

Actos de un héroe teatral en Fumando espero

Cristhian Frías Rangel
Filólogo.
Instituto de Literatura y Lingüística.

Su vida es una perpetua resistencia a lo habitual y consueto. Cada movimiento que hace ha necesitado primero vencer a la costumbre e inventar una nueva manera de gesto.

José Ortega y Gasset

Pero con todo, y a pesar de todo, yo soy teatral.

Virgilio Piñera

Dicen que andaba por la ciudad con un paraguas negro como un personaje de alguna novela de Charles Dickens o Marcel Proust. El paraguas ya estaba deshecho, no era posible utilizarlo en su función elemental, no podía proteger a nadie del insoportable sol y la lluvia, mas lo conservaba como un antiguo hábito, un rito adquirido de las estancias porteñas. En ese Buenos Aires querido llovía con cierta insistencia y un paraguas era atributo obligatorio. En La Habana, ciudad de pocas lluvias, llevar un paraguas todo el tiempo cerrado implicaba un artificio teatral, un acto de resistencia escénica. Para un escritor que apenas tenía libros en su pequeño apartamento de El Vedado, caminar por la ciudad con un paraguas «inservible» trasluce una conducta extraña, atípica; pero «una imaginación fuerte —diría Montaigne— engendra sus propios acontecimientos».

Virgilio Piñera siempre se caracterizó, tanto en su literatura como en su condición vital, por trascender los sucesos más naturales, por teatralizarlos hasta el paroxismo. Un día antes de morir reconocía su inmortalidad: «Se hallaba, al parecer, en perfecto estado de salud y juró histriónicamente que tendría que proponerse envejecer un poco».¹ Esa voluntad teatral define su persona. Piñera sabía, como Oscar Wilde, que no bastaba con poner el talento en la literatura, era necesario inundar los sucesos de la vida de un valor extraordinario y exceder la normatividad de lo cotidiano. Tenía lo que hoy conocemos como un carácter performático. Un *performance*² fue su manera de tomar los cigarrillos, el gesto de los dedos, la mirada ladeada: todo prefigurado, autoconsciente, una *mise en scène* indisoluble y natural. Hay un retrato de 1954, en Roma, junto a la filósofa española María Zambrano, donde se vislumbra el artificio de su condición histriónica. No se sabe quién apretó el obturador de la cámara, quién los descubre en el momento de la conversación y los mira con ese discernimiento propio de las buenas fotografías, capaces de aprehender el carácter de los sujetos. Los dos están fumando, tienen el cigarrillo entre los dedos. Zambrano, que había elogiado un poema de Piñera («Vida de Flora») en *La Cuba secreta*, deja quemar el suyo en una elegante boquilla. Ella habla y el cigarro espera. Virgilio adopta una posición con

cierta atmósfera literaria, parece comprender el valor de ese documento para la «futuridad» —palabra que usaba con frecuencia— de su imagen total. Esa instantánea denota la construcción de una pose naturalizada: sentado en el borde de una fuente circular, su tronco se inclina hacia delante, observa a la Zambrano detenidamente, como si hablaran de la maldad en la literatura o de los planes de la revista *Ciclón*; pero lo más significativo es la gestualidad de la mano que sujeta el cigarro —uno de los placeres que lo asesinó—, la solvencia de tomar un objeto con aprehendida meditación teatral. Su representación responde a un estado (constante) en el que solo se existe tras elaborar un acto premeditado. Para Piñera, dirían sus más cercanos, nada es gratuito. Las acciones aparentemente más deliberadas responden a un artilugio pensado en su dimensión dramática, se les agrega un *más*. Es una búsqueda de situaciones simuladas como *continuum* de lo literario en la cotidianidad. Esas arquetípicas representaciones piñerianas son, ante todo, una manipulación de la vida —escribir también sobre ella y sus estados— para construir una existencia memorable dentro de tanta rutina.

En el prólogo a su *Teatro completo*, explica un poco esta circunstancia. Para Piñera existen dos tipos de teatralidades, esa que casi todos conocemos, encerrada en las tablas (erigida desde las letras, donde «el escritor nunca es el héroe de sus héroes»), y otra, algo más informal, que él magnifica y desea (proyectada desde la vida). «Envidia —dice— al hombre que salió desnudo por la calle, envidia a ese otro que asombró a La Habana con sus bigotes de gato, envidia al que se hizo el muerto para burlar al sacerdote». ³ Es posible que no deseara con esa flagrante devoción nada de esto, porque su performatividad ha sido suficiente no solo para crear algunas obras de perdurable valor (y «sacar al espectador de su luneta») sino también para instaurar una mitología alrededor de su persona, precisamente por hacer en la vida algunas salidas teatrales que provocaron absoluto rechazo o admiración por su heroicidad, según el público o el suceso.

Resultaría raro, si no discordante, que una novela sobre Virgilio Piñera no utilizara el histrionismo para conformar su dimensión como personaje. Sería una falta que siempre le reprocharíamos a Jorge Ángel Pérez, el autor de *Fumando espero*, ⁴ y por suerte para los lectores no sucedió; con su gracia y sus demonios se presenta un Piñera tal cual. Hacia el personaje se transfiere de manera casi exacta la performática actitud piñeriana por la selección y el uso de la voz narrativa. *Fumando...* narra el periplo de Virgilio por Buenos Aires. El héroe busca con entusiasmo al español Pedro Ara, un célebre embalsamador y consejero cultural, para que eternice sus manos, lo único bello en todo su cuerpo. La teatralidad de la novela se advierte en

la autorrepresentación del protagonista; nos cuenta los sucesos de su vida y el viaje a la Argentina como si escribiera sus memorias o la propia novela, que incluye un intercambio epistolar con su hermana Eneida y con con Pepe (Rodríguez Feo). En ese mecanismo narrativo se exhibe con minuciosidad el histrionismo del personaje y todos los acontecimientos refractan la voluntad de su actuación constante. Virgilio impone una lógica, traza un escenario y representa su rol desde la ejecución de *performances* que describe y comenta con el peso emotivo de su mentalidad literaria. Así, todo se transforma en una anécdota absolutamente superlativa y autoconsciente, en un acto ilimitado de literariedad.

«El sujeto performativo fuerte —aclara Ewa Domanska— [...] se crea en los happenings, [en] los acontecimientos de los que no es un espectador, sino el iniciador y el agente». ⁵ Es decir, el sujeto debe construir su espectáculo y alterar, con un valor agregado, las reacciones de los contextos cotidianos. Para eso necesita un público, se impone la presencia de otros seres; sin ellos, el proceso se tornaría fragmentario en tanto los espectadores *hacen* también su espectáculo, cierran un círculo. En el potencial primer encuentro con Pedro Ara, Virgilio ve la posibilidad de su momento escénico. Manuel de Falla ha muerto y el embalsamador tiene que estar allí, es su obligación como diplomático y sujeto involucrado en el ámbito de la muerte. El héroe imagina la situación: «Arrodillado y pidiendo clemencia —dice—, reclamaría que leyera mis páginas. Ese sería el inicio de una amistad fecunda y provechosa» (p. 36). La escenografía es urbana: una terminal de trenes. Ahí, al aire libre encuentra los espectadores ideales y ajenos a su situación; pero las peripecias del protagonista permanecen anuladas eventualmente por el show de la corte mortuoria: Conchita Badía canta *Amor brujo*, Ortega y Gasset reflexiona sobre la pedantería de los argentinos y Rafael Alberti recita un poema. Su idilio teatral, arrodillarse ante su objeto del deseo, sufre el quebranto de la intromisión de otros seres y de la amistad fecunda pasamos a una inevitable amistad funesta. Para retomar su protagonismo en escena el héroe dramatiza un exabrupto: «desplegando mis brazos, apretando el estómago adolorido por las carcajadas, caí al suelo» (p. 37). Los versos de Alberti («se equivocó la paloma, se equivocaba, creyó que el norte era el sur, se equivocaba») provocan la risa incesante de Piñera, quien con su burla engendra una gestualidad incontenible que no respeta los condicionamientos habituales del uso del cuerpo. «Una mala conciencia —explica Soren Kierkegaard— es capaz de hacer la vida interesante». No hay lágrimas, ni rostros solemnes, sino una carcajada enorme que irrita a los concurrentes, transfigurados ahora en espectadores activos. El yo representado transforma

interiormente al yo anterior y con ello se deshace cualquier sublimación posible. Se impone, en cambio, un conflictivo diálogo con el resto de los presentes. Es casi una escena futurista; lo esencial es violentar a los espectadores, desequilibrarlos en la práctica de un acto inesperado donde la actuación histriónica contenga un espacio de resistencia, de rebelión en este caso, que resulta de una excelencia suficiente para seducir con sus encantos dramáticos a Pedro Ara. No debe olvidarse que el personaje central de la novela ha nacido con una onfalitis o inflamación en el ombligo, es decir, debe ser el eje de todos los sistemas circundantes. Necesita ser el centro de los acontecimientos, algo lo hace distinto desde el nacimiento y él lucha por conservar su protagonismo. En una carta a su hermana, que justifica su vida, lo dice claramente: «no temas, cuanto hacemos es solo para complacer nuestros singulares espíritus [...] no somos más que entes de ficción» (p. 243). Lo fictivo de las acciones o la manera de convertir los acontecimientos de la vida real en literatura es todo cuanto lo singulariza. Que la multitud lo aclame o lo desprecie por su actuación explica su grandeza y originalidad. Para Virgilio el *performance* es la estrategia para trascender el hecho, y el modo de ser consecuente con su sentido teatral de la vida, aunque el público no tolere la voluntad de su carácter y reaccione desde la condena, una circunstancia tan cercana al Piñera histórico.

Esa manera de adquirir espectacularidad, de robar el show o la escena principal, permanece durante todo el relato y tiene su génesis, como descubrimiento y búsqueda de un principio autotélico, en la prematura niñez. En ese lapso de supuesto predominio de un carácter ingenuo realiza todo el aprendizaje de su destino teatral. Con la comprensión de la fealdad se estimula un encierro soportable solo con el placer de la lectura. El texto deviene vicio sedativo y conduce no a la alucinación de la locura sino a un proceso de renacimiento; en su búsqueda *se hace* otro, va naciendo dentro de él, como en el señor Madrigal —del relato de Piñera—, no la muerte sino un nuevo individuo que descubre su sexo y las bondades de lo bello en el período de su autogestación. El héroe lee con entusiasmo textos sobre la marquesa de Pompadour, amante de Luis XV, y el deseo de ser mujer y bella estimulan la construcción de una nueva identidad. En la Pompadour encuentra la gestualidad apropiada, las poses, lo suntuoso de un carácter paradigmático; a través del travestimiento halla la eficacia dramática y legítima para exceder sus limitaciones físicas y sexuales.⁶ La lectura es su academia; con ella comprende la capacidad de camuflarse, el juego de máscaras y la asimilación de múltiples roles en ese cuerpo varón y feo que ambiciona una feminidad bella: «reproduce —dice—, con solo siete años, la exacta posición de la marquesa; entorné

los ojos, sobre la coqueta deje caer mi lánguida mano, como lo hacía Antoniette sobre un piano» (p. 47).

En el travestimiento se funden las dos funciones esenciales del teatro: la representación y el *performance*.⁷ La lectura de *Madame Pompadour y la corte de Luis XV*, de Emile Campardon, constituye la referencia de Virgilio. Allí encuentra todo el material necesario para crear el personaje y representarlo en su totalidad. El escenario resulta la sala de la casa de Camagüey; el público, su familia. Todos escogen con cautela las lunetas y miran con absoluto asombro la capacidad del niño en el arte del desdoblamiento escénico. Con la simulación y el maquillaje de una realidad, el personaje domina la superficie de la apariencia. Deja un testimonio de su diferencia en la apropiación de otra vida para ser un actor o encarnar varias máscaras en un solo cuerpo. Su mimetismo, la exactitud de sus movimientos, develan el esfuerzo de la metamorfosis. No se trata de lucir como, o parecer, sino de dramatizar todo acto desde la perfección, abandonar una identidad y una circunstancia para trascender los contextos reales en el gesto hiperbólico de la repetición exacta del rol representado.⁸ La parsimonia de ese aprendizaje persigue naturalizar una actitud que resulta imaginada, supuesta, y solo es posible comprender en un proceso de simulacro de la verdad sustentado en el talento de la interpretación. De ahí que el travestismo sea constante. Virgilio Piñera lo asume como su más sustancial método para adquirir la técnica, al igual que los actores profesionales, sobre su propia esencia, su práctica y su historia; pues con la experiencia articula un histrionismo voluntario y naturalizado en su rutina. Se transforma en un sujeto teatral por antonomasia, un actor a tiempo completo, capaz de improvisar una escena incluso en una terminal de trenes, con un público adverso, o hacerlo en el silencio de una casa con espectadores ansiosos por observar su notoriedad en el arte de la representación.

Como los actores del teatro kabuki, Virgilio desorienta con sus intensas interpretaciones de los roles femeninos. Puede igualmente encarnar un papel masculino y reproducir el sermón del cardenal Arteaga. Las manos en la misma posición, similar discurso barroco sobre el desvirgamiento de Tamar por su hermano Amnón. Su hermana Eneida le señala su pericia, el vertical progreso dramático en el dominio de sus asimilaciones. No obstante, en los papeles femeninos y los roles principales manifiesta, por la empatía sexual, una plenitud escénica. Al igual que el sujeto histórico —según su propio testimonio—,⁹ recitaba y se sabía de memoria pasajes enteros de la *Fedra* de Racine, su doble ficcional siente una devoción por el personaje trágico. En *Fumando espero* el suceso ocurre dentro de una casa y Virgilio lo recuerda en carta a Pepe: «ni siquiera en época de Racine estuvo

tan excelentemente representada. Desde la cabeza un manto cubría mi cuerpo. En papelillos enrosqué mi pelo ralo [...] el himatión de Fedra, cayendo desde mi cabeza y tirado sobre un hombro, cubría el peplus de lino que cortó y cosió la manicura» (p. 120).

Después de Proust y Borges, ya lo sabemos, la memoria refiere acciones, pero también crea una interpretación del pasado. Ese rito de la conservación del tiempo podemos llamarlo «*performance* de la memoria». El recuerdo de Virgilio actúa y a su vez el héroe manifiesta su actuación en un rol eminentemente teatral. El retorno construye no solo un pasado hiperbolizado sino también una selección («conservar sin elegir no es una tarea de la memoria», dice Todorov) donde prevalece su protagonismo escénico. El yo construye la historia con un *performance* que manipula y literaturiza los acontecimientos. Tras un guiño intertextual con el sistema narrativo de *En busca del tiempo perdido*, el personaje alude a la capacidad de los sucesos más nimios, más allá del té y la margarita, para despertar su memoria afectiva: «mientras miraba estupefacto aquella rotación ciclónica recordé nuestro concurso. ¿Lo recuerdas, Pepe, aquel que celebramos en la casita de Guanabo?» (p. 104). Se trata de uno de los momentos más intensos de la novela, pues reflexiona y se observa en la distancia la ejecución de su rol en el personaje de Fedra. Para que su acto consiga un «enlace con la audiencia» —según el método interpretativo de Stanislavski—, Virgilio comienza a dominar el rol, a comprenderlo desde su esencia para abandonar su forma en esta nueva conversión: «No aparecí en parte alguna, trabajé, trabajé, trabajé» (p. 119). La insistencia tautológica configura lo que en el mundo del teatro se denomina preparar un carácter, o sea, una circunstancia extrema del actor donde transfigura su realidad para crear un imaginario que lo anula como sujeto. Virgilio quiere provocar un total convencimiento del abandono de su personalidad —«recordarían por años [mi] comparecencia, como un espectro que apareciera para siempre en sus recuerdos» (p. 119)— y como la más luminosa vedette prepara su salida a escena, ayudado por la experiencia cosmética de Flora, la manicura, y mecanismos escenográficos, suerte de «efectos especiales», que generan una espectacularidad visual de su mimética y realista interpretación: «con una mano sobre el hombro, sujetando con delicadísimo gesto el extremo del himatión, aparecí en lo alto de la escalera. Lento el descenso, solemne. Flora hizo instalar un ventilador. El aire henchía el manto, lo hacía vibrar» (p. 120). En ese caso extremo (y hasta enfermizo) de conversión, resulta curioso como su *presencia*, el acto hiperbolizado, crea un *performance* doble; se interpreta a un personaje literal del teatro y se teatraliza en la contemplación fictiva de la memoria. Eso explica, acaso, la irresoluta morosidad descriptiva

y el verosímil carácter trágico del relato; pues contar cómo es ser Fedra y se abandona a Virgilio, desde la voz que sufre esa oscilación interior, permite revelar las connotaciones de la actuación y la dependencia de una actitud histriónica para representar las situaciones reales e ideadas.

La sustancia proteica de lo teatral en este capítulo, titulado «Malevaje» como el tango,¹⁰ además, resulta del desarrollo de un *crescendo* dramático del discurso narrativo en tanto se incorporan mecanismos netamente teatrales. Con parlamentos y apartes se reconstruye una escena que parodia *La casa de Bernalda Alba*, de Federico García Lorca. El gesto del travestimiento de Virgilio tiene sus orígenes en un evento *underground* celebrado, ya se ha dicho, en la casa de Guanabo. Desde esa inevitable fragmentación de la memoria se recuerda ese *locus ex-céntrico* y el héroe cuenta el itinerario de esa imagen como si nos hiciera una sugestiva crónica del republicano bataclán universitario de Modestín Morales o los *shows* clandestinos de travestis de los 90.¹¹ El evento es una competencia de nalgas. Pepe es uno de los jueces y pugnan por el primer puesto cuatro concursantes: Aurelia, Silvia, Emilia y Virgilio como Fedra. Todos luchan por la aceptación y los favores de Gerardo, un joven musculoso nombrado, por Pepe, Gerardo el Nervudo.¹² Todos a una como Fuenteovejuna. La estrategia consiste en encantar al público con la grandilocuencia de un histrionismo que devore cualquier limitación del cuerpo. Por eso, texto y acción se funden para sublimar toda presencia de lo real. En esa figuración hay un abandono de los planos reales y la imagen creada desplaza en el nuevo constructo tanto al escenario como a los sujetos y al espectador; la representación los trasciende e involucra en un nuevo acontecimiento con la relevancia adquirida por el mundo fictivo sobre el mundo no fictivo. Así la casa deviene escenario tradicional donde Virgilio describe de modo teatral, desde la apacible escenografía del recuerdo, la presunta lucha por ser elegido y los tres personajes sufren la mudanza necesaria para mostrar la representación del problema. Él (autor y papel), como si escribiera una escena de *Electra Garrigó* —«soy ese que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco», dice en el prólogo a su *Teatro completo*—¹³ refiere el acto desde la confluencia de lo teatral de su memoria con la circunstancia caricaturesca del pasado:

Aurelia. Sí, un corazón, pero un corazón hecho pedazos, un corazón roto, deshilachado por miles de circunstancias escabrosas. Observa el mío, Gerardo, ¡son tan fértiles mis carnes, tan febriles!

Silvia. Febriles, sí, hirviendo la grasa en la sartén; la efervescencia, el borboteo de su asquerosa abundancia. Observen cuántos cráteres, cuántos hundimientos. [...]

Emilia. (Desde lo alto de la escalera) A callar. De tanta algarabía no sacarán reconocimiento. Pasen despacio, silenciosos, como lo haré yo ahora. Muestran con humildad lo que Dios les dio. Si no consiguen congratular la vista del jurado denle paso a su adversario. (pp. 117-8)

Al observar en el tiempo una batalla entre nalgas, Piñera la asemeja con la disputa por Pepe Romano entre las desesperadas hermanas. Su lenguaje no halla otro sentido fuera de la imagen teatralizada, cuenta la anécdota desde su experiencia como dramaturgo —un movimiento narrativo de Jorge Ángel, efectivo por utilizar los aspectos creativos del papel histórico. La ritualidad de ese artificio provoca la configuración de un discurso que busca una *presencia* (un estar o ser) desde el lúdico contrato con una realidad siempre erigida, manipulada, aprehendida, donde se permanece en un estado orgánico de representación. De ahí que Virgilio se instituya en una Fedra eterna: «Pero fui Fedra —dice— y aún lo sigo siendo. Soy la que espera y sufre, la que ve a Hipólito en brazos ajenos» (p. 124). Esa actitud indeleble destruye cualquier pasividad creativa y la circunstancia de reposo y recogimiento de la escritura se esparce, en su extensión plena, hacia una totalidad de frecuencia. Todo es susceptible de convertirse en acto creativo sin planos, estados o espacios restrictivos. Virgilio amplifica su oficio de un modo tan excesivo que termina por inundarlo y determinarlo en un único destino posible: la teatralidad constante.

Tal perspectiva es la destrucción de una real cuarta pared, de todo límite; pues el acto *se hace* sin ninguna anuencia o consentimiento del público, sin pactos escénicos *a priori*. Es el héroe y sus circunstancias como ramificaciones de *performances* que se autoexponen en múltiples espacios exteriores, donde también de un modo consciente emana la conversión del cuerpo en escenario absoluto. Cuerpo siempre travesti y modificado para adquirir una legibilidad instantánea, automática, natural; anatomía como «radicalización del *happening*»,¹⁴ *performance* de la imagen diseminada por la piel, escandaloso *body art* para representar historias y transmitir un testimonio de sucesivos camuflajes. La piel permanece infinita, casi virgen y es cortada. El cuerpo, espacio performático ideal, se mutila placenteramente para desarrollar un afecto («*Sua passion predominante è la giovin principiante*»).¹⁵ La belleza, siempre la belleza y su presumible efecto, despierta una desenfrenada emotividad en Virgilio, lo induce a ofrecer, con los atributos de su fisonomía incipiente, una actuación memorable (colosal) por su carácter efímero y la mutación de su pubis en espacio museable. El personaje está enamorado de Luciano Borgia, un compañero del colegio, y manipula su vientre para conquistarlo. En la intimidad del cuarto

de lavado graba con sus vellos los cantares épicos más populares (*La canción de Rolando, El cantar de los Nibelungos, Beowulf*), un cuadro célebre de El Bosco, *El jardín de las delicias*, y silba una ópera de Wagner para luego mostrar todo el espectáculo a los ajenos transeúntes. Es el cuerpo barroco —tejido donde se acumulan textos, imágenes, partitura, objetos— como protagonista y sitio para la condensación de las artes, tradicionalmente consideradas ateatrales, confluyendo todas en un *performance* múltiple: literatura, pintura, *happenings, body art*, música, teatro, en una misma morfología escénica. Este héroe utiliza sus histriónicos mecanismos de seducción y en el evento («*untitled event*»)¹⁶ deviene no solo actor sino también actor-pintor, actor-escritor y actor-intérprete, que exhibe en su piel el proceso creativo (*work in progress*):

Silbando esa ópera de Wagner abrí el enorme ventanal, salí al balcón y me mostré desnudo. En verdad no era mi empeño que los transeúntes vieran la delgadez de mi cuerpo, quería mostrar mi obra, probar su efecto, saber si algún extraño reconocía, a distancia, la exquisitez de mi trabajo. (pp. 63-4)

Hay en esta escena la densa manifestación de cómo el personaje instala el sistema del *performance* como fundamento y efecto absoluto de todo acto de creación legítimo; pues visualiza los distintos procesos creativos y los impone al público como acto dinámico e inmediato, como actuación constante. Su actitud histriónica es el único mecanismo elocuente para comprender la vida y permanecer en ella. Cualquier posibilidad se teatraliza y con ese visceral movimiento se instaura una existencia por completo teatral, autoconsciente y siempre en busca de un público que sea testigo de sus actos autoimpuestos. La actitud de este héroe significa la activa escritura de los sucesos que lo conforman como sujeto y personaje. «Lo esencial, decía Wilde, es vivir. Vivir es la cosa más rara del mundo. Mucha gente existe: esto es todo». Parece que Virgilio Piñera, el personaje (y el otro), ha(n) tratado de vivir a través de una existencia memorable para los lectores (y los contemporáneos). En un texto ensayístico de la década de los 40, Piñera habla sobre la necesidad de destruir la vida que nos ha sido dada para así convertirnos en una creación puramente personal.¹⁷ Con su novela Jorge Ángel Pérez parece complacerlo. *Fumando espero* desarticula la vida histórica de su héroe para formar una nueva imagen que conserva los gestos representativos de sus actitudes autoconstruidas. Lo ha hecho otro sujeto; pero contiene todo lo que había en Piñera de superación del «cosmos dado por el cosmos ideal, ideado»: la dimensión de su histrionismo original.

Ahora recuerdo su última hazaña en la novela. Está lleno de dudas sobre su estancia en Buenos Aires y le escribe a su hermana un extenso monólogo. Ya sabe que

no es posible eternizar sus manos; sin embargo refiere su última actuación, como todas, escandalosa, teatral. Es la parodia de un cardenal porteño:

«¿Qué hago, hermana? Si pudieras dictarme... ¿Qué hago? Un desmayo inesperado. ¿Simulo un patatús? Me enredo con la capa magna, tambaleándome, buscando un equilibrio? Del bamboleo paso a la duda [...] Me caigo, no me caigo». (p. 239)

Posiblemente este Virgilio haga en la ficción lo que su referente siempre deseó: burlar a un sacerdote con la simulación de una muerte. Desde luego, una muerte teatral y performática, dramatizada hasta el paroxismo para recibir por su golpe de efecto el aplauso del público.

Notas

1. Antonio José Ponte, «La ópera y la jaba», *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 14, Madrid, otoño de 1999, p. 16.

2. Para Ewa Domanska, en sentido estrecho «el *performance* es la ejecución en vivo en presencia del «público» de cierta acción que tiene el carácter de acto teatral». Ewa Domanska, «El “viraje performativo” en la humanística actual», *Criterios*, n. 37, La Habana, 2012, p. 127.

3. Virgilio Piñera, «Piñera teatral», Prólogo a *Teatro completo*, Ediciones R, La Habana, 1960, pp. 1-2.

4. Jorge Ángel Pérez, *Fumando espero*, Letras Cubanas, La Habana, 2003. En lo adelante, las referencias a esta novela se indicarán con las páginas entre paréntesis.

5. Ewa Domanska, ob. cit., p. 135.

6. «El *travestimiento* [...] se precipita en la persecución de una realidad infinita, y desde el inicio del «juego» aceptada como tal, irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable —ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer—, pero también el *camuflaje*, pues nada asegura que la conversión cosmética del hombre en mujer no tenga como finalidad oculta una especie de desaparición, de invisibilidad [...] y de tachadura del macho». Severo Sarduy, *La simulación*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1982, p. 14.

7. Para Erika Fischer-Lichte «mientras [la primera] se refiere a la *representación* de personajes, acciones, relaciones, la [segunda] apunta a la ejecución de acciones por los actores». Erika Fischer-Lichte, «En camino hacia una cultura performativa», *Criterios*, n. 37, La Habana, 2012, p. 145.

8. Como afirma Severo Sarduy, la mujer o ser solo mujer, un superficial cambio de imagen «no es el límite donde se detiene la simulación. [Los travestis] son hipertéticos: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal». Severo Sarduy, ob. cit., p. 62.

9. Véase «Carta de enero 13, 1958», en Roberto Pérez León, comp., *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, Ediciones Unión, La Habana, 2011, p. 181.

10. Hay en el título un juego con el significado de la palabra malevaje (panda de malhechores o malevos). La mayoría de los capítulos tienen nombres de tangos célebres.

11. Véase el documental *Mariposas en el andamio* (1994), de Luis Felipe Bernaza.

12. Evidente guiño intertextual con el escritor francés Gérard de Nerval (pseudónimo de Gérard Labrunie), autor de *Silvia y Aurelia o el sueño y la vida*.

13. Virgilio Piñera, ob. cit.

14. Para Sarduy «el travestismo como acto plástico es la continuación o radicalización del *happening*; se refiere a la intensidad que se ha dado, después de la *action painting*, al gesto y al cuerpo». Severo Sarduy, ob. cit., p. 64.

15. «La pasión que domina es la juventud que nace» (parlamento de un aria de *Don Giovanni*).

16. Para Erika Fischer-Lichte estamos en presencia de un «*untitled event*» cuando en un escenario ateatral se disuelven «los artefactos en ejecuciones de acciones, se desplazan al mismo tiempo las fronteras entre las distintas artes; ya se trat[e] de poesía, artes plásticas o música, todas ellas [son] aquí, al mismo tiempo, también arte de *performance*. En este respecto, entre ellas y el teatro ya no [hay] absolutamente ninguna diferencia». Erika Fischer-Lichte, ob. cit., p. 152.

17. «Todo hombre debe, para salvarse, ir trascendiendo su naturaleza hacia otra naturaleza de su propia y exclusiva invención». Virgilio Piñera, «De la destrucción», *La Gaceta de Cuba*, n. 5, La Habana, septiembre-octubre de 2001, p. 11.

©TEMAS, 2012