

Virgilio Piñera en su mar de utilería

Rosa ILEANA BOUDET

Instituto Superior de Artes

RESUMEN

La publicación del *Teatro completo*, de Virgilio Piñera —selección, ordenamiento y prólogo de Rine Leal— ofrece una oportunidad única para la aplazada restitución piñeriana como totalidad al analizar el absurdo y el realista; el inédito, el marginado y el inconcluso al mismo tiempo que el constante experimentador. También el Virgilio póstumo quien, transgresor y atrevido, habla de la crisis de la sociedad cubana y ha resurgido en decenas de puestas en escena a partir del montaje de *La niñita querida*, de Carlos Díaz. Como vaticinó, no ha necesitado bigotes postizos, ni salir desnudo envuelto en una sábana ni colocarse una palangana en la cabeza. La euforia con que han sido acogidas sus obras en los 90' ha sido su salida teatral definitiva.

Palabras claves: Virgilio Piñera, Teatro cubano, Puesta en escena contemporánea

Virgilio Piñera in his sea of props

ABSTRACT

The publication of Virgilio Piñera's *Teatro completo* —selection, organisation and prologue by Rine Leal— offers a unique opportunity for the long awaited restoration of the Cuban's work as a totality in its analysis of the absurd as well as the realist; the unpublished, marginalised and unfinished Piñera alongside the constant experimenter. At the same time, it means the appearance of the posthumous Virgilio who, transgressive and daring, talks of the crisis in Cuban society and has been revived in dozens of stagings since Carlos Díaz's version of *La niñita querida*. As he himself predicted, there is no need for false moustaches, for walking naked onto the stage wrapped in a sheet or putting a wash-basin on the head. The euphoria which his plays have provoked in the nineties has meant his definitive theatrical emergence.

Key words: Virgilio Piñera, Cuban Theatre, Contemporary Staging

Veintitrés años después de su muerte, Virgilio Piñera asombra con una «salida» teatral. Al fin, aparece su *Teatro completo*,¹ cuya publicación se anunció en 1989. Al fin un libro que debía estar precedido de bombos y platillos: la totalidad de su obra podrá estudiarse y releerse.

No es posible aproximarse al volumen de 686 páginas (veinte obras teatrales ordenadas cronológicamente y compiladas por Rine Leal, también autor del prólogo «Piñera todo teatral») sin sentir acaso un estremecimiento cuando se ratifi-

¹ Virgilio Piñera. *Teatro completo*. Compilación, ordenamiento y prólogo de Rine Leal. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2002. Todas las citas de las obras son por esta edición.

ca la magnitud de su obra inédita, lo muchísimo que trabajó y escribió después de *Dos viejos pánicos*.

Se excluyen tres obras rechazadas: *Los siervos*, publicada en 1955 en la revista *Ciclón* y representada en 1999, *Clamor en el penal* (1938) y *En esa helada zona* (1943). Tampoco su *Teatro inconcluso*.² Ninguna ha operado en el *opus* piñeriano,³ sin embargo, las piezas desestimadas ofrecen mucho interés para los estudiosos, como hay que remitirse al volumen que recoge los siete fragmentos para entender la todavía hoy controversial «totalidad». Porque si bien el libro no podía admitir obras «inconclusas» o no autorizadas, tampoco se puede entender bien a Piñera sin leerlas. Sobre todo, cuando el mérito de publicar los inconclusos fue testimoniar cómo a pesar de la marginación y la muerte civil VP escribía profusamente. Y, sobre todo, estaba al día y atento a las corrientes vigentes en la escena contemporánea y aún cuando no estrenaba — o al menos no lo suficiente para un autor de su talla— seguía trabajando sin pausas, tachando, reescribiendo y enmendando.

¿En qué consiste su «salida» teatral? En el 90, cuando las obras inconclusas se dan a conocer y empieza su rehabilitación, diez textos suyos no se habían escenificado nunca, mientras que en el 2004 casi todos han sido representados. Los directores buscaron en las bibliotecas y los archivos personales o se sirvieron del muy útil *Teatro inédito*⁴ porque su *Teatro completo* era ya una rareza bibliográfica⁵. Virgilio Piñera no era letra muerta, sino el escriba mayor que siempre nos depara una sorpresa. No me extraña que sea Piñera póstumo quien, transgresor y atrevido, hable directa o indirectamente de la crisis de la sociedad cubana. No ha necesitado bigotes postizos, salir desnudo envuelto en una sábana ni colocarse una palangana en la cabeza. La euforia con que han sido acogidas sus obras ha sido su «salida» teatral definitiva.⁶

² Virgilio Piñera. *Teatro inconcluso*. Selección, ordenamiento y prólogo de Rine Leal. Ediciones UNION, La Habana, 1990.

³ La primera concursó en el premio del Ministerio de Educación que ganó Carlos Felipe con *Esta noche en bosque* como *Capricho en rojo* también le ganó a Jesús en el concurso de la ADAD.

⁴ Virgilio Piñera. *Teatro inédito*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993.

⁵ Virgilio Piñera. *Teatro completo*. Ediciones R., La Habana, 1960.

⁶ María Elena Ortega (*Un arropamiento sartorial en la caverna platónica*), Roberto Blanco (*Dos viejos pánicos*) y Raquel Revuelta (*El no*) abrieron el camino a principios de los 90' aunque data del 81 la reposición de *Aire frío*, dirigida por Estorino; de 1984, la *Electra* de Flora Lauten con el teatro Buendía y del 86, la de Armando Suárez del Villar o la de Roberto Blanco, cuya esencia era el homenaje, el *remake* a la puesta precursora de Francisco Morín. En 1988 se estrena *Electra Garrigó* de Gustavo Herrera con el Ballet Nacional de Cuba. En 1987 Alberto Sarraín estrena en Miami *Una caja de zapatos vacía* con lo que el redescubrimiento piñeriano alcanza las «dos orillas». Raúl Martín escoge *El flaco y el gordo* para graduarse en el 91 y a partir del resonante acontecimiento de *La niña que rida* en 1993, puesta en escena de Carlos Díaz, Virgilio Piñera se consagra como el autor de los 90'. Una nueva generación de directores lo acepta como uno más y se dedica a sus textos, el más devoto, Raúl Martín, con el más extenso expediente piñeriano: *El flaco y el gordo* (1991), *La boda* (1994), *Los siervos* (1999), *El álbum* (2001), *Electra Garrigó* (1994) aparte de tres coreografías surgidas a partir de sus obras o poemas que merecerían en extenso una cronología. La danza, sobre todo, ha sido como un humus propiciatorio del acercamiento hacia zonas de su poesía y su prosa nunca antes teatralizadas.

VP se adelantó tanto a su época que es precisamente la generación que no había nacido cuando se estrenó *Electra Garrigó*, la que lo descubre y sienta las pautas para su plasmación escénica. Es sobre todo, la que ha apostado por desentrañar la clave humana y filosófica de su teatro y en acto de desacato y resistencia lo ha hecho uno de los suyos. Sin embargo, aunque Piñera disfruta de una primacía escénica que lo convierte en un «clásico», algo muy diferente ha ocurrido con la historiografía. Muy debatido pero poco estudiado, el teatro de Virgilio Piñera es para la mayoría, la introducción de la modernidad, el que reunió modelos extranjeros y tradición autóctona, clamado por los no-dioses y escupido al Olimpo, en fin, el autor de *Electra Garrigó* (1941), esa pieza más que moderna, posmoderna al reunir palabra declamada y desparpajo, parodia y bacilo griego, coturnos y guantanamera. A pesar de que *El chino*, de Carlos Felipe, se estrenó antes y es excelente, *Electra Garrigó* se convirtió en mito y hasta los que no la entendieron bien, la han elogiado y es indiscutida. Y después, *Aire frío*, la que él mismo, en su prólogo a *Teatro completo* de 1960, consideró su «mejor obra».

[...]. ¿Por qué será? Creo haber dejado atrás muchas gratitudes, muchos libros, muchas exquisiteces y muchos «tours de force». De pronto me encontré frente a un páramo, desnudo y sólo, y supe, como una revelación, que sólo podía partir de mí mismo, en mí mismo y para mí mismo.⁷

Carrió establece incluso un marco, de *Electra Garrigó* a *Aire frío*:

[...] asistimos a un sostenido intento de integración de «lo moderno» y «lo universal» y «lo cubano» desde su forma primaria en *Electra*... a su producto de mayor elaboración, algo así como un continuo estado de aproximación y experimentación que no logra alcanzar —salvo en algunos momentos— su verdadera identidad.⁸

Recuerdo *El pez de la torre nada en el asfalto* (1997), coreografía de Marianela Boán, porque a partir de uno de los rípios o versos malos de Oscar —el poeta de *Aire frío*—, la coreógrafa crea un mundo de maletas, viaje, máquina de coser y angustia feroz en la que los bailarines llegaban al borde del malecón y a punto de lanzarse al mar, se convertían en personajes con ¡mucho brillo!, las jineteras, los travestis y las mujeres parangonadas con los afiches turísticos o *María Viván*, (1998) de Rosario Cárdenas, madura y consistente coreografía que trabaja múltiples registros y tonalidades. Aparecen versiones para la televisión de sus obras fundamentales como *Aire frío*, de Mirta González Perera, monólogo como *Un poco de aire frío*, a partir del personaje de Luz Marina interpretado por Susana Alonso (2001), 1 espectáculo humorístico como *Si muero en la carretera*, de Roberto Palacios, sin contar la pieza de José Milián en *Si vas a comer, espera por Virgilio* (1997) en la que un enjuto y visceral Virgilio-personaje conversa con un joven autor en una cafetería de La Habana en los 70, además de las nuevas el clímax de la música. *El trac* (1997) interpretado por Alexis Díaz de Villegas, dirigido por Vicente Revuelta y presentado en su propio apartamento del Vedado, en medio de una pobreza material que resaltaba aún más la calidad de ejercicio de estilo e interpretación sobre las posibilidades de su teatro «imposible». En el 2003 Ramiro Herrero reestrena *Dos viejos pánicos*, en el 2004 Julio César Ramírez estrena *Siempre se olvida algo* y Mijail Mulkay parodia *Aire frío* en *Qué calor* con lo que el ciclo parece cerrarse. La indignada reacción de una zona de la crítica con esta última versión debe haber contentado a Virgilio en su tumba.

⁷ Virgilio Piñera, «Piñera teatral», *Teatro completo*, Ediciones R, 1960, p.29.

⁸ Raquel Carrió. *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios Críticos*. Editorial Pueblo y Educación, 1988, pp. 12-13.

Ahora, sin embargo, la totalidad alumbra esas piezas con una nueva perspectiva que si no empaña su esplendor original, lo relativiza. Al fin es posible la tan ansiada «restitución» piñeriana, leer su obra dentro del conjunto de sus propias voces, como un concierto que abre con *Electra...*, pero no termina con *Aire frío*, ni siquiera con *Dos viejos pánicos* (1968). Ahora sabemos que mucho después de la publicación de la obra premiada por la Casa de las Américas, estará de nuevo frente a un páramo, desnudo y solo.

De acuerdo a la cronología aportada por Leal, *Aire frío* —escrita a partir de su regreso de Buenos Aires en el 58 hasta el 59— es contemporánea con *El flaco y el gordo* que estrena en el 59, pariente cercana de *Falsa alarma* (1948) y *La boda* e inscrita en la tendencia más ortodoxamente absurda de su teatro. A mediados de los sesenta, se podía pensar en «dos» Virgilio. El primero, absurdo antes que Ionesco —ya que la primera versión de *Falsa alarma* se publica un año antes del estreno de *La soprano calva* en París—, aunque Virgilio nunca presumió de ese hecho, como *Electra...* se escribe antes que *Las moscas* de Sartre, porque no se consideraba parte de un feudo nacional sino un «hijo de su época» aunque viviese en una isla desconectada del continente cultural.⁹

El otro Virgilio es el autor de *Aire frío*. Una pieza única en su producción dramática por su capacidad de recrear un mundo autónomo, cerrado y sin salida, el de su propia familia mitificada en la familia Romaguera. Una escena de clausura, capaz de recrear los ambientes reales con un concepto renovado y una configuración poética de absoluta y emocionada autenticidad. Es la pieza donde el protagonismo femenino es absoluto con la creación de Luz Marina y Ana como enigmáticamente anuncia el cuadro de «La madre» de Whistler colocado sobre la pared.

En la obra transcurren dieciocho años de acción dramática (1940-1958) entre paredes que no cambian —como Virgilio a su regreso de Buenos Aires contempló que a pesar de sucesivas mudanzas en su casa permanecían los mismos muebles por veinte años—, es también la obra del estatismo, «el proceso de la memoria reconstruyendo el pasado»¹⁰, la obra sobre un no-tiempo condensado y una inmensa catarsis autobiográfica. Sigue siendo solitaria y única dentro del conjunto, a pesar de que hoy parecen más congruentes y atinadas las intervenciones absurdas las dos escenas (im)prescindibles¹¹: la del Marqués de Veguitas —obsesionado con recuperar sus tierras de Bayamo en litigio— o la de Don Benigno —que acaba de patentar su nuevo invento de inodoros «para gordos y flacos». Esos momentos del «absurdo» ya no parecen injertos en medio de «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 seres razonables». Releída es también la historia de personajes que albergan, aún en su desencanto, ilusiones con-

⁹ Virgilio Piñera, «Piñera teatral», *Teatro completo*, Ediciones R, 1960.

¹⁰ Antón Arrufat en las notas al programa.

¹¹ Abelardo Estorino, «Las dos escenas (im)prescindibles de Aire frío», *La Má Teodora*, n.º. 3-4, abril-sept., 1999, pp. 48-49.

movedoras. Luz Marina ansía poseer un ventilador, Oscar sueña con imprimir su libro de poemas, Ángel con tener diez mil pesos y todos acaso con Luz Marina, buscan «una salida, un puente, una puerta». La otra obra «realista» de Virgilio es «Las siamesas» —en los inconclusos— pero es tanta la distancia entre una pieza y otra que aquí el dramaturgo parece calentar el brazo con el motivo de sus opuestos (dos hermanos, uno terrateniente y otro comunista) en una atmósfera cercana al Ramos de *La recurva*. Es su única obra localizada en Camagüey, ciudad donde vivió trece años.

En *El flaco y el gordo*, Virgilio es un absurdista ortodoxo. En la sala de un hospital la pareja —siempre los opuestos, la dualidad— convalece en un hospital cual intercambiables víctima y verdugo. El Flaco tiene la pierna enyesada por «robarse una gallina», mientras el Gordo, se regodea con crueldad en los menús que escogerá durante su estadía en el establecimiento. Mientras el Gordo come arroz con pollo, el Flaco ingiere sopa aguada y harina con boniatos. El Gordo somete al Flaco a todo tipo de actos crueles desde el chantaje a la humillación. Mientras el Gordo pide a la carta, el Flaco debe leerle al Gordo la receta del arroz con pollo como la música acompañante de la comida, «excitante como una película pornográfica» (249). Pero al final de la lectura, el Flaco no recibe el bocado prometido y el Flaco se desespera y trama su venganza. En el segundo acto, El flaco se ha comido al Gordo como anuncia la cuarteta que se escucha en *off*: «Aunque el mundo sea redondo/Y Juan no se llame Paco, /Es indudable que al Gordo/siempre se lo come el flaco». Pero cuando el nuevo Gordo se dispone a salir del hospital, arriba a la habitación un nuevo Flaco. La historia en su implacable circularidad, «ritornello in cescendo sobre una de las fases más angustiosas de la tortura humana, el hambre»,¹² los dos personajes han sostenido un inusitado juego de palabras que es además un choque de comportamientos. La pieza —mucho más que un divertimento— alude a uno de sus temas más cercanos: la «carne», esta vez como carnaval del cuerpo «deformado», canibalización y antropofagia que era un *leit motiv* desde el primer capítulo ¿o la primera escena? de *La carne de René*. El protagonista se desmaya frente a una carnavalesca exhibición en La Equitativa de abundantes cuartos de res, jarretes y masas de variadas carnes, que haría las delicias de Bajtin, como El Flaco ante la golosa exhibición culinaria del Gordo. René se resiste a ser marcado en el trasero y huye de su propio destino como carne. La carne que en la novela evoca referencias teológicas, literarias, filosóficas y es un guiño sarcástico a su exilio argentino «—huir del hambre cubana y buscar el bisté argentino—» reaparece en *El flaco y el gordo*. Cuando recordamos que Virgilio conoció «desde las estrecheces de un cuarto para ocho hasta los pies descalzos y toda la gama y los matices del hambre» se nos torna más alucinante y trágica su breve pieza del 59.

A pesar de que Virgilio dijo que nunca escribiría otra vez *La boda*, es una de sus piezas más seductoras. No sólo por su metateatralidad —Flora confunde el

¹² Rine Leal. *En primera persona (1954-1966)*. Instituto del Libro, La Habana, Cuba, 1967, p. 115.

escenario con su vestidor en sus «salidas» y habla al público o lo refiere- o por su lenguaje: «Tu única imperfección, perfectamente confesable, es soñar con llegar a ser una mujer de imperfecciones inconfesables» o por ese estridente, sonoro y definitivo parlamento: «Diga que no habrá boda porque hay tetas caídas», sino por tantos otros detalles que la convierten en una joya dramática. Flora se entera a través de un biombo, porque al decir de Virgilio, «las paredes tienen oídos» que su prometido conoce su defecto físico pero es un recurso no verbal — el juego con el ajustador— el empleado por Alberto para señalar cuán caídas y requetecaídas son las «tetas» de Flora. Flora cancela el compromiso y para conocer la verdad Alberto propone reconstruir lo ocurrido, pero en el intento, la verdad se deforma hasta hacerse irreconocible: «antepalco difunto se derrumba sobre madre adoptiva y Berta palco se boda con la casa cuna». La realidad es sustituida por su representación. En el ambiente de la comedia de salón, Virgilio emplea sus recursos más atrevidos, desde el interrogatorio¹³, la reconstrucción policiaca de la escena «del crimen» a la apoteosis de la jerigonza verbal, como en el parlamento en el que Julia trata de explicar el suceso: «Me explicaré: de noche Flora se boda con el trauma, y capital se derrumba sobre defecto.»

A su vez Flora, agraviada, le «inventa» un defecto a su prometido hasta que en una ceremonia notarial, al final, los novios, después de quemar sus trajes de bodas y declararse amor eterno, se afirman en una negativa, *un no*, una relación no consumada. «Que no hemos tenido bodas, pero hemos cumplido todas las formalidades». La obra, que Rine Leal muy erróneamente consideró inferior a *Jesús*, es muy cercana a ésta porque como el barbero, devenido en un no-dios, Flora es una «diferente» con sus tetas caídas, como Flora en el poema «Vida de Flora» tenía grandes pies y un tacón jorobado. Virgilio fue un maestro en apresar la esencia interna de ese fenómeno de exclusión que es también la estética de la diferencia.

Jesús lo comprendió bien porque «un hombre que hace milagros es un diferente» (71) y Piñera le consagró una pieza al anti-héroe, un humilde barbero que sus vecinos y el pueblo entero aclaman como un Mesías. La pieza que ha sido interpretada como un reflejo de la crisis de la conciencia nacional,¹⁴ un epígono de la teología de la liberación,¹⁵ la necesidad de un pueblo anhelando la llegada

¹³ Guillermo Loyola, «El interrogatorio en el teatro piñeriano», *Encuentro de la cultura cubana*, 14, 1999, Madrid, pp. 29-35. Es curioso observar, de acuerdo al testimonio de Manuel Villabella que *Clamor en el penal* fue concebida entre 1927 y 1933, ya que refiere hechos que son del 27: la ejecución en Camagüey de un campesino presuntamente inocente así como el impacto que sobre el autor ejerce la presencia de la «máquina patibularia». Ya en su primera pieza, Virgilio se interesa por los procesos judiciales y se declara admirador de la primera mujer fiscal en el país. Cf. Manuel Villabella, «Virgilio Piñera y el Camagüey», *Tablas* 3, 2002, pp. 25-27.

¹⁴ Raquel Carrió, «Estudio en blanco y negro: teatro de Virgilio Piñera», *Separata de la Revista Iberoamericana*, n.º. 152-153 (julio-dic. 1990), p. 875.

¹⁵ Adam Versényi. *El teatro en América Latina*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996 p. 215.

de un Mesías político¹⁶ es como todas las grandes piezas de Piñera irreductible a un sólo tema. Si a esto añadimos que el propio autor la politizó considerando al personaje el «anti-Fidel», resulta una de las piezas más polisémicas del conjunto: parodia de las sagradas escrituras, piedad por los pueblos que necesitan héroes, crítica a los fanatismos y la intolerancia y la negación rotunda como la única forma posible de redención ya que «no hay salvadores del género humano»(66).

Piñera, en los tempranos 60 intentó que sus temas y obsesiones sintonizaran de alguna manera con los nuevos tiempos. El prólogo a su *Teatro...* es revelador de esa actitud, pero las dos piezas sobresalientes en esa dirección son *El filántropo* y *La sorpresa*, ambas de 1960. En la primera, el millonario y explotador Coco desarrolla su filantropía al someter a pruebas vejatorias a los trabajadores a quienes contrata obligados a hacer de perros sapos, a pelar papas o a escribir «yo quiero mil cocos». Insensible a las necesidades de sus trabajadores —humillados y maltratados— a quienes considera «basura humana», éstos son aleccionados por una maniquea agitadora política y en ambiente de farsa, vencen a Coco en delirante alegoría política, cercana al absurdo de *Historias para ser contadas*, de Dragún. El motivo se repetirá en el fragmento de «Pompas de jabón», ágil y divertida variación sobre el mismo tema. Decididamente apologética y en cierta medida circunstancial, *La sorpresa* tiene el tono de encargo de muchas piezas del naciente repertorio para aficionados y fue para Virgilio un «paso» de comedia: Marta es una terrateniente que acude a reclamar sus tierras en el año 60, mientras los campesinos le dicen que primero muertos antes que entregar el central Providencia. En el segundo acto, los campesinos agradecidos están frente al retrato de Fidel Castro y Marta comprende irremediamente que se viró la tortilla y ha pasado «de millonaria a indigente» (p. 329). VP no prosiguió en esa línea de «alegoría manifiesta y apologética de la Revolución», según Ricardo Lobato¹⁷ pero es muy comprensible que lo intentara sinceramente, pues para el autor, el triunfo del 59 significó ser reconocido por primera vez como autor dramático, tema que ampliamente desarrolla en la conferencia del conocida como «No estábamos arando en el mar».¹⁸

Su próxima gran obra, *El no* —escrita en el 65— establece una ruptura tan abismal respecto a sus piezas de los 60 que se puede especular es una consecuencia de su trauma ante el contexto homofóbico. Hay dos piezas intermedias que son ejercicios de estilo de gran eficacia como *Siempre se olvida algo* (1963) y *El álbum*. La primera es una farsa en la que cuatro mujeres, dos señoras y sus respectivas criadas se enfrascan en un alucinante juego entre las que «siempre olvidan algo» hasta ex profeso en vísperas de un viaje y las que se mantienen inalterables y cuerdas, para que al final, VP trueque la situación dramática y veamos

¹⁶ Matías Montes Huidobro. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Ediciones Universal, Miami, 1973, p. 166.

¹⁷ Ricardo Lobato Morchón. *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Editorial Verbum, Madrid, 2002, p. 192.

¹⁸ Virgilio Piñera, «No estábamos arando en el mar», reproducida en *Tablas 2*, vol. LXX. Antología, pp. 25-32.

que la supuesta memoriosa señora Camacho ha olvidado, dentro de su equipaje, el cuerpo embalsamado de su marido. La comicidad brota de las ilógicas y sorprendidas enumeraciones y de la presencia imprevista de un desconocido, un amante perseguido que da fin a la situación de comedia y *El álbum*, publicada en la revista *Conjunto* en 1984, pero fechada por los estudiosos en 1965, al parecer un cuento reescrito por Piñera para siete personajes. El director Raúl Martín lo ha convertido en un brillante monólogo en el que una vieja dama no muestra sus medallas, sino las fotografías de su álbum familiar. La delirante señora entabla en la pieza un acto un conjuro o una sesión de espiritismo cuando invita a sus «fotografiados» a recordar con ella el momento en que ocurriría «la partición» de su pastel nupcial. Rine Leal se equivocó y la calificó de fallida. Es una dama encantada, un cadáver embalsamado que se dirige al público para arremeter contra la hipocresía con la retórica de la crónica social. De nuevo hay una puerta, sólo que falsa «que nadie podía trasponer» como la puerta de no-partir de *Electra Garrigó*. Es el dilema trágico contado en tono de opereta, que Virgilio aprendió con Gombrowicz. Es la angustia y el horror a envejecer y a la muerte y a la soledad. Es el chiste cruel y el divertimento y la amplificación burlesca.

En *El no*, la negación alcanza su tragicidad. Emilia y Vicente inician su relación amorosa con veinticinco años, persisten en un amor platónico cosificados en sus sillones de mimbre a medida que transcurren prolongados lapsos de tiempo (entre el primero y el acto quinto han transcurrido cuarenta años y un mes) en los que a pesar de todas las intromisiones, intentos, forcejeos y crueldad, la pareja se mantiene invicta en su negativa a contraer matrimonio. No sólo es una reacción contra el designio de los padres, sino como siempre, contra los atributos de la moral burguesa y contra toda exterioridad pues a pesar de que los vecinos y la policía invaden su intimidad, los novios, aferrados a sus sillones, y con la negativa como respuesta se suicidan por asfixia. Porque «para nosotros la felicidad ha sido resistir hasta la muerte diciendo no a todos» (425) o como afirma Vicente, era «el único modo de afirmar mis principios» porque «nada hacía suponer que nos íbamos a diferenciar de esos montones de gente encantadora que anda por ahí» (424). Si al principio, un narrador califica a los personajes de «monstruos», en el último acto sabemos que su monstruosidad radica en afirmarse y resistir como diferentes.

La niña querida (fechada según Leal en 1966) está dentro de la línea de un teatro ceremonial. En el prólogo, ubicado en un parque, se condensa prácticamente el desarrollo de la pieza. Sabemos que la «niñita» no habla porque no le gusta el nombre que le han puesto: Flor de Té. Y cuando sus ridículos padres Oscar y Berta, intentan que se comunique con un extraño, a ésta le da un «ataquito» (creo que es el bocadillo más virgilianamente gay de todo el libro). La obra hablará nuevamente de la «educación sentimental» y del derecho a rebelarse contra la tiranía doméstica. Entre el prólogo y el primer acto transcurren diez años y la niña celebrará su fiesta de quince. Los abuelos preparan, pródigos, regalos musicales para quien reconocen es un prodigio, capaz de memorizar el diccionario Espasa Calpe mientras la chiquean y en el segundo, la fiesta de cumpleaños —o su paródico ritual— termina en desastre cuando la niña, fanática del

tiro al blanco, apunta, metralleta en mano, contra toda la familia para conquistar su derecho a llamarse Berta. En el epílogo, como era natural, VP arremete contra cualquier posibilidad de moralina o didactismo falso y veremos a la niña ya casada, de la mano de otra niña muda a quien tampoco gusta el nombre que le han puesto, con lo que la pieza se vuelve circular y amarga: los hijos reproducen el modelo tiránico y autoritario de los padres y la única posibilidad es el mutismo.

Las banderas de colores que agitaban los espectadores en la puesta de Carlos Díaz de *La niña querida*... como burla del abusado acto político en gesto de apoteosis han sido la venganza y la mueca colosal de Virgilio. Los espectadores éramos cómplices de cómo Flor de Té, se negaba a aceptar un nombre impuesto, éramos actantes invitados al disturbio lúdico cuando se nos emplazaba a corear como en los actos políticos, con una banderita en la mano, ¡Dame la F...! para después de una pausa de incertidumbre prolongada, completar el nombre de Flor de Té. Carlos Díaz se burlaba de la solemnidad rusa y la iconografía de los actos públicos (la niña de Adria Santana imitaba esa fonética) y nos invitaba a disparar con dardos ficticios contra el inmovilismo de la sociedad.

El espectáculo, gracias a una esencial cubanidad lograda mediante la sensualidad, el espíritu lúdico, la parodia y una visualidad desbordante, actualizaba un difícil Virgilio que acudía, cual vuelta de tuerca, al conflicto familiar como paradigma del espacio social; una línea —ya ha sido dicho— sembrada por él en la escena nacional.¹⁹

Estudio en blanco y negro —publicada por Aguilar en 1970 pero cuya fecha de escritura, según Leal es el 67— es un ejercicio por su brevedad, como un calentamiento que guarda muchos puntos de contacto con *El no*. En un parque, dos hombres discuten acaloradamente entre el blanco y el negro, uno partidario ferviente del primer color y el otro del segundo. El conflicto cromático o lingüístico crece e interrumpe el arrullo amoroso de una pareja en un banco contiguo. Los novios se enamoran con un diálogo coloquialista bastante ajeno a Piñera. El le dice «mami» o «mima» a la novia, mientras ella usa «papi» reiterada, machaconamente y con evidente sentido de burla, hasta que obligados por uno de los hombres a elegir entre los dos colores, la novia escoge el blanco, causa la ira de su pareja y la consiguiente pelea y ruptura del compromiso. No creo que se pueda decir más en cinco páginas. Aparte de la obstinada insistencia de Piñera en los opuestos, en este caso cromáticos, la obra se burla del imperativo de una «elección» maniquea, mientras un tercer personaje parece brindar la no-solución cuando grita «¡Amarillo!».

Ya Antón Arrufat ha aclarado que la lectura en casa de Estorino de su obra *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés*, en 1974, fue una experiencia espiritual para Virgilio que se había interesado en sus últimos años en el destino del poeta que también padeció de una muerte literaria en vida.

¹⁹ Omar Valiño, «'Trazados en el agua' Para una geografía ideológica del teatro cubano de los 80-90», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 31, 2002, p. 97.

Como Estorino, Virgilio se preocupaba por la personalidad y el destino del Milanés —quien le había inspirado su cuento «En la funérea playa fue» y su poema «De coditos en el tepuén». Ninguno de ellos sabía entonces que Virgilio había escrito esos textos, sin embargo, a escasas semanas de la lectura anunció que escribía una obra sobre Milanés. En su papelería póstuma aparecieron tres bocetos. «Los fragmentos de la pieza tienen el valor de una demostración: lo continuada y profunda que fue su preocupación por Milanés, poeta que había sido dado de baja de la lista de los poetas en activo del siglo XIX por el propio Piñera en su artículo de 1960.»²⁰ Efectivamente, los tres fragmentos de su *Milanés* son variaciones sobre un tema: la primera, una escena sobre el desconcierto familiar ante la «rareza» de Milanés (también un «diferente»), la segunda, con un prólogo en el que Piñera-narrador confiesa que «los hechos de su vida forman un rompecabezas que nadie ha logrado armar» y le propone al público «hacer lo imposible por armarlo», mientras que en el tercer boceto, anuncia tres Milanés, el loco, el poeta y el loco creado por el poeta Milanés. Es como un forcejeo de Piñera acerca de cuál estructura era idónea para la pieza que nunca llegó a terminar y que hubiese integrado junto a la de Estorino y *Visiones y delirios de José Jacinto*, de Tomás González, un excelente cuerpo.

El autor que en *La isla en peso* celebra las conjuras, azotes y la desmesura de «vivir rodeado de la maldita circunstancia del agua por todas partes» vuelve en *Dos viejos pánicos* al horror y el vacío del cuerpo maltratado. El intrincado diálogo de Tota y Tabo (1967) es como un desprendimiento de *La carne de René*. Es lo que Abilio Estévez ha llamado un «cuerpo a cuerpo», un exorcismo para conjurar al miedo y la muerte. Los dos viejos Tota y Tabo juegan a hacerse los muertos en un ejercicio diario mientras recortan figuras de jóvenes que serán devoradas por las llamas. En una palabra «juegan». Esta una de las obras de Piñera más profundamente marcada por la teoría de los juegos que tanto influyó en la escena de los 70'y y por las corrientes experimentales que tanto le interesa explorar. Es así que el título alude al miedo total pero al mismo tiempo cabe pensar que metaforiza el movimiento de Arrabal, Topor y Jodorowsky. Su estructura parece construida por ritmos de vida: «Dice TOTA: ahora estamos vivos, ahora hay que vivir, tomar la píldora, dormir, despertar y tener miedo, y jugar y volver a dormir y volver a despertar.» (p. 504) uno de los rasgos del modelo triangular que Schechner estudió a propósito de obras como las de Ionesco, Beckett o Genet cuyas estructuras se apoyan en «ritmos de vida» (comer-respirar, sueño-vigilia, día-noche) y no en los clásicos caminos de vida del teatro tradicional. Como en el juego de matar a la señora en *Las criadas*, Tato y Tota blasfeman, intercambian improperios, batallan con el «cono de luz» o con las sábanas o con ellos mismos en su pieza más austera y económica en recursos que Matías Montes Huidobro pondera como la mejor «pues el ciclo de terror, de limpieza sangrienta, de puertas que se cierran... que inician Piñera con *Electra Garrigó* parece encontrar su respuesta en los formularios que acosan a Tota y Tabo, personifica-

²⁰ Antón Arrufat. *Virgilio Piñera: entre él y yo*. Ediciones UNION, La Habana, 1994, p. 47.

ción de un miedo total.»²¹ Y efectivamente, como en *El no*, el exterior aparece con los vecinos que se erigen en tribunal, acusadores públicos que exigen sanciones en nombre de la moralidad, en *Dos viejos*... es la temeridad ante el «hombre-de la planilla» o la «oficina de los planilleros» en los que el autor descarga la amenaza y la intromisión en la vida privada de los personajes, constante de la obra y la vida de Piñera desde los tempranos 60. La distancia entre el realista Piñera del 62 y el autor de *Dos viejos*... se define en estos dos parlamentos. Al final del cuadro 1, del II acto de *Aire frío*, Luz Marina, añora: «Mamá, me gustaría comer carne con papas», al final de *Dos viejos*... Tabo pregunta: «Tota, ¿qué vamos a comer? Tota dice escuetamente: «Carne con miedo mi amor, carne con miedo».

El miedo reaparece en *Una caja de zapatos vacía*: el ritual de patear una cajita de cartón es en sí «un horror, una angustia y una violencia» (p. 516) que, en su paródico lenguaje, es el equivalente a una «misa pateada». Es la pieza que posee el lenguaje más violento, carnal y despiadado en su cruda exposición de machismo y matonería que se complica todavía más si la analizamos a raíz de sus propias notas, cuando el autor considera a Carlos un miedoso que trata de vencer el miedo en contradicción con Angelito que es la personificación de un fascista y un genocida. Semejante lenguaje visceral —así como la constante alusión a que los personajes se tocan el sexo, los despectivos más rudos hacia los homosexuales e incluso el despiadado empleo del mariconsón y la alusión a que las palabras se «vomitan»- está presente en una obra inconclusa, «El ring», título de la edición, que Leal considera próxima a *La noche de los asesinos* y donde hay un esbozo de la teatralidad de un deporte que comparte con los juegos, las diversiones y el ritual algunos de sus atributos. Pieza de personajes intercambiables torturador-verdugo son aristas del mismo tema, que hace al espectador cómplice de una violencia gratuita e insalvable.

De acuerdo con Luis González-Cruz,²² —quien era amigo de VP— éste le envió el manuscrito de la pieza a Pittsburgh, lo que explica por qué el autor incluye un glosario de términos, lógicamente pensados para un lector extranjero. De todas maneras, no es hasta 1986 que se publica, pues González-Cruz no contaba con la autorización escrita de Virgilio, por lo que la repercusión de la pieza —puesta por Teatro Avante de Miami en 1987— es paralela al apogeo Piñera en la isla.

En *Una caja*... que Uva de Aragón muy acertadamente ha analizado más allá de los límites de una lucha de poderes porque «la caja de zapatos, lejos de estar vacía, está llena de miedos, violencias, debilidades, locuras, sueños, complicidades, crueldad, malévolos juegos, masoquiismo, sadismo y una terca esperanza en que se vive siempre de nuevo...»²³ Carlos «renace» en escena por entre las pier-

²¹ Matías Montes Huidobro, «El miedo como dimensión obsesiva», *La Ma Teodora*, n.º. 3-4, abril-sept. 1999 p. 53.

²² Luis González-Cruz, «Virgilio Piñera: teatro y política», *El ateje* (digital) <http://www.elateje.com/0203/especial>

²³ «Uva de Aragón», *Anales Literarios*, n.º 1, vol. 1, 1995, p. 283.

nas de Berta, mientras el coro invoca! Carolus Rex! y el personaje enarbola una camisa roja como símbolo de un renacimiento, del mismo modo que los ancianos Tabo y Tota se transfiguran en dos recién nacidos desnudos. Las dos obras muestran más de una interconexión y son igualmente deudoras de la influencia que el estreno de *La noche de los asesinos* ejerció sobre Piñera.

Si Triana, con su pieza habría un nuevo camino al teatro cubano, lo menos que puede hacer un teatrista que tenga sangre en las venas, sentido de la historia y pasión por el teatro, es seguirlo y secundarlo. No soy un viejo caquético que se empeña e idiotiza en sus viejos módulos declara Piñera, y se lanzó con los cuchillos escénicos entre los dientes.²⁴

Es sobrecogedor que un autor que podía dormir sobre los laureles de las técnicas exploradas y el mundo conocido, escoja, un camino más difícil, la constante experimentación. Todas sus obras terminadas o inconclusas cercanas a *Dos viejos*... están signadas por la misma voluntad con la que VP se integraba a una corriente experimental muy marcada en el teatro cubano a finales de los 60'. José Santos Marrero estrena *Collage USA* y *Los juegos santos*; René Ariza se burla del ritual doméstico en *La vuelta a la manzana* como Raúl Macías del amoroso en *La cortinita*, mientras que David Camps utiliza la estructura circular en *En la parada llueve*; Berta Martínez hace una Bernarda coral con un muñeco; Vicente Revuelta ensaya *Peer Gynt* con Los Doce, en la coreografía Ramiro Guerra trabaja sobre el *Decálogo del apocalipsis* —que no llega a estrenarse— como tampoco la *Juana de Belciel*, de José Milián ni *El tiempo de la plaga* de Abelardo Estorino ni *Fray Sabino*, de José Ramón Brene, -Guido González del Valle hace *Juego para actores* y el Teatro Nacional de Guíñol sus más atrevidos montajes con participación de actores y muñecos. La escena realista parece replegarse, los nuevos autores trabajan sobre pautas, eventos, ceremoniales, procesiones rituales y VP se incorpora como uno más a esta corriente de la que no es más que un fundador. Una política cultural errada cercena este camino. La parametración de los homosexuales entroniza censura y autocensura y se instaura un período de difícil caracterización que se reconoce como el quinquenio gris. Pero Virgilio Piñera sigue escribiendo y no es gratuito entonces la presencia en su escena la preocupación por renovarse, la vuelta a lo natural y primigenio como un «nacimiento».

Ya se sabe que escribe para Alicia Bustamante *Ejercicio de estilo. Tema: nacimiento de las palabras*: un ejercicio vocal para la intérprete y que concibió para el Teatro Musical de La Habana, en 1969, *El encarne*, su último estreno en vida. Escrita dentro de la cuerda paródica de los bufos del XIX, (la misma de Sarachaga al que hace guiños) el lenguaje de Virgilio es suelto, desanfadado y los personajes —entre los que figura su propia Electra junto a Petrushka, Mefistófeles, Coppelia, Violeta y Rigoletto se «encarnan» en otros burlándose, mientras el director les reprocha que se han botado para el solar y han sacado la chancleta entre chistes, música y bailes. El director, al final, también se incorpora al desparpajo y al decir los versos los actores quedan inmovilizados. David

²⁴ Carlos Espinosa. *Virgilio Piñera en persona*. Término Editorial, Miami, 2003, p. 226.

Camps, quien la dirigió, recapitula que no fue un gran montaje, sin embargo, es definitivo cuando lo analizamos en el contexto de su producción, ya que paralelamente a las búsquedas de *Dos viejos pánicos* en torno a una escena cerrada, claustrofóbica donde las palabras juegan en laberinto y la muerte se invoca para exorcizarla, VP esté interesado en espectáculos más ligeros, concebidos para actores con los que podía dialogar y cantar en «El baile de los libretos»: Compañeros, a ensayar/ el baile del mamotreto; el baile de los libretos, vamos todos a ensayar.»

Un arropamiento sartorial en la caverna platónica, es una de las más difícil de clasificar. VP la califica de «auto existencial», está escrita en verso y dividida en jornadas, llena de ejercicios vocales, onomatopeyas y juegos de palabras así como de didascalias que describen prolijamente un escenario hiperbólico y desmesurado, muy diferente a su habitual economía de medios. Un enigma desde el título, VP parece jugar entre el sartorial (o relativo al sastre) y lo platónico o del *plató* o el escenario cinematográfico y la cualidad brillante de las rocas. Empieza con las telas que cubren los cuerpos desnudos y los opuestos. «Hay que tapar al desnudo/con el alma del vestido/ si no, no tendría sentido/el cuerpo que está desnudo.» Es un Virgilio barroco, que expone cómo un grupo de hombres ha buscado el «arropamiento» de la caverna de Platón para ocultar o fingir su verdadero rostro. «Ceremonia» (el narrador se llama Ceremonio), toda la pieza parece un oratorio alrededor del ocultamiento, la desmemoria, el despiste, el ocultarse, que podría interpretarse como una metáfora de la «doble moral» o en un sentido mucho más filosófico, el conflicto entre las caretas y las «jetas» (cubanismo de rostro) en el cual el mundo aparece como un sueño calderoniano cercano al Pessoa del «poeta como fingidor».

Mujer 2. En el parecer se trueca
la cara por la careta;
nada es verdad, todo es mueca. (p. 620)

Sin embargo, el final es de alguna manera moral, la tierra prometida la alcanzan sólo «los que sus caras mostraron» en el momento que una explosión anuncia el *deus ex machina*.

Más calderoniana todavía es *De lo ridículo a lo sublime no hay más que un paso o Las escapatorias de Laura y Oscar*, que VP considera —citando a Edgar Allan Poe— un «drama de locos». En *La caja de zapatos...* cuando Carlos logra vencer su miedo, Angelito dice a Berta: «De modo que además de muerto está loco. Habrá que enviarlo al hospital de dementes del infierno. Y Berta contesta: Si está loco puede hacer algo. El único modo de hacer las cosas en grande es enloqueciendo.» Ese es el destino de Oscar quien como Orestes en *Electra...* parte, escapa de la mano de Laura —real o soñada— como viaja a Buenos Aires en *Aire frío*. Siempre existe una Electra-Luz Marina-Laura que prepara esa partida, sólo que en *Las escapatorias...* la salida no existe porque el ciclo que empieza con *Electra...* se cierra en Laura: «no hay salida posible; lo hemos perdido todo; sólo nos queda el juego del gato y del ratón». Escrita en verso y divi-

dida también en jornadas, continúa la preocupación por esos ejercicios de respiración que se convertirán en angustiosos alaridos, así como una escenotecnia plural y voluptuosa, un calderoniano gran teatro del mundo donde están atrapados «en una ratonera hecha con nuestras manos» (635). El escenario está cubierto de sillas o de maletas, el padre de Oscar lleva un ano artificial plateado y Coralía en su seno izquierdo, un monograma con la letra C: de cáncer o cangrejo como también padecía la enfermedad La Mujer de *El álbum*. En la primera jornada Oscar se dispone a traspasar el umbral para encontrar lo nuevo.

Quando den un paso dejarán atrás [...] la cara de lechuza de la madre de Silvia/la nariz de Pinocho del padre de Mercedes/ la belleza insolente y voraz de Coralía/el ano artificial del tío de tu padre./la baba permanente del idiota de enfrente./el mal parkinsoniano de mi primo Rodolfo/ la ablación inminente del seno de Pilar/ la epilepsia morada de tu tío Manolo./y la eterna cojera de Fermín el filósofo.

En la segunda están en un anfiteatro, desnudos como Adán y Eva y justo a tiempo para coger el avión de las ocho. Pero Laura no cree en partir ya que «la única salida es hacia otra ratonera.» El viaje de los dos personajes o la huida ocurre en un ambiente de sueños como oníricos son los atributos de los personajes y las alusiones al decorado que recuerda a Dalí. La muerte es una presencia insistente. Los viajeros esperan a los que regresan: la madre, por ejemplo, confiada en las aguas de Carlsbad para una curación o Manolo, que parte «para morir un poco» o Coralía, a un *fashion show* o Rodolfo, a Calcutta para remediar su Parkinson, todos tienen cifradas sus esperanzas en el viaje. Sin embargo, cuando Laura y Oscar arriban a la escena, los personajes han huido pero han dejado sus maletas: «eran puras ficciones de un mundo enloquecido» y en la jornada V son Laura y Oscar quienes partieron y naufragan mientras dialogan sobre una balsa en un mar de utilería» (649). Con ellos hay un extranjero que clama por Laura y desaparece en la noche, mientras los personajes que antes los despidieron los reciben jubilosos. VP crea el artificio por el cual el punto de vista de la obra salta y se disloca y se confunden los planos de la realidad y la ficción. A Laura, que como anti-Electra las puertas le dan escalofríos, le molesta el teatro, este «desdoblamiento» que la locura de Oscar exige.

Cansado también de un teatro anquilosado, Virgilio opone, al final del camino, una escena de enorme libertad formal y estilística libre de ataduras y reglas, porque como dice Oscar, «lo que sólo puede salvarnos del engaño es el ridículo» así que cuando cree haber llegado a lo Ignoto, al jardín de la inocencia, Laura está presa en una guarida de ladrones que exigen mucho dinero por su rescate. VP despliega a los respectivos dobles de los personajes, emplea a nigromantes capaces de trucos y peripecias para finalizar en una especie de *soirée* demente. Y como en varios momentos, se invoca la música de Coltrane que es según Virgilio, «una panacea». La versificación es atrevida y hermosa, el dramaturgo se la ingenia para hablar de librium y diazepam, «olor a jazmín mezclado con fritada» o «piropo de sonados quilates», mientras juega describiendo movimientos de los actores, arreglos narrativos, composiciones escultóricas que hacen de esta obra

—aún no estrenada— un gran fresco sobre la imposibilidad de en un mundo regido por la alienación y los automatismos, precisar hasta dónde llega la locura-cordura, que apareció antes en su versión fragmentaria de *Milanés*...

Por el momento en que se conjetura Virgilio la escribe, creo es una reflexión sobre el teatro y su poética ya que aunque desde *Electra*... es un experimentador, sólo con su teatro de los 70' —curiosamente la etapa de su más absoluta marginación— Piñera abre nuevas estructuras, descorre el espacio escénico más allá del marco de la familia o de las intrigas o de los gags, más allá incluso de los «juegos» como los pánicos en una escena de fuerte componente filosófico, trascendental, que rompe con su teatro anterior y nos hace pensar en un tercer Virgilio igualmente experimentador pero cercano a Calderón y a Weiss. Esos son los años en los que traduce *La tragedia del hombre*, del húngaro Imre Mádach con la que se interconecta. Su escena se traslada a los espacios abiertos, ruinas, cavernas y anfiteatros, emplea máscaras y dobles, celebra el cuerpo desnudo y anticipa a tantos otros naufragos del teatro posterior de Carmen Duarte, Alberto Pedro o Nilo Cruz que también han dialogado en un mar de utilería.

Otro mar y una misma reflexión sobre el teatro aparece en «El viaje» (incluida en los «inconclusos»): un barco que no naufraga, un capitán de opereta y Isabel, una ciega como máscarón de proa, donde todo el tiempo se juega entre la realidad del barco ballenero y la ilusión del teatro y donde Virgilio esboza su desprecio por el «dramaturgo onanista [.que] se para en una ventana y rascabuche.» El dramaturgo reacciona en contra de esos «mirones» en los que creo ver un rechazo a la escena realista de calco y copia, mientras reivindica la improvisación y las «morcillas» con las que Isabel sorprende.

Una preocupación por trabajar desde la dramaturgia del actor aparece en *El trac*. Aquí VP concibe al actor jugando con veinte estacas a la par que trabaja en la emisión de sonidos articulados e inarticulados, inspiraciones, expiraciones y otras técnicas vocales así como el juego del actor con su propia voz grabada. La onomatopeya *trac* se sitúa rítmicamente y alterna con la cinta en la que hay intertextos de Calderón, Lope de Vega y Quevedo. El dramaturgo solicita que los ejercicios «sean creados por el actor en el momento mismo de la representación» con lo que en 1974 VP anticipa no sólo la invasión de la tecnología en la escena, sino de alguna manera la muerte del texto unívoco y centrado en el logos de la palabra al incorporar lo efímero de la intervención interpretativa, escrita en el agua. La edición se cierra con ese texto breve que hay que relacionar necesariamente con su teoría del cuerpo-teatro que tan bien explica las obsesiones de las dos piezas anteriores sobre la máscara que impide al hombre realizarse plenamente y el teatro como una entidad «un cuerpo, con brazos, cuerpo, cara y carácter» también la sustancia de *El trac*: «un hombre empeñado en encontrarse consigo mismo. [...] Y no soy más el que avanza enmascarado (larvatus prodeo), según el decir de Descartes, sino el que avanza a cara descubierta.»²⁵

²⁵ Virgilio Piñera, «Los dos cuerpos», *Tablas* 2, 2001, pp. 21-22.

Y es que al final de su vida, Virgilio renovándose hacía el el regreso a sus orígenes. El tema de la locura de *Las escapatorias...* es en alguna medida el de *En esa helada zona*, a juzgar por su propio testimonio²⁶:

[...] la aparente locura de dos hermanos que uno al otro se ofrecen como locos reales, y cuyo objetivo en la vida es aparecer insanos a fin de escapar a la locura de la existencia-que es una suerte de locura invertida. En sí la cosa no es disparatada y me parece que este es un viejo tema del teatro.

En ese mismo artículo bromea en que había ido muy lejos en la experimentación cuando en lugar de Póngase el sombrero en la cabeza, intentaba «El cabeza en póngase sombrero». Por esa extraña articulación entre un texto del 47 —un año antes del estreno de *Electra...* y *Las escapatorias...* la obra me parece el texto definitivo del libro con el cual la totalidad adquiere cuerpo y brazos. Y aunque los testimonios afirman que escribía *¿Un pico y una pala?* cuando lo sorprendió la muerte, *Las escapatorias...* concluye el ciclo de su teatro de los 70', escrito en el silencio y la marginación pero en el que Virgilio avanzaba como Oscar a cara descubierta.

²⁶ n.º. 5, 1947.