba con eficiencia y principalmente con rapidez, pues había muy poco tiempo para los ensayos antes del estreno.

codificados, aquellas marcas de expresión inconfundibles y claramente identificables de los estados de ánimo, las inflexiones, los propósitos y motivaciones del personaje. Para quien comienza a ir a los nuevos espectáculos en la década del cuarenta la complejización de la interpretación del comediante le exige decodificar la nueva gestualidad; es un teatro para entendidos. El punto de apoyo del nuevo modo interpretativo es una imagen de lo real, de la gestualidad de la vida común, que debe ser llevada a escena con talento y genio. Esta nueva interpretación escénica se estructura entonces a partir una idea de realidad que no es sino una construcción. Lo objetivo, es decir, lo que ocurre en el mundo de la vida, en el universo extrateatral, es la medida de la buena interpretación. “Nadie actúa así...” es valoración que excluye del espacio de la representación todo aquello que no se avenga con la nueva construcción de lo real que el teatro produce en los años cuarenta. Esta imagen de realidad, del objeto, es la medida de la interpretación teatral de la modernidad brasileña.

Estos cambios introducidos en esta década en las formas de organización y producción teatrales responden a un proceso de democratización de la vida pública y ascenso socioeconómico de la clase media.⁹ En el teatro, los nuevos modos de escenificación y de interpretación exigen un público de entendidos, casi de iniciados. El nuevo comediante acabaría imponiéndose en la escena, y los modos del viejo comediante, del actor sobreactuado, se verían excluidos a la esfera de lo no teatral, lo no legítimo, aquello que de ninguna manera se podía hacer, la única exclusión

⁹ No me parece nada descabellado establecer un paralelismo entre la estructura social estamentaria de la Primera República y la estructura de las compañías del teatro de revistas, en las que cada comediante tenía un rol que desempeñar, ya fijo, inmutable, del que difícilmente se salía, y en la que el divismo (el poder ejercido por el actor-propietario) era la forma patriarcal y arbitraria de mando, un comando ampuloso y al mismo tiempo débil, caótico. Tampoco creo desacertado observar que en la década del cuarenta la estructura de las nuevas compañías correspondía a los anhelos democratizadores de la clase media en ascenso, de alguna manera consumados durante y con el fin del Estado Novo: un espacio de discusión, de debate de textos y proyectos, en el que el reparto de papeles se suponía que nunca era fijo, y en el que la sujeción al texto y la delegación de poder en el director escamoteaban nuevos mecanismos de control.

sobre la que el discurso interpretativo de la modernidad teatral alcanzaría una unanimidad.¹⁰

En el actor sobreactuado la persona es siempre más importante que el personaje.¹¹ Sus modos de interpretación están sustentados en *gags*, gestos reconocibles, clichés. Interpreta con una gestualidad exagerada, con gestos dilatados (manos en la cabeza para expresar sorpresa horrorizada, en la barbilla para indicar que se piensa, ceja arqueada para indicar seducción o ironía, la mandíbula que tiembla a la hora de llorar). El actor sobreactuado refuerza todas las intenciones de frase y trabaja siempre en el límite de la exageración, siempre fuera de tono, siempre dando más de lo que la situación dramática exigiría. Como diría un actor amigo mío, el actor sobreactuado coloca “uma máscara em cima da outra e não é passível de verdade”.

Como se ve, es moneda corriente entre los actores una noción de verdad sustentada en la imitación del objeto, de la gestualidad objetiva, que legitima su trabajo por sobre todas las cosas y de la que una interpretación sobreactuada está excluida. Esta invención de la modernidad privó fatalmente al teatro de una autonomía.¹² La evidencia incontestable de lo real en la interpretación esconde la atadura del cuerpo del actor a la cosa. El actor sobreactuado, al interpretar con “uma

¹⁰ Victor Hugo Adler Pereira relata cómo el teatro de revistas, y con él los viejos modos de interpretación, después de su decadencia definitiva a comienzos de los sesenta, se adaptan a nuevos vehículos de comunicación (el cine y después la televisión) y fueron parcialmente reincorporados, de modo paródico, por el discurso de la modernidad teatral a fines de los sesenta.

¹¹ La persona no debe identificarse con la persona física y afectiva del comediante. La persona sería la imagen que el comediante proyecta en escena y que sirve de sustentación a la interpretación del personaje. Es aquello que queda cuando la interpretación se ha despojado de lo anecdótico del personaje, de su historia personal, sus motivaciones, deseos y voluntades. Una “interpretación orgánica” debe ocultar la persona lo más que pueda. Cuanto menos esta aparezca, mejor. Una “interpretación sobreactuada” ostenta la persona. En realidad, el comediante sale investido de su persona y esa persona interpreta un personaje.

¹² El cuerpo del actor fue el gran obturado en esta modernidad. Se hizo compensar en él toda la “ausencia de apego a lo real” que se verificaba en el resto de los elementos del discurso escénico. El escenario estilizado, sintético, ajeno a la reproducción naturalista de la realidad, el tiempo acronológico, con diferentes planos, anuncian una modernidad que oculta en el cuerpo (en una interpretación “orgánica”) los resortes miméticos, reproductores del objeto, que están por detrás de la autonomía que predica.

máscara em cima da outra”, hace ostensible la falsedad de la interpretación, hace ostensible el teatro. El actor moderno busca esconder lo que de teatral tiene su interpretación. Por otra parte, el hecho de que la interpretación sobreactuada se sustente sobre clichés claramente reconocibles hace que, en principio, todos estén aptos para la interpretación. Es sólo reproducir el modelo fijo.¹³ El actor moderno debe ser un intérprete sutil y orgánico, es decir, con todo su organismo al servicio de la mimesis del objeto.¹⁴ La modernidad teatral, al amarrar la interpretación a su imagen de lo real, deja claramente entendido: sólo unos pocos elegidos estamos aptos para interpretar (y aquí debe dársele a esta palabra su sentido del hermenéutica del objeto) esa realidad.

El espacio caótico de la interpretación sobreactuada ostenta más claramente un cuerpo indisciplinado, desnuda las tensiones existentes en la interpretación y en el teatro. El actor sobreactuado de los años cuarenta difícilmente aprendía el texto. Su contrapunto con el apuntador impedía cualquier ilusión de realidad y dejaba al cuerpo del actor, en la economía de la representación teatral, el cumplimiento de la función subversiva en la contraposición entre orden e indisciplinada que el espectáculo permanentemente exhibía. Décio de Almeida Prado expone claramente este conflicto:

Se o ponto se esforçava por chamar o espetáculo de volta ao que fora escrito e ensaiado, a contribuição do grande ator [...] desenvolvia-se antes em sentido contrário, instituindo no palco o aleatório e o indeterminado. Não tanto pela dificuldade que pudesse sentir em decorar a peça mas,

¹³ Nelson tenía clara conciencia y quería llamar la atención sobre este aspecto al poner su cuerpo torpe, inepto, en escena:

quero ser um exemplo. O engano milenar do teatro é que fez do palco um espaço exclusivo de atores e atrizes. Por que nós, os não-atores, as não-atrizes, não teremos também o direito de representa? Objeta alguém que não dominamos o meio de expressão teatral. Protesto: dominamos, sim. Que fazemos nós, desde que nascemos, senão teatro, autêntico, válido, incoercível teatro?

¹⁴ No hay que olvidar que la práctica del actor moderno vino acompañada de una serie de ejercicios (corporales, vocales) que buscan una disciplina del cuerpo. Las escuelas de teatro, espacios institucionales donde este disciplinamiento tiene lugar, también proliferaron y se legitimaron como instituciones avalizadoras de la condición de actor.

fundamentalmente, por não atribuir à palavra escrita o caráter quase sagrado que a prática literária moderna lhe concede.

Literaturización del teatro, podría también llamarse el proceso de transformación escénica que experimenta el teatro en la modernidad. E ideologización también. El teatro de revista, a pesar de las sátiras a conductas sociales, entendía la escena como pura fiesta. Todo estaba en función de divertir al público. El teatro moderno ideologiza la escena. Esta debe divertir instruyendo, es decir, problematizando lo real. La ideologización del teatro se reforzaría decididamente por aquellos años, con el surgimiento de nuevos grupos. El cuerpo del autor en escena, en *Perdoa-me por me traíres*, provoca una reacción espectacular en la platea. Los espectadores se dividen en dos bandos, se suben en las butacas, gritan, silban, sacan pistolas, en fin, representan. Y debaten. La puesta en escena provoca en ellos una teatralidad ideologizada. El cuerpo del autor transfiere el teatro como puro debate ideológico para la platea. El cuerpo del autor, intérprete sobreactuado, es decir, que desnuda su máscara, que traiciona al personaje, y con él a una idea del teatro como lugar en que las cosas deben aparecer conforme a la vida, a una idea mimética y reproductiva de la vida. El cuerpo del autor, sacrificado para mostrar lo que de falso tiene el cuerpo orgánico, disciplinado, apegado al objeto. Ese cuerpo reproductor cuya miseria y degradación están en su escamoteo de la falsedad, del artefacto, de la máquina teatral, siempre obediente, siempre fiel, jamás traidor:

*Quantas coisas deixamos de amar, quantas coisas esquecemos de amar. Mas chego aqui e vejo o quê? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém. Então é preciso trair sempre, na esperança do amor impossível [...] Tudo é falta de amor: um câncer no seio ou um simples eczema é o amor não possuído!*¹⁵

¹⁵ Parlamento del personaje de Gilberto, embrague del autor, en el segundo acto de *Perdoa-me por me traíres*.

El cuerpo hambriento del autor

*A mi madre y mi abuela,
incansables buscadoras de
comida*

En cierta ocasión Piñera afirmó que el hambre había sido una de las tres grandes Gorgonas que habían presidido su vida desde su infancia (las otras dos eran el homosexualismo y el arte). Esto lo descubrió, nos cuenta, un buen día en que su madre le dijo: “Hoy no tenemos nada para el almuerzo”. Cuando en 1946 llega a Buenos Aires como becario de la Comisión Nacional de Cultura de la Argentina, una de las primeras cosas que le maravilla, según relata en carta a su hermana Luisa, es que “la abundancia de comida es fantástica”. En su obra para teatro *Aire frío* (1958-1959) el personaje de Oscar¹, el escritor de la familia, se va, al comenzar el segundo cuadro del tercer acto, a Buenos Aires para “huir del hambre cubana y buscar el bisté argentino”. En este mismo texto Luz Marina, la hermana de Oscar, en un momento de desesperación grita para que todos la oigan: “En esta casa nos morimos de hambre”. En su relato “La cena” los personajes, a medida que huelen sus pedos, se le dilata la nariz y se les llena el estómago vacío. El hambre, el cuerpo hambriento, es una constante en la vida y la obra piñerianas. Fue, literaria y biográficamente, una de sus experiencias más trascendentes, tal vez la más peligrosa, la más vital.² Abilio Estévez relata que en los últimos años de su vida, cuando con un grupo de amigos y de más o menos discípulos leían sus textos impublicables, era el entreacto obligatorio de la tertulia los espaguetis que preparaba Piñera. No se sabía bien si se reunían para comer o para leer y conversar sobre lo leído. Una acción justificaba y marcaba a la otra. La comida le daba trascendencia a la literatura. Sin comida no había literatura. El programa de las tertulias se dividía en tres partes: en la

¹ En *Aire frío* Piñera pretende, según confiesa en el prefacio a la edición de su *Teatro completo* de 1960, contar la historia de su propia familia, a la que consideraba modelo de cualquier familia cubana. En este texto Oscar representaría al propio Virgilio.

² En *Aire frío*, Oscar consuela a su hermana Luz Marina, “no nos quitarán lo bailado. ¿Y sabes cuál ha sido nuestro baile? Pues haber vivido en peligro permanente” ¿Qué peligro permanente podría haber en la vida mediocre de esa familia cubana de clase media baja, sin grandes aventuras que encarar, sin grandes decisiones existenciales que tomar? El peligro de la convivencia del intelecto, de la conciencia de la carencia, y de la propia carencia. El peligro de la pérdida de la cultura letrada por la obturación del mundo de la vida, el peligro de la medianización del intelecto vivo por la obturación del placer del propio cuerpo.

primera se leía el texto escogido para la ocasión, se hacía entonces un paréntesis para la preparación e ingestión de la comida, y finalmente se hacían los comentarios. Mientras se leía se ponía a hervir el agua para los espaguetis. La comida era el hiato entre la lectura y el comentario.³ Los escritores comensales entendían que lo que mediatiza la lectura y el comentario sobre ella es un buen plato de comida. Que está más apto para entender el hecho literario quien es capaz de complementarlo con la experiencia vital, con la idea de la vida como literatura. Que para devorar la literatura hay que vivirla, en el sentido de imaginarse que se es parte de ella. Que la actitud meramente devota, de consagración, de sacrificio, de adopción como alimento intelectual, de la experiencia literaria, estimula un saber literario consagrador, enajenado de la experiencia, sin vida.

Existe una idea romántica, arrastrada hasta los días de hoy y, contra lo que podría pensarse, remanente en el discurso y la práctica de los proyectos ideológicos y políticos (y de los programas culturales vinculados a estos proyectos) en los que sobrevive una meta de redención social para el hombre. Esta idea es la de que la cultura es un valor en sí, disociado del mundo de la vida.⁴ Redimir al hombre es, básicamente, educarlo. También darle comida, por supuesto, pero el proyecto emancipador está incompleto si no incluye como reclamo programático el acceso a los valores de la cultura letrada. Una utopía romántica hace suyo a un estudiante pobre con una sed de posesión del saber letrado, pero desvaloriza a un buen burgués bien alimentado, amante de los placeres mundanos, pero intelectualmente distante. Esto obedece a la idea dominante en el campo intelectual de que la instrucción, como medio de acceso a la cultura letrada, es la única capaz de redimir total y definitivamente al hombre.⁵ Se produce así una disociación entre saber intelectual y saber mundano, entre intelecto y vida, entre mente y espíritu, de un lado, y cuerpo, del otro.

³ Creo no superfluo llamar la atención sobre el hecho de que los escritores que se reunían en estas tertulias eran autores excluidos, por razones básicamente ideológicas, de las instancias de valor y de la propia práctica pública de la literatura en esa década (años 70): editoriales, estrenos, conferencias y clases. Es decir, eran autores cuyas instancias de realización como escritores, en el presente, se veían reducidas al cenáculo.

⁴ Confróntese al respecto el lúcido ensayo de Antonio José Ponte titulado "La ópera y la jaba", aparecido en la revista *Encuentro de la Cultura Cubana* del otoño de 1999.

⁵ No tengo más alternativa que echar mano del consabido y ya esperado bocadillo que siempre oigo, retribuyéndolo con una sonrisa estúpida, de mis amigos intelectuales de izquierda: "Ah, no tienen comida, pero la salud y la educación, y la instrucción, y el nivel cultural..."

El inodoro de don Benigno y las políticas del cuerpo

En *Aire frío* Ángel, el personaje del padre, sueña, en dos momentos del segundo acto, con dos grandes proyectos que sacarán a la familia de la miseria material en que se encuentra. Estos planes acabarían de golpe y porrazo con la historia familiar de carencias y privaciones. Miranda, marqués sin posesiones y mugriento, aspira a recuperar sus tierras perdidas, y Ángel se propone ayudarlo y promete conseguirle las tierras. En ello emplea todas las energías que le van restando y sueña por este medio dar el gran salto que producirá el bienestar familiar. Este proyecto de Ángel se va convirtiendo en una obsesión para él, y lo acompañará con más o menos intensidad durante el resto de la historia, provocando el distanciamiento de los otros personajes, que cada vez lo toman más por un viejo esclerosado.

En el cuadro quinto de ese segundo acto Ángel, perdiendo repentinamente el entusiasmo con la obtención de las tierras del marqués, dedica sus afanes a un nuevo proyecto: el inodoro funcional de don Benigno. Este inodoro estaría dotado de varias comodidades: sería más alto para no tener que agacharse tanto, un botón en el piso al alcance del pie posibilitaría tirar la cadena y así no habría necesidad de levantarse para hacerlo y uno se privaría de este modo de la incomodidad de ver las propias heces, al apretar el botón por segunda vez se activaría el papel higiénico que lo limpiaría a uno, y por último habría varias tallas en la abertura de la taza del inodoro de acuerdo con el tamaño del trasero. También con la adopción de este invento y su comercialización Ángel aspira a mejorar radicalmente la situación familiar.

El personaje de Ángel consigue ser al mismo tiempo romántico y cínico, patético e ineficaz. Sincero en sus planes para acabar con la miseria familiar, patético en su persistencia a pesar de las evidencias en contra y los repetidos fracasos, se empeña en mantener la autoridad dentro de la familia a pesar de su credibilidad afectada por las sucesivas infidelidades, malos tratos, golpes. Sueña con sacarlos a todos de la miseria y no se ocupa de dónde sale el plato que come. Las utopías de Ángel son utopías históricas.

En un momento afirma que “no quedarán rastros del pasado”.⁶ Sus proyectos utópicos redentoristas son también, y principalmente el segundo, proyectos para el cuerpo.

Don Benigno, y Ángel con él, basan la utilidad del inodoro, y su eventual atractivo, en la economía del gesto que proporciona. Vamos a hacer de la defecación un acto sumario, mínimo, económico. Esto se conseguirá con el menor movimiento posible del cuerpo, con una gestualidad restringida. En *Vigilar y castigar* Michel Foucault considera que el control disciplinario del cuerpo exige

la mejor relación entre un gesto y la actitud global del cuerpo, que es su condición de eficacia y rapidez. En el buen empleo del cuerpo, que permite un buen empleo del tiempo, nada debe quedar ocioso o inútil: todo debe ser llamado a formar el soporte del acto requerido. Un cuerpo bien disciplinado forma el contexto de realización del mínimo gesto.

Esta instrumentalización del cuerpo está destinada a su mayor eficacia. Esta mayor productividad se manifiesta en una estrecha relación con el objeto, como si cuerpo y cosa fueran una unidad. En el inodoro de don Benigno y Ángel lo que se pretende es reducir el gesto, amordazar al cuerpo, sujetarlo al objeto. El inodoro funcional va haciendo menos necesario el cuerpo para el hombre; le hace olvidar a este que la cosa, que el mundo, es un obstáculo. O, como afirma Foucault en el texto citado: “Sobre toda la superficie de contacto entre el cuerpo y el objeto que lo manipula, el poder viene a introducirse, a amarrarlos uno al otro”.

El inodoro de don Benigno también imagina, desea, busca, un cuerpo aséptico, sin visión ni contacto con los dejectos, con su miseria, con lo provisorio, con lo que nos recuerda que vivimos. La vida que el inodoro funcional propone y propicia también es una vida silenciada. El cuerpo aséptico del inodoro de don Benigno es, básicamente, un cuerpo silenciado, un cuerpo ideológicamente tautológico.⁷

⁶ Las dos empresas en las que Ángel se embarca son expresión de dos proyectos sociales: uno agrario y otro industrial. Su trayectoria de sueños inalcanzables es resumen y compendio de la historia cubana del siglo.

⁷ En su ensayo *Conjunciones y disyunciones* Octavio Paz afirma que “los inodoros son el lugar infernal por definición. El lugar de la *putrición* y el de la *perdición*: este mundo”. Después de citar a Norman Brown, que afirma que la “visión excrementicia” constituye la esencia simbólica de la civilización moderna, Paz establece un vínculo entre “retención anal y economía racional, que mide los gastos”. Y asegura que en la génesis de la sociedad moderna, entendida como la época del surgimiento de las relaciones capitalistas de producción, la mierda era sinónimo de desperdicio, lo contrario de lo útil y provechoso, y, por tanto, era lo que había que obturar, no restándole al hombre otro recurso que la sublimación: transformar en producto

El escritor cubano Antón Arrufat cuenta las circunstancias en las que conoció a Piñera. Habiendo oído hablar mucho de este (una generación o más anterior a él) y temeroso de sus invectivas (era ya conocido en el ámbito cultural habanero el poder cáustico de la lengua de Virgilio), se pone muy nervioso cuando el escritor y editor José Rodríguez Feo, amigo de Piñera, le anuncia al joven que se lo va a presentar. Rodríguez Feo pasa a recoger a Arrufat manejando su flamante convertible y ya Piñera va en el asiento al lado del volante. Después de un rato sin decir nada ni virar el rostro para verle la cara a Arrufat, Piñera se vuelve y le pregunta al aterrado mozo: “¿A ti te gusta hacer cosas con la mierda?” Este autor cuya carta de presentación es una interrogación, un acertijo sobre la mierda, corroboraba, en la mente del joven Arrufat, la imagen de escritor ya formada, la imagen proyectada en los círculos intelectuales cubanos. El francotirador, el provocador, el “pájaro”⁸ demoníaco, el escandaloso, la lengua más temida. ¿Qué debía responder el joven Arrufat a la pregunta sobre la mierda del autor? ¿No, sí, echarse a reír, subirle la parada? Poco importaba. Es una interrogación no para propiciar una respuesta, sino para construir y reafirmar una imagen: Yo soy el loco, el demonio, el cerdo, el coprófilo, el Sade insular.⁹ Pero también yo soy el que no se queda callado, el que dice las cosas por su nombre, el que pierde un amigo pero no pierde un chiste.

La coprofilia verbal de Piñera es el gesto diáfano y directo de quien se resiste a silenciarse, de quien considera que la literatura no se hace sólo de bondad, altruismo, espíritu edificante, afirmaciones, sino también demonismo, espíritu destructor, negativismo, pudrición, mierda. Hablar de la mierda es, por tanto, resistirse al cuerpo silenciado por la ideología. Proyectar un inodoro para no ver ni tocar la mierda es amordazar al cuerpo. Ese inodoro funcional, esa mierda intocada, ese cuerpo silenciado, son formas de perpetuación del hambre en el cuerpo, de eternización del cuerpo hambriento, y consiguientemente de obturación de la vida. En el segundo acto de *Aire frío*, Luz Marina dice: “Los paños tibios no llenan la casa de comida”. El inodoro funcional y la mierda negada, la utopía tecnológica y la tautología ideológica, los proyectos redentores modernos en su doble faz de cuerpo descansado y espíritu

esa retención (“ocultamiento y asepsia del inodoro y, simultáneamente, metamorfosis del sótano, donde se guardan oro y riquezas, en institución bancaria”).

⁸ En la norma popular cubana “pájaro” es el nombre que se le da al homosexual masculino.

⁹ El marqués era uno de los autores de la predilección de Piñera. A él se debe la primera traducción al castellano de *Las ciento veinte jornadas de Sodoma*, publicada en la revista *Ciclón* en 1955.

constructivo, son proyectos para la reducción del cuerpo, para el escamoteo de la vida. A todo lo largo del segundo acto de *Aire frío*, a medida que empeña su suerte, y la de su familia con él, en sus delirios salvadores, Ángel se va quedando ciego. La ceguera es el irónico modo como su propio cuerpo le ha advertido que sus utopías redentoristas, contra lo imaginado, son proyectos para la contracción y mutilación del cuerpo.

El gesto mínimo que propicia y busca el inodoro funcional es un gesto, por esa misma razón, antiteatral. A lo largo del siglo XX una línea de la producción teatral, y de la reflexión sobre el teatro vinculada a ella, se ha preocupado muy especialmente del estudio del comportamiento biológico y cultural del hombre en una situación de representación, es decir, del hombre que utiliza su presencia física y mental con arreglo a principios diferentes de los que gobiernan la vida cotidiana. A esta tradición, dentro de la que se podría trazar un linaje que incluiría Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook y Eugenio Barba, se le ha dado en llamar, en las últimas tres décadas, antropología teatral. Esta línea de experimentación y reflexión teatrales se ocupa de los modos en que los hombres, de una sociedad a otra, y de una manera tradicional, saben servirse de su cuerpo. El propio Barba (1982) distingue que:

Utilizamos nuestro cuerpo de una manera diferente en la vida y en las situaciones de "representación". En el nivel cotidiano, tenemos una técnica del cuerpo condicionada por nuestra cultura, nuestro estado social, nuestro oficio. Pero en una situación de "representación" existe una técnica del cuerpo totalmente diferente.

Esta técnica diferente, que aspira a acceder a universales culturales, busca una utilización particular, extra-cotidiana, del cuerpo en el teatro. Para la práctica del experimentalismo antropológico, el cuerpo en el nivel cotidiano es un cuerpo inculturado, es decir, con una gestualidad, una expresividad, condicionada por una formación cultural específica. El cuerpo en este nivel lleva en sí, indeleblemente, las marcas de la cultura a la que pertenece. Al nivel extra-cotidiano se accedería por medio de una deculturación y posterior aculturación del cuerpo del actor. Es así cómo Grotowski observa lo que permanece constante frente a la variación de las culturas, lo que existe como transcultural. Este elemento transcultural lo descubre Barba en el "nivel pre-expresivo del arte del actor".

Barba, siguiendo a Grotowski, desconfía de la intencionalidad del actor, de su deseo de expresión para significar tal o cual cosa. Esa expresividad extra-cotidiana se conseguiría por medio de un “gesto dilatado”, esto es, por medio de una gestualidad que funcionara en las antípodas del gesto cotidiano: una gestualidad donde se invirtiera el máximo gasto de energía para el mínimo resultado.

El cuerpo dilatado de las prácticas del teatro antropológico deja de lado una concepción funcional del cuerpo y del gesto del actor al servicio de una expresión productivista, funcional, amarrada al objeto, que ha dominado la escena durante décadas. Ha privilegiado y exhibido algo inmanente al teatro como arte de la representación escénica, como arte del cuerpo vivo en situación de representación: el gesto dilatado.¹⁰ Este uso que el teatro naturalmente hace del cuerpo del comediante es un uso cuya productividad pone en cuestión una noción utilitaria del cuerpo.

El inodoro de don Benigno es una metáfora de las utopías modernas, tiene todas las marcas de los fines que estas se proponen. En *Aire frío* Piñera deja claro que un proyecto utópico es un proyecto para la economía del gesto; es un proyecto utilitario para el cuerpo; para la disminución de la funcionalidad del cuerpo; para cifrarlo y reducirlo. Es, en suma, un proyecto antiteatral.

Los cuerpos complementarios y la circularidad de la historia

En las páginas introductorias a su novela *La insoportable levedad del ser* Milan Kundera reflexiona sobre la inmoralidad implícita en la negación de la idea del eterno retorno. es decir, en el rechazo a la noción de circularidad de la historia. El autor-narrador arriba a esta conclusión al recordar los años de su infancia, coincidentes con los años de la segunda guerra mundial y la ocupación alemana de su país. Contrario a casi todo el resto de la humanidad, el autor-narrador, por un especial cuidado de los padres y otra serie de circunstancias, tuvo una infancia feliz. Los años del peor horror que ha conocido

¹⁰ Si lo comparamos con otras manifestaciones artísticas dramáticas en las que interviene el cuerpo vivo del comediante, el teatro es sin duda aquella en la que, por los propios reclamos de la escena teatral, por sus exigencias para hacer la comunicación teatral funcional, el comediante interpreta con una gestualidad dilatada, extracotidiana. La necesidad de proyectar la voz, de hacer un gesto (facial o corporal) amplio para que sea percibido por una platea distante, ya condicionan la interpretación teatral a buscar un gesto extracotidiano. En el cine y la televisión, en general, no ocurre así.

la historia humana fueron los más felices de su existencia. Ahí el autor-narrador concluye que, de no estar presente la idea, el temor mismo, entre los hombres, del retorno de lo ya acontecido, de la mera posibilidad de su repetición, nada del pasado tendría importancia. Al no tener que prevenirse de su vuelta, se tendería un manto de total amoralidad sobre el pasado.

En 1959, en un intervalo de la escritura de su obra *Aire frío*, Piñera escribiría un texto dramático en un acto, *El Flaco y el Gordo*, que se estrenaría ese mismo año. Años después Piñera clasificaría ese texto como la expresión de “la inseguridad del hambre”. La historia es sencilla: Un Gordo y un Flaco están internados en una misma sala de hospital. El Gordo es rico y el Flaco pobre. El Flaco come la escasa y sosa ración gratuita del hospital. El Gordo, como puede pagar, pide a la carta platos exquisitos. Durante toda la primera escena el Flaco, que siempre se queda con hambre, realiza esfuerzos desesperados para conseguir una mínima porción de la comida del Gordo. Este, entretanto, lo somete a pruebas desgastantes y humillantes. Por último, en un momento de desesperación, el Flaco se come al Gordo. En la segunda escena el Flaco (ahora gordo) recibe como compañero de cuarto de hospital al Nuevo Flaco. El terror manifiesto del ex-Flaco de que se repita con él lo anterior cierra la historia.

Los cuerpos y destinos del Flaco y el Gordo son contrapuestos y complementarios. El primero es pobre, flaco y vulgar, y tiene rota su pierna derecha; el segundo, es rico, gordo y refinado, y tiene roto su brazo izquierdo.

El Gordo tiene de su lado no sólo la comida, sino también la cultura. Él es el que sabe leer. En dos ocasiones le pide al Flaco que, como precio de recibir una mínima parte de su comida, le recite la receta de lo que está comiendo. El Gordo le corrige todo el tiempo al Flaco y, como a su ver este falla, al final no le da nada. Para el Gordo “una comida es descifrable como un jeroglífico o como una notación musical”. Es él quien sabe descifrarla. Su cuerpo alimentado lo deja apto para la apreciación de la cultura. Por el contrario, el Flaco es el que no conoce las claves para descifrar la cultura. Trata de reproducir las indicaciones del Gordo para su recitación. No tiene gusto ni opinión. No posee el saber cultural.

El Flaco y el Gordo, cuerpos complementarios, son también cuerpos mutilados. Uno mutilado en virtud del hambre (al Flaco se le rompió la pierna cuando estaba

intentando robar para comer); otro mutilado en virtud de la cultura. El primero mutilado porque la vida en él se reduce a la aventura de la sobrevivencia, porque el cuerpo hambriento no puede soñar su vida como la vida de otro, no puede imaginarse como un personaje literario, no sabe interpretar. El segundo mutilado porque el cuerpo harto no logra vivenciar la cultura como vida; en él la ausencia del dolor, de la experiencia de la falta, lo incapacita para entender la cultura como una mitad cuya otra mitad es la vida. Sabe cómo se interpreta, pero no puede hacerlo. Sólo puede comer, esto es, vivir, si se le recita lo que come, es decir, como experiencia cultural, retórica.

La relación entre el Flaco y el Gordo es también una metáfora paródica de la creación teatral moderna. El Gordo sabe cómo se declama, cómo se interpreta. Se comporta, a lo largo de la primera escena, como un verdadero director teatral. Tiránico, arbitrario, indescifrable él mismo. El Flaco, en contrapartida, es el comediante. Tiene a su cargo la declamación de las recetas, que sólo él está apto y en condiciones de hacer. Su misión es adivinar la inflexión exacta, la modulación precisa, la nota correcta. Su misión es la sujeción del cuerpo a los valores de la cultura que el Gordo-director conoce y porta.¹¹

Para el Flaco el tiempo no pasa. Como él dice: “Mañana lo mismo que hoy... Hoy, lo mismo que ayer...” El cuerpo hambriento es un cuerpo sin historia, pues esta no es sino la sucesión de hechos diferentes. El cuerpo hambriento es el cuerpo ausente de relato.

Las utopías modernas, y las ideologías que las propugnan, las justifican y las sustentan, también sueñan con el fin del relato. Dibujan el destino humano como punto final, historia cerrada, relato ausente. Renuncian a la circularidad de la historia en virtud de la redención humana. Contra lo que proclaman, buscan la perpetuación del cuerpo hambriento, que es el cuerpo donde la vida no pasa, porque la vida es también, y fundamentalmente, la posibilidad de otra vida. La esencial inmoralidad de las utopías redentoristas, al negar la vuelta del pasado, radica en que obtura en el hombre la posibilidad de ser otro, la posibilidad de imaginarse personaje, la posibilidad teatral. Las

¹¹ No me parece ausente de sentido el órgano mutilado, inhabilitado, en cada uno de los dos personajes. En el Gordo es el brazo, es decir, el ícono más claro y preciso del gesto, de la expresión teatral del comediante. En el Flaco es la pierna, es decir, de los grandes órganos visibles de la expresión teatral, el menos autónomo, el más sujeto al escenario, aquel en el que la proxemia deja la huella de las marcas del director en la puesta en escena. El director no puede manifestar el gesto que sueña; el comediante no consigue andar sin las marcas del director.

utopías redentoristas alientan, en el hombre pretendidamente emancipado, el deseo de ser siervo.

La patada en el culo y el “barroco excrementicio” de Virgilio Piñera

En 1955 Piñera publica en la revista *Ciclón* su texto dramático *Los siervos*¹², una sátira de los sistemas políticos constituidos para la definitiva redención humana, el fin de la historia y la negación del tiempo circular. La historia de esta obra en tres cuadros acontece en un utópico universo sin conflictos sociales y su referente directo es el modelo soviético.¹³ Metáfora orwelliana, el mundo descrito por Piñera es el del Estado totalitario moderno. En este mundo ideal, sin contradicciones, en el que ha tenido lugar “el triunfo de la revolución mundial”, Nikita, el filósofo del partido, decide, de buenas a primeras, declararse siervo, lanzando un manifiesto preconizando el servilismo y pidiendo un señor. Los jefes del partido y del gobierno no saben qué hacer, pues se encuentran en un callejón sin salida: en la proclamada sociedad armónica no se puede reprimir un acto cualquiera pues esto dejaría claro que no se ha llegado al tal estado ausente de conflictos.

En su ensayo *Conjunciones y disyunciones* Octavio Paz establece un contrapunteo entre los simbolismos de dos partes del cuerpo humano, la cara y el culo. Por medio de sucesivas metáforas, Paz indica que la historia de la cultura y la civilización humanas es la de la separación entre estas dos partes del cuerpo humano. Marcar la distinción significó establecer la dicotomía entre alma y cuerpo, y, por el contrario, decir que el culo es como la cara reata “la discordia que somos”. Para Paz, la historia de la cultura, a través

¹² *Los siervos* fue excluido por Piñera de la compilación de su *Teatro completo* de 1960. Fue el único de sus textos dramáticos escritos y publicados hasta la fecha que el autor no incluyó. Esto sólo se puede explicar por un distanciamiento ideoestético de Piñera de las ideas explicitadas en la obra. *Los siervos* es, por tanto, el texto escondido, el hijo renegado, la parte oculta de la escritura de su autor. Hay que tener en cuenta que este texto no es una obra inicial en la dramaturgia de Piñera. Cuarta obra para teatro, fue escrita por su autor después de textos ya casi canónicos como *Electra Garrigó* y *Falsa alarma*. *Los siervos* no es un tanteo de su autor. Cuando aparece en *Ciclón* Piñera es un escritor con una estética definida y reconocible por el campo intelectual. Me parece absurda la insistencia de la crítica en esconder este texto, y de la escena en ignorarlo, atendiendo a un supuesto interés del autor en no legitimarlo *a posteriori*. Creo más productivo analizar por qué, no siendo claramente un texto seminal, su autor quiso desentenderse de él, ver qué dilemas, en la ideología de su autor, motivaron esta obturación pertinaz.

¹³ La escena es presidida por dos cuadros, uno de Lenin y otro de Stalin, los personajes todos tienen nombres rusos (Nikita, Orloff, Fiodor, Kirianin, Stepachenko...), el periódico al que se hace alusión se denomina *Pravda*, órgano oficial del PC soviético, y la nomenclatura de la posición de los personajes dentro de la jerarquía política se corresponde al del modelo del Estado soviético: primer ministro, secretario del partido, filósofo del partido, etc.

de un juego de metáforas y metonimias, es la historia de cómo “la cara se distanció del culo”, por medio de una sucesión de sublimaciones que es, también, la historia del escamoteo del cuerpo para privilegiar el alma.

En *Los siervos* Nikita, que decide declararse siervo, dice que el nikitismo, la doctrina creada por él y que fundamenta su declaración, es la “filosofía del trasero”. A este personaje, para poner a los otros jerarcas del partido en situación comprometedor, y forzarlos a demostrar que son amos encubiertos por debajo de la igualdad proclamada, no se le ocurre mejor cosa que incitarlos a que le den una patada en el culo. Durante todo el segundo y tercer cuadros (los dos cuadros finales) del texto Nikita insiste obsesivamente en la patada.

Nikita es también un convencido de la circularidad de la historia: al tiempo que se proclama siervo dice que es inevitable que después esos mismos siervos cuya autoproclamación él quiere alentar se declaren en rebeldía contra la servidumbre y se conviertan de nuevo en señores. “No hay nunca un final. Es el eterno retorno”, dice en diálogo con Orloff, el primer ministro, que le riposta: “Eres anticuado. No crees en el progreso”.

En *Los siervos* Piñera lleva, a un plano de proyecto ideológico y social utópicos, una precupación, un dilema que lo acompañaría a lo largo de toda su obra para teatro, el de la dualidad declaración-escamoteo, que es una cuestión esencialmente teatral. Nikita quiere iniciar un movimiento que conduzca al señor y al siervo declarados, en contraposición, según piensa, al sistema existente: el del señor y el siervo encubiertos. El protagonista, sin embargo, no quiere fundar una nueva utopía, una nueva doctrina ideológica: cuando se le pregunta si quiere ser un “salvador”, él aclara que sólo desea ser un “declarador”.

Nikita es un filósofo. El conflicto de Nikita con los jerarcas del partido y el gobierno es, también, el del filósofo y el sistema, el del intelectual y la institución. Claramente personaje embrague del autor, sus comentarios e ideas contribuyen a clarificar una imagen de intelectual con la que se corresponde el imaginario piñeriano: la del intelectual como conciencia crítica de su sociedad, sin compromisos ideológicos apriorísticos de ningún tipo (“para ser filósofo hay que ser un descontento. Condición *sine qua non* de la filosofía”, dice Nikita al final del segundo cuadro) y la de la escritura

al servicio de esa conciencia crítica (para el protagonista, develar el hecho de que “hay explotadores y explotados encubiertos” es “un modo de protestar”), sin imperativos prácticos, sin ideologización de la crítica.¹⁴

En su libro citado, Octavio Paz establece un paralelismo (cf. nota anterior de este epígrafe) entre el oro y los excrementos, y entre la necesidad de ahorrar el primero y esconder los segundos que aparece con el capitalismo. Al mismo tiempo, Paz establece una asociación simbólica entre oro y utopía (edad de oro realcanzada), por un lado, y falo y excremento, por otro. La violencia de la acumulación del oro de las sociedades capitalistas que buscan el lucro individual, es sustituida, en las sociedades llamadas socialistas, por la violencia del excremento-falo. Siguiendo la línea de pensamiento de Paz podemos concluir que el signo del oro desaparecido en estas últimas es sustituido por una edad de oro que lo sublima, pero que al mismo tiempo tiene que usar su doble oculto, el excremento-falo, para ejercer la violencia. El propio Octavio Paz reclama que “sería necesario estudiar la conexión escondida entre esa agresividad anal y la violencia abstracta de las burocracias del Este”, y sugiere que

¹⁴ En la década siguiente, tras el triunfo de la revolución cubana, la imagen de intelectual que correspondía al horizonte del deseo del campo intelectual nacional disentería radicalmente de la imagen proyectada por el personaje de Nikita en *Los siervos*. Esta última sería la imagen de un intelectual comprometido al estilo sartreano. La que se configuraría a comienzos de los sesenta en Cuba sería la de un intelectual comprometido, pero con unos presupuestos ideológicos concretos y más o menos definibles, amarrado a un proyecto utópico para la redención de todos a cuyo servicio debería, en última instancia, poner su escritura. Con el avance de la década, este modelo intelectual se reforzaría programáticamente con la idea de un escritor que no sólo debe ser conciencia crítica, sino que tiene que colocar esta al servicio de una idea, y en consecuencia, debe asumir otras tareas políticas: este cambio estaría condensado en la imagen de intelectual cuya actitud crítica debería ir acompañada de una propuesta de acción. Dotar al intelectual de una ampliación de sus funciones le proporciona un crédito y una proyección sociales que en realidad esconden una reducción y una contracción de esas mismas funciones. Al proponerle (casi exigirle) que formule soluciones a la carencia que desnuda, al error que denuncia, se le priva de la posibilidad de la falla, del juicio subjetivo, de la experiencia. Al redimirlo a él también, al sacarlo de la condición de siempre ignorada voz y otorgarle el atributo de “pensar con” (y no más practicar un “pensar contra” siempre frustrado, desencantado) se le quita la posibilidad de la servidumbre, la posibilidad de la patada en el culo, la posibilidad de gritar. Al darles a los intelectuales, la voz hasta entonces obturada, las editoriales, las páginas artístico-literarias de los periódicos, abrirles las aulas universitarias y las bibliotecas, financiarles los estrenos teatrales, es decir, al conferirles la gestión de su destino, la revolución cubana los convirtió en institución, se los tragó, les tapó el culo, les cosió la boca. En el universo de la utopía alcanzada, que es el universo de la acción sujeta a la teoría, de la vida convertida en imitación de la ideología (los jefes de *Los siervos* no saben qué hacer, pues el nikitismo no está registrado en los manuales) se escamotea el hecho de que “un filósofo es siempre y ante todo un siervo”, esto es, un culo que se patea, una cabeza que se corta, alguien cuya razón de ser reside en revelar la discordia que somos.

La transmutación del sol primordial _oro que era de todos, todo que era de oro_ en el ojo inconsciente del Estado burocrático-policialesco es tan impresionante como la transformación del excremento en cédulas bancarias.

En *Los siervos* el excremento-falo es la verdad anunciada, la utopía ideologizada, el nuevo mundo ausente de conflictos. En el segundo cuadro, en el clímax de su obsesión porque le pateen el trasero, Nikita dice que el periódico oficial del partido (*Pravda*, que en ruso quiere decir “verdad”) es el nuevo *knut* (“látigo” en ruso), y a partir de ahí comienzan a hacerse una serie de asociaciones más o menos explícitas entre *Pravda* (“palabra roja”)-látigo-verga (falo)-rojo-cola (trasero)-caliente-ardiente. La palabra ideologizada, la utopía justificada, la verdad asumida como absoluto es desnudada en *Los siervos* como agresividad anal, como excremento, como oro escondido. Y al mismo tiempo, a través de la asociación falo-excremento, ser poseído por la verdad-verga significa convertirse en siervo, que es lo mismo que denunciar que la ideología verdadera-falo es mierda.

En este texto de Piñera el del siervo es un cuerpo sin cabeza, pues lo importante en él es el trasero. De hecho, las “masas” de *Los siervos* no tienen cabeza, en su doble connotación de cerebro (residencia del pensamiento) y cara (espejo del alma). En ellos el trasero se ha convertido en su cara. Ante la divulgación del manifiesto nikitista las masas “no han reaccionado en ningún sentido”, pues “cuando se ha llegado a la cima del mejor de los mundos, es difícil reaccionar”; así “las masas han leído el manifiesto sin leerlo”. Nikita se propone justamente que empiecen a “leer leyendo”, es decir, a hacerles saber que el trasero no es la cabeza, que el culo no es la cara. Darles una buena patada en el culo significa poner el trasero en su lugar, otorgarle su justa medida de trasero, restaurar la vida en lo perecedero de lo excrementicio. La patada real en lugar de la patada escondida es restablecer el cuerpo escamoteado.

La patada en el culo es máscara arrancada, el cuerpo despojado de su atadura al alma. La edad de oro restaurada de las utopías redentoristas, lejos de borrar la distinción entre cuerpo y alma, entre lo material y lo consciente, en una pretendida armonía, al procurar una integración de ambos fundamentada en el fin de los conflictos, los confunde, los descaracteriza, los anula a ambos. El trasero no está más para ser pateado,

penetrado, marcado como órgano de vida por la presencia en él de lo precedido, lo excrementicio. La cara-cabeza no está para pensar, para resistir a la miseria del objeto, dentro del cual se incluye el propio cuerpo.

La patada en el culo instaura un escándalo cuya consecuencia inmediata es la ejecución de Nikita. En el interrogatorio y juicio que se le sigue al final de la historia, tras ser pateado finalmente en el culo, un telefonema comunica que miles de hombres se han declarado siervos. Después de esto, Nikita sale para ser decapitado. La restauración del cuerpo por medio de la exhibición de la violencia anal, restablece la dualidad cuerpo-alma, trasero-cabeza, reinicia el conflicto, reinstaura la acción (y con ella el relato).¹⁵ El cuerpo declaradamente maltratado, torturado, despierta en los otros, en una reacción en cadena, la conciencia de la propia subjetividad, de su condición espiritual. Los siervos ya declarados de *Los siervos* han respondido al gesto propiciado por Nikita con el deseo del reconocimiento de su conciencia en virtud de la conciencia de su propio cuerpo.

La insistencia piñeriana, en los casos antes citados, en el valor simbólico del excremento y del trasero con él, permiten hablar, en el caso de cierta área de la producción dramática del autor, de un “barroco excrementicio” en los términos en que lo define, en *Conjunciones y disyunciones*, Octavio Paz:

un estilo artístico que se sitúa precisamente en la aurora de nuestra época¹⁶ y que es la antítesis tanto del “socialismo” como del capitalismo modernos. Un estilo que podríamos llamar “barroco excrementicio”.

Gesto inútil y gesto productivo, gesto dilatado y gesto mínimo, repetición de situaciones y actos¹⁷ y economía de las acciones, improductiva mierda y oro fetichizado, ostentación del trasero y revelación del espíritu, gasto excesivo y gasto justo, culo y cara, cuerpo y alma, despilfarro y medida, lo irracional y lo racional, cuerpo y no-cuerpo. Esta

¹⁵ Al comenzar la historia Orloff, el primer ministro, dice que “cuando un hombre se convierte en acción no puede hacer otra cosa que actuar”, es decir, que representar, que teatralizar. El teatro, es decir, el universo de la acción indetenible, según lo entiende Nikita (y Piñera con él), es el lugar donde se produce el acto desnudo (en contraposición al acto escondido ejecutado socialmente), donde se exhibe la contradicción entre espíritu e idea, de un lado, y cuerpo, del otro, entre cabeza y trasero. El mundo proyectado por la utopía redentorista es donde esto es imposible, es un mundo nada teatral.

¹⁶ Paz se refiere aquí concretamente a una vertiente de la poesía barroca española del siglo XVII que él ve más claramente en la obra de Francisco de Quevedo y Luis de Góngora.

¹⁷ Como en *Aire frío* y *El Flaco y el Gordo*. Hay que tener en cuenta que toda repetición es barroca. Según lo concluido hasta aquí hay que entender que la repetición es, en sí, también una resistencia al fin del relato, un deseo de que la historia no acabe, un tiempo prolongado, una utopía negada.

serie de dualidades permiten entender la teatralidad piñeriana y la ideoestética de su autor, según hemos visto hasta aquí.

Todo el sacrificio de Nikita está destinado a hacer a las “masas” pensar, es decir, a hacerlos que se reconozcan como siervos, como conciencias críticas, como sujetos, como espíritus. En este arte barroco, como afirma Paz, “el espíritu vence al cuerpo pero el cuerpo encuentra ocasión de glorificarse en el propio acto de morir. Su desgracia es su monumento.”

La teoría piñeriana del cuerpo-teatro

En 1974, como prefacio a la que sería su última obra para teatro concluida, Virgilio Piñera escribe un pequeño texto publicado diez años después en la revista *Conjunto* bajo el título de “Se habla mucho...”. En este escrito Piñera formula lo que podríamos llamar su teoría del “cuerpo-teatro”. He querido analizar los cuatro últimos textos dramáticos de Piñera [*Ejercicio de estilo. Tema: nacimiento de palabras* (1969), *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* (1971), *Las escapatorias de Laura y Oscar o De los ridículo a lo sublime no hay más que un paso* (1973) y *El trac* (1974)] a la luz de esta teoría. Estos textos configuran claramente una última fase de la dramaturgia piñeriana que se distingue bastante de la producción anterior y cuyo tema común sería el del hombre como ser que representa, que interpreta un papel, y, por tanto, el teatro. Estos textos son profunda y esencialmente metateatrales, por lo que son tremendamente clarificadores de las ideas del autor en relación con el teatro y la representación, y sobre la relación entre estos y el mundo de la vida y las formas del saber entre los hombres.

Piñera tuvo, en general, una muy desafortunada relación con la escena. A los estrenos demorados y fugaces de sus textos en las salitas habaneras en los años cuarenta y cincuenta les sucede, a comienzos de los sesenta, una eclosión de la puesta en escena de textos dramáticos del autor. Pero ya a mediados de esta década sus obras para teatro vuelven a caer en un ostracismo que implica no sólo a la escena como a las editoriales. Textos extensos y perfectamente ajustados a las condiciones y las exigencias de la escena en la época como *La niña querida* (1966) y *Dos viejos pánicos* (1968) sólo serían estrenados más de veinte años después; y en estos y otros casos publicados también décadas más tarde. En honor a la verdad, la escena cubana creó una ilusión de que la dramaturgia piñeriana se reducía a dos textos: *Electra*

Garrigó y Aire frío. Esto se debe a las exigencias del campo intelectual y a los horizontes de expectativas del público teatral, más identificados con textos que se propusieran ofrecer un diagnóstico de la circunstancia social y familiar cubana.

De este modo, cuando a fines de la década del sesenta Piñera inicia una última fase dentro de su producción dramática, ya es un autor de cierta manera reducido por la escena cubana, con grandes áreas de su textualidad ignoradas. Esto se acentúa cuando, al comenzar la década siguiente, por razones principalmente extraliterarias, un sector de la intelectualidad cubana se ve excluido de las instancias de realización artísticas e intelectuales: publicaciones periódicas, editoriales, aulas universitarias, escena. Entonces, a los sesenta años, habiendo sido un autor maldito (por los años de *Orígenes*) y un autor faro (por los años de *Ciclón y Lunes de Revolución*), un homosexual preso y un escritor premiado, Piñera está solo con su escritura. Nombrado por la institución oficial a un oscuro puesto de traductor de literatura africana en francés, sin publicar ni dar conferencias, con la mayoría de sus obras excluidas de la escena, sin garantías de que esa situación pueda cambiar, Virgilio Piñera sigue escribiendo con su agónica rutina habitual.

Los cuatro textos citados trazan una línea, una trayectoria, que es la de una reflexión piñeriana sobre el teatro y sobre la relación entre cuerpo, ideología y voz en él. Estos textos, en su sucesión, dibujan y ponen en discusión el proceso de creación teatral y sus relaciones con la cultura, con la vida y con el cuerpo y la ideología. En *Ejercicio de estilo...* de lo que se trata es de que el nacimiento de la palabra teatral implica la adopción de una nueva idea del cuerpo, de un nuevo uso performático de este. En *Arropamiento...*, usando el tópico del “gran teatro del mundo”, Piñera se refiere a las funciones del teatro y a la relación entre este y vida a partir de la dualidad enajenación y desenajenación. Este texto imagina la vida como un teatro. En *Las escapatorias...*, a partir de las posiciones contrapuestas de Laura y Oscar, lo que se refiere es el lugar del cuerpo teatral en la historia y su relación con la ideología, y por

último, en *El trac*, Piñera metaforiza una nueva fundación del teatro, un nuevo comienzo, a partir de la relación de voz y cuerpo performáticos y cultura.

En “Se habla mucho...” Piñera establece una identidad entre teatro y vida, y distingue dos modos del uso del cuerpo en la escena y la vida: el cuerpo fisiológico, inculturado, que el autor imagina “sujeto pasivo” de sus actos, y el cuerpo en situación de representación, “sujeto activo” de sus actos. El paso de uno al otro es el de la asunción del otro que se es. Para Piñera, el hombre sólo se justifica existencialmente, en el teatro y en la vida, si practica este proceso de deculturación, de despojo “de las máscaras encajadas en nuestro cuerpo de sangre y huesos”. Esto se consigue a través de la práctica un juego por el que se busque la otredad en sí mismo. Es, contra lo que podría pensarse, en una permanente búsqueda de otro papel en él, de la posibilidad de ser otro, que el hombre, para Piñera en este texto, consigue “realizarse como ser humano”.

En “Se habla mucho...” Piñera también, y esencialmente, está haciendo un comentario sobre el teatro en sí, sobre la escena. Para él, “el teatro como tradicionalmente se ha asumido hasta ahora, es algo limitado”. Influidido por las ideas del teatro de raíz artaudiana,¹ Piñera asegura, reatando al teatro con la vida, que “cuando un hombre actúa en la vida por medio de su máscara, es, ya, una cosa”. Esta máscara convierte a los hombres en “títeres”, en seres manipulados por la ideología, por el poder.

¹ Piñera había participado entre 1967 y 1968 en un taller de teatro ofrecido por el director cubano Vicente Revuelta en el Teatro Musical de La Habana, en el cual se habían experimentado nuevas técnicas teatrales que, siguiendo la línea Artaud-Grotowski-Living Theater, inauguraban en la escena cubana un nuevo referente cultural, sustituyendo a las prácticas stanislavskianas y brechtianas precedentes. Piñera contribuyó con algunos “Ejercicios” para estas jornadas, lo que sin duda influyó enormemente en el cambio de su textualidad dramática y en una preocupación existencial a partir del teatro en sí y de la performatividad del cuerpo, algo totalmente nuevo en la escritura piñeriana, al menos planteado con tal claridad. Hay que señalar también que Piñera era un profundo conocedor de Artaud. La bien cuidada y comentada traducción y edición cubanas de *El teatro y su doble* estuvo a su cargo.

Esta supermarioneta es, para Piñera, la forma a la que ha llevado el uso que se ha hecho tradicionalmente del cuerpo en el teatro, que no hace sino mimetizar el adiestramiento y manipulación de los cuerpos en el mundo de la vida. El autor concluye que “sólo el encuentro [del hombre, del comediante] con su cuerpo-teatro puede sacarlo de esa trampa mortal”.

Este cuerpo-teatro es “ese segundo cuerpo que nos habita”, aquel obturado por la cultura y la ideología, que no es sino la forma en que el hombre (y el comediante con él) actúa en la vida (y en el teatro) con conciencia de que se actúa. Para Piñera es necesario tener conciencia de que se está parado “en el teatro de la vida”.

La equiparación de vida y teatro que Virgilio Piñera practica en este texto implica una amplificación extraordinaria de la función teatral. Asumir una condición performática del cuerpo implica que “somos nosotros mismos teatro”, pero no como en el tópico calderoniano del “gran teatro del mundo”², sino en el cuerpo en sí, y no en la composición del mundo, en su estructura y modo de actuación.

Un ejercicio para el nacimiento de la palabra teatral

En *Ejercicio de estilo. Tema: nacimiento de palabras*, escrita en 1969, un único personaje en escena, que es Actriz, recibe instrucciones por altoparlante de una voz masculina *en off*. Estas órdenes son relativas al acto de proferir las palabras. Estas son dichas por la Actriz en un *crescendo* que va desde el fonema hasta un discurso dialógico. En la segunda parte del texto la Actriz, a medida que va pronunciando los sonidos se va alterando en escena al tiempo que simula una mujer pariendo. A medida que recibe las órdenes de la voz *en off* que indican los diferentes momentos del

² Este tópico es una de las grandes contribuciones estéticas del barroco teatral español. Este tópico teatraliza la vida al afirmar que el mundo es un teatro. Como en todo el arte barroco, relativiza los valores y la noción de verdad al darle al referente los atributos de la escena. Reitera la interrogación barroca de quién habla de quién. Repite el artilugio de no saberse quién representa quién. En un centro vacío, desaparece el referente.

trabajo de parto (inundación, contracción, dilatación, delirio, etc.) la Actriz produce construcciones verbales que metaforizan estos diferentes niveles del parto. La última palabra proferida por la Actriz es la palabra “cuerpo”. Entonces la voz *en off* pasa a ser una voz femenina. Al terminar la obra, a la orden de “alumbramiento” de la voz femenina la luz cubre todo el cuerpo de la Actriz hasta la boca, al tiempo que ella conjuga por primera vez un verbo, el verbo “nacer”.

Para nacer, el nuevo cuerpo-teatro tiene que empezar de cero, y debe entenderse este nuevo nacimiento como la integración de cuerpo y palabra, de cuerpo y lenguaje. El lenguaje es el cuerpo y viceversa. Proferir palabras (principal medio de vehiculación de ideologías en teatro) es hacer nacer cuerpos. La voz, la palabra de mando (la voz masculina *en off*) es la voz extra-corpórea, la voz que hace nacer un cuerpo autómatas.

En *Ejercicio de estilo* la boca es vulva, vagina. Orificios colocados en los dos extremos del cuerpo femenino, marcan una oposición. La cultura de occidente se ha encargado de alejarlos uno del otro, de oponerlos. Sus funciones han quedado históricamente definidas, delimitadas. La primera nos permite alimentarnos, crecer, devorar el mundo, apropiarnos de él, hacerlo nuestro. Es el órgano antropocéntrico por excelencia. Es también el órgano del lenguaje, que permite manifestarnos como seres racionales. Su erotismo está ligado al beso, una penetración sublimada. Es el órgano por excelencia de la humanidad, de lo que nos aleja de la bestia. La vulva, por el contrario, es la boca torcida, lo que recuerda lo animal en el ser humano. Como vagina dentada, es una boca que, lejos de comerse al mundo, se come al propio hombre. Antropocéntrica no, antropofágica, falofágica, aniquilación y miseria del hombre. Rastro de lo animal en el ser humano.

Al igualarse boca y vagina en este texto se pretende no escamotear una discordia que somos, restablecer el cuerpo como vehículo del lenguaje, como lenguaje él mismo. Productora de palabras, de lenguaje, la boca estuvo asociada

siempre al universo de las ideas, lo contrario de lo corporal. El ocultamiento de la vagina fue, sin embargo, índice del escamoteo del cuerpo.

Ejercicios de estilo... es también una metáfora de la apropiación de la voz en teatro. La voz masculina *en off* (en clara oposición al cuerpo femenino en escena) es la voz de mando. La Actriz no consigue realizar ninguna acción ni proferir ningún sonido si no es bajo el mandato de la voz masculina. Esta voz, sin embargo, no puede estar en escena, no sabe estar en escena. Su poder radica justamente en su incorporeidad. Puede ser la voz del director teatral, pero también la expresión de un discurso logocentrista. Su mandato es el de la razón. Y este se ejerce sobre un cuerpo cuya obediencia es al precio de su agonía, pues la Actriz va contorciéndose a medida que obedece las indicaciones de la voz.

En este texto el nacimiento de la palabra performática, teatral, es entendido como el nacimiento de un nuevo cuerpo. El lenguaje en el teatro pasa necesariamente por la construcción del cuerpo-teatro. No es sino al proferir esa palabra, la palabra "cuerpo", que la Actriz se ha librado de la voz masculina *en off* y ha propiciado la aparición de una nueva voz femenina, que le ordena el "alumbramiento". Librada de la voz de mando en virtud de la apropiación del cuerpo como lenguaje, como voz, como palabra, la Actriz se ha apropiado de la voz, que es, en teatro, el único modo de redimir el cuerpo. Ha nacido el cuerpo-teatro (la Actriz ha sido cubierta de luz, se ha dado a luz), está apta para predicar, para proferir predicados, para convertir su voz en acción. El hecho teatral, la acción (la Actriz conjuga por primera vez un verbo) son el discurso de un verbo despojado de la voz de mando exterior, de lo ajeno al teatro, de la lógica de la ideología.

El lenguaje es, según dice la voz femenina *en off* al final del texto, "donde se aventura el dios en la carne extraviado". Es decir, la carne, el cuerpo, es el lugar donde se pierde el dios, donde el absoluto no encuentra asidero, aquello relativo y mutante. El lenguaje se convierte entonces en refugio de ese dios, en vehículo de la manifestación de ese absoluto.

La caverna platónica y el gran teatro del mundo

En *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica*, de 1971, definida por Piñera como “auto existencial” y dividida en nueve jornadas, cuatro actores, dos hombres y dos mujeres, guiados por Ceremonio, cumplen una serie de ceremonias teatrales, en escenas aisladas: por ejemplo, participan de una corrida de toros, simulan que tienen problemas de salud, representan personajes que actuaban falsamente, escenifican la alegoría de la caverna de Platón, participan de una subasta en la que venden partes de su cara, hacen una mímica doblada como si estuvieran frente a un espejo, hacen de estatuas y finalmente protagonizan un duelo simbólico.

Quien los dirige en esta sucesión de acciones es el personaje de Ceremonio, es decir, *maestro de ceremonias*, esto es, quien dispone los cuerpos, quien marca las partes de la ceremonia, no quien interviene directamente e ideologiza el espectáculo. El maestro de ceremonias es como el “gran relojero” volteriano; él sugiere, define las partes, ordena el caos, pero deja que los actores hagan básicamente lo que quieran; dirige un espectáculo difuso, impreciso. Metáfora del director teatral imaginado por Piñera. Ceremonio conduce a los actores en el proceso de desenmascarización, que es la trayectoria que los personajes de *Un arropamiento...* cumplen.

La tela que enrolla a los actores al comienzo de la historia, que no es sino una metonimia del vestido, es también metáfora de la máscara, del cuerpo escamoteado, obturado. Este cuerpo es un cuerpo sin relato (“Telas son para ocultarse, y para desmemoriarse”, dice Ceremonio en la primera jornada). El ocultamiento del cuerpo implica la pérdida de la memoria, cuando el actor confina el cuerpo en el vestido (metonimia que dobla y mata al cuerpo desnudo). La memoria, en el teatro, reside por tanto en el cuerpo.

El mundo representado en este texto es también el de la sociedad del espectáculo (el “fashion show del mundo”). En este mundo espectacularizado lo que se pone en juego es, una vez más, el control del cuerpo. El modo de este control es la exhibición. El cuerpo negado, distorsionado, de los personajes de esta obra, no es necesariamente el cuerpo literalmente vestido, pues Ceremonio propone matar “al vestido en el desnudo”, es decir, a las marcas del control sobre el cuerpo expuesto. La forma de este control, en la sociedad del espectáculo, es la de la venta del cuerpo, bajo la forma de subasta. El cuerpo se ha convertido en valor de uso, objeto intercambiable, mercancía. Esta venta fragmenta al cuerpo, y conduce a la mascarización del sujeto (el pago en la subasta es la careta). El cuerpo en venta es también un cuerpo muerto, cosa para ser devorada, “carroña”.³ En la jornada séptima los cuatro actores, conducidos por Ceremonio, subastan partes de su cuerpo, en un *crescendo* que va aumentando la puja. Cada uno va ofreciendo una parte más de su propio cuerpo que el anterior.

A través de la metáfora del cuerpo-mundo en el texto se sugiere que la venta del cuerpo es la venta del mundo, y viceversa. En el delirio de ofrecer cada vez más en la subasta, los personajes van ofreciendo cada uno de los cuatro elementos, compendio del mundo, después el espacio, después el tiempo. El cuerpo fragmentado y vendido es también un cuerpo petrificado, inmóvil, inexpresivo, no teatral. Al concluir la subasta los personajes quedan como estatuas.

En este texto la voz de los actores-marionetas es una voz falsa. La interpretación como disimulo (y no como simulación) encubre una voz mentirosa, un discurso engañoso. Cuando los cuatro personajes actúan como si fueran ciego, sordomudo, epiléptica y mendiga, su voz sale en falsete, un registro impostado de la voz humana, una voz de mentira.

³ Nota sobre la carroña de Teresa.

En *Un arropamiento...* se produce una teatralización de la alegoría platónica de la caverna.⁴ Los cuatro personajes se sitúan como los esclavos del mito de la caverna, sólo que fuera de esta hay una vereda por donde pasan hombres y animales, separada por un muro de la entrada, por lo que se ve sólo una parte de esos cuerpos, a manera de los tabiques que separan los actores con marionetas del público. Los cuatro personajes, además, que están de espaldas al público, tienen cubierta la parte posterior de su cabeza con máscaras de cerdo. Otra variante piñeriana al mito es que, suponiendo que un hombre sale, ve la luz y con ella la verdad, percibe cuán ilusorias eran las visiones de la caverna y las relaciones entre los prisioneros que ellas promovían, vuelve a la caverna, le cuenta a los otros y ellos se le burlan y lo menosprecian, e incluso le matarían.

El mito de la caverna platónica ha modulado, en la cultura de occidente, los temas de los límites del conocimiento humano, de la legitimación del saber filosófico, de las representaciones de lo real y de las funciones del filósofo y el intelectual. La parodia piñeriana del mito se puede resumir en la frase: el cuerpo que se resiste a ser cuerpo-teatro, es decir, el cuerpo apegado a una idea racional y objetivista de lo que ve y actúa en consecuencia, es un cuerpo mascarizado, por lo tanto mutilado, pero también es un cuerpo violento, que adopta el discurso de la verdad como absoluto. El saber diferente es reprimido, porque el cuerpo mascarizado, escamoteado, actúa con la fuerza y el prestigio del cuerpo colectivo.⁵

⁴ El mito de la caverna platónica es expuesto como alegoría por Platón en el Libro VII de la *República*. Según esta alegoría, los hombres en el mundo están como los esclavos atados dentro de una caverna y de espaldas a su entrada, que sólo pueden distinguir la sombra de las cosas y los seres que están fuera de la caverna y se proyectan en el fondo de la misma. Estos hombres no llegan a conocer ni las causas de lo que ve (los objetos reales) ni de su visión (el sol). Para Platón, la filosofía es la salida de la caverna y la observación de las cosas reales y su cognoscibilidad, y del acceso al bien, y en segundo lugar, el retorno a la caverna y la participación en las obras y valores del mundo humano.

⁵ Debemos recordar que por los años que Piñera escribe este texto la institución cultural y política en Cuba habían puesto en descrédito a la figura del intelectual. El intelectual era aquel al que le faltaba la experiencia de la vida, el contacto con lo real, alguien lleno de veleidades pequeñoburguesas.

La sublime ridiculez de Laura y Oscar

El proceso de desenmascaramiento, y por tanto de acceso al cuerpo-teatro, es un proceso de unión de contrarios. En *Las escapatorias de Laura y Oscar o De lo ridículo a lo sublime no hay más que un paso*, escrita en 1973, se presenta la historia de una pareja, Laura y Oscar, que imaginan para sus vidas rumbos opuestos. Oscar quiere ir a lo desconocido en busca de lo nuevo para así recuperar la inocencia perdida, la edad de oro primordial. Laura, por el contrario, prefiere mantener las cosas como están, le tiene horror al cambio. Cree que el mejoramiento pretendido con la transformación es un esfuerzo vano que conducirá a lo mismo. Oscar quiere viajar para ver si encuentra lo desconocido que anhela. Laura, a pesar de sus resistencias, se va con él.

Oscar es el representante del intelectual, más específicamente de un intelectual de izquierda. Crítico de la sociedad de consumo y de la automatización del individuo que aportan la tecnología y la vida moderna, propone la acción como modo de transformar sus vidas (“Dentro de mi mente sólo quedó la acción”). Laura, contrariamente, cree que no se puede recuperar la inocencia perdida.

El conflicto entre Oscar y Laura es también una práctica hermenéutica. Oscar cree que es posible descifrar el mundo, comprenderlo y de esta manera transformarlo. Laura piensa que “de tan ilustrada la humanidad se ha vuelto incomprensible y por lo mismo indescifrable”. Laura ve en el gesto de Oscar el anhelo del intelectual de convertirse en ser esclarecido capaz de actuar en la vanguardia y en la guía del resto de los hombres. Por eso le dice a él: “tienes la pretensión de pensar por los otros”.

El enfrentamiento entre pensamiento y proyecto utópicos, de un lado, y resistencia al cambio y negación de la posibilidad de la transformación, del otro, es también un embate entre lo trascendente y lo frívolo. Oscar es un personaje adusto, sufrido, empeñado en lograr su propósito. Laura es escéptica, hedonista, negada a un esfuerzo desgastante sin garantía de éxito.

A lo largo del texto los dos personajes permutan sus funciones actanciales, adoptan la actitud del otro, pero esto es un acto involuntario, no es un acto consciente y libre. Esta permanente fuga que es la peripecia de ambos personajes culmina con el desdoblamiento de sus cuerpos, con la aparición de dobles, con la alienación confirmada.

La trayectoria de la última fase de la dramaturgia de Piñera es un camino parecido al de los estadios de la *poiesis* lezamiana. Estos cuatro últimos textos pueden ser leídos como una tetralogía. *Ejercicio de estilo...* es un ejercicio para el acceso a una nueva palabra, que en teatro es el nacimiento del cuerpo-voz. Un segundo paso sería el despojamiento de los valores de una cultura que se considera muerta, desgastada, acabada: es un proceso de deculturación y de desprendimiento de los valores y justificaciones de la cultura y el pensamiento occidental, que han perpetuado un cuerpo inculturado. En el segundo de los textos la cultura, en su más amplio sentido, es vista como un arropamiento, como una máscara que impide el acceso al cuerpo-teatro. En *Las escapatorias...* el teatro, inculturado, se convierte en recinto del debate ideológico, los cuerpos se polarizan y eso genera un cuerpo dual, fragmentado. En el último de los textos, *El trac*, tiene lugar una reconciliación con los valores de la cultura, una nueva apropiación de la cultura, ahora con un nuevo cuerpo aculturado. La última frase del teatro piñeriano, elocuentemente, coincide con la última del monumento por excelencia del camino poético lezamiano, *Paradiso*:

El cuerpo diamantino reside ahora en su centro mismo. Podemos empezar.

Podríamos así concluir que Piñera hace, para el teatro cubano, el mismo proceso que Lezama para la lírica.

Conclusiones

Nelson Rodrigues y Virgilio Piñera, los dos autores que hicieron entrar el teatro de sus respectivos países en la modernidad, fueron autores que, irónicamente, pusieron en cuestión, desde posiciones diferentes, esa misma modernidad. El universo de Nelson Rodrigues es un universo premoderno. Su imaginario es el del comienzo del siglo. Cuando uno lee lo suficientemente a Nelson como para considerarlo una persona entrañable, tal parece que ya hubiera nacido viejo. Él mismo, en una de las tantas crónicas,¹ extraña la época de su niñez en que se miraba a los viejos con admiración y seducción casi eróticas. Se deseaba ser viejo, comenta Nelson con nostalgia. El esfuerzo intelectual y escritural de Nelson está destinado a prolongar, en la modernidad, las ideas, los gustos, la estética de la premodernidad, y sin embargo es un autor profundamente moderno. Tal vez en eso radique su singularidad, su inaccesibilidad y la dificultad para definirlo.

Piñera, por su parte, por el contrario, es un intelectual que cuestiona la modernidad no en una actitud nostálgica y conservadora como el brasileño, sino tratando de forzar sus límites, de cuestionar sus limitaciones, los nuevos muros que

¹ Nelson Rodrigues es un escritor indiscriminado. Cualquier tipo de texto es susceptible de ser tragado por él. Polígrafo difícil de igualar, repetía hasta el cansancio ideas, frases, palabras. Él, como autor, ya tiene una actitud folletinesca: repite ideas, frases y situaciones hasta hartarnos; dice una cosa y después puede decir otra totalmente opuesta, es grandilocuente y melodramático en sus inflexiones, en sus gestos, en sus relacionamientos. El personaje que él mismo hace de sí en sus crónicas es un patético y confeso cursi. Si para muchos autores, como suele decirse, su vida fue una novela, o una obra de arte, la vida de Nelson fue un folletín. Mujeriego y llorón, viejo cascarrabias y sentimental, integérrimo hasta la crueldad o la desvergüenza fría (no hay que olvidar el infame elogio que hace del general Garrastazú Médici), egoísta, infantil y obtusamente ingenuo, Nelson Rodrigues es él mismo un personaje de folletín. La historia de su vida también le propició esas jugarretas dignas de la intriga del mejor folletín: familia próspera que por un golpe cruel de la fortuna se ve reducida a la miseria más humillante de la noche a la mañana, el hermano más bello y más querido que muere por una bala que no era para él, padre que muere de "pasión de ánimo" porque "la bala era para mí", hermano tuberculoso que se le muere en los brazos, dientes arrancados de cuajo todos a los veintidós años por un diagnóstico equivocado, la hijita ciega, sorda y muda, el hijo que le sale guerrillero, la vuelta a los brazos del primer amor ya en la vejez. El folletín como él es, esa es su vida, con todos los requintes de humor negro, melodrama y patetismo banal del género. Su vida es su escritura.

ella traza. Critica la modernidad justamente en lo que de remanencia de lo premoderno tiene.² En direcciones opuestas, sin embargo, ambos trazan una trayectoria intelectual similar.

De ser jóvenes tempranamente elogiados, casi consagrados (por lo menos en el caso de Nelson), a ser autores prácticamente en el *index* del discurso consagratorio de la intelectualidad de los cuarenta y en menor medida los cincuenta, autores que no encajan bien, que resultan indefinibles, indescifrables, y por eso mismo escritores en las orillas. De vivenciar las esperanzas de cambio y de transformación social típicas de la clase media a fines de los cincuenta y primeros sesenta, a realizar un punto de giro en su trayectoria estética y su ideología a partir de un desencanto con las posibilidades de transformación de la serie social y de las configuraciones ideológicas del campo en el transcurso de la década del sesenta. Hasta caer en un nuevo ostracismo a causa de las exigencias ideológicas de la institución cultural y/o el campo intelectual a fines de la década del sesenta y a lo largo de los setenta.

Nelson Rodrigues y Virgilio Piñera fueron también intelectuales ideológicamente conflictivos, polémicos, provocadores. El modo de su proceder dentro del campo era el de la crítica sostenida, generalmente sarcástica (en el caso de Piñera) o sin detenerse a pensar en su objetividad (en el caso de Nelson). Su lengua mordaz era temida, por la simple razón de que decían lo que les venía a la cabeza. Su imagen de intelectual es antimodelo del modo como se comportan y se proyectan los intelectuales. en general, en las tradiciones literarias y teatrales de Brasil y de Cuba.

² De ahí la imagen de Piñera iconoclasta. Una cultura mucho más conservadora y devota que la brasileña como es la cubana tal vez exigiría esta actitud para explicitar las carencias de la modernidad. No sé si como personas mis dos autores se entenderían. Nelson mujeriego, Piñera homosexual; Nelson casado y cumplidor estricto de los rituales familiares, Piñera soltero y crítico mordaz de su familia; Nelson que desprecia el sexo sin amor, Piñera que no se le conoce ningún amor en vida y cuyas relaciones íntimas se reducen a "sexuar"; Nelson que detesta viajar, Piñera que imagina el viaje como la única escapatoria; Nelson monóglota, Piñera políglota y traductor. Como iconoclasta, Piñera censura en los autores de *Orígenes* o de *Sur*, por ejemplo, su persistencia en mantener rituales que él considera ultrapasados y formas de la escritura y de la actitud ante el arte que él considera exageradamente devotas y no acordes con la verdad de la vida.

Ambos desconfiaron del ser humano, de la posibilidad de la redención en una utopía imaginada por los hombres. Ambos eran pesimistas e individualistas. Ambos fueron detestados por la ideología filomarxista predominante en el campo intelectual de sus respectivos países a fines de los sesenta y en los setenta. Ambos, en fin, despreciaban y ridiculizaban el vano intento grupal de encontrar una identidad colectiva y una sociedad utópica.

Si bien Nelson era un liberal ortodoxo, Piñera era un intelectual radical a medio camino entre el modelo sartreano y el genetiano o artaudiano. Cómo ideologías tan contrapuestas pueden corresponder tanto en la imagen que proyectan dentro de la literatura y la cultura de sus países reafirma cuán lejos de presupuestos ideológicos apriorísticos ellos se ubicaban.

Ambos experimentan un *boom* editorial y escénico que se inicia en la década del ochenta y gradualmente se va ampliando hasta hoy día.³ Sin embargo, Piñera, a pesar de ser un escritor ya consagrado dentro de la literatura cubana actual, al punto de ser considerado uno de sus grandes autores del siglo XX, mal circula fuera de Cuba, incluso en los medios culturales y académicos de Latinoamérica, sobre todo si lo comparamos con la vasta circulación que han tenido autores como Nicolás Guillén, Alejo Carpentier o José Lezama Lima. Nelson Rodrigues, perjudicado doblemente por el aislamiento que la lengua impone a la literatura brasileña, es un perfecto desconocido en el ámbito de las literaturas latinoamericanas, e incluso en los estudios teatrales.

Poner a dialogar a estos dos autores, en este trabajo que en honor a la verdad es vagamente comparativo, ha permitido describir algunos procesos similares dentro de la tradición literaria y teatral de Cuba y Brasil, pero mucho más significativo que eso, ha pretendido echarle una ojeada a la cuestión central del teatro, que es la de la

³ Casi dan ganas de decir, para ser consecuentes: esperemos que no nos defrauden y que las próximas generaciones los detesten concienzudamente.

relación entre cuerpos e ideologías, y su expresión dentro de los proyectos culturales y políticos de la modernidad.

Para eso ha sido importante el hecho de escoger autores que, si bien profundamente modernos, no entran del todo, por disímiles causas, dentro del campo intelectual de la literatura y el teatro de la modernidad en sus respectivos países.⁴ La teatralidad de estos dos dramaturgos posibilita entonces analizar el discurso sobre el cuerpo que vehicula la modernidad literaria y teatral, y que reproduce en gran medida presupuestos ideológicos que esta modernidad asume como propios.

Se observa dentro de la producción dramática de Nelson Rodrigues y Virgilio Piñera una presencia del cuerpo como asunto. Su dimensión simbólica o metafórica también alude, a un nivel más profundo, a un significado performático del cuerpo. Esto se convierte en un comentario sobre el propio teatro.

La escritura sobre el cuerpo de Nelson Rodrigues es menos metateatral, al menos a un nivel más superficial. La reflexión sobre el cuerpo en los textos del autor

⁴ Nelson Rodrigues ha sido un autor más o menos marginal porque ha incursionado en géneros considerados subliteratura o simplemente no literatura: el folletín, la crónica futbolística cotidiana, los cuentos de salida diaria en los periódicos, pero principalmente porque ha contaminado el sector de su literatura legítimable por técnicas de aquellos géneros: sus tragedias míticas están llenas de procedimientos propios del folletín, y sus "tragedias cariocas" se alimentan del universo de los *fait divers* que exploran los cuentos de "A vida como ela é..." (Sussekind 1977). Nelson Rodrigues, a diferencia de Piñera, casi hacía ostentación de ignorancia: no conocía otro idioma que el portugués (y por lo tanto estaba privado de una actividad intelectual consagratoria por excelencia: la traducción); ridiculizaba a los intelectuales y artistas que en las décadas del sesenta y setenta hacían ostentación de un saber cultural al día; sus referentes culturales son básicamente premodernos o de una modernidad aún incipiente: Dostoievski, Proust, Balzac, Machado de Assis; no transita prácticamente por la cultura canónica; explota los lugares comunes del saber cultural al uso. Cuando uno lee las opiniones de Nelson al respecto tal parece, realmente, que es un autor poco "leído", precario lector. Virgilio Piñera, por otro lado, fue colocado en los márgenes de la literatura por los temas tratados en su obra. Piñera no incursiona ningún género fuera de la órbita de lo canónicamente tenido en cuenta como literario. Los temas que aborda, y principalmente su estética descentrada y su visión desencantada del mundo son los que apartan a su escritura del círculo de autores perfectamente consagrados. A diferencia de Nelson, Piñera es un conocedor de otras lenguas, e incluso un hábil conocedor de francés, del que fue un prolífico traductor; Piñera valoriza y estima el conocimiento de la cultura occidental, su idea del intelectual se corresponde con la del hombre de cultura; sus referentes culturales son vastos y modernos: Kafka, Artaud, Gombrowicz, Genet; transita con comodidad por la cultura canónica, y es un apreciador del buen gusto literario. Como él mismo recomendaría al evaluar a un crítico, Piñera hacía de la brutalidad con buen gusto su posición a la hora de enfrentarse y valorar el hecho literario.

brasileño se hace cargo de un significado simbólico y metafórico del mismo. En la obra de Piñera, por el contrario, la representación de ese cuerpo adquiere un lugar más preponderante, principalmente por la abundancia, si lo comparamos con el brasileño, de procedimientos teatralistas en su obra dramática.⁵

Ambos autores, de manera diferente, también ofrecen en sus textos una resistencia a la escenificación. En muchos textos dramáticos de Piñera existe un punto dramático crítico, algo que podríamos denominar una “falla dramática”. En *Dos viejos pánicos*, por ejemplo, esta tiene lugar después del último intento de acabar con el miedo por parte de Tota y Tabo. Pareciera que el autor no supiera, agotadas ya la historia y las situaciones dramáticas, cómo poner fin al enredo. Este fenómeno se produce principalmente a partir de *La boda* (1957) y *El Flaco y el Gordo* (1959). Esto se convierte en un serio problema, en una gran dificultad, para los directores teatrales. Esta falla consiste en la reiteración de acciones, con algunas mínimas variaciones, ya cumplidas por los personajes, que intentan cerrar la historia “a toda costa”, y para ello acuden a actos ya realizados. Generalmente aparecen como una reiteración que fuerza los límites habituales de la obra acabada, desestructurando la propia idea de texto acabado –y no ya abierto en el sentido plurisemántico de Eco-, minando la propia noción de obra, de texto terminado, dejando fisuras, canales para su acabamiento, y ofreciendo al mismo tiempo, y por ello mismo, resistencias para su escenificación. De esta forma, Piñera juega con la idea de historia como linealidad, no sólo en el sentido de diagnóstico de la circularidad de la historia humana, sino también para que su texto, él mismo, sea expresión de esa precariedad circular.

⁵ El teatro de Virgilio Piñera es más experimental y echa mano de más recursos teatralistas que el de Nelson Rodrigues. Piñera tiene una clara, definible y compleja línea de teatro del absurdo, estética que encontramos vagamente en el teatro de Nelson (tal vez en *Dorotéia* y en menor medida en *Vivva, porém honesta*). El realismo piñeriano es un realismo que se resiste a serlo. Incluso en su drama de mayor factura realista, *Aire frío*, la postergación de la acción y el final abierto lo emparentan con un realismo de estirpe chejoviana, en el que están presentes técnicas vanguardistas. En la obra de Nelson, por el contrario, el realismo prepondera de manera clara, persistente y voluminosa.

Por medio de este artificio tal parece como si los personajes se hubieran quedado atrapados en la intriga y no supieran cómo salir. Esta falla estructural de los textos dramáticos piñerianos en realidad es un indicio, un llamado, una marca. Por medio de ella Piñera deja claro que el texto dramático, tal como él lo imagina, es un texto parcial, inacabado, y que su funcionalidad está en su capacidad para instigar a la escena, para provocarla, para desliteraturizarla.

En la dramaturgia de Nelson Rodrigues tiene lugar algo similar, pero en este caso más al nivel del discurso de los personajes y no de la estructura de la obra. Cuando uno ve una obra de Nelson en escena, en la que el director se ha dejado arrastrar por el universo vertiginoso y exacerbado, se ha dejado llevar por la desmesura rodrigueana, lo que vemos es un espectáculo deplorable. Tal vez por eso durante tanto tiempo Nelson fue considerado un autor de mal gusto en el teatro. Era algo extraño su teatro: una intriga bien urdida, unos personajes bien contruidos, unos parlamentos funcionales e incluso poéticos en muchas ocasiones, pero el resultado era una desgastante cantinela de individuos histéricos que pasaban todo el tiempo repitiendo las mismas obsesiones y actuando de manera previsible.

Esta ambigüedad sin duda también es una “falla dramática” deliberada que en realidad es un mensaje en clave a la escena. El texto, a pesar de la apariencia folletinesca, es un texto para ser descifrado, debe evitarse representarlo por una escena que se subordine a lo literario, que simplemente ponga el cuerpo del comediante al servicio del texto sin comentarlo, sin distanciarse de él, sin construir su propio texto espectacular autónomo.

La obra dramática de Nelson Rodrigues y Virgilio Piñera

Bibliografía

TEXTOS DE VIRGILIO PIÑERA

- Piñera, Virgilio. "Autobiografía" in *El Público*, n.78, may-jun 1990, pp. 108-115.
- . *Cuentos fríos*. Buenos Aires, Losada, 1956.
- . *El que vino a salvarme*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- . *La carne de René*. Madrid, Alfaguara, 1985.
- . *La vida entera*. La Habana. UNEAC. Colección Contemporáneos, 1969.
- . "La vida tal cual" -fragmentos- in *Lunes de Revolución*, 27 de marzo de 1961, pp. 44-47.
- . *Muecas para escribientes*. La Habana, Letras Cubanas, 1987.
- . *Pequeñas maniobras y Presiones y diamantes*. Madrid, Alfaguara, 1986. ------. *Teatro completo*. Prólogo del autor. La Habana, Ediciones R, 1960.
- . *Teatro inconcluso*. Selección, organización y prólogo de Rine Leal. La Habana, UNEAC, 1990.
- . *Teatro inédito*. La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- . *Un fogonazo*. La Habana, Letras Cubanas, 1987.
- . *Una broma colosal*. La Habana, UNEAC, 1988.
- . *Dos viejos pánicos*. La Habana, Casa de las Américas, 1989.
- . "De lo ridículo a lo sublime no hay más que un paso o las escapatorias de Laura y Oscar", en *Primer Acto*, n.225, set-oct 1988, pp. 80-107.
- . "Siempre se olvida algo", en *La Gaceta de Cuba*, 3, n.34, 5/abr/1964, pp.4-9. ------. "Los siervos", en *Ciclón*, 1, n.6, nov 1955, pp.9-29.

-----."La sorpresa", en *Lunes de Revolución*, 3, n. 65, jun 1960, pp.9-11.

-----."El álbum", en *Conjunto*, mi. 61-62,jul-dic 1984, pp.60-70.

-----."Estudio en blanco y negro", en *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*. Selección y prólogo de Carlos Solórzano. Madrid, Aguilar, 1970.

-----."Un arropamiento sartorial en la caverna platónica", en *Tablas*, n. 1, ene-mar 1988, pp. 1-16 (separata).

-----."Se habla mucho", en *Conjunto*, mi. 61-62, jul-dic 1984, pp.57-59.

BIBLIOGRAFIA SOBRE VIRGILIO PIÑERA

- Aguilú de Murphy, Raquel. *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*. Madrid, Pliegos, 1989.
- Arenas, Reinaldo. "La isla en peso con todas sus cucarachas", en *Mariel*, verano de 1983.
- Arrufat, Antón. *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana, Ediciones Unión, 1994.
- , "Virgilio Piñera y la escritura de la negación", en *Unión*, año VII, n. 19, abr-jun 1995, pp.54-59.
- Barreto, Teresa Cristófani. *A libélula, a pitonisa*. São Paulo, FAPESP Iluminuras, 1996.
- , "Virgilio Piñera, o magro devorador de Lezama Lima", en *Revista USP*. São Paulo, n.30, jun-ago 1996, pp. 267-272.
- Bernabé, Mónica, Antonio José Ponte y Marcela Zanin. *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- Cabrera Infante, Guillermo. "Vidas para leerlas", en *Vuelta*, abril, 1980.
- Carrió, Raquel. "Estudio en blanco y negro: teatro de Virgilio Piñera", en *Revista Iberoamericana*, n.152-153, jul-dic 1990, pp. 871-880.
- Cervera Salinas, Vicente. "Electra Garrigó, de Virgilio Piñera. Años y leguas de un mito teatral", en *Cuadernos Hispanoamericanos*. n.545, nov 1995, pp. 149-156.
- Espinosa, Carlos. "Virgilio Piñera en persona", en *Quimera*, n.98, pp.38-47.
- , "El poder mágico de los bifés (la estancia argentina de Virgilio Piñera)", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.471, set. 1989, pp. 73-88.
- Hernández Busto, Ernesto. "Una tragedia en el trópico", en *Encuentro de la cultura cubana*, otoño de 1999.
- Jerez Farrán, Carlos. "Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista", en *Latin American Theatre Review*,

n.22/2, spring 1989, pp. 59-79.

Laddaga, Reinaldo. *Literaturas indigentes y placeres bajos*. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000.

Leal, Rine. "Virgilio Piñera o el teatro como ejercicio mental", en *La Gaceta de Cuba*, abril, 1965.

----- . "Piñera y la vanguardia", en *Primer Acto*, n.225, set-oct 1988, pp.74-

Montes Huidobro, Matías. "Virgilio Piñera: Teatro completo", en *Casa de las Américas*, n.5, mar-abr 1961, p.88.

Muñoz, Elías Miguel. "Teatro cubano de transición (1958-1964)" en *Latin American Theatre Review*, n.19/2, spring 1986, pp.39-44.

Pérez León, Roberto. *Tiempo de Ciclón*. La Habana, Ediciones Unión, 1995.

Los Piñera. El peso de una isla en el amor de un pueblo. (varios autores) Pinar del Río, Ediciones Vitral, 1997.

Ponte, Antonio José. "La ópera y la jaba", en *Encuentro de la Cultura Cubana*, otoño de 1999.

TEXTOS DE NELSON RODRIGUES

- Rodrigues, Nelson. *Teatro quase completo*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1965/66, 4 vol.
- . *Teatro completo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981/1990.
- . *Teatro completo*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993.
- . *O casamento*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- . *A vida como ela é...* São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- . *O óbvio ululante*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- . *A sombra das chuteiras imortais*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- . *A coroa de orquídeas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- . *A menina sem estrela*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- . *Asfalto selvagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- . *A pátria em chuteiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- . *A cabra vadia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- . *O reacionário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- . *O remador de Ben-Hur*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- . *Flor de obsessão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- . *Núpcias de fogo*. (bajo el seudónimo de Suzana Flag) São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- . *Meu destino é pecar*. (bajo el seudónimo de Suzana Flag) Rio de Janeiro, Ediouro Publicações, 1998.
- . *Escravas do amor*. (bajo el seudónimo de Suzana Flag) São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

BIBLIOGRAFIA SOBRE NELSON RODRIGUES

- Berretini, Célia. "A linguagem coloquial de Nelson Rodrigues", em *O teatro ontem e hoje*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- Castro, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- Fraga, Eudynir. *Nelson Rodrigues expressionista*. Tese de livre docência apresentada em la ECAUSP. São Paulo, 1994.
- Lins, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues. Uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro, UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993.
- Lopes, Ângela. *Nelson Rodrigues. Trágico então moderno*. Rio de Janeiro, UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993.
- Magaldi, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- Martuscello, Carmine. *O teatro de Nelson Rodrigues*. São Paulo, Siciliano, 1993.
- Mostaço, Edécio. *Nelson Rodrigues: a transgressão*. São Paulo, Cena Brasileira, 1996.
- Pereira, Victor Hugo Adier. *A musa carrancuda*. São Paulo, Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.
- Pimentel, A. Fonseca. *O teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, Edições Margem, 1951.
- , *Travessia* n. 25. (número dedicado a Nelson Rodrigues)
- Organizado por Ana Luiza Andrade. Florianópolis, UFSC, 1o. semestre 1994.
- Salem, Tania. "A família em cena: uma leitura antropológica da dramaturgia de Nelson Rodrigues", em Encontro Nacional da ABEP, 4, *Anais*, pp. 54 1-562, Águas de São Pedro, 1984.
- Sussekind, Maria Flora. "Nelson Rodrigues e o fundo falso", em *I Concurso Nacional de Monografias-1976*. Brasília, SNT, 1977.
- Vieira, Antonio Carlos Manguiera. *O corpo e o caos. A tragicidade no teatro de*

Nelson Rodrigues. Porto Alegre Instituto de Artes, PUC, Rio Grande do Sul, 1979.

Vogt, Carlos/Waldman, Berta. *Nelson Rodrigues*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

Waldman, Berta. "El imperio de las pasiones: una lectura de las novelas folletín de Nelson Rodrigues", en *Revista de Extremadura*, n. 11, may-ago 1993.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Adorno, Theodor. *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Versión castellana de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Taurus, 1987.
- Althusser, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Portugal, Presença, 1974.
- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador", en *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1967.
- . *Les règles de l'art*. Paris, Seuil, 1992.
- Brook, Peter. "Une esthétique de l'étonnement: le melodrame", en *Poétique*, n.14, 1974, pp. 340-356.
- Carrió, Raquel. "Una brillante entrada en la modernidad", en *Teatro cubano contemporáneo*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- . "Una pelea por la modernidad", en *Primer Acto*, n. 225, 1988.
- . "Los dramaturgos de transición", en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, t.2, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988.
- Foucault, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1997.
- . *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1979.
- . *Vigiar e punir*. Petrópolis, Editora Vozes, 1999.
- George, David. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- Grotowski, Jerzy. Simposio internacional "A pesquisa de Jerzy Grotowskii e Thomas Richards sobre a arte como veículo", organizado por el SESC. São Paulo, set. 1996.
- Helbo, André. *Teoria del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires, Galerna, 1989.
- Leal, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana, Letras Cubanas, 1980.

- . *En primera persona*. La Habana, Instituto del Libro, 1967.
- Marinis, Marco de. *Comprender el teatro*. Buenos Aires, Editorial Galena, 1997.
- Magaldi, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Difel, 1962.
- Milaré, Sebastião. *Antunes Filho e a dimensão utópica*. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- Muñoz, Elías Miguel. "Teatro cubano de transición (1958-1964)" en *Latin American Theatre Review*, n.19/2, spring 1986, pp.39-44.
- Paz, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1972.
- Prado, Décio de Almeida. "A evolução da literatura dramática" in *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1971.
- . *Teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- . *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Martins Ed., 1956.
- . *Teatro em progresso*. São Paulo, Martins Ed. 1964.
- . *Exercício findo*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- Pavis, Patrice. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana, UNEAC/Casa de las Américas, 1994.
- Pelletieri, Osvaldo. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1990.
- Pontes, Heloisa. *Destinos mistos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- Salomão, Irã. *Nelson Rodrigues, feminino e masculino*. Rio de Janeiro, Viveiros de Castro Editora, 2000.
- Sarduy, Severo. *Obra completa*. Madrid, Colección Archivos, 1999.
- Rodrigues, Stella. *Nelson Rodrigues. Meu irmão*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.
- Todorov, T. (compilador) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Signos, 1970.
- Toro, Fernando de. *Semiótica teatral. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galerna, 1987.

Ubersfeld, Atine. *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra, 1989.

Williams, Raymond. *The Politics of Modernism*. London, Verso, 1997.

