

Atarse a estacas como trepar a mástiles: *El trac* piñeriano

Emilio J. Gallardo Saborido

Escuela de Estudios Hispano-Americanos. CSIC. Sevilla

A través del análisis de El trac (1974) se repasa la fase final de la producción teatral de Virgilio Piñera, así como las circunstancias vitales y políticas que la rodearon. Se enfatiza la visión de un Piñera dinámico en su quehacer como dramaturgo, capaz de aprovechar las últimas corrientes teatrales y fundirlas con las preocupaciones vertebrales que hasta entonces habían determinado sus piezas.

PALABRAS CLAVE: Piñera, Cuba, teatro postmoderno, teatro del absurdo, marginación, castrismo.

This essay thoroughly studies the last stage of Virgilio Piñera Llera's dramatic production and the biographical and political context in which it was written. This is to be done by means of the study of El trac (1974). It is highlighted the image of a dynamic Piñera in his work as playwright. So, he was able to adapt and melt the main worries that had been the core of his work till that very moment.

KEYWORDS: Piñera, Cuba, Postmodern Drama, Absurd Drama, exclusion, Castrism.

Sr. Smith: ¡A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, i!
Sra. Martin: ¡B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z!

(*La cantante calva*, Eugène Ionesco)

Nacemos envueltos en mucosidades.

(Hermann Nitsch)

Leer los márgenes

Según la cronología que Rine Leal ofrece en su edición del *Teatro completo* de Virgilio Piñera, *El trac* (1974) sería la última pieza dramática concluida por el autor. Es importante la precisión de "concluida" porque en 1990 verá la luz un volumen de *Teatro inconcluso*, donde el mismo crítico sostiene que *¿Un pico, o una pala?* (1979) vendría a cerrar el *opus* dramático piñeriano, puesto que las trece cuartillas que se conservan de la obra se encontraron junto a su máquina de escribir en el momento

de su muerte, en ese mismo año. Se completaba así una andadura dramática que había comenzado con la rechazada *Clamor en el penal* en 1938, y que le ha valido ser considerado como uno de los más, si no el más, señeros dramaturgos cubanos del siglo XX. Desde sus primeras obras Piñera muestra un afán de ruptura con la escena cubana anterior, y con el estreno en 1948 de *Electra Garrigó* se gana las críticas de aquellos que no podían comprender aún el alcance y la significación de tal pieza, tachándola incluso de “escupitajo al Olimpo”, al haber combinado la tragedia clásica con el choteo cubano. Sin embargo, a la postre, quedará como uno de los grandes logros de la dramaturgia cubana. Predecesor del teatro del absurdo (*Falsa alarma* fue escrita antes del estreno, en 1950, de *La cantante calva* de Ionesco), se consolida como autor dramático siguiendo esta corriente (*Dos viejos pánicos* es reconocida en 1968 con el Premio de Teatro Casa de las Américas). Sin embargo, esto no obsta para que consiga otro de sus grandes aciertos dramáticos acercándose, a su modo, a un teatro de corte más realista. Así pues, *Aire frío*, estrenada en 1962, resulta un éxito indiscutible del teatro de la Isla. Con ella logró trascender los límites del escenario y popularizarse a través de su adaptación para televisión.

Tras los laureles del Casa de las Américas, llegarán posteriormente las espinas de la marginación, que le amargarán sus últimos años de vida. Desde 1969, fecha de estreno de *Ejercicio de estilo* y *El encarne*, hasta su posterior rehabilitación en las décadas de 1980 y de 1990 (entonces subirá a las tablas, dirigida por Roberto Blanco, *Dos viejos pánicos*), los textos teatrales de Piñera estarán vetados en la escena cubana. Su doble condición de homosexual y trasgresor invitaba a ello. Anteriormente, Piñera había tenido que soportar determinados abusos. Entre éstos destaca el incidente conocido como la “Noche de las Tres Pes”. Piñera llevaba situado en el ojo del vórtice de los más dogmáticos por lo menos desde que se señalase como gurú de los levantiscos autores del suplemento cultural *Lunes de Revolución* (entre los que se encontraban Cabrera Infante, Heberto Padilla, Pablo Armando Fernández o José Álvarez Baragaño). Así pues, a pesar de haber tomado partido inequívocamente por la causa revolucionaria, se vio obligado a presentar algunos de sus escritos bajo el pseudónimo de “El Escriba”. En cualquier caso, el primer ataque físico contra su persona se gestó como una extensión tentacular de la redada central de la “Noche de las Tres Pes”, desarrollada en los barrios alegres de La Habana la noche de un viernes de 1961. La operación, calificada de “pri-

mera *razzia* masiva y socialista de la Revolución cubana” por Franqui,¹ se gestó en dos frentes: redadas en las zonas de prostitución de La Habana y otras localidades, donde se conducía a prisiones como la del Príncipe a aquellos que no pudieran identificarse de forma válida. En segundo lugar, capturas selectivas efectuadas de acuerdo a listas previamente elaboradas por los Comités de Defensa de la Revolución. Los cargos de los que se acusaba a los inculpados eran mayoritariamente pederastia, prostitución, proxenetismo; aunque también hubo encarcelados por motivos religiosos (abakúas, católicos, protestantes) o, simplemente, vagos, según Franqui. La noche en la que se produjeron estos hechos Piñera se encontraba a varios kilómetros de La Habana, en su casa de Guanabo, a la que le gustaba llamar “Gran Chalet de la Playa”. Cabrera Infante cuenta en el documental de Néstor Almendros y Jiménez-Leal *Conducta impropia*² que el verdadero motivo por el que detuvieron a Piñera fueron los deseos del presidente del Comité de Defensa de la Revolución (CDR) de su barriada de agenciarse aquella casita. Fuere por lo que fuere, finalmente el autor de *Dos viejos pánicos* fue acusado de pederastia, prendido y encerrado en el Príncipe. No obstante, al poco fue liberado gracias a la preocupación que mostraron por él una serie de políticos e intelectuales, especialmente García Buchaca y Carlos Franqui. Este último recuerda cómo se presentó en el mismo Palacio para protestar ante Castro e interesarse no sólo por Virgilio, sino por esos otros que no tenían un nombre que los salvaguardara. Una vez allí incluso se enfrentó directamente con Ramiro Valdés, uno de los encargados de la operación. Según lo que cuenta Franqui, la idea de limitar el acceso de los homosexuales a puestos relacionados con lo artístico y lo educativo, que quedaría fijada por la ley en el I Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971), se encontraba ya presente en el ánimo de la operación de las Tres Pes. Así pues, la exclusión profesional se hizo patente cuando la “Declaración” del citado congreso diera lugar al

1 Franqui, Carlos: *Retrato de familia con Fidel*, Seix Barral, Barcelona, 1981, págs. 281-282).

2 Almendros, Néstor, y Jiménez-Leal, Orlando: *Conducta impropia* (guión), Playor, Madrid, 1984, pág. 81. Este documental, dedicado a la memoria de Virgilio Piñera, ha sido recibido de forma bastante diversa en Cuba y fuera de ésta. Los partidarios del castrismo lo han considerado como uno de los documentos más insultantes y, en ocasiones, han atacado a aquellos exiliados que estuvieron dispuestos a hablar delante de las cámaras de Néstor Almendros y Orlando Jiménez-Leal. “Lleno de fabricaciones, distorsiones y verdades a medias”, es como lo ve John Hillson en su artículo “La política sexual de Reinaldo Arenas: Realidad, Ficción y el Archivo Real de la Revolución Cubana”. En cambio, y por citar un hecho significativo, recibió el primer premio del Festival de los Derechos del Hombre de Estrasburgo en 1984.

“parametrage”,³ por el cual se intensificó la “caza de locas” en el mundo cultural:

En el tratamiento del aspecto del homosexualismo la Comisión llegó a la conclusión de que no es permisible que por medio de la “calidad artística” reconocidos homosexuales ganen la influencia que incide en la formación de nuestra juventud.

Que como consecuencia de lo anterior se precisa un análisis para determinar cómo debe abordarse la presencia de homosexuales en distintos órganos del frente cultural. Se sugirió el estudio para la aplicación de medidas que permitan la ubicación en otros organismos, de aquellos que siendo homosexuales no deben tener relación directa en la formación de nuestra juventud desde una actividad artística y cultural.

Que se debe evitar que ostenten una representación artística de nuestro país en el extranjero personas cuya moral no responda al prestigio de nuestra Revolución.⁴

La política cultural cubana acababa de entrar en ese 1971 en el “quinquenio gris”, como lo denominó Ambrosio Fornet, que concluirá, teóricamente, en 1976, coincidiendo con la creación del MINCULT. En la base de este recrudescimiento estaban tanto la creciente soviétización como los coletazos del caso Padilla, que había recordado al Gobierno el potencial de los intelectuales como posibles desestabilizadores de la vida política. A través del I Congreso Nacional de Educación y Cultura se daba un paso firme hacia una mayor institucionalización cultural que cerrara esos flancos por los que determinadas “ovejas descarriadas” habían logrado filtrar sus mensajes y alterar el ritmo que el Gobierno tenía previsto para el desarrollo de la literatura y el arte en general.

Ricardo Lobato Morchón ha estudiado en su tesis, publicada con el título de *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, lo que él denomina el teatro *soterrado* de Piñera. Esta categoría englobaría un conjunto de obras que nuestro autor se empeña en ir escribiendo durante esos años de exclusión, a pesar de ser consciente de la dificultad de que salgan a la luz en papel o de que lleguen a las tablas. Entre ellas, encontramos piezas significativas de su última producción como son *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* (1971) o *De lo ridículo a lo sublime no hay más que un paso o Las escapatorias de Laura y Óscar* (1973).

3 René Cifuentes define este neologismo como fruto directo del discurso final de Castro, en particular, y del I Congreso de Educación y Cultura, en general. De este modo, la “parametrización” consistiría en que “toda persona que no cumpliera los parámetros establecidos por el congreso, era inmediatamente expulsada de los medios culturales y educacionales del país. No se podía ser maestro ni artista si se era homosexual” (Almendros y Jiménez-Leal: *Conducta impropia...*, pág. 154).

4 *Casa de las Américas*: “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura”, nº 65-66, La Habana, 1971, pág. 14.

La producción teatral de Virgilio Piñera quedará finalmente conformada por un total de 31 textos, de los que 20 son obras completas, 7 inconclusas, 3 rechazadas por el autor, y 1 se encuentra actualmente desaparecida (*Handle with care*).⁵ A pesar de las distintas fases por las que atravesó su teatro, Leal ha considerado que:

Es asombrosa la coherencia de sus páginas finales con sus piezas iniciales, cuarenta años antes. Están la imposibilidad de escapar a un mundo condenado, los espejos deformantes que recubren las paredes, la no salvación o redención humana debido a la presencia de los no-dioses [...], la conversión en lo contrario a través del intercambio de personalidades, el absurdo de la existencia, la negación como estética, el sentimiento cíclico de la historia, y la idea de que el infierno, con sus diablos, son los otros, de los que no podemos escapar.⁶

El juego y los vértigos

En los festejos sacrificiales védicos era costumbre que se desarrollaran competiciones entre los sacerdotes. Éstas se basaban en acertijos o enigmas que demostraran el conocimiento de los brahmanes, bien sobre los orígenes (*jatavidya*), bien sobre la enunciación de lo sagrado (*brahmodya*). A través de estas prácticas se puede apreciar cómo el juego se utiliza como un instrumento para saber, como bien señaló Huizinga en su clásico *Homo ludens*.⁷ En *El trac* Piñera recurrirá a esta potencialidad del juego como herramienta para alcanzar una meta intelectual o ahondar en la misma. En obras anteriores el dramaturgo había utilizado el recurso al *ludus* con diferentes fines. Seguramente el caso más conocido es el de *Dos viejos pánicos*, donde dos ancianos (Tabo y Tota) recurren a este mecanismo para enfrentarse al miedo, que opera en la escena como un personaje más. Miedo a la muerte, a la vejez, a reconocerse en la vida que han llevado has-

5 Esta última obra parece que guardaría relación directa con *El trac*. Leal recoge las palabras de Piñera comentando el plan general de la misma: "En esta pieza de teatro quiero expresar, mediante acciones musculares, palabras que no tienen una relación lógica entre ellas, sino puramente ritual, la torpeza con que un acto puede ser ejecutado susceptible de provocar una catástrofe, y consecuentemente, la habilidad a poner en juego para evitarla, esto es, hacer tolerable y eficaz la vida del hombre. Esta pieza podrá ser representada con tantos actores como se quiera, partiendo siempre de un número par, es decir, dos y dos, cuatro y cuatro y así sucesivamente. La idea es que un grupo *handle with care* una copa de cristal; el grupo antagonista no *handle with care* la misma copa de cristal" (Piñera, Virgilio: *Teatro completo*, Letras Cubanas, La Habana, 2006, pág. XXV).

6 Piñera, Virgilio: *Teatro inconcluso*, UNEAC, La Habana, 1990, pág. 39.

7 Huizinga, Johan: *Homo ludens*, Alianza, Madrid, 2005, págs. 138-139.

ta el momento. También en *Una caja de zapatos vacía* Carlos juega a patear, insultar, denigrar en fin, una caja para establecer así una relación jerárquica de poder. Sin embargo, en el texto que ahora nos ocupa el protagonista (Actor) inicia la búsqueda de su propia identidad para lo que, primeramente, deberá aprender a “jugar su propio juego”.⁸

La acción se desarrolla entre un bosque de estacas negras de un metro de altura que se distribuyen irregularmente en el escenario, a medio metro unas de otras. Básicamente la obra consiste en la realización de una serie de ejercicios que “serán creados por el Actor en el momento mismo de la representación, como parte de su situación afectiva en el desarrollo de la pieza”.⁹ El Actor interactuará con la Voz del Actor Grabada e irá atravesando por diferentes fases del juego, que ahora detallaremos. Por otro lado, y como ha señalado Bárbara Rivero: “el *trac* es el sonido que se produce cuando el actor amarra la soga a las diferentes estacas —única escenografía—, y es además, el sonido emitido por el actor para distender la atmósfera de la representación (como transición) porque generalmente después del *trac*, siempre hay un cambio en el sentido de la acción”.¹⁰

La obra ha sido recibida por la escasa crítica que se ha encargado de ella resaltando, por un lado, su funcionalidad como ejercicio para actores: el texto favorece la espontaneidad y creatividad interpretativa del intérprete tanto estructural, como estilísticamente. Respecto a esto último, puntualicemos que las palabras que componen los distintos parlamentos del Actor aparecen separadas por barras inclinadas, que deformarán el ritmo de la pronunciación. Asimismo las acotaciones abundan en “inspiraciones” y “expiraciones profundas”, o distintos tipos de pausas. En cuanto a la estructura de la pieza, Rine Leal ha sostenido:

En *El trac* la acción se crea por medio de unidades cerradas y autónomas que pueden ser ordenadas en un ritmo y un *tempo* aleatorios pues no obedecen a la ley de la causalidad sino al sentimiento del intérprete en el momento de representarlas. Más que típicas acciones o situaciones dramáticas, el monólogo de *El trac* es la yuxtaposición de estados afectivos (“ejercicios” los llama Piñera) que se elaboran a partir de rompimientos o giros escénicos. [...] Aunque *El trac* sea una obra muy breve, casi un guión destinado a una cuidadosa elaboración escénica y a explorar las potencialidades creadoras y expresivas del intérprete por medio de un renovado sistema actoral, su sentido de experimentación, de ceremonial rítmico, la inserta con comodidad en la con-

8 Piñera: *Teatro completo...*, pág. 676.

9 *Ibíd.*, pág. 675.

10 Rivero, Bárbara: “Piñera inédito”, *Tablas*, 3/1985, pág. 21.

cepción piñeriana del teatro como juego de personalidades, de máscaras alternas, más que como *historia* representada en busca de la mimesis y de una ilusión de realidad.¹¹

Así pues, la estructura de la obra puede quedar resumida en las siguientes etapas:

- Presentación por el Actor de la historia de un individuo anónimo que “un buen día tomó una cuerda en sus manos y empezó a jugar su propio juego”.¹²
- Las máscaras: funcionan como oponentes actanciales y están expresadas a través de la prioridad del discurso de los otros. Pretenden ocultar la verdadera identidad del individuo.
- Transición hacia la búsqueda del juego: representada como un viaje iniciático por mar o por una salida del limo primigenio.
- Distintas etapas de la búsqueda de ese juego (que puede ser considerado como un juego en sí): ejercicios del Todo, de la Nada, del Dolor, del Placer, de la Confianza, de la Desconfianza, de la Luz, de las Tinieblas, del Nacimiento, de la Muerte, de la Risa, del Llanto, de la Ilusión, del Error, de la Salvación.
- Consecución del objetivo lúdico/ identitario. Comienzo del verdadero juego.

Por otro lado, y en segundo lugar, se ha destacado que la pieza tiene un calado mucho mayor, que sobrepasa el mero interés como entrenamiento actoral. En este sentido, Lobato Morchón ha insistido en la explicación que el propio Piñera dio de la obra, manteniendo que *El trac*:

Constituye una reflexión escénica –una más- acerca de la forja de una identidad. En “Se habla mucho...”, un texto concebido inicialmente como introducción a la obra, Piñera hace explícito el sentido del drama: el hombre al que aluden el Actor y la Voz Grabada puja por arrancarse “esa máscara o máscaras [que] nos impiden, en tanto que hombres, ser auténticos”; es, en otras palabras, “un hombre sujeto pasivo de sus actos empeñado en devenir sujeto activo de esos mismos actos” (Piñera, 1984b, 57-58).¹³

Este crítico conecta la pieza con *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* y con *Las escapatorias de Laura y Óscar*, a través de la

11 Piñera: *Teatro completo...*, págs. XV y XVI.

12 *Ibíd.*, pág. 676.

13 Lobato Morchón, Ricardo: *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Editorial Verbum, Madrid, 2002, pág. 299.

noción de “existencia inauténtica” heideggeriana, simbolizada en el teatro de Piñera, por ejemplo, por el uso de las máscaras que nos obstaculizan ontológicamente y nos impiden acceder a la realidad con libertad, o para decirlo con palabras del mismo dramaturgo: vivir “a cara descubierta”.¹⁴ En realidad esas dos obras han de leerse complementariamente; ante el *Göt ist tot* nietzscheiano, ante la progresiva cosificación del hombre, plantean dos respuestas: arrojar las máscaras que separan la experiencia vital inauténtica de la auténtica y aprender a vivir por nosotros mismos, siendo conscientes de que “el cielo es una ilusión, y que tierra y hombre son/ las únicas realidades”,¹⁵ como ocurre en *Un arropamiento sartorial...* O bien, ser incapaces de dar ese paso y hundirnos en los delirios dementes de *Las escapatorias de Laura y Óscar*.

No deja de ser llamativo que el protagonista de la obra (Actor) no concuerde con ese hombre que inventó su propio juego, que “tiene/cuarenta/ años”, que “mide/un/ metro/ sesenta/ pesa/ cincuenta/ y/ cuatro/ kilos/ y/ se/ ríe/ con/ toda/ la/ boca”,¹⁶ al que representa. En cambio, todo sucede como un simulacro, a modo de un “como si”. El Actor actúa por ese personaje, pero no se identifica con él (se refiere a él en tercera persona). Ni siquiera se llega a cumplir el mínimo protocolo de reseñar por su nombre en el *dramatis personae* al personaje representado; en cambio se deja el genérico de Actor. Se introduce así otro intermediario más ente la realidad y el individuo angustiado. De este modo se refuerza la importancia de la noción de juego, la relevancia del metateatro, y la de la alienación, puesto que la identidad del hombre representado se diluye al no ser él mismo quien ejecuta las acciones que supuestamente han de revertir en su propio interés. Y no olvidemos que intentar desentrañar un enigma de la magnitud del planteado por la pieza siempre conllevará un riesgo mortal: “a través

14 En el prólogo de *Las escapatorias de Laura y Óscar* leemos: “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 ésta es lograr la hazaña de salvar el hiato existente entre que *lo estén a uno* y *estar uno mismo por sí mismo*. Frente a la realidad creada por esa fuerza de las cosas habrá que imponer la realidad de uno mismo, de sí mismo. Puede ocurrir —de hecho ocurre sin remisión— que por alcanzar tal realidad verdadera se caiga en la locura. Este es el fundamento de mi pieza. Óscar es un alienado y está consciente de ello, pero al no poder sustituir el mundo de la alienación por el de la realidad de su ser auténtico, cae en la demencia. O no. Esto depende del espectador, es decir: ¿en dónde él se situará para situar a Óscar? Éste actúa, como lo dice el título de la pieza, por escapatorias. ¿Y conforman ellas un mundo-refugio que lo libra de la alienación? Esto, en tanto que autor, no lo podemos responder” (Piñera, *Teatro completo...*, págs. 631-632).

15 *Ibidem*, pág. 625.

16 *Ibidem*, pág. 676.

del juego se trasluce todavía la intervención fatal de la esfinge. En principio lo que se juega es la vida, ésta es la *puesta*".¹⁷

Todo lo anterior favorece una deshumanización del carácter que se constata en la mencionada anomia, pero además en la dicción artificial y los movimientos de títere que el dramaturgo le impone al Actor. Ello conduce a la sarcástica mueca propia del humor negro. Ya Bergson se había encargado de enunciar la siguiente ley: "Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo".¹⁸

El motivo de la alienación se refuerza con la reducción al discurso de los otros, que solapan la auténtica identidad del protagonista como máscaras superpuestas. El Actor escenifica esta sensación al recitar mecánicamente frases célebres de reconocidos personajes históricos (Sócrates, Nerón, Luis XIV, Napoleón), concluyendo la retahíla con un sonoro "¡mierda!; *Consummatum est*".¹⁹ Una vez que supere esta fase donde los otros hablan por él, habrá de enfrentarse al reto de recuperar su propio discurso: "El juego que yo voy a crear será de tal naturaleza que yo me reconoceré en el juego al fin como yo mismo".²⁰ Para Heidegger la unión del *Dasein* con el mundo queda interrumpida por la aparición de lo Otro, por los otros. Ante la ausencia de una razón trascendental que justifique la presencia del individuo en el mundo el *Dasein* sufre un proceso de alienación o "caída" que lo conduce a la huida, a disolverse en los otros, perdiendo así su autenticidad. Sin embargo, esto posibilita que se pueda iniciar el proceso que nos lleva desde la inautenticidad, que se traduce en el sentimiento del absurdo, hasta la ansiedad. Ésta, no obstante, tiene la capacidad de "individualizar", de escapar de los otros y rescatar la mismidad. Así pues, en estos momentos de la obra nos encontramos entre ese disolverse en los otros que imponen las frases de las celebridades históricas, y la ansiedad que actúa como un percutor que golpea la conciencia dirigiéndola hacia la persecución de la autenticidad. La transición hacia el comienzo de la búsqueda de ese juego con el que identificarse se opera a través de dos mecanismos relacionados con el cambio de estatus y esencia: el viaje iniciático y reminiscencias del barro adánico.

17 Huizinga: *Homo ludens*..., pág. 145.

18 Bergson, Henri: *La risa*, Losada, Buenos Aires, 2003, pág. 31.

19 Piñera: *Teatro completo*..., pág. 676.

20 *Ibidem*, pág. 677.

Efectivamente, al poco el Actor empieza a representar un viaje en barco a través de ondulaciones de su cuerpo y de la repetición del sintagma “la ola” y la combinación de las palabras “babor” y “estribor”. La ondulación corporal se verá acompañada por la lingüística puesto que el lenguaje se irá desintegrando para dar la sensación del movimiento característico de la navegación. Por otro lado, la experimentación con la palabra seguirá un nuevo rumbo acto seguido cuando, a través de onomatopeyas, se pretenda que el Actor chapotee en el fango.²¹ De este modo, tras el viaje, atraviesa un área enlodada que remite tanto al fin del periplo, al haber alcanzado la orilla, como al salir del barro primigenio. Concluidas estas últimas acciones, la voz del Actor imitará el sonido de una sirena de alarma, indicándonos así el fin de esta unidad dramática, concluyendo con un parlamento que nos hace ver que aún nos encontramos en una fase intermedia del desarrollo del *Dasein*:

El/ hombre/ ya/ no/ era/ el/ hombre/ que/ era/ antes/ de/ ponerse/ a/ pensar/ que/ tenía/ que/ inventar/ su/ propio/ juego/ pero/ al/ mismo/ tiempo/ no/ era/ todavía/ el/ hombre/ que/ tenía/ que/ inventar/ su/ propio/ juego./ ¡TRAC! (*Pausa sostenida.*) Desde/ ese/ momento/ tenía/ que/ dar/ el/ gran/ salto. (*Inspiración profunda.*) Y/ lo/ dio.²²

En la siguiente etapa, en la de la búsqueda de juego, el discurso del Actor se vuelve a poblar de las voces de los otros (textos de Lope de Vega, Calderón, Quevedo, del mismo Piñera o del *Hui Minn King*). Éstas cumplen ahora la función de muletas de las que valerse para repasar los distintos estados, experiencias, acontecimientos, conceptos que escenifican los ejercicios que el Actor realiza, esto es: ejercicio del Todo, la Nada, el Dolor, el Placer, la Confianza, la Desconfianza, la Luz, las Tinieblas, el Nacimiento, la Muerte, la Risa, el Llanto, la Ilusión, el Error, el Amor y, por último, el ejercicio de la Salvación. Así pues, tras la salida del limo bíblico, el protagonista anónimo repasa a través de estas acciones, en las que el desmontaje de los códigos lingüísticos volverá a tomar preeminencia, las zonas por donde ha de transitar su existencia. Las alteraciones morfológicas y sintácticas de determinados parlamentos del Actor se unen a su reiteración para indicar la pérdida de claridad del mensaje mismo, enfati-

21 Esta experimentación lingüística es especialmente importante en la breve pieza *Ejercicios de estilo. Tema: nacimiento de palabras* (1969). Se trata de “una indagación en el metalenguaje durante la cual la palabra va surgiendo no como medio comunicativo sino como función sensorial, algo así como un *libretto*” (Piñera: *Teatro inconcluso...*, pág. 23).

22 Piñera: *Teatro completo...*, pág. 678.

zando en cambio el aspecto más subjetivo que les va imprimiendo el protagonista, recuérdese que al fin y al cabo más que conceptos se tiende a escenificar “estados afectivos”. Ejemplos de esto último serían el ejercicio de la confianza y el de la desconfianza. En el primero se repite con variaciones la orden “lógralo”; mientras que en el segundo será la oración “no creo en mí” la que sufra las transformaciones pertinentes. De este modo, se patentiza una pérdida de fe en las palabras y en su poder de conceptualizar la realidad. Mediante el juego de trocearlas y recolocar sus partes Piñera estaría llevando a cabo un proceso de reciclaje lingüístico con el que llegar a la meta propuesta, sirviéndose más de la emoción que de la razón verbal.

En cuanto al conjunto de los textos utilizados, es significativa, en primer lugar, la elección de algunos autores del barroco español, donde la reflexión sobre la autenticidad de la experiencia vital era elemento axial. En este sentido, la transcripción de algunas de las líneas más conocidas de *La vida es sueño* en el ejercicio de la Ilusión patentiza bien a las claras esta intención. Por otro lado, también resulta importante señalar que los ejercicios concluyen con la reiteración de las últimas palabras del ejercicio de la Salvación, que corresponden a unos versos de Lope: “descansaréis en vuestro centro mismo”.²³ Tampoco quisiéramos pasar por alto que ese anhelo de volver a la propia esencia, recogido en esos versos, se reiterará una vez que se ha conseguido inventar el juego propio. Es más, se da como condición el haberse posicionado en ese “centro mismo” para poder comenzar la partida. Del tradicional juego de la oca se ha dicho que representa el camino del hombre, las incertidumbres a las que tiene que enfrentarse para llegar a la felicidad. En este caso, los ejercicios habrían constituido el preámbulo que habría conducido al jugador al centro del tablero. Pero, una vez conquistada esta posición, entendemos que el verdadero juego comienza en ese momento, que se ha de desarrollar desde el centro y para el centro, que viene a representar la existencia auténtica del ser humano. Mircea Eliade se ha encargado de indagar en la cuestión de la importancia del centro como espacio sagrado. En su *Lo sagrado y lo profano* afirma:

Allí en donde por medio de una hierofanía se efectúa la ruptura de niveles se opera al mismo tiempo una “apertura” por lo alto (el mundo divino) o por lo bajo (las regiones infernales, el mundo de los muertos). Los tres niveles cósmicos —Tierra, Cielo, regiones infernales— se ponen en comunicación. Como acabamos de ver, la comunicación se expresa a veces con la imagen de una columna universal, *Axis mundi*, que

23 *Ibidem*, pág. 682.

une, a la vez que lo sostiene, el Cielo con la Tierra, y cuya base está hundida en el mundo de abajo (el llamado «Infierno»). Columna cósmica de semejante índole tan sólo puede situarse en el centro mismo del Universo, ya que la totalidad del mundo habitable se extiende alrededor suyo. [...]

De todo cuanto precede resulta que el «verdadero Mundo» se encuentra siempre en el «medio», en el «Centro», pues allí se da una ruptura de nivel, una comunicación entre las dos zonas cósmicas.²⁴

Salvando las distancias y desde la perspectiva atea piñeriana, el individuo de *El trac* se constituye él mismo en “axis mundi”, conectando como columna mágica las estacas que se hunden en la existencia pobre, podrida, y elevándose hacia el plano de la vida auténtica, enriquecida. En él se resumen las capacidades, desdichas y triunfos del género humano.

Finalmente, y para terminar de referirnos a los intertextos, no es casual que el único de esos fragmentos que se repite tanto en los ejercicios como al final de los mismos sean las siguientes líneas del *Hui Minn King*: “Si quieres consumir sin eflusiones el cuerpo diamantino, debes calentar expresamente la raíz de la conciencia. Debes iluminar la tierra beatífica, constantemente próxima”. (*Gran golpe de gong.*) “Y ahí dejar siempre residir tu verdadero yo”.²⁵ Jung había publicado en 1929 su texto “El secreto de la flor de oro”, donde se acercaba a la filosofía taoísta. Allí hace referencia explícita a los versos iniciales del texto clásico chino:

El signo chino para Tao está compuesto del signo para “cabeza” y del signo para “ir”. [...] “Cabeza” podría indicar la conciencia, “ir”, el “dejar camino atrás”. Según esto la idea sería: “ir consciente” o “camino consciente”. El *Hui Ming King* es introducido por los versos: “Si quieres consumir sin eflusiones el cuerpo diamantino, debes calentar expresamente la raíz de la conciencia. Debes iluminar la tierra beatífica, constantemente próxima, y ahí dejar siempre residir oculto tu verdadero yo”.

Estos versos contienen una especie de instrucción alquímica, un método o un camino para la generación del “cuerpo diamantino” que es también dado a entender en nuestro texto. A ese fin se tiene necesidad de un “calentamiento”, o sea una elevación de la conciencia, para que sea “iluminada” la morada de la esencia espiritual. Sin embargo, no sólo la conciencia, sino también la vida, debe ser elevada. La unión de ambas produce “vida consciente”.²⁶

Llegado a este punto de la función, el personaje encarnado por el Actor habría superado esa primera fase de “calentamiento” y se encontra-

24 Eliade, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona, 1994, págs. 37-38 y 42.

25 Piñera: *Teatro completo...*, pág. 682.

26 Jung, Carl G.: “El secreto de la flor de oro” (1929), en <http://homepage.mac.com/eeskenez/flordeoro.html#a21>. Consultado el 29/06/2007.

ría preparado para profundizar en el “cuerpo diamantino”. El campo de estacas negras resulta trasunto del cementerio de la existencia inauténtica, a través de la que pululamos, atándonos a lo falso, alienándonos. Así pues, la obra no concluye con otro sonoro “trac”, sino con la repetición hasta su extinción de un “podemos empezar”, que patentiza la ruptura con el juego anterior, creándose un nuevo marco lúdico y vivencial.

Filiaciones y parentelas

Se ha discutido si *El trac* ha de acogerse a uno u otro molde dramático, a una u otra forma de hacer teatro. Quizás haya sido Lobato Morchón quien se ha encargado de aclarar más certeramente este punto. La duda estaría entre una filiación absurdista y otra más cercana al teatro postmoderno.²⁷ Por otro lado, Alfonso de Toro también se enfrentó a qué hemos de considerar como “teatro postmoderno”. En su exposición aparecen determinadas características que se encuentran patentes en *El trac*, esto es: “empleo de citas de otros autores y textos de diversas épocas o textos propios”, “pluralidad de códigos” (importancia de la luz, los sonidos o los silencios frente a la palabra), la relevancia del actor “como elemento-tema central” y, en particular, una “gestualidad kinésica” que tiende hacia la improvisación, o “la transformación del texto en un *collage* tonal, donde los signos verbales se han despedido de su función denotativa”. Lobato Morchón, tras considerar estas señas de identidad formales, entiende que la heurística negaría el correcto encuadre de la pieza de Piñera dentro de este tipo de teatro. Así pues, asegura que:

Sin embargo, apunta el mismo autor [Toro] que en las piezas postmodernas “el espectáculo no es interpretable según parámetros semánticos tradicionales; los significados no son reducibles a una interpretación que dé un sentido profundo, un mensaje”. No ocurre así en *El trac*. De hecho, la incuestionable vinculación del drama con el pen-

27 Krysinski detalló en qué consistiría esta última corriente, como recoge Lobato: *El teatro del absurdo...*, pág. 287: “El teatro postmoderno representaría “una matriz común de la que nace un conjunto de experiencias escénicas diversas —entre las que cabría citar como hitos fundacionales las prácticas del *Living Theatre*, de Grotowski, de Ariene Mnouchkine, de Ronconi, de Barba, de Robert Wilson, de Alan Kaprow, de Peter Brook, de *Bread and Puppet* y de Kantor— cuyas características podrían concretarse en seis puntos: “1) la relativización y la superación de lo textual; 2) la primacía de lo espontáneo y lo improvisado sobre lo programado; 3) la sincronización de la autonomía de lo teatral, de la socialización y lo político; 4) el franqueamiento extensivo del umbral de lo escénico y lo visible; 5) el desplazamiento de lo mimético hacia lo simbólico; 6) la puesta en signos del cuerpo y de la voz, del movimiento, del espacio y del tiempo, por encima y más allá de la mimesis” (175).

samiento existencialista, así como su evidente carácter alegórico, nos permiten adscribir la obra al paradigma absurdista.²⁸

Como se puede apreciar, *El trac* se encuentra en un espacio de fricción genérico debido a su combinación de elementos propios de, cuando menos, dos formas de acercarse al fenómeno teatral. Pero esto no hace sino demostrar cómo Piñera supo reformular las influencias (Artaud, Stanislavski, Grotowski, etc.) que le iban llegando y encontrar así su voz propia.

Con flores a Virgilio

Con *El trac* Virgilio Piñera tuvo la capacidad de concentrar determinados puntos de encuentro del pensamiento occidental (existencialista, barroco) y el oriental (taoísta), a la par que supo aprovechar las últimas corrientes teatrales y fundirlas con las inquietudes típicas del teatro del absurdo. Todo ello nos da una idea de su profunda vivacidad creativa, por más que se pretendiera enterrarlo en vida, de su inquietud por experimentar nuevas vías para transmitir el mismo mensaje coherente y angustiado.

El entierro de Piñera supondría su última pieza del absurdo, donde representó el papel protagónico: un velorio sin el cadáver porque, supuestamente, se lo habían llevado para una segunda autopsia (hay que aclarar que Virgilio murió de un ataque al corazón); el traslado hasta el cementerio se hizo, no a paso de peatón como era costumbre, sino de un modo acelerado. Tanto Arenas como Cabrera Infante están de acuerdo en que el motivo de esta conducta sospechosa de las autoridades era evitar una aglomeración de seguidores del autor, primero en el velatorio, y después en el cortejo fúnebre.²⁹ Sin embargo, no se pudo conseguir que un coro de discípulos no persiguieran como pudieron el coche fúnebre gritando, como recuerda Cabrera Infante: “¡Ay de nosotros, Maestro! ¡Te llevan a lo ignoto pero tu espíritu siempre estará con nosotros! ¡Virgilio vive! ¡VV!”. Bien puede evocarse a este último Piñera como un viajero inmóvil, como aquel capaz de divisar otras tierras a pesar de hallarse amarrado a las estacas del agobio existencial y la represión política.

Recibido el 16 de julio de 2007
Aceptado el 29 de octubre 2007

²⁸ *Ibidem*, pág. 299.

²⁹ Nos remitimos a las noticias que dan del acontecimiento los autores Arenas, Reinaldo: *Antes que anochezca*, Anagrama, Barcelona, 2005, pág. 294, junto con Cabrera Infante, Guillermo: *Mea Cuba*, Alfaguara, Madrid, 1999, pág. 131.