

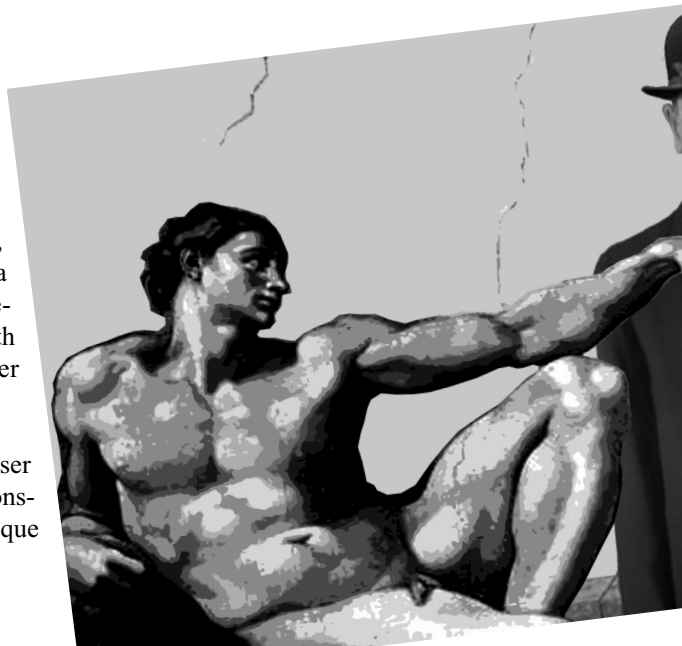
66 Significado del doble en la obra de Virgilio Piñera

Pilar Cabrera Fonte

El hecho de la representación tiene un lugar prominente en la obra de Virgilio Piñera. La relación entre el actor y su personaje, entre el original y el "doble", es parte importante de la temática de su obra teatral y narrativa. Tal como Piñera se la plantea, esta cuestión es de fondo una reflexión acerca de la identidad individual, que aparece involucrada en una lucha de resistencia contra distintas instancias opresoras. El mecanismo de represión por excelencia que encontramos en su obra, consiste en la repetición forzosa de una norma o modelo con el fin de imponer al individuo una identidad preestablecida. Esta imposición no es sólo moral o ideológica sino también física, es decir, busca moldear al cuerpo, controlar el dolor y el placer.

A través de una selección de obras de distintos géneros y periodos podemos seguir el interés de Piñera en la lucha del individuo por constituirse a sí mismo en medio de instancias antagónicas. *La carne de René* (1953), las obras de teatro "Electra Garrigó" (1941) y "El encarne" (1969), y el relato "La cara", de *Cuentos Fríos* (1956), ejemplifican la visión de la identidad individual como una forma de representación siempre precaria, tal como la propone Judith Butler en su artículo "Imitation and Gender Insubordination".

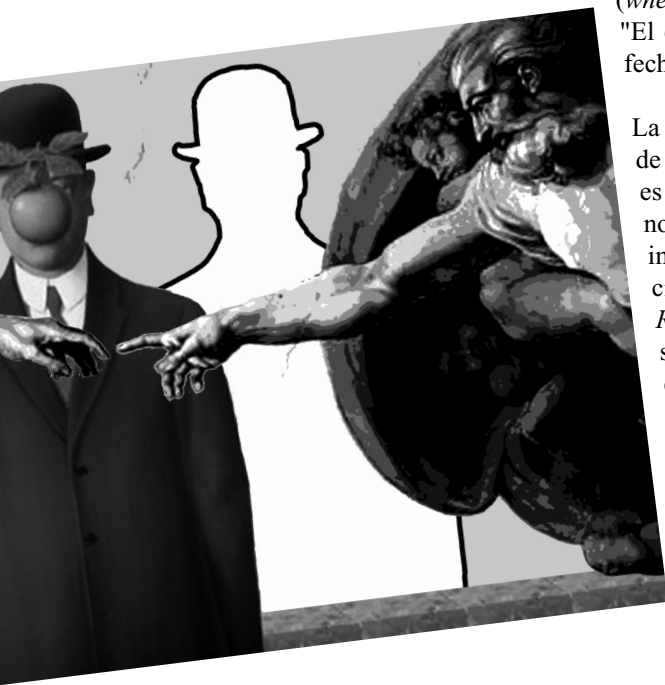
Butler, como Piñera, cree que no existe para el ser humano una identidad esencial, sino la necesidad constante de representar. Entre los diversos conflictos que



rodean la representación de la propia identidad, cuenta la imposición de roles de género. En "Imitation and Gender Insubordination", Butler deconstruye la idea de que las identidades lesbiana o gay son copias, mientras que hay una identidad heterosexual que ostenta la calidad de original. Según Butler, la idea misma del original presupone la copia, de manera que la copia debe preceder al original para permitirle existir como tal: "*If it were not for the idea of the homosexual as copy, there would be no construct of heterosexuality as origin*" (22). Más que asentar la precedencia de la homosexualidad, que en todo caso es sólo significativa para la idea de heterosexualidad original, a Butler le interesa plantear las identidades de lesbianas y gays como puntos de encuentro para una resistencia a la clasificación y a la identidad como tal (*rallying points for a resistance to classification and identity as such*; 16). Esta aparente paradoja de identidades que sirven como formas de resistencia a la identidad, está basada en su concepción de la psique y el sujeto.

Butler adopta la idea de Freud de que el ego está conformado en parte por identificaciones con distintos individuos de ambos sexos. Cada una de estas identificaciones es la respuesta a una pérdida que el sujeto ha experimentado, y una manera de paliar el dolor ocasionado por esa pérdida. De manera que el yo es una entidad múltiple, no simple sino compleja. Según Butler, tanto el yo como el género se obtienen mediante una serie de representaciones: "Gender is a performance that produces the illusion of an inner sex or essence or psychic gender core" (28). De manera similar, la repetición y la ausencia de repetición generan una cadena de representaciones que conforman y rechazan la coherencia del "yo" (18).

Butler insta a repensar la psique como repetición compulsiva, eso que condiciona y desactiva la representación repetitiva de la identidad (26). La psique es, pues, una cadena inestable de repetición (*an unstable chain of repetition*; 29). Esta cadena de repeticiones esta compuesta por una serie de representaciones destinadas a fracasar en su intento por expresar en su totalidad al sujeto. La representación está motivada por lo que Butler llama un "exceso", que corresponde al inconsciente freudiano. Este "exceso" que siempre escapa a la representación, puede en parte asimilarse a la sexualidad. Butler se pregunta si la sexualidad quizás deja de ser sexualidad precisamente cuando desaparece la ambigüedad (*when the semblance of full explicitness is achieved*; 15). "El closet" representa la promesa necesariamente insatisfecha de una identidad que se revela del todo.



La obra de Piñera nos parece lidiar a menudo con el peso de algo que no puede encontrar expresión o definición. Si es éste el "exceso" del que habla Butler, o si es una noción de índole religioso, el espíritu o el alma, poco importa. Se trata en todo caso de algo que huye a la sujeción de una identidad preestablecida. En *La carne de René*, por ejemplo, la resistencia de René ante sus opresores radica en una entidad que es algo más que la carne. La derrota de René ocurre cuando se convence de que no es nada más que carne. Al final, cuando René abandona toda su resistencia y se entrega a sus perseguidores, la forma concreta de su sujeción está representada por su peso. La novela cierra con la constatación: "Su peso ha aumentado en dos kilos y medio" (263). Basta contrastar a este René del final con el que se debatía en la "Escuela del dolor" para

comprobar que algo huidizo e incorpóreo, "el alma", o al menos la idea de que hay tal, era lo que se paraba a René de la multitud alienada de los cultivadores de la carne.

Mármolo describe así la situación de René en la escuela: "su carne no es del todo carne; todavía le baila por dentro el demonio del pensamiento" (132). Las lágrimas de René durante su primera sesión de tortura en la "Escuela del dolor" revelan una existencia interior, una vida moral, que se escapa al sometimiento ejercido sobre su cuerpo. Su profesor se pregunta preocupado: "¿Llora porque el dolor le duele físicamente o llora porque el dolor le duele moralmente?" (88), y un poco más adelante, "¿[e]s que hay poder humano capaz de decir si este llanto es reflexivo o irreflexivo?" (89).

En "Electra Garrigó", constatamos que Electra, para instigar los asesinatos de Agamenón y Clitemnestra, debe antes llegar a la conclusión de que hay "hechos, nada más que hechos, en el reino humano" (21). De esta forma Electra excluye la dimensión individual e inaprensible que Butler llama "exceso". Lo que esto implica es una renuncia a la moral en aras de la necesidad, ya sea en la forma de destino o de una cerrada causalidad biológica. Por esto, a diferencia del Orestes de Sófocles, Electra está libre de la venganza de las Erinnias, representantes de la justicia: "¿Y esas Erinnias? No las veo, no acuden... No, no hay Erinnias, no hay remordimientos" (38).

En el relato "La cara" vemos otra variación del "exceso" que constituye el alma con respecto al cuerpo. El hombre que sufre a causa de la seducción mortífera de su propia cara, hace la siguiente revelación al aterrado narrador con el que se entrevista en la oscuridad: "Si la cara se mostrase, no sé si mi alma se pondrá a favor o en contra del ella" (93). Su cara, que posee un probado poder de seducir y destruir al que la mira, está (quizá) en complicidad con su alma. ¿Quién entonces es el yo que, en esta historia, busca prevenir la nefasta acción conjunta de su cuerpo y alma? ¿Tenemos aquí una división tripartita en la que la moral queda en suspenso entre una entidad corpórea y una espiritual, ambas fuera del control de la voluntad? Esta visión puede trasponerse a términos freudianos, como una representación del yo en tensión precaria entre el id (la cara) y el super-yo (el alma). En todo caso, vemos aquí que la cara en la oscuridad es como "el closet": promete la revelación (imposible) de una identidad total.

En este relato, el narrador se saca los ojos para estar a salvo de la tentación de ver la cara maldita y, al mismo tiempo, poder permanecer junto al objeto de su deseo. Aunque este acto implica una renuncia al alma (en este caso idéntica al cuerpo) del ser quizás amado, difiere de la renuncia de René y de Electra en tanto que supone la conciencia permanente de que hay un exceso y no "sólo carne y nada más que carne" o "tan sólo hechos". El narrador se enfrenta a la negrura en la que se esconde una cara imposible de contemplar. Ninguna de las amenas conversaciones que los dos hombres entablan en la oscuridad podrá disipar el inquietante hecho de que uno de ellos no se muestra en su totalidad, es del todo inaprensible. Y por lo tanto hay una forma de rebeldía en el acto del hombre que expone su ceguera al misterio.

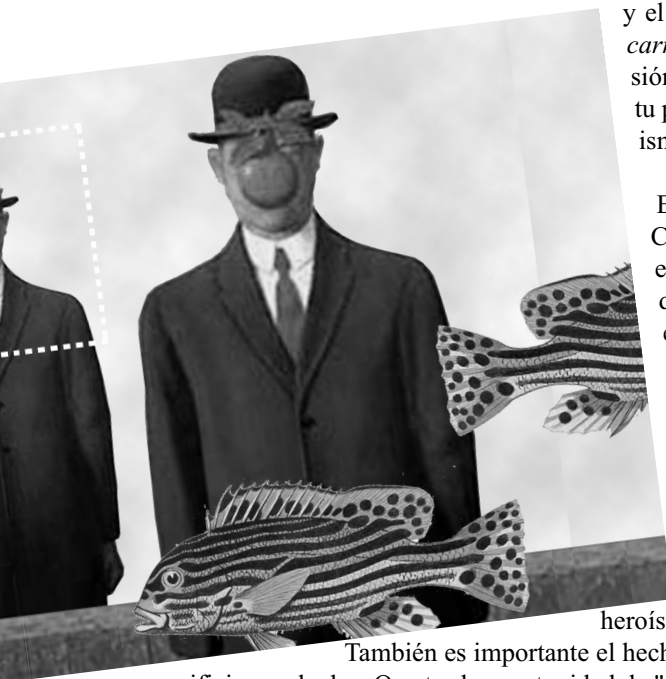
Los personajes de la obra teatral "El encarne" se niegan a representar un melodrama de mala calidad y eligen en



cambio los papeles de su agrado, en franca subversión ante el Director de escena. Su lema o grito de guerra es: "encarna tu papel" (561). Para encarnar es preciso una desencarnación previa. Si encarnar significa "que nos hemos puesto estos trajes para toda la vida" (558), ¿qué implica la desencarnación? Según el Director, algo similar a: "locura, fantasías, alucinaciones, pérdida de la personalidad [...] esquizofrenia" (560). Agrega que "nadie puede vivir desencarnado [...] Te desencarnaste, te moriste" (560). Paradójicamente, la desencarnación parece significar el exceso: de alguna manera es equivalente al inconsciente. De éste, según esta interpretación, debe surgir la encarnación.

En cada una de estas obras, Piñera propone una representación orientada a subvertir la representación de la autoridad, que busca fijar una identidad mediante la repetición forzosa. Así, en "El encarne" se propone una cierta forma de teatralidad subversiva como solución al problema de la identidad. Por su parte, la representación coercitiva la constituye el guión de Hilario Hilacha llamado "El triunfo del amor". El guión narra las desventuras de dos personajes destinados a la parálisis: Teté y Tití. Tití es un bailarín que se corta las piernas para poder permanecer junto a su paralítica amada, Teté Tetar Trigo de Toro, quien sueña con ser bailarina. Los nombres mismos de los amantes tipifican la iteración. El drama de Hilacha implica frustración total y peor aún, frustración glorificada.

En "Electra", la representación coercitiva la encontramos en los melodramas representados por Clitemnestra, Agamenón, y sus cuatro dobles respectivos. En ellos se representan los temores que los padres tienen con respecto al destino de sus hijos. En estas representaciones, Clitemnestra y Agamenón escenifican sus respectivas muertes, resultado de su desolación a causa de la supuesta y temida pérdida de sus hijos. Estas representaciones tienen por objeto controlar la conducta de los hijos por medio de la culpa y obligarlos a ambos a permanecer junto a sus padres. La preferencia de cada progenitor por el hijo del sexo opuesto tipifica y refuerza los roles de género establecidos por la heterosexualidad obligatoria. Lo dice en esta obra el Pedagogo, refiriéndose a La Habana: "Esta noble ciudad tiene dos piojos enormes en su cabeza: el matriarcado de sus mujeres y el machismo de sus hombres" (27). Al igual que en *La carne de René*, la familia es aquí una instancia de opresión. Como dice Electra a Agamenón: "llamas familia a tu propia persona multiplicada. Somos parte de tu mecanismo, debemos funcionar según tus movimientos" (6).



En contraposición a las representaciones opresivas de Clitemnestra, Agamenón y sus dobles, tenemos el extraño despliegue y multiplicación de Electra al final de la obra. Dice la aterrada Clitemnestra: "No, tú no eres Orestes, eres Electra. Yo no soy Clitemnestra, soy Electra. ¿Ignoras que aquí todo es Electra?" (36). Clitemnestra muere envenenada con la frutabomba, Orestes parte y Electra permanece sola y enfrentada a sí misma: "He ahí mi puerta, la puerta de no partir. ¡La puerta Electra!" (38). Para Electra, pues, la libertad no es otra cosa que la afirmación de la propia identidad en la repetición. Esta definición de su propia persona implica una temible soledad, y el heroísmo de Electra radica en enfrentarla lúcidamente.

También es importante el hecho de que Electra elige esta forma de libertad como un sacrificio que le da a Orestes la oportunidad de "¡[p]artir, Orestes, partir!" (37) hacia regiones no infec-

tadas por el mal de La Habana-Tebas.

Los métodos usados por Ramón y por la "Escuela del dolor", como las representaciones de Ciltemnestra y Agamenón, buscan constituir la identidad mediante la repetición incansable. El modelo al que busca someterse a René está también basado en los roles de género de la heterosexualidad obligatoria. Cuando René falla en someter su voluntad a la tortura, una mujer dice a su padre: "Esa carne no sirve, señor; póngala a jugar con las muñecas" (140). De manera similar, Delia denuncia los "histerismos de doncella tímida" de René (159).

Ramón usa imágenes del cuerpo torturado de René para, según sus palabras, hacer a su hijo "comprender plásticamente [su] destino" (39). De igual manera, Cochón y Mármolo usan al doble de yeso crucificado y con cara sonriente como modelo al cual el estudiante debe ceñirse. El doble de yeso evoca el doble aspecto, "físico y mental" (95), de la enseñanza. El cultivo facial, la sonrisa extática en el cuerpo torturado, expresa el sometimiento de la voluntad. Lágrimas y gritos son, por el contrario, consideradas "descargas" (88), expresiones de resistencia que no deben permitirse. Estas "descargas" son ejemplos de "encarne" en el sentido teatral que discutimos anteriormente. Lo mismo puede decirse de otras instancias de resistencia por parte de René: la subversión de la representación cuando decide marcar su propio cuerpo, en vez del yeso, para significar sus heridas, y su "endurecimiento". Según Cochón, cuando la carne de René se "endurece", es porque éste se ha convertido en "el doble de su doble", es decir, en la réplica de su estatua (119). Esta subversión tiene el poder de desarmar a sus opresores. En vez de anular su persona con la representación impuesta, lo que hace René es mostrar o evidenciar la imposición de una identidad-molde sobre algo que permanece como exceso y que escapa a la definición: su propia persona.

Como hemos podido ver, Piñera concibe la identidad como el resultado inestable de la imitación de un cierto modelo. La representación del individuo está rodeada de conflictos. En tres de las obras que hemos analizado hay una instancia de autoridad que propone un modelo y exige su cumplimiento. Para cumplir cabalmente se requiere que el molde esté asimilado hasta tal punto que sea idéntico al cuerpo. Es así como se reduce a René y se le confina a ser nada más que carne. En "La cara", el personaje porta su identidad como destino, en forma de una cara terrible y misteriosa. La angustia que siente con respecto al vínculo entre su cara y su alma es testimonio de su alienación respecto de su misma identidad. La posibilidad de representar una identidad diferente desaparece cuando el cuerpo, como en el caso de este personaje y de René, significa una función y un destino prefijados. Este es precisamente el punto que Butler ataca en su crítica de la heterosexualidad obligatoria. Cuando los personajes de "El encarne" defienden su derecho a encarnar "para toda la vida" (558) afirman, por un lado, que la identidad individual no es diferente en lo fundamental a un rol teatral: se representa, y por lo tanto, está basado en la repetición. Por el otro, afirman la posibilidad y la necesidad de "desencarnar", es decir, de no ser confinados a una identidad idéntica al cuerpo. Aquello sobre lo cual se imprimen moldes o se ponen o quitan "encarnaciones", es el centro donde radica la libertad personal y para Butler es lo que, como "exceso", motiva la necesidad de representar, haciendo posible la existencia individual.

OBRAS CITADAS

- Butler, Judith. "Representation and Gender Insubordination". *Inside/Out: Lesbian theories, gay theories*. Ed. Diana Fuss. New York: Routledge, 1991.
- Piñera, Virgilio, *La carne de René*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- . *Cuentos fríos*. Buenos Aires: Losada, 1956.
- . *Teatro completo*. La Habana: Letras Cubanas, 2002.