

Dos precursores de la dramaturgia postmoderna latinoamericana: Virgilio Piñera y José Triana

Antonio J. Aiello
University of Arizona

El tema de la postmodernidad en la literatura hispanoamericana aún carece de consenso, quizás por lo actual del problema, aunque ha sido ampliamente abordado en numerosos estudios críticos. Varios son los autores que sostienen la existencia de una creación literaria permeada de una cosmovisión y estética acordes con la nueva época que, en el caso de la dramaturgia, se hace más ostensible por el quehacer histriónico desarrollado desde las últimas décadas del siglo XX. El presente estudio examina esa perspectiva artística en dos obras de autores del teatro cubano, escritas mucho antes de los años 70, fecha que para la mayoría de los teóricos constituye la entrada en la posmodernidad, con el objetivo de demostrar su papel entre los precursores.

La idea del discurso postmoderno en Latinoamérica no ha sido bien recibida, en medio de los profundos debates sobre la identidad en que se sumergen sus culturas o de criterios como los de Fredric Jameson (1934), que desde una óptica eminentemente económica limitan la postmodernidad a los procesos sociales que acompañan al capitalismo avanzado.¹ No obstante, en la dramaturgia de estas culturas se reflejan estructuras, modos y rasgos de una ideología muy en consonancia con estos tiempos. No importa el grado de desarrollo del capitalismo alcanzado en diversos países o el de sus economías subdesarrolladas.

Resulta muy difícil desligarse de las tendencias predominantes y de las cuales llegan al escritor sus ecos como en el sistema de vasos comunicantes de Pascal. Ejemplos no faltan; la crítica² ha ido otorgándoles un lugar de avanzada, ajeno al de la dramaturgia tradicional, a escritores como Marco Antonio de la Parra y Ramón Griffero (Chile), Rodolfo Santana (Venezuela), Joel Cano (Cuba), Roberto Ramos-Perea (Puerto Rico), Mauricio Kartun, Susana Torres

Molina, Diana Raznovich (Argentina), Sabina Berman (México) y Consuelo de Castro (Brasil). Todos los autores antes mencionados han contribuido de algún modo a una creación dramática de vanguardia, ya que, como señala Fernando de Toro,

en nuestro continente, en la década de los ochenta, se comenzaron a plantear las cosas de una forma diferente, tanto desde la perspectiva de los practicantes como de los teórico-críticos del teatro. No es raro hoy escuchar a Gerald Thomas, Antunes Filho, Luis de Tavira, Alberto Ure, Eduardo Rovner, Ángel Ruggerio, Ramón Griffero, Carlos Jiménez y Alberto Kurapel, hablar de deconstrucción, postmodernidad, física cuántica, mutación del arte escénico, movilidad y transcodificación intertextual del signo en la especialidad del teatro. (19)

En fin, todo un aparato teórico de las ciencias del momento aplicado a la crítica teatral de un acontecer de las tablas, que en consonancia con esos conceptos, principios y perspectivas de abordaje, muestran novedosas puestas en escena.

Al respecto, Laurietz Seda, que acepta la vigencia del fenómeno y las características centrales que la crítica teatral de las últimas décadas ha apreciado, señala el surgimiento de un discurso teatral en torno a las décadas de los ochenta y noventa cuyos textos muestran rasgos que nada tienen que ver con lo que se hacía en las décadas anteriores, pero que sí constituyen una evolución de lo que, según palabras de Alfonso de Toro, son los antecedentes desde

los años sesenta con el *Living Theatre*, el *Happening* y el *Open Theatre* en Nueva York (23). Así, para Seda, este teatro asume una visión transgresora de las normas y convenciones sociales de todo tipo, políticas, éticas, religiosas establecidas por la sociedad tradicional, postura que guarda relación con la teoría de la posmodernidad de Lyotard.³

Al respecto, Seda ha planteado: “con la desnaturalización de la historia, de la cultura, del género humano y del teatro mismo, estos textos apuntan hacia el hecho de que dichos conceptos pueden analizarse como complicados constructos” (9). Estos constructos se pueden entender como estructuras que representan las técnicas observadas por el autor y que están presentes en la crítica del momento, la cual recurre al anacronismo, la intertextualidad, la metaficción, la disolución de las fronteras de todo tipo (políticas, sociales, religiosas, sexuales), la parodia, el humor y el énfasis en la sexualidad, técnicas que le servirán para renegar del orden vigente hasta hacía poco. Al respecto señala el mismo autor: “Mediante el uso y abuso de estas técnicas se permite el dismantelamiento de unas convenciones ya establecidas para que los lectores y los espectadores cuestionen sus propios valores y la visión que tienen o se han creado de sus respectivas realidades”(10).

Sin embargo, los autores que nos ocupan venían abriéndose paso en esas sendas desde las décadas del 40 y el 60, incomprendidas en su época por una crítica

incapaz de justipreciar la nueva estética que auguraban. Pasados los años, el tiempo daría la razón a estos autores. En su obra se percibirá una actitud acorde con el avance de los tiempos sumada a la aceptación del público que hacen de estas piezas teatrales las más puestas en escena con el mayor número de elencos. Tal es el caso de los dramaturgos Virgilio Piñera (Cárdenas, Matanzas, (1912- 1979) y José Triana (1931).

Ya en 1941, el escritor cubano Virgilio Piñera daba a luz su segunda pieza teatral, *Electra Garrigó*, que siete años más tarde (1948) sería publicada y también llevada a las tablas por el grupo teatral Prometeo. Puesta en escena que desde el primer momento determinó que el autor se enfrentara a una crítica detractora, a quien Piñera llamó “artistas fracasados, filisteos e incultos, en un artículo que tituló ‘Ojo con el crítico’ y que dio a conocer en la revista especializada *Prometeo*, con lo cual se desató una airada polémica con protestas por ese trato del dramaturgo” (Sainz 1). Pero hasta el autor escapaba de lo insólito de su creación, aquello que ha venido a darle a su obra universalidad y vitalidad en el tiempo, y que sólo hoy, a la luz de las nuevas teorías de esta época llamada la Postmodernidad, es posible comprender. Pues, muchos de los rasgos del teatro de estos nuevos tiempos ya están presentes en *Electra Garrigó* mientras el mundo teatral latinoamericano aún se expresaba a través del realismo costumbrista, el naturalismo, el teatro del absurdo y las angustias existenciales. Estos elementos

justifican la incompreensión de la crítica ajena a los presupuestos teóricos. De ellos parten, en esencia, los principales valores que en estos tiempos le asigna Rine Leal (1930), uno de los principales críticos teatrales cubanos. Para él las virtudes de *Electra Garrigó* son:

Muchas: la calidad literaria de la pieza, su teatralidad, la imaginación con que ha recreado el mito helénico, el sentido parodial y cómico, el choteo que se escapa de los parlamentos, el ambiente general de la tragedia, su espectacularidad, y por encima de cualquier disputa, lo que ella significó de logro para nuestra escena hace trece años. Después de todo, *Electra Garrigó* está ahí y la pieza habla por sí sola. (133)

En *Electra Garrigó* está presente una visión que desnaturaliza o desacraliza una obra literaria e histórica, haciendo de la *Electra* de Sófocles una parodia. Piñera toma los personajes de esta obra (Electra, Agamenón, Clitemnestra, Orestes, Egisto Don, el Pedagogo y el coro griego) para nombrar personajes estereotípicos de la Cuba de la primera mitad del siglo XX, encarnando en ellos las pasiones y comportamientos que conducen la tragedia griega a una nueva época (los años 40) y un nuevo espacio (La Habana). No fue extraño que hubiera causado tanto revuelo de la crítica. El coro griego es sustituido por un típico programa radial de la Cuba de esos años, dedicado a la noticia roja y llamado “Ocurrió así...” que, con música de “La Guantanamera” del compositor cubano

Joseíto Fernández, dramatizaba escenas de violencia familiar. Asimismo contribuyen a la cubanización de la pieza teatral detalles como la pelea de gallos, símbolo de la lucha por la hembra; el empleo de la frutabomba⁴ desde el inicio de la obra como un signo y el medio para la aniquilación de Clitemnestra, la presencia de la mujer matriarcal y el machismo de los latinos.

Así la obra de Piñera hace una parodia de la tragedia griega y transforma una historia de carácter sacro en un conflicto familiar entre padres e hijos, transgrediendo los dogmas familiares más sagrados con conductas incestuosas y la infidelidad conyugal. Están presente también el complejo de Edipo, en el amor de Clitemnestra por Orestes, y el complejo de Electra en el amor de Agamenón por su hija. Tanto Clitemnestra como Electra son mujeres fuertes representantes del matriarcado doméstico de las sociedades latinas, en específico de la cubana. La familia que protagoniza la obra no conserva los valores más preciados de la familia tradicional y pone en crisis a este concepto. Sobre esto ha dicho Rine Leal:

Electra Garrigó es la evasión de nuestra realidad, (...) Evasión que se explica perfectamente porque *Electra* culmina toda una etapa dramática anterior a la Revolución y porque en el momento en que se escribió, ésa era una posición y una salida compartidas por la mayor parte de nuestros artistas. Es por eso que la cubanidad de la pieza es de mera referencia, de intelectualismo y

cerebralismo de influencia francesa, de términos mentales más que realista, de pura batalla intelectual. Piñera se acerca tanteando a nuestro mundo negro, parodia la tragedia griega (el autor es un formidable humorista), utiliza una guantanamera como coro griego, y sus personajes son una gran abstracción que hablan un lenguaje falso y alambicado, totalmente extraño a nuestra habla diaria. (130)

Esta visión desacralizada de los paradigmas de la cultura occidental está apoyada en muchas de las técnicas que caracterizan el teatro de la postmodernidad. La intertextualidad resalta con diversos textos como la *Electra* de Sófocles; el texto de la Guantanamera y numerosos refranes y dichos populares cubanos tratados con un sentido lúdico muy intenso. Estos elementos se ilustran en el siguiente fragmento en el cual se recurre a una frase popular usada por los niños cuando se disputan algo: “Lo echaré a suerte. (El doble señala con el dedo a los mensajeros mientras Agamenón va diciendo.) ¡Tin Marín de dos pingüé, cúcara máscara títere fue!”(155). Asimismo está presente la neutralización de la cultura de élite con la popular, presentándose un conflicto de clases que se contrarrestan; esto se evidencia a partir de la parodia a lo largo de la obra, del humor que llega hasta el choteo cubano— como denominó Jorge Mañach⁵ a esa conducta muy pertinente del cubano de burlarse de sus desgracias—, y del rol de la sexualidad como el móvil de todo el drama.

Del mismo modo José Triana con *La noche de los asesinos* (1958), premio Casa de las Américas del mismo año, época de auge de los teatros de lo absurdo⁶ y de la crueldad⁷ en Latinoamérica, desarrolla una dramaturgia donde están presentes diversas estrategias de la estética postmoderna, sin sustraerse a influencias anteriores. Más o menos siete años tardó Triana en concebir y alumbrar su obra, período que le propició alcanzar su universalidad con el empleo de novedosas estrategias que irían más allá de lo que constituía la vanguardia de la modernidad. Entre las cuales priman la metaficción, la centralización de un problema marginal o periférico, la confusión de los límites entre los personajes, la ambigüedad, la subversión, el humor, el rechazo de lo mimético, el espectáculo lúdico y el empleo de códigos no verbales.

Desde el inicio de la obra, en la primera escena durante la conversación iniciada entre los tres hermanos (Lalo, Cuca y Beba), ya está presente la estrategia de metaficción, en la cual se hacen reflexiones sobre el proceso de desarrollo o escritura de la obra que ilustran las siguientes citas:

BEBA. (Indiferente. Observando a Lalo.)
La representación ha empezado. (719)
[...]
LALO. (Divertido. Aplaudiendo) Bravo.
Estupenda escenita. (734)

Todo el argumento de la obra se fundamenta en la estrategia de llevar al “centro” un problema marginal sin coordenadas que permitan dilucidar en qué espacio de la sociedad se produce.

Muguercia sintetiza lo fundamental de la estrategia con las siguientes palabras:

A partir de una situación sencilla y presumible, Triana crea, con tres personajes que se desdoblán, un extraño ritual parricida que transcurre en una atmósfera de videncia y sorpresa. Tres hermanos juegan al asesinato, y a través del juego reviven sus frustraciones, así como la incompreensión y la violencia de que son objeto por parte de sus padres. El varón los acuchilla simbólicamente y después es castigado por la sociedad (sus dos hermanas) que acude a salvaguardar el viejo mundo de los adultos. De nuevo el mundo familiar y el viejo conflicto entre padres e hijos, pero con una proyección que los hace trascender esos límites: Triana sugiere que el acto de rebeldía de los tres hermanos se dirige también a la opresión más vasta y secreta que los padres encarnan, como rostros de “una sociedad que impone el fracaso de los individuos, de un mundo corroído por la sumisión alienada. (21)

Sin lugar a dudas, esta estrategia de centralizar lo marginal le da su universalidad a la obra al tratar un tema posible en cualquier lugar y época donde imperen las causales denunciadas de violencia y opresión paternal, en el primer nivel de lectura de la obra; o social en el caso de gobiernos totalitarios, en el segundo.

Otra estrategia es la disolución de los límites entre los personajes, que se transforman de uno en otros para construir las diferentes etapas de la historia y su trascendencia. Así tenemos a Cuca que pasa de hermana de Lalo a vecina, a policía, a

fiscal, a vendedora de periódico, y a la madre que nunca aparece en la obra, salvo por su representación. Beba pasa de hermana, a vecina, a policía y luego a juez. Y Lalo que de hermano e hijo pasa a representar al padre. Uno de los fragmentos que ilustra esta metamorfosis es el siguiente:

Lalo ha seguido frotando los cuchillos. Este acto, aparentemente simple, debe ir creando, acompañado de los sonidos emitidos por el propio Lalo, un clímax delirante. Cuca se transforma en un vendedor de periódicos. Beba se va hacia el fondo.

CUCA. (Gritando.) Avance. Última noticia. El asesinato de la calle Apodaca. Cómprelo, señora. No se lo pierda, señorita. Un hijo de treinta años mata a sus padres. ¡Mira..., cómo ocurrió la sangre!... El suplemento con fotografías. (Casi cantando.) Les metió a los viejos cuarenta puñaladas. Cómprelo. Última noticia. Vea fotos de los padres inocentes. No deje de leerlo señora. Es espantoso, caballero. Avance. (Va hacia el fondo.) Última noticia. (Lejano.) Tremendo pasajeo.... (738-39)

La estrategia anterior contribuye a producir ambigüedad al no dejar claros los límites entre un personaje y otro. A la vez, se facilita la construcción de un segundo nivel de lectura connotativo que soporta el mensaje más importante de la obra. Es claro que el argumento se refiere a la violencia familiar y al abuso de padres a hijos que engendran una mayor violencia, pero detrás de todo ello está la violencia de una sociedad totalitaria que restringe los más mínimos

derechos del ser humano. Así lo deja ver la siguiente intervención de Lalo:

No, no. Eso es estúpido. (Con ritmo mecánico.) Ponte aquí. Ponte allá. Haz esto. Haz lo otro. Haz lo de más allá. (En otro tono.) Yo quiero mi vida: estos días, estas horas, estos minutos... Quiero andar y hacer cosas que deseo o siento. Sin embargo, tengo las manos atadas. Tengo los pies atados. Tengo los ojos vendados. Esta casa es mi mundo. Y esta casa se pone vieja, sucia y huele mal. Mamá y papá son los culpables. Me da pena, pero es así. Y lo mas terrible es que ellos no se detienen un minuto a pensar si las cosas no debieran ser de otro modo. (730)

La cita anterior alude al enfrentamiento generacional, al enfrentamiento al orden social existente, a la cosificación del ser humano y a la necesidad de libertad para que cada individuo pueda vivir su propia vida. La estrategia de subversión está implícita también en todo este discurso de denuncia y exhortación a acabar con el orden establecido desde la familia hasta la sociedad, así como a vencer el miedo que se ha instituido y permite la supervivencia del mal. Así, Lalo le increpa a su hermana Cuca, tras su incomprensión por lo que le ha reclamado: “¿Otra vez el miedo? En el mundo, esto métetelo en esa cabeza de chorlito que tienes, si quieres vivir tendrás que hacer muchas cosas y entre ellas olvidar que existe el miedo” (721). Igualmente, Beba alude al cadáver de los padres, que simbolizan los muertos y desaparecidos que

ha ocasionado la dictadura: “Veo esos cadáveres y me parece mentira. Es un espectáculo digno de verse. Se me ponen los pelos de punta. No quiero pensar. Nunca me he sentido tan dichosa. Míralos. Vuelan, se disgregan” (722).

Una estrategia interesante de este quehacer postmoderno en las tablas lo constituye, también, la concepción de la obra como espectáculo lúdico; Lalo, Cuca y Beba tendrán que cumplir diversos roles, en lugar de haber sido concebidos para un único rol como personajes del teatro clásico o tradicional. Además, esta multiplicidad de roles tiene lugar en un ambiente de humor, retozo y burla, apoyado por numerosos códigos no verbales que el actor debe acompañar con su voz en una actuación holística. Recordemos como muestra de ello la canción que desde el inicio de la obra se repite en varias escenas: “La sala no es la sala. La sala es la cocina. El cuarto no es el cuarto. El cuarto es el inodoro” (776). Sobre esta estrategia ha dicho León F. Lyday:

Desde el comienzo del drama nos percatamos de que el ensayo ya se ha repetido muchas veces y el desenlace nos deja convencidos de que el verdadero asesinato, el que se supone que ocurra al amanecer, nunca se llevará a cabo y que para los tres hermanos siempre será un ensayo, es decir de noche “de ahí el título de la obra. La repetición de este ensayo o rito es, sin embargo, de suma importancia para los tres porque les proporciona ocasiones para sublimar sus pasiones y frustraciones. (3)

Examinados los rasgos y estrategias de esta estética y cosmovisión pertinentes a lo que se ha llamado postmodernidad o modernidad avanzada, en la obra tan temprana de Virgilio Piñera y de José Triana, podemos concluir que efectivamente ambos autores se anticiparon a su época con una dramaturgia de avanzada, hoy en boga, que los ubica entre los precursores de la dramaturgia latinoamericana posmoderna. Su logro es desacralizar los valores sociales en la práctica teatral, conjugar la actuación con el desparpajo escénico, parodiar las fuentes clásicas en un nuevo tiempo y espacio y recurrir a la intertextualidad de numerosos contextos de la cultura cubana. No estuvo muy lejos Piñera cuando al referirse al boom teatral cubano de los años 40, 50 y 60 profirió: “Era nuestro destino histórico desempeñar el papel de precursores”, aunque él mismo no podía comprender el alcance de sus palabras.

Notas

¹ Ver la obra de Fredric Jameson *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991, donde el autor expone esta teoría.

² Consultar: Aínsa, Fernando. “Los desafíos de la posmodernidad y la globalización: ¿Identidad múltiple o identidad fragmentada?”. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. No 13-14, enero-diciembre (1996):21-43.

³ Jean Francois Lyotard (1929-1998) expone en su obra *La condición postmoderna* (1979) su teoría sobre estos tiempos, según la cual ya ha pasado la época de los grandes relatos o “metarrelatos”, que intentaban darle un sentido a la marcha de la historia, el hombre ha perdido la fe en estos por lo que se preocupa de buscar su verdad y realización.

⁴ La frutabomba o papaya es un símbolo de la vagina femenina en la cultura cubana, por ello la obra se inicia con su presencia en el escenario, el cual atraviesa, llevada bien en alto, como ícono del poder matriarcal que reina en la obra y como un signo de lo que a posteriori ocurrirá: el envenenamiento de Clitemnestra.

⁵ Para un estudio del choteo ver Jorge Mañach, *Indagación del choteo*. La Habana, Eds. *Revista - Avance*, 1928.

⁶ Término acuñado por el crítico Martin Esslin (1918-2002) en una obra sobre el tema en 1962, en la cual valora cómo los dramaturgos del momento asumen el concepto filosófico de Albert Camus (1913- 1960) de que la vida es inherentemente absurda concibiendo una estética dominada por principios existencialistas desde una perspectiva absurda.

⁷ Concepción estética de la dramaturgia desplegada por Antonin Artaud (1896 -1948) que sustenta la necesidad de la crueldad como fundamento de toda obra teatral, visión de los llamados poetas malditos (Baudelaire, Rimbaud y Verlaine) entre los cuales es considerado una de las primeras figuras.

Obras citadas

Leal, Rine. *Electra Garrigó. En primera persona*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1967. 130-33.

Lyday, León F. “De rebelión a morbosidad: Juegos interpersonales en tres dramas hispanoamericanos”. *Centro Virtual Cervantes*. 22 Nov. 2006. <http://cvc.cervantes.es/Obref/aih/pdf/06/aih_06_1_124.pdf>.

Lyotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1984.

Muguercia, Magaly. *Teatro: en busca de una expresión socialista*. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.

Piñera, Virgilio. *Electra Garrigó. Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. 139-86.

Sainz, Enrique. “Cronología de Virgilio Piñera”. *Cuba Literaria*. 23 feb 2007. <http://www.CubaLiteraria.cu/autor/Virgilio_pinnera/cronología.html>.

Seda, Laurietz. “De conquistadores a superhéroes. Breve panorama del teatro postmoderno en Latinoamérica”. *Conjunto* 102 (1996): 45-67.

Toro, Fernando de. “El teatro latinoamericano actual: modernidad y tradición”. *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1993.

Triana, José. *La noche de los asesinos. Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. 715-79.