

Una nación burlona: Virgilio Piñera y el “choteo” cubano

Por Andrew BENNETT*

LA CONTRIBUCIÓN DE VIRGILIO PIÑERA AL TEATRO CUBANO, empezando con la publicación de *Electra Garrigó* en 1941, frecuentemente se basa en la faceta innovadora y cosmopolita de sus obras, en la profundidad intelectual y filosófica que aportan al tratamiento de lo cubano sobre el escenario y en el desarrollo simultáneo (o incluso anterior) de los mismos temas y técnicas planteados en las obras de dramaturgos del absurdo y del existencialismo europeos. Sin embargo, mientras que las obras de Piñera representan sin duda una transculturación dialógica de formas e influencias europeas, también cuestionan y replantean modos cubanos preexistentes, particularmente el *choteo*, concepto desarrollado notablemente por el intelectual cubano Jorge Mañach en su ensayo *Indagación del choteo* de 1928. A través del examen de tres obras de Piñera, *Electra Garrigó*, *Jesús* (1948) y *Aire frío* (1960), el presente artículo pretende demostrar que el teatro del autor emplea el choteo no como actitud de rebeldía disruptiva que debilita el carácter nacional cubano sin resultar endémico, como propone Mañach, sino como un modo de expresión marcadamente cubano cuya falta de seriedad funciona como un mecanismo de supervivencia frente a la inestabilidad sociopolítica. Al examinar el humor de estas obras de teatro, de acuerdo con la definición de choteo de Mañach y aceptando el hecho de que aborda un grupo de ideas parecidas desde una perspectiva opuesta, la importancia de dicho humor pasa de ser un mero “disparate” a significar algo mucho más profundo. Al reinventar y representar el choteo sobre el escenario según esta nueva conceptualización, Piñera lo rescata y lo señala como fuerza poderosa en el impulso popular por la intimidad, la comunidad y la identidad compartida durante los tumultuosos años del periodo pre y posrevolucionario.

En las notas del programa que acompaña el estreno de *Electra Garrigó* el 23 octubre de 1948, Piñera afirma que:

* Profesor de inglés y estudios culturales en el Instituto Internacional de Madrid, España; e-mail: <andbennett@gmail.com>.

Los personajes de mi tragedia oscilan perpetuamente entre un lenguaje altisonante y un humorismo y banalidad, que entre otras razones, se ha utilizado para equilibrar y limitar tanto lo doloroso como lo placentero, según ese saludable principio de que no existe nada verdaderamente doloroso o absolutamente placentero.¹

De acuerdo con Piñera, tal “saludable principio” es definitivamente cubano: “A mi entender un cubano se define por la sistemática ruptura con la seriedad entre comillas” (p. 10). Aunque Piñera nunca lo llamaría de este modo explícitamente, esta “ruptura sistemática con la seriedad” condensa el concepto de *choteo* formalizado por Mañach. Para Mañach, aunque no sea un concepto exclusivamente cubano, el *choteo* es una disposición psicológica que condiciona las interacciones sociales cubanas. El autor admite que existen rasgos exclusivamente cubanos que facilitan el *choteo* de tal modo que Cuba se distingue, por ejemplo, de Estados Unidos o Gran Bretaña, donde el *choteo* propiamente dicho no es un componente central del carácter nacional, si es que éste existe. El estudio de Mañach se basa en las interacciones cotidianas de la sociedad cubana; descarta una aproximación etimológica al *choteo* como término, y en su lugar lo trata como un fenómeno psicológico. Sin embargo, su reticencia a limitar su extensión a Cuba descarta una explicación histórica y, de hecho, propone lo contrario: en lugar de ser un producto de la historia, el *choteo* y las reacciones que suscita son su causa. La fundación de la república, apunta Mañach, fue el resultado de una explosión controlada de “rebeldía franca”, una de las dos “vías de escape” para el “espíritu de independencia que siempre hierve al fondo del *choteo*”.² La otra manera de escape para el espíritu independiente que caracteriza al *choteo* es “la adulación” o la celebración de la autoridad. Ambas representaciones del *choteo* sólo son posibles cuando los límites a la expansión del individuo son impuestos por alguna autoridad externa.

Lo que Mañach define como *choteo* es la resistencia a la autoridad y el rechazo de cualquier fundamento de respeto hacia la misma. Prestigio, seriedad, formalidad: todos estos rasgos de una cultura “madura” son, según el autor, rechazados por el *choteador*

¹ Reproducido en Virgilio Piñera, “Piñera teatral”, prólogo a *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R, 1960, p. 9. Todas las referencias a dicho prólogo pertenecen a esta edición, en adelante sólo se indicará la página entre paréntesis en el texto.

² Jorge Mañach, *La crisis de la alta cultura en Cuba; indagación del choteo*, Miami, Ediciones Universales, 1991, p. 70.

por una completa falta de sentido de la autoridad. La amenaza que Mañach reconoce en el choteo se basa en la expansión del ego individual hasta un lugar más allá de sus límites naturales, hasta donde pueda invadir y vulgarizar el dominio público de los modales compartidos. Las libertades tomadas por el individuo en estos contextos (por ejemplo, el deseo de vulgarizar en exceso encuentros sociales que acostumbran ser formales) ocurren porque éste carece de un sentido de autoridad y respeto. ¿Pero el individuo carece en realidad de tal sentido o no está dispuesto a mostrarlo porque no existe una matriz sociopolítica legítima que implante en el individuo dicho sentido de autoridad, limitando así la expansión de su ego? Parece que Mañach apoya la primera afirmación, aunque reconoce la relación antagonista entre el choteo y la falsa autoridad, y el poder de aquél como arma de disidencia:

Quando esa autoridad, cualquiera que sea su jurisdicción, es genuina y tiene razón de imperio, el choteo no puede justificarse sino como un resabio infantil en un pueblo que todavía no ha tenido tiempo de madurar por su cuenta. Pero cuando se trata, como tan a menudo sucede, de una autoridad huera o improvisada que no se comporta como tal, el choteo es un delator formidable (p. 85).

Siguiendo con esta lógica, la naturaleza del choteo depende por completo de la autoridad contra la que se defina: bajo un gobierno legítimo es injustificable; ante una autoridad falsa, mantiene su poder para revelarla como tal. El problema para Mañach es el caso anterior: “Cuando el choteo resulta notoriamente pernicioso es cuando se convierte en absoluto y habitual; cuando no es una reacción esporádica, sino un hábito, una actitud hecha ante la vida” (p. 88). El uso excesivo convierte al choteo en un tipo de humor que carece de un elevado sentido de la humanidad que lo redima y mete en la misma categoría de lo “inexcusablemente serio” a todas las formas de autoridad, ya sean legítimas o no. De esta manera, no puede haber vuelta a la dignidad pública, pues la actitud de los ciudadanos cubanos se ha endurecido, convertida a un choteo cínico.

Es importante destacar que este choteo cínico parte, por definición, del individuo, que lo utiliza de manera egoísta en su propio beneficio, en contra del bien colectivo de la sociedad de la que forma parte:

Y lo que el choteador o el chota instintivamente defiende es eso, su libertad absoluta de antojo y de improvisación. Por eso abomina jocosamente de

todo principio de conducta y de toda exigencia disciplinal: de la veracidad absoluta, de la puntualidad, de lo concienzudo, de lo ritual y ceremonioso, de lo metódico; en suma: de cuanto sirve para encauzar rigurosamente el esfuerzo del individuo o para engranar —con rigidez inevitable, pero eficaz— el mecanismo del esfuerzo colectivo (p. 71).

El choteador carece de control externo que oriente y corrija su conducta para que ésta se alinee con el bien colectivo; su actitud, ya categórica, hace imposible que la situación cambie ya que no considera legítimo ningún control ni autoridad. En este contexto, la mayor responsabilidad le pertenece al ciudadano, ya que cualquier cosa que haga el gobierno siempre será trivializada porque se verá a través de la lente del choteo. Si seguimos la línea de este argumento, está claro que al hacer metástasis y convertirse en una expresión total de cinismo y egoísmo, el choteo atrapa al individuo y a la nación en un círculo vicioso de ignorancia. Dado que cada individuo depende del otro para salir del círculo, ninguno lo consigue y el ciclo continúa. Sin embargo, al final de su ensayo Mañach asegura que la influencia del choteo ha empezado a disminuir dado el nuevo amanecer de la cultura cubana y la creciente legitimidad de sus instituciones culturales: “A medida que nos hacemos más numerosos, más ricos y más refinados, a medida que eliminamos nuestra primitiva aldeanidad de pueblo joven, acrecentamos nuestro sentido de la jerarquía y disminuimos, por consiguiente, las condiciones de vida del choteo” (p. 91).

Este “albor de madurez” que Mañach describe en 1928 es ya un recuerdo lejano en 1941, año en que Piñera escribió *Electra Garrigó*. Incluso la inestabilidad política y la desilusión de los años intermedios habían servido, al parecer, para fortalecer la práctica del choteo en el panorama cultural cubano. Aunque Piñera nunca emplea explícitamente el término *choteo* en su crítica, sus obras dramáticas, empezando por *Electra Garrigó*, cuestionan determinadas interacciones sociales señaladas como choteo aunque de una manera que contrasta con las conclusiones del análisis realizado por Mañach. Piñera replantea el choteo como una función estabilizadora para el carácter nacional en ausencia de instituciones legítimas. Usada como herramienta para definir el carácter nacional, tal concepción del choteo contradice la propuesta por Mañach; según este último, la actitud del choteador sabotea el proceso de institucionalización y legitimización por el cual se crea una sociedad madura.

La revisión dramática del choteo que lleva a cabo Piñera empieza en *Electra Garrigó*. La tensión entre el intelectualismo abstracto y los detalles locales cubanos fomentan el choteo en la obra, que a su vez reafirma su cubanidad. La “cubanización” de la obra clásica *Electra* de Sófocles y Eurípides no consiste sólo en cambiar detalles externos (vestuario, escenario, incluso expresiones idiomáticas) para reflejar la realidad cubana, sino en representar fielmente tanto al público como a la obra como sendos participantes de la conducta popular cubana conocida como choteo. Piñera admite este hecho:

Para que *Electra* no cayera en la repetición absoluta, para que el público no se durmiese, tenía que encontrar el elemento, el imponderable que, como se dice en argot de teatro, “sacara al espectador de su luneta”. ¿Y cuál es dicho imponderable? Aquí tocamos con aquello de cómo es el cubano. A mí entender un cubano se define por la sistemática ruptura con la seriedad entre comillas. Como cualquier mortal, el cubano tiene sentido de lo trágico [...] Pero al mismo tiempo, este cubano no admite, rechaza, vomita cualquier imposición de la solemnidad [...] Mañana podrá cambiar ese carácter, pero creo firmemente que dicha condición es, en el momento presente, eso que el griego Sócrates definía en el “conócete a ti mismo”, es decir saber cómo eres. Nosotros somos trágicos y cómicos a la vez (p. 10).

La calidad cómica de lo “imponderable” que aquí se describe como choteo es el producto de su contexto trágico. Por esa razón, la decisión de Piñera de reinterpretar la obra de Sófocles determina la función central del choteo en el producto final, ya que una obra tan indiscutiblemente solemne sólo puede ser percibida como “cubana” si dicha solemnidad —al menos en parte— es objeto de burla. El mecanismo del choteo reafirma una identidad inherentemente cubana que no depende de una autoridad estable ni legítima, ya sea política, cultural o ambas cosas. No se ofrece ningún *telos* ni ideología política, sólo el choteo como medida de resistencia y, finalmente, de supervivencia:

[Yo] escribí *Electra* en 1941. En dicho año estábamos bien metidos en la frustración, nada anunciaba la gesta revolucionaria. En ese año Fidel tenía quince, Batista era presidente, y la malversación, material y moral, daba su “re” sobreagudo. Se ha dicho, y con justa razón, que mi teatro lo es de evasión. Como todos los cubanos yo evadía la realidad, y no tanto le evadía como le hacía resistencia a través del elemento cómico apuntado (p. 11).

El argumento de la obra puede resumirse como sigue: Clitemnestra, madre de Orestes y de Electra y esposa de Agamenón, incita a su

amante Egisto Don a que mate a Agamenón. Clitemnestra teme las represalias por su crimen y recelosa de los intentos de Electra por poner a Orestes en su contra, sucumbe a la paranoia hasta que finalmente es envenenada por sus hijos y muere. Al final de la obra Orestes se marcha de La Habana mientras que Electra se queda como única ocupante de su casa y del escenario.

La permanencia y presencia de Electra, que a lo largo de la obra se transmuta en luz que llena por completo el escenario, evidencia la ausencia de cualquier dios o valor transcendental; como ha aprendido de su etapa formativa con el Pedagogo, y como ella misma enseña a Orestes, “nada más que hechos” existen de verdad.³ El materialismo radical de Electra llega a su momento culminante cuando confronta directamente a los “no-dioses”, “las redondas negaciones de toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia muerta para siempre” y los desafía a que hagan acto de presencia sabiendo que no pasará (p. 16). Según el autor, la autosuficiencia de Electra es un reflejo del abandono en que se sentían los cubanos dudosos de la legitimidad de su política y tan hastiados de la situación como para rechazar toda manifestación de autoridad realizada por cualquier gobierno, depositando su fe únicamente en sí mismos:

En la época en que escribí *Electra*, meditaba a diario en esto: en medio de tanta confusión, ¿con quién contar? Y la respuesta era la reducción al absurdo: consigo mismo, y digo reducción al absurdo pues el ser humano que sólo cuenta consigo, está atado de pies y manos (p. 13).

El egocéntrico y cínico choteador del ensayo de Mañach que se rehúsa a comprometerse con el proyecto nacional forma parte de un grupo (mejor dicho, una comunidad) de individuos que comparte una sensación de engaño por parte del sistema político del país. Aunque no se compromete con el nacionalismo oficial que conlleva la participación en —y apoyo a— el gobierno “legítimo”, ese grupo todavía se define como cubano gracias a que comparte una actitud tragicómica que se resiste a toda muestra de seriedad pese a la gravedad de las circunstancias. Es decir, ese grupo se define por el choteo. Por tal razón, independientemente de su fuerza, Electra es el personaje menos cubano de toda la obra según los parámetros

³ Virgilio Piñera, *Teatro completo*, La Habana, Letras Cubanas, 2006, pp. 5-6. Todas las referencias a *Electra Garrigó*, *Jesús* y *Aire frío* pertenecen a esta edición, en adelante sólo se indicará la página entre paréntesis en el texto.

de “cubanidad” definidos por su participación en el fenómeno del choteo. En su lugar Clitemnestra, la madre y enemiga de Electra, pronuncia las palabras que pueden ser consideradas humorísticas de choteo explícito. En un pasaje en que se burla de su propia tragedia, Clitemnestra lamenta que el miedo a ser estrangulada la haya llevado a usar alrededor del cuello una manga de plata como protección:

CLITEMNESTRA: Electra me tiene desesperada, no puedo disfrutar mi crimen tranquilamente. Me mira, y con esos bovinos ojos que tiene, me dice: “No te cargo de remordimientos, pero morirás como el muerto que produjiste”. He ahí el motivo de esta pieza de plata. Sin embargo, no me cae mal, y me hace el cuello más flexible (pp. 33-34).

Este fragmento muestra la naturaleza dual —tragicómica— de Clitemnestra “la choteadora”, e ilustra cómo la resolución singular de Electra la excluye de este nuevo paradigma de lo cubano. Así, en la misma frase lo serio se torna cómico como si el personaje padeciera de esquizofrenia. De la misma manera en la que el tratado de Mañach sobre el choteo establece una dinámica circular entre el choteador y la autoridad a la que trivializa como ilegítima (pues una autoridad nacional legítima sólo puede instalarse a través de la fe del individuo en la legitimidad de las instituciones nacionales), el cambio constante de registro de Clitemnestra —de trágico a cómico— es síntoma del estado melodramático de repetición en el cual se encuentra inmersa e imposibilitada para escapar.

Electra rechaza por completo los valores transcendentales y el idealismo abstracto y rehace el mundo a su imagen. La acción constante que persigue implacablemente es fruto de su resolución, una condición vital totalmente desconocida para su madre. Pero el choteo esquizofrénico de Clitemnestra es a la vez incomprensible para su hija. El estatus de revolucionaria de Electra implica una ruptura con el pasado así como con las tradiciones y actitudes que lo definieron; para reinventar Cuba, lo “cubano” tendrá que ser reimaginado, y para Piñera lo cubano parte del humor, del choteo. Sin embargo, el autor parece proponer que el materialismo extremo de Electra es lo que evita que se vaya de su casa al final de la obra, hecho que la convertiría en “una revolucionaria como Dios manda”; Piñera afirma:

Hay un círculo vicioso. Ella dice: “He ahí mi puerta, la puerta de no partir”. ¿Y cuáles serán sus motivos para quedarse? La falta de alegría, la falta de

convicciones, la falta de fe. Ya en el monólogo, ella nos dice que todo en la vida es sólo hechos (p. 14).

Mientras Clitemnestra se ve atrapada en la inactividad por su melodramática dependencia de realidades inexistentes, la oposición de Electra a las mismas la empuja a fomentar una revolución que jamás podrá ser llevada a cabo en su totalidad. Los comentarios de Piñera tal vez insinúen que para realmente rebelarse contra su casa y todo lo que ella representa, Electra debe entenderla antes; mientras que una falta total de idealismo romántico la ha llevado hasta el umbral de la revolución total, únicamente a través del reconocimiento y entendimiento de dichos ideales podrá rehacer las estructuras que los sustentan.

El círculo vicioso en el que se encuentra Electra es también el de Clitemnestra, sólo que visto desde la perspectiva opuesta. Para que Clitemnestra pueda escapar de la trampa de la constante trivialización de sí misma, tendrá que dejar de representar su melodrama y empezar a tomar acciones concretas. Quizás la manera de salir del círculo vicioso que representa la historia cubana y el choteo que ésta ha propagado sería la unión de estos dos personajes en el mismo espacio. Pero ¿cómo podrían coexistir en el mismo ser el antiidealismo radical de Electra con el melodrama de autoburla de Clitemnestra? Una posible respuesta, aunque no la definitiva, puede hallarse en la paradoja del choteo mismo: a la vez que forja y define la cultura cuando las instituciones son incapaces de hacerlo, también representa el principal obstáculo al avance histórico de la nación cubana. Por lo que al mismo tiempo ha de ser aceptado y rehuido. Y si no rehuido, sí reimaginado.

Electra Garrigó marcó el comienzo de un nuevo teatro cubano que resultaría experimental, intelectual y cosmopolita en sus formas, pero sobre todo, leal al espíritu, estilo y —especialmente— paradoja del choteo.⁴ *Electra Garrigó* ve acentuada su cubanidad gracias a la tensión entre el marco clásico y trágico y el choteo que lo interrumpe y lo altera. Al combinar la tragedia clásica con actitudes contemporáneas, Piñera allanó el camino para un teatro singularmente cubano que representara determinadas características nacionales sin perpetuar el costumbrismo y el realismo de

⁴ Tal y como argumento en otros ensayos, esta nueva dramaturgia es el teatro del absurdo cubano; es esta paradoja, el círculo vicioso de la legitimización que define al choteo, lo que convierte el teatro del absurdo cubano de Piñera y de los otros dramaturgos del absurdo de su época en algo fundamentalmente cubano.

obras anteriores, elevando así lo cubano a un lugar experimental y universal. Matías Montes Huidobro destaca esta dinámica en la reseña que hace de la obra: “Piñera ha hecho funcionar lo nuestro dentro de una maquinaria universal, más allá de lo nacional y dentro de lo absoluto [...] Esta acumulación agónica por el ‘choteo’ es enfatizada en general en todo su teatro”.⁵

Cada una de las obras teatrales que Piñera estrenó en los años posteriores y en la antesala de la Revolución, responde a la circularidad del choteo como elemento estructural. Sin embargo, mientras que en *Electra Garrigó* esta estructura se ejemplifica por medio de personajes cuya “cubanidad” se amplifica a través de la tensión tragicómica producida por la apropiación de un texto clásico, en las obras que vinieron después el mecanismo del choteo se representa de una manera más fiel a la experiencia cubana real. En el corazón del choteo se encuentra la cuestión de la legitimidad sociopolítica y la función del individuo al afirmar o rechazar dicha legitimidad como tal. Esta legitimidad es un tema central de *Jesús*, obra en la que se representa este discurso y que la distingue por indicar un cambio significativo en el enfoque de Piñera.

Jesús transcurre en La Habana, en un periodo no especificado que puede suponerse es el de los años cuarenta. Jesús García, barbero discreto e inocente, es señalado por la gente de su barrio como el nuevo mesías, Jesucristo, y le exige que obre milagros para confirmar su identidad. Jesús niega firmemente esta creencia, pero el sentir popular desafía la lógica y su incapacidad para obrar los milagros que le piden se interpreta no como prueba de su normalidad, sino como muestra de su terquedad, pues se niega a confirmar lo que las masas ya han señalado como verdadero. La obra avanza siguiendo una trama que mezcla explícitamente la parodia de la historia de Cristo con un sentido del absurdo estructural que es determinante e implacable y que acaba con el asesinato de Jesús.

La gente legitima la divinidad de Jesús a pesar de todos sus esfuerzos por refutarla:

JESÚS: Yo era un simple barbero, un día corría el rumor de que hago milagros. He ahí el primero de los absurdos en que se me ha enredado. Nunca coloqué mi mano sobre la frente de nadie para calmar un simple dolor de cabeza [...] Pero a pesar de esta lógica aplastante, el absurdo siguió tendiendo sus

⁵ Reseña a Virgilio Piñera, *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R, 1960, por Matías Montes Huidobro, *Casa de las Américas* (La Habana), 1.5 (1961), p. 89.

redes. Estas redes me han hecho parar en el antagonista de Jesús (*pausa*). ¿Cuáles son las consecuencias? El pueblo cree, quiere milagros, quiere que yo los haga. Que yo tenga escrúpulos, que me desespere, que pueda morir, eso le tiene sin cuidado. Le basta con creer. Si algo se opone a su creencia, lo destroza (p. 66).

El impulso que ha llevado a la gente a creer en la divinidad de Jesús jamás se investiga hasta el punto de origen; por el contrario, se describe como si fuera un fenómeno de fuerza mayor, un *fait accompli* que nunca se examina en profundidad ni se cuestiona. La gente empieza los rumores porque necesita creer en algo. Como declara el cliente al principio de la obra: “ya no hay fe”, y no precisamente porque la gente no tenga la capacidad de sentirla (p. 42), sino porque ya no queda nada que la merezca. En lugar de una falta de fe hay un vacío que tiene que llenarse, y Jesús es el elegido para satisfacer esta necesidad. Tal dinámica es sistemática y estructural y no debe ser interrumpida; es por ello que el emisario de la Iglesia acusa a Jesús de prepotencia y falta de humildad cuando sigue insistiendo en su condición de no Jesús. Jesús es perseguido y finalmente asesinado por su falta de fe en sí mismo. Le hubiera venido mejor seguirle la corriente a la gente.

Al negar el papel que el pueblo ha elegido para él, Jesús se convierte, sin quererlo, en una figura opuesta a la autoridad. Cuando al final del primer acto es maltratado por detectives por no devolverle la vida al hijo de una mujer, su condición de disidente y agitador se confirma, al menos a ojos de las autoridades:

DETECTIVE SEGUNDO: ¿Sabes lo que te espera por haber opuesto resistencia a la autoridad?

JESÚS: (*Gritando*) No opuse tal resistencia; simplemente dije que no puedo hacer milagros. ¿Lo oyen? ¡No puedo, no puedo!

DETECTIVE PRIMERO: ¡Habrás mayor cinismo! ¡Pues sí, te has negado, y sufrirás las consecuencias!

JESÚS: No me negué. He tratado de hacerlo, no pude. Ésa es la pura verdad (p. 50).

Llama la atención que el detective acuse a Jesús de cinismo pues él mismo es descrito como el más amenazante de los dos tipos de choteador propuestos por Mañach. Justo antes del pasaje citado, los policías reprenden a Jesús por bromista cuando éste les ofrece un corte de pelo gratis a cada uno y les explica que ése es el alcance de sus poderes. Lo que se interpreta como choteo cínico es

en realidad “la pura verdad”. Aquí el choteo que las autoridades tildan de insurrección se entiende como una valoración honesta de la realidad por parte del choteador. Esta escena representa claramente las dinámicas del choteo ya mencionadas y sirve de ejemplo explícito al resaltarlas y definir las.

El único crimen de Jesús fue negarse a participar en la repetición estructural del choteo, donde una falta de fe en el poder institucional hace que la legitimización de dicho poder sea imposible cuando es asumida por un partido específico, al mismo tiempo que impulsa el deseo de la llegada de un sustituto que pueda considerarse legítimo. Cuando se descubre que el sustituto es tan vulnerable al cinismo del choteo como su predecesor (o igual de ilegítimo, lo que es lo mismo), de nuevo se pierde la fe, se echa al impostor y comienza otra vez la búsqueda de un sustituto. Es importante destacar que, a diferencia del modelo de Mañach y como ya hemos resaltado, Piñera presenta al choteo como un fenómeno popular y no como un fenómeno que puede ser atribuido al egoísmo extremo o a un excesivo sentido de individualismo.

Al no aceptar convertirse en líder, Jesús se contrapone a la voluntad popular. En lugar de asumir el papel de salvador, impide la función del choteo y la legitimidad con la proclamación de su propia ilegitimidad, y expone así lo absurdo de la situación. Jesús carece del deseo de ser el señor y salvador del pueblo, porque nunca vacila en negar el dogma popular, con lo cual sabotea la repetición del ciclo ilegitimidad-legitimidad-ilegitimidad y se instaura como figura que genera inspiración, aunque sólo sea porque elige no aprovecharse de las debilidades del sistema en beneficio propio. De este modo, rechaza todas las donaciones, sin importar la cantidad o la intención. Su constancia atrae a discípulos que aceptan su mensaje de no salvación; lo que en el fondo es una antiideología: “JESÚS: Soy divino, lo confieso, pero de la tierra para acá (*pausa*). ¿Una enseñanza? Los hombres sabrán por mí que no hay salvadores del género humano, en otras palabras, cada hombre es Jesús o no Jesús de sí mismo” (p. 66).

Los representantes de la autoridad interpretan la sinceridad de Jesús ante lo absurdo como el choteo cínico propio de alguien que desafía la legitimidad de dicha autoridad. Significativamente, ésta es una interpretación justa, pues al reconocer lo absurdo de la dinámica fundamental del poder institucional cubano, Jesús está declarando que el emperador indudablemente se ha quedado sin

ropa, revelando así su falta de legitimidad. Pero la resolución y sinceridad mostradas por Jesús no son producto de alguna ideología. Son una extensión de su visión y del choteo que lo atan al absurdo y que finalmente le cuestan la vida. Lo que aquellos que buscan conservar el absurdo estructural denominan *insurrección* y *resistencia*, para el protagonista representa la única manera de comunicar su no divinidad. A través de la representación del choteo, evidenciada a través de la parodia de los santos sacramentos, la última cena y los milagros, Jesús formaliza y afirma los vínculos que conectan entre sí a su comunidad de no creyentes y los convierte en un movimiento que existe a pesar del absurdo. Estas parodias alivian la tensión trágica a través de la expresión de lo cómico y convierten la vida en algo tolerable aun cuando la muerte sea lo que les espera. Como dice Jesús: “Pensé ingenuamente que excitaría la fe del pueblo negando mi divinidad. En esa negación estaba mi fuerza y también mi muerte” (p. 66). De ahí el consuelo hallado en su frase “Oíd: comed de esta carne porque ella es mi pan, y bebed de esta sangre porque es mi vino” y en los milagros del colorante en el agua y del pez de plástico lleno de otros peces más pequeños (pp. 64 y 66). La intención no es la blasfemia por el simple hecho de blasfemar, sino la supervivencia por el simple hecho de sobrevivir a pesar del absurdo. Tal y como dice Piñera:

El suyo es único, prefijado, impuesto: será el No-Jesús para así hacer el juego trágico que las circunstancias imponen: si estamos atados de pies y manos, si la inanidad nos domina, sólo nos quedan los tristes goces de bucear en lo absurdo (p. 18).

En definitiva, Jesús es un individuo dispuesto a preservar su integridad a pesar de las consecuencias. Por esta razón, tal y como afirma su asesino en la conclusión de la obra, es “un diferente” (p. 72). En el prólogo citado Piñera lo nombra con otro apodo: “¿Qué representa el personaje Jesús en mi obra? Pues el anti-Fidel” (p. 17). Según indica Montes Huidobro, tal afirmación establece una equivalencia entre Fidel Castro y Jesús; tal postura puede atribuirse al clima político de la Cuba posrevolucionaria, momento en el que Piñera compuso el prólogo para su antología teatral.⁶ Pero en vez de considerar la declaración de Piñera como un intento de reafirmar

⁶ Matías Montes Huidobro, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, La Habana, Universal, 1973.

sus credenciales revolucionarias, parece que este análisis abre una nueva línea de interpretación acerca de esta provocativa afirmación.

Si Jesús cree en su propia ilegitimidad y por esta razón se niega a aceptar el papel de salvador, entonces la condición de salvador de Fidel Castro proviene de su correspondiente legitimidad. Del mismo modo en que Jesús llevó la mecánica del choteo y la legitimización a un punto muerto por haber dado testimonio sobre el absurdo que los envuelve, la legitimidad —tan añorada— de Castro reventó la circularidad y marcó el inicio de una nueva época que ya no era vulnerable a las repeticiones de la historia. Sin embargo, mientras que Jesús rechazó las ideologías y se acogió a la parodia del choteo como estrategia para aguantar el absurdo de la realidad cubana, no puede decirse lo mismo sobre Castro. Según la ideología del gobierno revolucionario, la realidad cubana misma fue reinventada de acuerdo con la visión revolucionaria; etiquetar dicha realidad como absurda hubiera sido tachar de absurda también a la Revolución. El tipo de antiideología que propone Piñera, que emana de una conceptualización del choteo como condición necesaria para el cultivo de una identidad cubana colectiva, llegaría a ser vista por el gobierno revolucionario como una amenaza, debido en gran parte a su muy distinta visión del choteo. Lo que Piñera considera una reacción honesta a una realidad absurda por parte de individuos desesperados por un sentido de estabilidad y comunidad, el régimen lo hace de una manera parecida a como los detectives vieron el rechazo de divinidad de Jesús: como una negativa cínica a ejercer un potencial transcendental por parte de alguien que prefiere hacer bromas a comprometerse ideológicamente con su nación.

Publicada en 1959 y estrenada en 1962, *Aire frío* es una pieza única entre las obras teatrales de Piñera debido a su rechazo de la experimentación, ya sea estilística o temática; opta por un enfoque completamente realista sobre la historia de la familia Romaguera de La Habana entre los años 1940 y 1958. Sin embargo, sería imprudente descartar la exploración instructiva que esta obra hace de la dinámica del choteo como absurdo ya presentada. La mecánica de repetición revelada en *Jesús* es producto de la tensión entre el poder legítimo y el ilegítimo, y de su interrogación pública vía el choteo. La manera en la que *Aire frío* representa la repetición absurda que define la condición de la familia Romaguera (y, por lo tanto, la condición de una gran mayoría de familias cubanas de clase media y baja) durante el periodo prerrevolucionario afirma de manera retroactiva la base sociohistórica del absurdo en las obras teatrales

escritas por Piñera con anterioridad. Esa base puede reducirse a la circularidad que existe en el corazón del choteo y a la lucha perpetua entre el ciudadano y las instituciones que buscan su consentimiento para alcanzar la verdadera autoridad. En ausencia de cualquier autoridad legítima que rompa con el círculo vicioso de los mesías ilegítimos y la miseria que traen consigo, los individuos deben apoyarse entre sí como parte de un colectivo indiferente a las ideologías y la política, y que tan sólo se ocupe de su propia supervivencia. Por tal razón la casa de los Romaguera, sin duda una especie de prisión para las aspiraciones de sus habitantes, sirve a la vez como un espacio de comunidad atemporal que no cambia mientras que los gobiernos y las autoridades vienen y van.

Esta dinámica se hace evidente al principio de la cuarta escena del segundo acto. Es el año 1952 y la familia habla sobre el golpe de Estado de Batista.

ENRIQUE: Nunca acabaré de entenderte. Ayer el Mulato tumbó a Prío, y tú como si nada... ¿Para qué vives en este mundo?

LUZ MARINA: ¿Y a mí qué me importa si el Mulato subió y si el Lindo bajó? Para lo que van a darme (*pausa*). Los presidentes entran y salen y nosotros seguimos comiendo tierra [...]

ÁNGEL: (*Entrando en la sala, tantea las paredes y con trabajo llega hasta el sillón*) ¿Qué tal, hijo? Nos cortaron la luz.

ENRIQUE: ¿Qué tal, viejo? Francamente, se me pasó. La caída de Prío...

ÁNGEL: Es verdad; como hace semanas que no venías por acá... Bueno, tendremos Mulato para rato (pp. 196-197).

Es importante destacar que Enrique parece perturbado por la relativa indiferencia de Luz Marina ante la caída de Prío, ya que es el único de los cuatro hermanos Romaguera (incluyendo a Luis, sordo por culpa de una enfermedad contraída durante su estancia en Nueva York) que no pasa por la miseria aguda que el resto de la familia. Ridiculiza a Oscar por sus ideales artísticos y se niega a aportar a la familia el apoyo económico mensual que había prometido (por eso el corte de luz de la cita anterior), una violación de confianza por lo cual Luz Marina lo critica constantemente. Enrique sigue la corriente de los tiempos, se traslada de un puesto burocrático en el gobierno de Prío a un puesto en una fábrica de autos estadounidenses durante la dictadura de Batista. Es ajeno al sufrimiento de su familia, sin embargo, también queda excluido del sentido de comunidad que dicho sufrimiento hace posible. La falta de preocupación sería que demuestran Luz Marina y Ángel ante el

cambio de gobierno es una afirmación de su poder colectivo para desacreditar a la nueva autoridad nominal e imponer un límite al impacto que tiene en sus vidas. Al hacerlo, reivindicaron el espacio de su casa, y del escenario, para sí mismos.

El choteo de Luz Marina no es producto de la indiferencia; es un rechazo a recordar el sufrimiento que utiliza para sobrevivir.

ÁNGEL: (*A Miranda*) Mi hija se me parece en lo de las fechas, sólo que tiene memoria de mosquito.

LUZ MARINA: (*Riendo*) Tú lo has dicho: de mosquito (*pausa*). ¿Sabes qué se me ocurre? Pues que la capacidad de recordar no debería sobrepasar los siete días de una semana [...]

MIRANDA: Si usted reduce mi memoria al exiguo tiempo de siete días, acabará por meterme en la tumba [...]

LUZ MARINA: Pues mire usted, señor Miranda: ¡Soy tan franca como tan fea! Yo, en su lugar, daría todo eso al olvido.

ÁNGEL: ¡Luz Marina! Faltas respeto al señor Miranda.

LUZ MARINA: No, papá; le digo la verdad. Si el Gobierno robó tus tierras, pues ya puedes sentarte a esperar que te las devuelva (*pausa*). Dime: ¿qué pasó con nuestras caballerías en Isla de Pinos? La Santa Fe Land Company se apoderó de ellas. Y tú mismo te has cansado de decirnos que a cualquiera que intentara averiguar algo le meterían un balazo (p. 180).

El carácter desdeñoso de Luz Marina, su indiferencia hacia las declaraciones del señor Miranda, su tono burlón, su choteo, no son rebeldía injustificada, sino estrategia de supervivencia cultivada durante muchos años. No se ha olvidado con indiferencia de la experiencia de los Romaguera con el despojo; su amnesia es resultado de un esfuerzo consciente.

En *Aire frío* las dinámicas de la amnesia (según el choteo) no sólo se representan a nivel mimético, como en este caso. Un incidente que tiene lugar en la quinta escena del segundo acto, ambientada en 1953, parece introducir en la trama un elemento de teatralidad cómica que roza lo absurdo y que amplía así la postura antihistórica de Luz Marina en el terreno de la representación. Un viejo conocido de la época en que la familia vivía en el campo, don Benigno, se encuentra por casualidad en las calles de La Habana con Ángel, quien lo invita a comer. Luz Marina no se acuerda de él y se lo dice, provocando que el invitado haga un comentario sobre su mala memoria. Entonces don Benigno explica la razón por la que ha venido a la ciudad: ha diseñado un nuevo tipo de inodoro y está intentando patentarlo. Su modelo está diseñado para tirar

de la cadena mientras se está sentado, para que quien lo use pueda evitar “contemplar el triste espectáculo de nuestros propios despojos” (p. 203). Pero en lugar de una cadena, don Benigno ha incorporado un botón en el suelo que se pulsa con el pie, “de modo que cuando usted se incorpore de su cómodo asiento no quedarán rastros del pasado” (*ibid.*). Cuando Ángel pregunta sobre el papel higiénico de un modo que pretende imitar el altisonante tono de don Benigno al mencionar “la purificación del cuerpo”, Luz Marina no puede controlarse y estalla en carcajadas. Es una choteadora por excelencia que se burla del espectáculo pretencioso que tiene delante.

El choteo de esta escena va más allá de las pretensiones lingüísticas que le hacen tanta gracia a Luz Marina. Después de la presentación de don Benigno, Ángel propone que el inventor presente al presidente de la República el primer inodoro que fabrique. Don Benigno se enfada, declarando que “ese perro mulato” no es lo suficientemente bueno para su creación (*ibid.*). Ángel se disculpa de inmediato: “Es que siempre me olvido que Batista está en la silla. Tenía *en mente* al doctor Prío cuando formulé mi pensamiento” (p. 204). La equivocación de Ángel es comprensible dado el ritmo tan rápido del cambio político al que se han acostumbrado los cubanos: Prío ha sido desechado por Batista, quien ahora ocupa el trono (o retrete). La invención de don Benigno haría menos desagradable el inevitable proceso de transición simplemente tapando los restos del pasado con el presente y hacer parecer que el pasado jamás había acontecido. Esta posición es críticamente distinta a la de Luz Marina, quien evita contemplar el pasado para sobrevivir el presente, aunque nunca se deshace realmente de sus recuerdos.

Como ocurre con *Jesús*, este episodio alegoriza el carácter cíclico de la historia cubana al punto de lo absurdo, y acentúa el componente cómico de la historia sin esconder su lado trágico. La risa de Luz Marina alivia la tensión entre los dos polos; de este modo Piñera satisface el deseo inmanente del espectador “para desinflar la tirada dramática” a través de “la frase cómica, que alivia la tensión, y desternilla al público” (“Piñera teatral”, p. 12). La invención cómico-absurda de don Benigno, y el modo en que la describe, se asemeja al absurdo trágico de la realidad política cubana. Lo primero pone en evidencia lo segundo y permite la burla, tanto por parte de Luz Marina como del público al que representa.

La tremenda popularidad e influencia duradera de *Aire frío* dan testimonio de la habilidad de Piñera para conectar profundamente con su público. Es a través del uso del choteo, fielmente

reproducido y realizado a través de la tragedia y la comedia, que semejante momento de autorreconocimiento nacional pudo ocurrir, al menos a nivel dramático. Este último ejemplo representa una notable inversión conceptual de la tesis de Mañach: la producción y amplificación del choteo sobre el escenario legitimó a una institución cultural, el teatro cubano, y generó a la vez un tipo de colectividad íntima que unió a los individuos como espectadores que comparten y reviven, una y otra vez, una historia común, inequívocamente cubana.

Al igual que *Jesús y Electra Garrigó*, *Aire frío* ofrece una nueva visión del choteo que, así como representa el fenómeno identificado por Mañach, rechaza por completo la valoración que este autor hace del mismo. Esta revisión es dramática, ya que Piñera nunca se enfrenta con Mañach sobre el tema. Sin embargo, no cabe duda que, al igual que Mañach, Piñera reconoció el poder y el potencial del deseo cubano de trivializar lo solemne. Donde Mañach vio un obstáculo para el progreso nacional, Piñera reconoció vínculos suficientemente fuertes como para forjar una intimidad colectiva y definir así un carácter nacional perdurable.

Andrew Bennett

RESUMEN

En 1928 Jorge Mañach categoriza al choteo como un obstáculo al desarrollo de las instituciones culturales de una nación madura, el modo en el que se utiliza este tipo de humor burlón en las obras teatrales *Electra Garrigó* (1942), *Jesús* (1948) y *Aire frío* (1960), de Virgilio Piñera, desafían esta tesis. Lejos de ser la causa de las difíciles condiciones históricas de los años cuarenta y cincuenta, en estas obras el choteo es el producto de las mismas, particularmente de la ausencia de estabilidad y legitimidad políticas. Al reinventar la definición del choteo y representarlo sobre el escenario, Piñera lo rescata y señala como una poderosa fuerza en la creación de comunidad y una identidad compartida durante los tumultuosos años del periodo pre y posrevolucionario.

Palabras clave: choteo, Virgilio Piñera, Jorge Mañach, teatro del absurdo.

ABSTRACT

While Jorge Mañach's analysis of *choteo* in 1928 categorized it as an impediment to the development of a nation's mature cultural institutions, Virgilio Piñera's plays *Electra Garrigó* (1942), *Jesús* (1948), and *Aire frío* (1960) employ this type of mocking verbal humor in ways that challenge such a perspective. Rather than their cause, the *choteo* that these works reflect is the product of the difficult historical conditions of the 1940's and 1950's, in particular the absence of political stability and legitimacy. By reimagining and enacting *choteo* dramatically according to this new conceptualization, Piñera redeems it, and marks it as a powerful force for community and shared identity during the tumultuous pre and immediate post-Revolutionary period.

Key words: choteo, Virgilio Piñera, Jorge Mañach, theater of the absurd.