



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Elementos de la Psicomagia de Jodorowsky presentes en *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera

**Tesis
Para obtener el título de**

Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

**Presenta
Ferreira Navarro Ángela Mariana**

Asesor: Lic. Oscar Martínez Agíss

**Sinodales: Mtra. Esperanza Yoalli Malpica López
Lic. Daniel Huicochea Cruz
Lic. Oscar Martínez Agíss
Lic. Emilio Alberto Méndez Ríos
Lic. Daniela Patricia Esquivel Ortega**

México D.F

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

No sé a dónde voy, pero sé con quién voy.
No sé donde estoy, pero sé que estoy en mí.
No sé qué es Dios, pero Dios sabe lo que soy.
No sé lo que es el mundo, pero sé que es mío.
No sé lo que valgo, pero sé no compararme.
No sé lo que es el amor, pero sé que gozo de tu existencia.
No puedo evitar los golpes, pero sé como resistirlos.
No puedo negar la violencia, pero puedo negar la crueldad.
No puedo cambiar el mundo, pero puedo cambiarme a mí
mismo.
No sé lo que hago, pero sé que lo que hago me hace.
No sé quién soy, pero sé que no soy el que no sabe.

Alejandro Jodorowsky

A la UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO

A PRONABES por la beca durante mis estudios universitarios

A mi sínodo:

Mtra. Yoalli Malpica López

Lic. Daniel Huicochea Cruz

Lic. Oscar Martínez Agiss

Lic. Emilio Méndez Ríos

Lic. Daniela Esquivel Ortega

A Dios

A las piezas claves de mi vida:

Mis abuelos Ángela y Felipe

Mi mamá Ana María

Mi tía Socorro

Los amo...

A la Familia:

Ferreira Navarro

Ferreira Muñoz

Ferreira Ocejó

Ferreira Martínez

Ferreira Esparza

Ferreira Gómez

Hernández Ferreira

Ferreira Galicia

Martínez Ferreira

Sánchez Ferreira

Galván Ferreira

Mtro. S. Carlos Ferreira

Alfredo Ferreira

Rodolfo Galván

Especialmente para:

Adrián Eduardo, Isabella, Aissa Mariel, Alexandra

Por alegrar mi vida con sus sonrisas, sus besos y sus abrazos...

Pinky y Mateo

Por sus travesuras y su inmenso cariño...

Dank aan:

Fons Cornelis- Mia Van Erum

An Cornelis- Makarand Salunke

Tony Leinders- Ann Bernaerts

Marie en Cisse

Koen Cornelis :

Ik hau van jou met heel mijn hart

A mis amigos por orden de aparición:

Javier Machorro
C.D Jacqueline Bollain
Mtro. José David Santos
Leticia Ramírez y Nora Macías
M.C Miriam Sánchez y Lic. Ana Sánchez
Karla Huerta
Karina Medina
Ada Contreras, Ing. Adrián Arroyo
Lic. Diana Aguilar
Lic. Alejandra Gutiérrez
Lic. Oscar Martínez Agiss
Jessica Bárcenas
Nadxielli López y Oscar Hernández
M.V.Z Claudia Sánchez
Lic. Elizabeth Martínez
Daniela González Gutiérrez
Xochitl Gómez

Por su ayuda, colaboración y
patrocinio:

Ingeniería Lorafer S.A de C.V.
"La buena papa" Sara y Cía.
Carmen Gutiérrez y C.P José
Velasco
David y Enedina Romero Sosa
Silvia Gutiérrez
C.P Raúl García

Para los que siempre confiaron y creyeron
Que esto era posible...
Y para aquellos que no creyeron, también
Muchas Gracias...

Con todo mi cariño
Ángela Mariana Ferreira
Navarro

Índice

Introducción	1
Capítulo I. La psicomagia	
I.1 Antecedentes de la psicomagia	4
I.2. La psicomagia	14
I.2.1. Conceptos de realidad, imaginación y sueño lúcido	22
I.2.2. Actos poético, mágico, teatral y psicomágico	28
Capítulo II. <i>Dos viejos pánicos</i> de Virgilio Piñera	
II.1. Análisis de la obra	34
II.2 Dos viejos pánicos y lo lúdico	51
Capítulo III. Elementos pánicos en <i>Dos viejos pánicos</i>	
III.1 Elementos pánicos en <i>Dos viejos pánicos</i>	58
III.2 Elementos psicomágicos en <i>Dos viejos pánicos</i>	66
Conclusiones	77
Bibliografía	

Introducción

Elegí el tema de Elementos de la Psicomagia en *Dos viejos pánicos* porque en el transcurso de mi carrera, en la asignatura de Teatro Iberoamericano hubo una serie de autores latinoamericanos como Egon Wolff, José Triana y Virgilio Piñera que llamaron mi atención particularmente por la temática existencial, la descomposición moral y la influencia del teatro del absurdo que manejaban en sus obras y me amplió el panorama respecto al teatro latinoamericano de la década de los 60's. Fue entonces que al mencionar en clase el libro de *Psicomagia* de Jodorowsky se despertó mi deseo de investigar más acerca de Jodorowsky y la teoría psicomágica. Al leer la saga de libros de Jodorowsky encontré similitudes entre la temática de estos autores latinoamericanos con la teoría que planteaba Jodorowsky, decidí enfocarme en un sólo autor que fue Virgilio Piñera con *Dos viejos pánicos* básicamente porque el carácter tanático, la importancia del cuerpo enfermo y los tintes de frustración que refleja la obra coincidían con lo que yo necesitaba comparar. Piñera plantea principalmente la inexistencia de una esperanza hacia el futuro asimismo el pánico a la cotidianidad produce que los personajes se vean presos dentro de su realidad y se vean envueltos en una serie de juegos y actos rituales para lograr modificar su realidad, lo cual tiene mucho que ver con lo propuesto por Jodorowsky básicamente son actos rituales pensados y llevados a cabo creativamente que modifican la realidad a manera de catársis

Durante mi investigación me percaté de que el libro *Psicomagia* de Jodorowsky modificó ideas que yo tenía acerca de la realidad además de ampliar la visión de esta misma realidad trágica, violenta e incluso fatídica era la misma realidad pánica^a que incluía el horror al vacío y a la soledad misma que Piñera retrata en *Dos viejos pánicos*. Como consecuencia empecé a identificar dentro de la obra elementos y características pánicas que me permitieran unirlos con el movimiento pánico creado por Jodorowsky años atrás junto con Topor y Arrabal.

En esta investigación muestro la evolución de lo que fue el movimiento pánico que tuvo influencias del dadaísmo de Tristán Tzara y el surrealismo de André Bretón, este movimiento pánico dio origen al efímero pánico y como consecuencia a la psicomagia en lo que a Jodorowsky refiere. El recorrido que hice principalmente fue para establecer el antecedente de la Psicomagia para seguir con su proceso evolutivo y comprender más acerca de ésta misma.

Después de haber leído los libros que Jodorowsky ha publicado me di cuenta de que todos tienen en común la presencia de elementos que él toma como base para la creación de la Psicomagia, éstos son: la realidad, la imaginación y el sueño lúcido, entre otros; mismos que investigué porque son los principales elementos que coinciden con Piñera y con mi estudio además de que me ayudaron a establecer con más precisión los elementos afines por encontrar en *Dos viejos pánicos*.

Posteriormente con las lecturas de *La danza de la realidad*, *Cabaret místico* y *Teatro pánico* de Jodorowsky, corroboré y logré tener más precisión en cuanto a lo que quería lograr con esta investigación.

^a realidad pánica definida así por Jodorowsky quien nombra de este modo a la realidad que se daba con el efímero pánico, el cual, mas adelante tiene un apartado dentro de la tesis.

Por otro lado, analicé *Dos viejos pánicos* a partir del teatro del absurdo ya que la obra comparte características con los de una obra absurdista. Los elementos de análisis que consideré fueron a partir del amplio estudio que Ricardo Lobato Morchón realiza en su libro *Teatro del absurdo en Cuba 1948-1968*. Elegí este libro principalmente por el estudio que el autor hace a los textos dramáticos cubanos y con la nacionalidad de Piñera propiamente, además de que tiene una amplia estructura de análisis lo cual me permitió hacer más sencillo mi estudio en relación al absurdo. Los paradigmas que maneja Ricardo Lobato pueden aplicarse a *Dos viejos pánicos* ya que estos ejemplos son afines al teatro absurdista hispanoamericano.

Después de hallar fuentes complementarias para el análisis me dediqué a la búsqueda de elementos pánicos dentro de *Dos viejos pánicos*. Al concluir mi búsqueda me di cuenta de que estos elementos no estaban del todo inmersos en la obra como yo lo había pensado, pero aún así proseguí con la investigación tratando de encontrar los elementos precisos para lograr conectarlos con el pánico y hubo otros elementos que tuvieron más nexos con la psicomagia. Y de esta manera encontré nexos entre *Dos viejos pánicos* y la Psicomagia lo que fue el escenario perfecto para exponer y comprobar la hipótesis que formulé para la elaboración de mi investigación.

1.1. Antecedentes de la Psicomagia

Movimiento pánico: Arrabal, Jodorowsky, Topor

El Movimiento Pánico empieza a gestarse en el momento en el que Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal y Roland Topor^b coinciden en reuniones de índole artística en París en el año de 1960. Los tres, después de varias reuniones en las que se discutía acerca de la filosofía, el arte y la vida, concluyen en la idea de formar un grupo en el cual las posturas artísticas de cada uno se unificaron. Se creó así el grupo llamado inicialmente Burlesque (burlesco) concepto que refiere a “lo sacralizado rebajado a nivel irrisorio” según ellos mismos.

En el momento en el que Arrabal se da cuenta que al tomar elementos gongoristas^c que hacen que la complejidad estructural y las referencias cultas oscurezcan el contenido, en febrero de 1962, decide junto con Topor y Jodorowsky cambiar el término burlesque por panique (pánico), ya que sentían que la barroca significación de la palabra burlesco los llevaría a una atmósfera culterana llena de contradicciones.

Jodorowsky, Topor y Arrabal mientras continuaban en París definieron por fin las condiciones del movimiento pánico. Tiempo después, durante su estancia en México, Jodorowsky realizó montajes con influencias del movimiento pánico como el uso de recursos pánicos que hicieron que los parámetros del teatro clásico en México se

^b Alejandro Jodorowsky-Prullansky nació en Tocopilla, Chile, en 1929. Tarólogo, terapeuta, escritor, actor, director de teatro y cine de culto

Fernando Arrabal Terán nació en Melilla, España, en 1932. Dramaturgo y novelista español. Su teatro encuadrado en la tendencia del absurdo concibe el escenario como centro de confusión, terror, euforia y caos.

Roland Topor nació en París en 1938. Pintor y dibujante del realismo onírico y fantástico.

^c Luis de Góngora y Argote (1561-1627) sus obras *Las soledades* y *Polifemo* destacan por su mordacidad e ingenio, el estilo culto, las alusiones mitológicas y la sintaxis complicada hacen de él un poeta culto. Culteranismo o Gongorismo- estilo literario predominante en la poesía del barroco español, se preocupa por la belleza de la forma y crea un lenguaje poético rebuscado exaltando los sentidos.

modificaran dando lugar a montajes innovadores en donde la escena predominaba; de esta evolución del teatro, el efímero fue el resultado de dicho movimiento ya que era todo lo contrario a la composición dramática clásica que se manejaba en México.

Durante esa década y los primeros años de la siguiente y en los lapsos separados por viajes a París. Jodorowsky ha de montar (según su propio recuento) 115 obras teatrales; éstas generaban un impulso inusitado en la medida que obligan a reformular los marcos de referencia del teatro mexicano. Tal impulso se concentra en el movimiento artístico que en febrero de 1962 Jodorowsky funda en la capital francesa en colaboración con Fernando Arrabal y Roland Topor: el pánico, centrado en tres elementos básicos: terror, humor y simultaneidad.¹

El término pánico en su acepción corriente es todo lo que sobrecoge, colectiva o individualmente, a los seres humanos como consecuencia de un contagio endémico.

En una entrevista concedida a Alberto Catani con fecha de 1974 incluida en el libro *Antología Pánica* expongo lo siguiente:

El pánico es la vía de ataque plural, la exigencia de contemplar todas las instancias al mismo tiempo, la postura corpórea que concilia gesto salvaje, caricia y danza... El Pánico responde a la búsqueda de un neo-paganismo que devuelva la salud al alma confrontándola con las emociones terminales, con el vértigo surgido una vez detonadas las bases de la razón, con la rotura de todos los espejos deformantes. El pánico es la demanda de un pensamiento libre de fajas lógicas, de corsets racionales, de cepos hechos de decencia y sentido común. Es por tanto, heredero de esa línea secreta que se entretije en el curso de la Historia y que a lo largo de ella recibe varios nombres (por ejemplo, surrealismo). Constituye la furia que se irradia hasta hacer volar las corazas más sólidas, las necesidades más recurrentes, los lugares más comunes: todo lugar común es sitio al espíritu, condena a lo transparente. A través del terror, la simultaneidad y el humor, el pánico encarna la búsqueda de la total transparencia del hombre iracundo para quien la caída puede significar un insólito modo de estar erguido.²

¹ Jodorowsky, Alejandro, *Antología pánica*, Prólogo, selección y notas de Daniel González Dueñas, México, Mortiz- Planeta, 1996. P.12

² Arrabal, Fernando, *Teatro Pánico*, Cátedra, México, p.14

Al emparentar este movimiento con el Dadá y el surrealismo, Jodorowsky, Arrabal y Topor encontraron en el efímero la fórmula perfecta para materializar su teoría.

La representación efímera no tiene un argumento prediseñado no obliga al participante a seguirlo al pie de la letra éste es libre de accionar conforme su ímpetu lo vaya llevando y el resultado se dará de manera en la que los demás participantes estén inmersos en la representación.

Cronología de los actos pánicos más representativos incluida en el libro de Teatro Pánico de Fernando Arrabal

1963

Exposición de dibujos pánicos de Topor en París
Exposición de dibujos Alberto Gironella en México
Se celebran en México espectáculos pánicos: La ópera del orden, de Jodorowsky
Jodorowsky publica su texto teórico Filosofía y Pollo Asado
Arrabal da conferencias de su libro Hombre Pánico por todo el mundo, al llegar a México es expulsado del país.

En este año se suscita la expulsión del país de “los pánicos” por el ataque a las instituciones nacionales.

En lo editorial se publican:

La piedra de la locura, de Arrabal en París.
Cuentos pánicos, de Jodorowsky (México)
La Editorial Gallimard, de París, crea la colección “Le panique”

1964

Las publicaciones y exposiciones pánicas se multiplican
El inquilino quimérico - Topor
Los juegos pánicos de Jodorowsky (México)
Este último escribe su ensayo Sacar al teatro del teatro en que pone de manifiesto su manera de concebir el efímero pánico

1965

Este año aparecen dos libros pánicos clave:
Theatre panique Arrabal (París)
Panic de Topor (San Francisco)

Se realizan exposiciones pánicas, sin duda momentos cumbres con las dos representaciones teatrales:
La coronación de Arrabal que se mantuvo tres meses en el cartel del teatro Mouffetard de París del periodo de enero a abril.

La representación gráfica titulada Le Groupe Paniqué International Présente sa troupe d'elephants el 24 de Mayo.

Durante este verano J. F. Arroyo filma dos cortometrajes sobre los guiones de Arrabal El ladrón de sueños y Los mecanismos de la memoria.

Se puede apreciar por medio de la cronología que el movimiento, al paso de los años va tomando forma a la par que va creando polémica en México por la crítica a las instituciones nacionales. A pesar de la polémica desatada, el movimiento en cuanto a escritos, pinturas y representaciones es aceptado y comienza con colecciones de *Le Panique*, llevándose a cabo cortometrajes y lo importante fue la aceptación del público quien logró que se mantuviera en cartelera por tres meses, algo fortuito y de gran logro para los pánicos.

Décadas más tarde de que el efímero se consolidara, Jodorowsky en una nota periodística incluida en la revista *El Cultural* con fecha de 26 de septiembre de 2001 titulada “La catarsis del pánico” expresa lo siguiente:

El movimiento pánico que formamos Arrabal, Topor y yo me ayudó a llegar a esta idea. El pánico fue precursor de los inmensos happenings que se hacen ahora y se cimentó en la idea de la fugacidad del teatro. Arrabal, Topor y yo asistíamos a las reuniones surrealistas que organizaba Bretón en París. Me sorprendió lo decadentes que eran, tan troskistas, tan románticos... En medio de una cultura decadente y romántica que nos parecía una gran estafa decidimos hacer un gran chiste.

Creamos el pánico: un movimiento que no existía, que no tenía leyes.

No se hacían declaraciones y se aceptaba todo, al contrario que en el dadaísmo. Y ese movimiento sigue teniendo sentido hoy en día, cuando el mundo es más pánico que nunca y ahí está el derrumbe de las torres gemelas para corroborarlo. La realidad racional está estallando y el pánico habla precisamente de esa falta de límites, de la gran fiesta mortal en que se ha convertido el mundo.

El artista pánico es polivalente, no puede beber de un solo arte. Poesía, teatro, cine, ajedrez... nosotros hemos transitado por estos caminos siguiendo senda de Leonardo, Passolini, Dalí, que era más pánico que surrealista.

Alejandro Jodorowsky, al ver las dimensiones de la repercusión que tuvieron sus efímeros, hizo conciencia de la labor social mental que estaba constituyendo.

El movimiento pánico no posee reglas, no sigue ningún paradigma, se establece como un punto de fuga a una realidad que no es precisamente una realidad alterna, sino simplemente la válvula en la cual pueden expulsarse emociones, deseos y pensamientos reprimidos de una manera pacífica y sobre todo artística.

Jodorowsky y lo efímero.

El efímero, como precursor de la psicomagia, se basa en una serie de acciones sin precedente alguno que, llevándose a cabo en cualquier lugar en el cual puede ser exhibido y seguido a manera representacional, no hay un esquema del cual partir mucho menos una ruta trazada que nos lleve hacia un final determinado o que sepamos el camino preciso hacia donde se dirige.

El efímero tiene como característica que es un dictado de pulsiones que el inconsciente realiza, el cual deja aflorar inquietudes que a simple vista el ser humano esconde por miedo a sentirse expuesto.

Jodorowsky comienza sus efímeros pánicos en la búsqueda de lo personal, de lo psicológico, en la búsqueda del yo interno y en contra de las represiones psicológicas impuestas por los cánones sociales y la sociedad misma.

Jodorowsky piensa que si un asesino pudiera llevar a cabo un efímero pánico sería la mejor forma de sacar sus pulsiones, en este caso pulsiones asesinas por medio de una exposición artística, sin afán de destrucción para con los demás mucho menos con él mismo. Estos pequeños hechos teatrales llevados a cabo de una manera artística más

adelante serán la base de los actos psicomágicos y propiamente de la Psicomagia.

El efímero pánico es el resultado de lo que el movimiento pánico construyó. Este movimiento tiene sus inicios en la década de los 60's y a lo largo de esta década unidos Jodorowsky, Arrabal y Topor muestran sus inclinaciones por el efímero, denominado así por la instantaneidad del acto y su carácter fugaz. Pánico porque ellos argumentan que lo pánico es lo que nos sobrecoge ya sea a modo personal o en conjunto teniendo como consecuencia una pandemia pánica.

En segundo punto yo menciono a los happenings como una serie de actos plásticos que surgen de la pintura y van ligados al dadá, y que tienen una correlación con el surrealismo bretoniano.

Jodorowsky nunca estuvo de acuerdo de que al efímero lo consideraran como happening pero, él, defiende al efímero haciendo hincapié que el efímero tiene como finalidad expresarse por medios concretos, no plásticos y que además proviene del teatro no de la pintura como el happening.

El efímero pánico en cuanto a lo teatral se refiere derriba todo edificio teatral, en él no hay butacas, no hay espectadores, ni escenografía concreta sólo elementos que ayudarán al actor pánico a llevar a cabo su efímero, no hay acciones prediseñadas, en el tiempo representacional, no hay una cierta simulación del tiempo.

El efímero aunado al performance sólo tiene como similitud la expresión artística pero a diferencia del performance, el efímero posee una temática personal que se explora no sólo se plantea.

“En 1948, sin saberlo, al considerar la creación de fiestas como la expresión suprema del arte, estaba descubriendo los principios del <efímero pánico>, al que después los artistas llamaron happening”.³

En el libro *La danza de la realidad*, Jodorowsky relata el primer encuentro con lo que ahora llama efímero pánico, cuando se encontraba refugiado en un taller de un amigo; exiliado de su familia, en un ambiente ecléctico, en donde estaba rodeado de arte, de gente culta, profesores universitarios y artistas. “El teatro me interesaba menos como distracción que como instrumento de autoconocimiento. Por ello, sustituí la representación clásica por lo que llamé lo efímero pánico”⁴

Jodorowsky impone el hecho de que la creación del efímero pánico nace de la sustitución de lo que llamamos teatro clásico, de la representación lógica a lo que va sucediendo ilógicamente, a manera de catarsis inconsciente.

Por ello Jodorowsky pretende ir por lo esencial del teatro creando puntos de comparación con las demás artes. Para Jodorowsky la diferencia que tiene de las otras artes es que no se queda en un papel, en un óleo, ni un documento fotográfico y tiene como finalidad transformar al hombre en hombre mismo.

Jodorowsky decidió eliminar del teatro al público y al edificio teatral para crear algo que no fuera limitado y obsoleto, cualquier espacio público realizaba la labor de escenario. No debía haber actores sino actuantes de su propio inconsciente, sin un guión ni diálogo

³ Jodorowsky, Alejandro, *Antología pánica*, Prólogo, selección y notas de Daniel González Dueñas, México, Mortiz- Planeta, 1996. P.12

⁴ Arrabal, Fernando, *Teatro Pánico*, Cátedra, México, p.14

preparado, toda la espontaneidad posible, el reemplazo de lo escrito por la improvisación del inconsciente a lo que él denominó efímero.

Como referencia de que en las demás artes todo queda plasmado ya sea en una hoja, lienzo, arcilla, etc, el teatro es un arte no durable, un arte efímero acertando que todo en el teatro pierde vida al transcurso del tiempo tanto el actor envejece como hasta la misma escenografía pierde colorido. El efímero tiene como objetivo alejarse de lo figurativo y abstracto para llegar a una manifestación concreta.

En cuanto a la pintura Jodorowsky la categoriza como figurativa, al igual que al teatro occidental y de modo abstracto al teatro del absurdo. Lo que al absurdo reseña, se encuentran implícitos: símbolos, alegorías, problemática tanto filosófica como moral.

El efímero sólo puede ser concreto, en el sentido de la nueva plástica. La nueva plástica, la concreta, trata a la pintura como objeto.

...En ésta, una mancha es una mancha, un pájaro muerto es un pájaro real muerto y un color no simboliza estados espirituales, ni temperaturas - pero tampoco excluye la posibilidad del símbolo - (...) el efímero pánico tiene como tarea expresarse por medios concretos superando la figuración y la abstracción para integrar a su mundo toda clase de materiales actos anteriormente llamados no teatrales. Todo es teatral nada lo es. Los límites entre el efímero y la realidad se harán tan ambiguos como los límites entre pintura y escultura para los concreto - plásticos. Imperará en el efímero pánico la elección hecha en un estado de euforia determinado⁵

La importancia del efímero pánico y sus particulares tienen como premisa la liberación del edificio teatral, el limitante espacio-temporal no tiene cabida en el efímero.

Jodorowsky definió al efímero pánico de la siguiente manera:

Derribe del edificio arquitectónico, la ocupación de espacios en donde se lleva a cabo la "realidad", espacios públicos, cerrados sea cual sea el

⁵ Ibid,25

lugar en donde tenga cabida la manifestación pánica donde no hay limitantes de espacio con ello se transforma en el lugar propicio para que se efectuó el efímero.

La liberación, ayuda a explicar el espectáculo pánico, empezando por la arquitectura teatral, el espacio escénico, tiempo representacional, personificación teatral; innovando en todo lo referente a la arquitectura de un teatro sugiriendo que la representación se lleve a cabo en una plaza pública, o en extremo pánico en un cementerio, con la totalidad en el espectáculo efímero Jodorowsky desea conducir a una euforia, a una liberación total.

La diferenciación de una expresión conceptista a una ilimitación de imágenes y actos provenientes del inconsciente no da cabida al tiempo, el tiempo en el efímero pánico no existe.

El hombre pánico no representa, no hay actor, el hombre es lo que es, no da paso o no permite la exploración del personaje, ni parte de un análisis conciso patológico, psicológico, social, sólo lo que su ser expresa. Este ha renunciado a ser actor para convertirse en lo que está siendo, en la corriente pánica el hombre actúa como en su vida cotidiana dejando un lado la interpretación para dar paso al acercamiento a la persona que es, en comparación con las viejas escuelas el pánico va del personaje al ser, toda esta ejecución hace que el ser pánico sea conducido a un estado de catársis pura y plena porque lo que expresa es un hombre en estado de exaltación pura.

Jodorowsky, Arrabal y Topor tuvieron una participación en el Festival de la Libre Expresión en París con 4 efímeros titulados:

Efímero I: Ceremonia para la nueva mujer de Topor.

Efímero II: Ala Jardín: Los amores imposibles de Arrabal.

Ala patio: El hijo del cisne, de Graciela Martínez.
Efímero III: Melodrama sacramental de Jodorowsky.
Efímero IV: Multiplicativo, de Alain Yves le Yaounc

Los pánicos eran comparados con regularidad con los happenings por la forma de ejecutar, Jodorowsky aclara que los efímeros pánicos no son happenings; son espectáculos cuyas acciones se improvisan a partir de una estructura dramática y ello marca la diferencia

Jodorowsky señala el hecho de que el efímero tiende a ser más parecido al auto sacramental. Comentó que los happenings nacen de la pintura y son actos plásticos; el efímero proviene y es continuación del teatro. La creación del efímero pánico se puede mencionar como actos únicos e irrepetibles de carácter breve como la vida misma. Es aquí en donde Jodorowsky da un giro de 180 grados al hecho teatral.

Las primeras lecciones de Psicomagia nacieron con base en los happenings hechos en México, Jodorowsky extrae de ellos lo que el hombre pánico desea expresar y que no puede en un plano real, es decir lo que el inconsciente le dicta y que no es capaz de expresarlo a conciencia, de allí, Jodorowsky explica que se es un original y un doble y que lo que trata es de que ambos coincidan y emerjan. Pone un ejemplo de que uno encuentra un personaje que es muy parecido a uno (a lo que tenemos concepción de lo que somos) partiendo de eso explora con el acto de hacerse pasar, verse, caminar o tomar las posturas y actitudes de este "otro" personaje y tomarlo como propio por un momento, una semana, meses. De ahí que derive (de esta pequeña acción) lo que será la génesis de los actos psicomágicos, la prescripción de algún acto pequeño o grande, radical o extremo que nos ayude a modificar nuestro ser interno.

1.2 La psicomagia.

En esta tesis me interesa explorar la psicomagia partiendo del antecedente del movimiento pánico y la creación del efímero pánico ambos citados en el apartado anterior.

La psicomagia empieza a establecerse con la actividad tarótica que Alejandro Jodorowsky realizaba. Él llevaba a cabo la lectura del tarot por medio del estudio de la psicogenealogía, estudio del árbol genealógico que ayuda a localizar los traumas de cada personaje familiar y con ello encontrar la forma correcta para sanar al consultante. En dicho estudio Jodorowsky encontró los medios para ir conformando a la psicomagia ya que por medio de este estudio genealógico, Alejandro Jodorowsky pudo ver el origen del mal que aquejaba a cada consultante.

De ahí surge la necesidad para Jodorowsky de crear una técnica por medio de la cual él pudiera establecer un estudio completo, más allá de la lectura tarótica o el estudio psicogenealógico. Jodorowsky, aunado al estudio psicogenealógico del consultante, prescribe un acto en el que se realice una acción concreta que al llevarla a cabo el consultante se confronte con sus miedos o la enfermedad que le aqueja, esta confrontación o este acto a realizar tiene como característica ser realizada a manera artística con ello el consultante tiene el poder de crear un acto bello y sanar.

Para Jodorowsky principalmente el análisis tarótico radica en la importancia de la herencia, en cuanto al aspecto psicológico se refiere, todos nuestros temores, inquietudes, miedos, etc, traen una carga, genética, una carga de índole psicológica que quedaron estancados,

presentándose en los actuales portadores. Él hacía que sus consultantes recorrieran su árbol genealógico ya que por medio de este recorrido podía ver dónde o en quién se encontraba el origen de donde provenía su mal y con la ayuda de una prescripción realizar un acto que tuviera implícita la creatividad para que puesta en práctica diera como resultado un suceso terapéutico.

Quando comencé a leer las cartas del tarot en el transcurso de consultas individuales, me concentré en los problemas del consultante y consideré ciertas enfermedades como entidades autónomas... cada quien hereda una marca psicológica que carga como una trampa en tanto no está consciente de ella ⁶

Jodorowsky en el libro *Psicomagia* explica el acercamiento que tuvo con los curanderos mexicanos, en especial con Pachita, “una indígena con sabiduría extraordinaria” según Jodorowsky, en lo que se refiere al arte de sanar. Ella llevaba a cabo la sanación por medio de operaciones, dichas intervenciones se llevaban a cabo sumergiendo al paciente en una atmósfera mágica en la que experimentaba toda clase de sensaciones como si en contexto le estuvieran realizando una verdadera intervención.

La gente enferma que consultaba a Pachita salía de pie y curada de su mal. Para que una sanación verdadera y perfecta existiera se debía seguir las instrucciones de Pachita.

Jodorowsky que fue atendido por Pachita y como testigo vivencial, empezó a desarrollar lo que más adelante sería la psicomagia. Usó la forma de sanar de Pachita no a modo práctico sino de manera operante,

⁶ Jodorowsky Alejandro, *Los evangelios para sanar*, Grijalbo Mondadori, México, 2002, p.13

aplicando esta técnica activa por medio de la psique y principalmente del inconsciente.

La forma de manejar el lenguaje de los objetos y el vocabulario simbólico, a fin de producir ciertos efectos en la gente; en síntesis, el modo de dirigirse directamente al inconsciente en su propio lenguaje, ya fuera a través de palabra, de objetos o de actos. Eso aprendí de Pachita.⁷

El habla hacia el inconsciente debe ser precisa, a manera de símbolos, actos o cosas que signifiquen algo o provoquen una reacción en el inconsciente mismo. Por ello la contribución de Pachita para el desarrollo de la psicomagia fue fundamental.

Su contribución a la psicomagia es tan simple como esencial: observándola, descubrí que, cuando se simula una operación, el cuerpo humano reacciona como si sufriera una verdadera intervención. Si yo te comunico que abriré tu vientre para extirparte un trozo de hígado, si te obligo a tenderte en una mesa y reproduzco exactamente todos los sonidos, todos los olores, si tienes la sensación de que mis manos te revuelven las entrañas y extraen algo de ellas estarás operando. El cuerpo humano acepta directa e ingenuamente el lenguaje simbólico, al modo de los niños. Pachita lo sabía y era maestra suprema en el arte de utilizar este lenguaje de manera operativa⁸

Lo anterior se reduce al lenguaje del inconsciente, se le hace participe de algo que en realidad no ocurre, con ello la carne reacciona a un estímulo psicológico por medio de un lenguaje y dándose así una especie de comunicación simbólica.

Como principio para la comprensión de la psicomagia en un plano interpretativo se establece la diferenciación básica del análisis tradicional al análisis psicomágico de manera comparativa es hablarle al inconsciente en su propio lenguaje a base de símbolos que sólo el mismo inconsciente comprende.

⁷ Jodorowsky Alejandro, *Psicomagia*, Madrid, Editorial Grijalbo-Siruela, 2004 p.139

⁸ Ibid,132

El inconsciente procede con metáforas. Si por ejemplo, a alguien que te ha hecho mucho daño le das una bola pintada de negro y le dices < toma, éste es tu cáncer y no el mío, quédatelo, eso es una metáfora.>⁹

La importancia radica en la creencia de que el acto transforme, atenúe o elimine la enfermedad de una manera mágica, por ello, el uso de la sugestión es trascendente ya que el estado al que va a estar sujeto el individuo ayudará a que el acto al cual está siendo sometido tenga efecto en lo no racional.

El acto que conlleva a la imitación y/o sugestión misma de un hecho misterioso es lo que Jodorowsky se refiere como “trampa sagrada”.

Jodorowsky fue concretando este tipo de sanaciones como una trampa sagrada definiéndola así:

<Trampa sagrada> para que lo extraordinario ocurra es necesario que el enfermo, admitiendo la existencia del milagro, crea firmemente que se puede curar. Para tener éxito, el brujo, en los primeros encuentros, se ve obligado a emplear trucos que convencen a aquel de que la realidad material obedece al espíritu. Una vez que la trampa sagrada embarca al consultante, éste experimenta una transformación interior que le permite captar el mundo desde la intuición más que desde la razón. Sólo entonces el verdadero milagro puede acontecer.¹⁰

Para el consultante todo el proceso de su sanación radicará solamente en él, se le dan las indicaciones precisas para vencer su mal; puesto que se le da a conocer el origen o la causa del mal que lo aqueja y el acto que se le prescriba será completamente hecho con pleno conocimiento de causa a diferencia de los remedios de los curanderos que se realizan sin saber nada acerca de su contextura.

En la psicomagia, en lugar de una creencia supersticiosa se necesita la comprensión del consultante. Él debe saber el porqué de cada una de sus acciones. El psicomago, de curandero pasa a

⁹ Ibid, 280

¹⁰ Ibid, 10

ser consejero: gracias a sus recetas el paciente se convierte en su propio sanador. ¹¹

He definido a la psicomagia como actos de fe no como un concepto de carácter religioso.

La fe es imprescindible para que se lleve a cabo el cambio o la transformación en un acto psicomágico.

Jodorowsky no expresa con el término “fe” alguna índole religiosa sino en sentido de una obediencia, de ser honesto con las instrucciones que se dan para llevar a cabo el acto a realizar. Es dejar a un lado la comprensión y aplicar la obediencia. Como punto de partida la definición de psicomagia, un acto en el cual se adentra a la psique por medio de los sueños en los que se puede percibir cierto tipo de anomalías (enfermedades). Jodorowsky menciona que la enfermedad es falta de conciencia, y la conciencia es unión con uno mismo y con el universo.*

La psique y la magia se unen; por medio del trance en que entran los consultantes como vía para la sanación; la sugestión y la fe juegan un papel muy importante ya que para los consultantes será un recurso elemental para el milagro o la cura del mal que los aqueja.

Sin que se resista más o menos, es que se resiste siempre, por una razón muy sencilla: la enfermedad, en sí misma, ya es una resistencia al mensaje del inconsciente. Se está produciendo una prohibición y, en la medida en que te resistes a ella, creas una enfermedad.

La gente se defiende de ser curada porque ha sido marcada por una preparación genética, sociocultural y familiar que le otorga una identidad. La gente enferma está pidiendo algo, quiere que la amen. Para poder ayudarla tienes que luchar para que acepte que nunca va a obtener lo que no le dieron en la infancia.

En realidad, el enfermo pide la curación para que se le vaya el dolor, no la enfermedad. Está pidiendo una aspirina metafísica.

¹¹ Ibid,11

* como complemento véase en el libro Psicomagia de Jodorowsky en el apartado de Psicomagia: esbozos de una terapia pánica.

Quiere que desaparezca el síntoma, pero se resiste a querer ver la esencia que produce esa enfermedad. No la quiere ver porque perder la identidad es lo que más tememos.¹²

Como lo ha mencionado Jodorowsky la enfermedad se reduce a falta de afecto y se representa de manera alegórica.

...Mas tarde comprobé que todas las enfermedades, hasta las más crueles, eran una forma de espectáculo. En la base había una protesta contra una carencia de amor y la prohibición de cualquier palabra o gesto que evidenciara esa falta. Lo no dicho, lo no expresado, el secreto, podía llegar a convertirse en enfermedad... la enfermedad es una metáfora.¹³

Es en este punto en donde el inconsciente no deja aflorar una reacción psicosomática, es decir si el inconsciente está sano no habrá ningún tipo de enfermedad que pueda presentarse.

También es aquí donde se involucran los objetos: un objeto sea cual sea que esté cargado de energía afecta al organismo, al saber que los objetos cargados energéticamente pueden provocar una reacción en el portador del objeto. Como en la magia negra se toma de un objeto para hacer el mal también se puede hacer el bien, sólo es cuestión de invertir el proceso.

En el libro *Psicomagia* relata la historia de un joven cirujano que asistía a sus cursos de psicogenealogía; el joven cirujano tuvo un repentino ataque de epilepsia y al ver lo sucedido y que todos habían entrado en pánico, Jodorowsky se acercó en auxilio del joven y sin saber por qué le quitó el anillo de su dedo anular y de manera inmediata el joven se calmó.

¹² Ibid, 281

¹³ Jodorowsky Alejandro, *La danza de la realidad* (psicomagia y psicochamanismo), México, Ediciones Siruela, 2005, (Colección libros de bolsillo 613), P.151

Fue en ese momento que me di cuenta de la importancia para el inconsciente de los objetos que nos acompañan y rodean forman parte del lenguaje ¹⁴

Es decir que las personas tienden a hacer proyecciones sobre los objetos que los rodean o que forman parte de ellos y esto mismo hace que se les cargue ya sea de manera positiva o negativa.

Es sabido que cuando se porta un objeto se le da el poder emocional, sentimental, o de pertenencia, éste se impregna de la energía que el portador le confiera, si este objeto se ve cargado de algo negativo siempre que se porte, el inconsciente, estará predispuesto a que lo que ocurra será negativo.

Jodorowsky en ese afán de encontrar el sentido sublime de la búsqueda hacia lo positivo, empezó a conformar la psicomagia, empezó a formular su receta psicomágica, ésta debía ser una respuesta personal apropiada como primer punto; en segunda fase explicarla de manera racional inconsciente por parte de Jodorowsky al inconsciente del consultante haciendo hincapié que el resultado de la psicomagia radica en quien la aplica.

La psicomagia pretende invertir el mal por el bien mediante la enfermedad o el problema que agobia, se comienza a definir la ruta que seguirá Jodorowsky para prescribir la receta psicomágica, se aclara, que no es magia, es la unión de la fe, el inconsciente y la superstición del consultante.

Toda receta psicomágica no tiene límite en la creatividad, la prescripción es simple.

¹⁴ Jodorowsky Alejandro, *Psicomagia*, Madrid, Editorial Grijalbo-Siruela, 2004 p.11

Hay que manifestar los miedos de una manera psicomágica. Hay que descubrir qué da miedo y hacerlo. Si una persona teme morir, Jodorowsky le hace pasar por un funeral, la entierra simbólicamente. A quien teme ser pobre le envía a otra ciudad a mendigar durante un día. Les hace colocarse en el límite de lo que temen, enfrentarse a ello. Para vencer el miedo, dejarlo entrar en tu vida de forma concreta.

La mayor parte de las ocasiones se le pone al consultante a hacerle frente a lo que más le teme, con esta fórmula el bien empieza a llevarse a cabo en la persona enferma.

Curar es todo menos un juego surrealista, pero en las recetas de psicomagia hay mucho de juego y hasta de humor, lo que ocurre es que en el momento que hacemos algo que nunca hemos hecho, ya estamos en el camino de la curación. Hay que romper las rutinas. Como hablamos el lenguaje del inconsciente o de los sueños, estos actos pueden resultar extraños en apariencia.¹⁵

¹⁵ Ibid, 285

1.2.1 Conceptos de realidad, imaginación y sueño lúcido.

En este subtema mi objetivo es destacar los conceptos de realidad, imaginación y sueño lúcido que Jodorowsky a través de sus libros ha formulado. Estos conceptos a mi parecer son importantes ya que forman parte del desarrollo de la psicomagia tema que me concierne en esta tesis.

El primer concepto a examinar es la realidad. La realidad es la existencia efectiva, la verdad o sinceridad.

Para mí la realidad es lo que se vive en cada momento pero para Jodorowsky la palabra realidad por sí misma contiene características personales y mágicas, por lo tanto menciono que para Jodorowsky una simple definición no le es suficiente para precisar la realidad. Jodorowsky en plena búsqueda encontró que tanto lo lógico y lo racional que la realidad supone es contrario a lo que establece como tal. Para él lo mágico que posee la existencia de la vida se hace realidad en el momento en el que se entrega a lo misterioso y va ligado a acciones que tienen como antecedente la causalidad. Los sucesos que transcurren en un plano mágico no científico.

La magia no es la superstición, la magia es la naturaleza del mundo. El mundo no es lógico ni racional, es mágico, y existe una estrecha unión de todos los acontecimientos, por eso llamé a mi libro la danza de la realidad. Porque todos los acontecimientos están ligados, unidos; el tiempo no es lineal, los efectos algunas veces se producen antes que las causas, hay misterios... el setenta por ciento del mundo no podemos comprenderlo, como el chimpancé no comprende el noventa por ciento del mundo. Nos queda mucho por aprender. La realidad es milagrosa, es mágica. Obedece a principios que no son científicos. La realidad no es científica.¹⁶

¹⁶Ibid, 226

Jodorowsky dice que la realidad debe ser percibida en primera persona efectuada artísticamente puesto que la realidad siempre va ligada a la magia y a una cierta superstición. Es en donde se le agrega al inconsciente a ser parte de la realidad ya que el inconsciente habla en metáfora, la misma realidad incluso habla en metáfora. Hay cosas concretas como cosas misteriosas. Y existen diferentes inconscientes: el personal, de cierto grupo social, de la familia, de una ciudad, del mundo entero.

Unido a lo anterior, la magia y el inconsciente con todas sus formas de expresarse de manera metafórica son entendibles en un plano real, el cual se rige por estas leyes del inconsciente.

El inconsciente acepta las metáforas, y cuando tú conoces las leyes del inconsciente te das cuenta de que la magia maneja esas leyes. La magia trabaja sobre el inconsciente. Hablo del inconsciente de la realidad, de nuestro pequeño inconsciente de la realidad, no de nuestro pequeño inconsciente. Al ser misteriosa, la realidad muestra que existe un inconsciente personal, uno familiar, uno de grupo, uno del planeta, uno del universo... así es la realidad es mundo es tanto lo manifestado como lo no manifestado.¹⁷

Es dentro de esa misma realidad donde uno puede agudizar su lucidez y realizar actos que transformen.

Del ser humano depende la idea o concepción de su realidad, uno posee los elementos transformadores para que se lleve a cabo un cambio radical que de un contexto negativo parta a un contexto positivo.

¹⁷ Ibid, 227

El proyecto principal es tener una meta, una finalidad; encaminar los deseos y propósitos hacia un término que el interesado cese de padecer la realidad, sino asumirla tal cual y como se presente.

Alejandro Jodorowsky insiste en el hecho de no padecer la realidad sino comenzar a avanzar con ella como olas en la mar, controlar el territorio pero no hacerse presa de él con los pensamientos que hacen al ser humano endeble y con ello no tener el control de su propia existencia y resistir su propia realidad teniendo una meta, un puerto al cual llegar.

En el libro *La danza de la realidad* se afirma que para abordar el tema de la realidad es preciso desarrollar la imaginación desde diversos aspectos ya que por lo regular sólo establecemos una realidad a partir de nuestro limitado punto de vista dejando a un lado esa realidad magnificente, entera e infinita. Cabe destacar que para que se consolide una visión completa y total que sea permisiva con nosotros desde diferentes ángulos o lugares alternos que no son propiamente los nuestros, la imaginación activa es la clave para lograrlo.

La imaginación definida por la Real Academia de la Lengua Española, se refiere a la facultad del alma que representa las imágenes de las cosas.

Tanto la palabra misma así como la definición es ya un tanto compleja e intangible. Pero para Jodorowsky no es más sencillo de definir, aun así si es más literaria y extensa.

La imaginación es un juego de construcción que tenemos. Por diversos caminos vamos adquiriendo materiales: palabras, emociones, deseos, necesidades, sensaciones, percepciones. Todos estos materiales los organizamos con nuestra conciencia racional, de la manera en que hemos aprendido. Aunque seamos primitivos en el proceso de identidad y en conocer nuestras propias posibilidades, los organizamos. En el cerebro, todas estas

piezas se acumulan y se pueden mezclar y ordenar con formas diferentes, como en el juguete Lego. En este proceso no contamos solamente con lo que nos viene dado de fuera, adquirido, sino con lo que se encuentra, misteriosamente, en nuestro cerebro, lo que llamamos inconsciente. La imaginación es crear con estos materiales. Cuando lees, estás imaginando mucho más de lo que estás leyendo. La imaginación es un lenguaje más rico que el limitado lenguaje oral... la imaginación supera los límites racionales. Existe una imaginación visual, táctil, olfativa, bucal, auditiva, emocional, sexual o intelectual. Una imaginación emocional que desarrolla tus sentimientos hasta lo sublime o el crimen. Yo a la imaginación, la llamo creatividad. La base de la vida. Si padecemos es por falta de imaginación, por falta de creatividad. La enfermedad es falta de amor, y contra la falta de amor, la creatividad.¹⁸

La imaginación es lo que se crea a partir de las vivencias, es la pirámide de un largo proceso de aprendizaje que cuando está ausente se hace presente la enfermedad.* La enfermedad es carencia de amor pero en este apartado lo que el autor refiere es que la vida sin imaginación no es una generosa vida.

El conjunto de todo aquello que racionalmente nos rodea: el apego, las figuras, el deseo, el agrado, lo frío, lo sórdido de manera organizada constituye nuestra imaginación. En este proceso de asimilación de lo que el exterior ofrece y en base a lo que sucede en nuestro inconsciente se va creando una especie de base de datos donde se almacena cada uno de estos elementos. La importancia de esto se ve reflejada en la posibilidad sin límites que nos da la imaginación.

Por ello es ineludible la expansión de la imaginación, ejercitándola, incitándola a que cada vez sea menos limitada.

Alejandro Jodorowsky manifiesta: la imaginación al servicio del ser, desde diversos ángulos no sólo en el intelectual.

¹⁸ Ibid, 294

* Como complemento véase en el apartado de la imaginación al poder en el libro Psicomagia de Jodorowsky.

La ignorancia de la presencia de demás vertientes de la imaginación limita la realidad circundante, no todo es racional, ni un modelo de condicionamiento humano, la libertad de establecer un contacto más allá de lo visible y un amplio criterio de una perspectiva ilimitada, atravesar el yo individual, de manera terapéutica es un elemento que se aplica en la psicomagia.

“El cine era mi droga, mi manera de sobrevivir. Se sobrevive soñando. Yo sobreviví gracias a la imaginación. Sin la imaginación me habría muerto”.¹⁹

El sueño lúcido es un sueño consciente en donde uno puede intervenir en él para modificar algo del mismo sueño.

Del análisis simplista en el cual sólo se le atribuye un símbolo al sueño, en comparación con Jung, quien plantea, no explicar el sueño por medio de una exploración en estado de vigilia sino ver hacia dónde nos conduce.

...Yo diría más bien que de este sueño inconsciente que suele ser nuestra vida hay que hacer un sueño lúcido... la realidad así captada presentaba las mismas características que un sueño lúcido. Entonces me di cuenta de que, al igual que todo mundo, en buena medida yo soñaba mi vida el acto de pasar revista a la jornada por la noche equivalía a la práctica de rememorar mis sueños por la mañana.²⁰

Alejandro Jodorowsky relata en el libro *Psicomagia: una terapia pánica*, el primer encuentro con el sueño lúcido, su interés por el sueño lúcido se despertó por un libro escrito en 1867 titulado *Les rêves et les moyens de les diriger* de Hervey de Saint- Denis.

¹⁹ Jodorowsky Alejandro, extracto de la Entrevista de Edmundo Magaña, 1992 incluida en Antología Pánica.

²⁰ Jodorowsky Alejandro, *Psicomagia*, Madrid, Editorial Grijalbo-Siruela, 2004 p.102-103

Tiempo después Carlos Castaneda habló también de este tema, lo divulgó y lo popularizó.

Dicho por el creador de la psicomagia, el sueño lúcido lo enseñó a moverse por el interior de una realidad dúctil en la que se podía producir en cualquier instante una mutación.

La vida nos enseña la verdadera naturaleza de la vida. Y la verdadera naturaleza de la vida es una mezcla de sueños y vida ¡porque toda la vida es sueño! Cuando vives el ahora, ese instante nos parece real pero una hora después pertenecerá a la memoria, y las imágenes de la memoria tienen exactamente la misma calidad que las imágenes de un sueño.

Podríamos decir que vamos montados en un sueño y que todo esto, en la medida en que vamos avanzando y viendo, se va infiltrando en el mundo de los sueños y se va convirtiendo en un sueño. Pero ¿qué ocurre con los sueños? Pues todo lo contrario: soñamos y esos sueños se van introduciendo en nuestra vida real. Los sueños se van haciendo realidad, como la realidad se va convirtiendo en sueño. Todo lo que sueñas se acaba haciendo realidad.²¹

La vida pasa a manera de un sueño, lo que se conoce como memoria va siempre ligada al sueño y Jodorowsky plantea la vida como una serie de imágenes que entrelazadas conforman una realidad. Y la realidad es una visión que vamos organizando sobre el camino.

Cuando se consigue la lucidez se tiene la posibilidad de actuar en la misma realidad.

Si la realidad es como un sueño, debemos actuar en ella sin padecerla, tal como lo hacemos en un sueño lúcido, sabiendo que el mundo es aquello que pensamos que es.²²

²¹ Ibid, 211

²² Jodorowsky Alejandro, *La danza de la realidad (psicomagia y psicochamanismo)*, México, Ediciones Siruela, 2005. p. 412-413

1.2.2 Acto poético, mágico, teatral y psicomágico.

El subtema a desarrollar en este apartado incluye los actos que la psicomagia mantuvo a lo largo de su proceso para finalmente conformarla como tal.

Los siguientes actos son imprescindibles para el desarrollo de esta tesis por el hecho de que estos actos constituyen de manera fundamental a la Psicomagia.

Acto poético

El acto poético para mí es un acto impregnado de arte, con ciertas limitantes. Jodorowsky considera al acto poético como un elemento de creación artística y sobre todo de búsqueda interior. Lo que se desea expresar desde el verdadero “yo”

El acto poético debe ser bello, estético y prescindir de toda justificación. Puede también acarrear cierta violencia. El acto poético es una llamada a la realidad: hay que enfrentar a la propia muerte, a lo imprevisto, a nuestra sombra, a los gusanos que hormiguean dentro de nosotros. Esta vida que nosotros quisiéramos lógica es, en realidad, loca, chocante, maravillosa y cruel. Nuestro comportamiento que pretendemos lógico y consciente, es, de hecho, irracional, loco, contradictorio. Si observáramos lúcidamente nuestra realidad, constataríamos que es poética, ilógica, exuberante.²³

El acto poético permite liberar energías reprimidas que habitan en nosotros que al paso del tiempo se convierten en conductas violentas e incluso de índole criminal porque no son bien conducidas a un fin artístico.

²³ Jodorowsky Alejandro, *Psicomagia*, Madrid, Editorial Grijalbo-Siruela, 2004 p.42

Dicho acto siempre debe ser dirigido en un sentido positivo no destructivo.

A continuación se enlistan las características del acto poético, él cual se manifiesta en la realidad que se conoce, la común, pero conserva una cualidad perceptible de un sueño. Propone una realidad alternativa cargada de energías positivas hacedoras.

La definición de un acto poético: debe ser bello, impregnado de una cualidad onírica, prescindir de toda justificación, crear otra realidad en el seno mismo de la realidad ordinaria. Permite trascender a otro plano. Abre la puerta de una dimensión nueva, alcanza un valor purificador. El acto poético, gratuito, debería permitir manifestar con bondad y belleza energías creativas normalmente reprimidas o latentes en nosotros.²⁴

En palabras del propio creador de este acto proclama:

“El acto concebido tiene un valor purificador y terapéutico, si uno lo piensa, nuestra historia individual está constituida de palabras y de actos. La mayor parte del tiempo la gente se contenta con pequeños actos inocuos, hasta que un día “revienta” y, sin control alguno, se pone furiosa, lo rompe todo, profiere insultos, se abandona a la violencia, llega incluso al crimen... si un criminal en potencia conociera el acto poético, sublimaría su gesto homicida poniendo en escena un acto equivalente” *

Jodorowsky plantea al acto poético a modo de un acto que posea un fin terapéutico y purificador.

²⁴ Ibid,139

* Como complemento véase en el apartado de acto poético en libro de Psicomagia de Jodorowsky

Acto mágico

El acto mágico contribuye a la psicomagia, propiamente a los actos psicomágicos.

Jodorowsky se cuestionaba que si un objeto por estar cargado de energía negativa podía ser capaz de destruir a un individuo ¿por qué no debía construir o modificar a un objeto de dicha característica en uno positivo que tuviera la acción de dar bienestar a la persona portadora?

Me gustaría explicar cómo el acto mágico ha contribuido al advenimiento de la psicomagia. Cuando, en México, descubrí el poder de la brujería maléfica, naturalmente, me planteé la posibilidad de la posibilidad de la brujería benéfica. Si unas fuerzas semejantes pueden movilizarse al servicio del mal ¿no podrían ser utilizadas al servicio del bien? ²⁵

Jodorowsky narra en el libro *Psicomagia* la influencia que ejerció México para la creación del acto mágico. Él hace alusión al espíritu onírico colectivo que habita en el inconsciente del mexicano. Refiriéndose de alguna manera a que el inconsciente del mexicano no cesa, está activo todo el tiempo, al igual que la magia que cubre a la ciudad, con sus brujos, adivinos, leyendas etc. La vida que no se ve a simple vista pero existe en una urbe repleta de fantasía.

²⁵ Jodorowsky Alejandro, *Psicomagia*, Madrid, Editorial Grijalbo-Siruela, 2004 p.111

Acto teatral

El acto teatral surge de la necesidad de plasmar lo que es real, distinguido de lo que proviene de un teatro realista en donde se trata de mostrar una realidad que nunca es como la pensamos, no es racional, es ilógica. Al teatro de carácter real en el sentido cotidiano de la palabra, Alejandro Jodorowsky lo denigra porque para él, no hay nada real en el teatro, si la realidad no es existente, ¿por qué el teatro realista debe ser llamado así? Cuestiona y critica a ese teatro porque no da cabida a lo mágico, a lo irracional, a lo que es parte del inconsciente, de la misma simbología que nos regala éste, en un teatro realista, la visión de la realidad sólo la recrea.

Alejandro Jodorowsky, dice que para plasmar una “realidad” basta con hojear el periódico y hacer una puesta de una noticia, hacer de lo cotidiano una representación, con ello utilizando la locución de sacar al teatro del teatro.

No retener de la realidad más que la apariencia inmediata es traicionarla y sucumbir ante la ilusión, aunque se disfrace de realismo. Detestando como detestaba el teatro realista, empecé a sentir repulsión hacia la noción de autor. No quería ver a unos cómicos repetir un texto escrito previamente, prefería asistir a un acto teatral que no tuviera nada que ver con la literatura. Me dije ¿por qué apoyarse en un texto llamado teatral, en una obra? Todo puede interpretarse y escenificarse. Yo podría poner en escena el periódico del día, montar un drama maravilloso de la primera plana del diario. Así empecé a trabajar y a experimentar una libertad creciente. Como no pretendía imitar la realidad, podía moverme a mi antojo, hacer los ademanes más extravagantes, aullar. El escenario en si se me apareció como una limitación quise sacar al teatro del teatro.²⁶

²⁶ Ibid,49

Acto psicomágico

Este acto es la conjunción de los tres actos anteriormente explicados: el acto poético, acto mágico y el acto teatral. Como principio de conformación de dicho acto se encuentra al estudio del árbol genealógico, llamado psicogenealogía. Este estudio Jodorowsky lo realizaba a cada consultante cuando se le requería llevar a cabo una lectura del tarot. Al paso del tiempo él integró en sus actos psicomágicos dicho estudio, ya que a lo largo de sus lecturas de tarot y aunado a la problemática de cada consultante él estableció a la psicogenealogía como la base del acto psicomágico. Ya que la mayor parte de las cosas que atormentan al ser humano por lo regular son problemas no resueltos que provienen desde nuestros antepasados, Jodorowsky señala:

Entonces se me ocurrió una idea: para que las tomas de conciencia fueran eficaces, yo debía hacer actuar al otro, inducirle a cometer un acto muy preciso, sin por ello asumir la tutela ni el papel de guía respecto a la totalidad de la vida de esa persona. Así nació el acto psicomágico, en el que se conjugaban todas las influencias asimiladas en el transcurso de los años y de las que hemos hablado en nuestras charlas. Procedía de tal manera que estudiaba a la persona, exigía que me lo contara absolutamente todo. En lugar de tratar de adivinar por el tarot lo que pudiera ocultar, simplemente la sometía a un interrogatorio. Preguntaba a mi consultante por su nacimiento, sus padres, sus abuelos, sus hermanos, su vida sexual, su relación con el dinero, su vida sentimental, su vida intelectual, su salud...²⁷

El acto psicomágico tiene como particularidad que es prescrito de manera personal no posee un carácter general, es decir, un acto psicomágico nunca se prescribe igual a otro, ni es una receta que pueda emplearse para varios consultantes. Los elementos imponderables hacen de este acto una manera creativa y artística de conformar una sanación a través del arte.

²⁷ Ibid,148

La descripción de un acto con esta particularidad es sencillamente penetrar en el lenguaje que cohabita en el inconsciente. El acto psicomágico no sólo implica la actividad prescrita por Jodorowsky, está asociada con la escritura de una carta o misiva, transcribiendo el acto prescrito tal cual una receta, con sus resultados y la forma en que se llevó a cabo, esta misiva también es una especie de autoafirmación y ayuda a que el acto por sí mismo cumpla su finalidad.

La enfermedad es síntoma de una carencia. Un acto en apariencia absurdo puede ayudar a curar una enfermedad, porque un acto habla al inconsciente, y éste toma símbolos por realidades. En la prescripción del acto psicomágico Jodorowsky no obtiene ningún pago sólo pide al consultante una misiva como parte del proceso de sanación como lo explica en el libro *Psicomagia* el porqué la retribución con una carta.

“Exijo la carta por dos motivos: ya que un acto psicomágico presenta todas las características de un sueño, si no se anota de inmediato se olvida rápidamente. Por otra parte, lo que se recibe debe compartirse. La mejor manera de retribuir a un terapeuta es demostrarle cómo, gracias a su ayuda, uno ha recuperado la salud. Saber dar las gracias es una señal de salud espiritual. Estas cartas son, pues, parte integrante del acto psicomágico. Lo juzgan y lo completan por decirlo de algún modo”. *

El acto psicomágico tal cual modifica el mal que aqueja a la persona pero a veces no por completo desde su base, cuando sucede esto hay que elaborar otro acto para que elimine en su totalidad el mal.

Un acto psicomágico debe ser realizado al pie de la letra, como un contrato. El consultante se compromete a obedecer. Si no lo hace o si transforma las indicaciones, por prejuicios, miedo o comodidad, el inconsciente se da cuenta de que puede desobedecer y la curación no se realiza. El inconsciente se comporta así. El consultante tiene que enseñarle a obedecer. Esto es difícil: en realidad, las personas se enferman porque no pueden resolver ni hacer consciente un doloroso problema. Quieren ser tratados, es decir, que les eliminen los síntomas, pero no ser curados. A pesar de pedir ayuda, luchan para que esa ayuda no sea efectiva.²⁸

²⁸ Jodorowsky Alejandro, *Psicomagia*, Madrid, Editorial Grijalbo-Siruela, 2004 p.306-307

* Como complemento véase en el apartado de acto psicomágico en el libro *Psicomagia* de Jodorowsky

II.1 Análisis de la obra

Datos biográficos.

Virgilio Piñera nació el 4 de Agosto de 1912 en Cárdenas, Cuba, hijo de un agrimensor y de una maestra. En 1921 la familia se desplaza a Guanabacoa, residiendo en dicha ciudad hasta 1925. En ese año se trasladan a Camaguey y allí se establecen hasta 1940. A partir de esa fecha residen en La Habana. Estos desplazamientos obedecen a la mala situación económica de la familia. Se instala en la capital e ingresa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana. En la antología *La poesía cubana en 1936*, aparecida ese año y compilada por Juan Ramón Jiménez, se incluye su poema "El grito mudo".

En 1946, Virgilio Piñera, presionado por esa economía deficiente y también por la ausencia de una verdadera vida cultural se traslada a la Argentina, país en el que reside hasta 1958. En Buenos Aires es empleado administrativo del Consulado de Cuba; al mismo tiempo es traductor y corrector de pruebas. Publica en esa ciudad su primera novela- *La carne de René (1952)* y *Cuentos Fríos (1956)*. Antes ya había publicado en La Habana- *Las Furias (1941)*, *El Conflicto (1942)*, *La Isla en Peso (1943)*, *Poesía y Prosa (1944)*. Su obra ha sufrido las más diversas de las influencias y, por supuesto, la influencia que su propia vida ha dejado sentir en él.²⁹

En lo que a teatro se refiere Piñera escribió además de *Dos viejos pánicos*, *Electra Garrigó (1941)*, *Jesús (1948)*, *Falsa Alarma(1948)*, *La Boda (1957)*, *Aire Frío (1958)*, *El flaco y El gordo (1959)*, *El Filántropo(1960)*.

²⁹ Virgilio Piñera, *Teatro completo*, Ediciones R, La Habana 1960 p.485

Dos viejos pánicos.

Datos de la obra.

Dos viejos pánicos, premio Casa de las Américas en 1968 y último drama publicado en vida por el autor, fue estrenado por el grupo La Mama de Bogotá en 1969, aunque no pudo ser representada en Cuba hasta 1990. Estrenada en el teatro Beatriz de Madrid el 11 de enero de 1970; en abril de ese mismo año se presentó en función única en el teatro Calderón de la Barca de Barcelona.³⁰

Sinopsis de la obra

Tota y Tabo son un matrimonio de viejos, aburridos de la vida que han llevado el uno con el otro se presentan en la búsqueda de un escape a su aburrimiento y sus frustraciones conyugales por lo que deciden sobreponerse al miedo que tienen por vivir por lo que incluyen en su cotidianidad una serie de actividades un tanto anormales.

Al comenzar la obra, Tota le dice a Tabo que deberían jugar, pero Tabo está muy ocupado recortando figuras humanas de los periódicos y revistas. Estas figuras son de jóvenes los cuales Tabo recorta porque su finalidad es quemar las figuras, centenares de jóvenes cada día para controlar simbólicamente la población de éstos. El peor trauma de Tabo es mirarse al espejo y Tota al saberlo, lo amenaza con esto si Tabo decide no jugar con ella. Al transcurso de la obra los juegos que los dos realizan son de carácter ritual ya que para ellos el hacerse pasar por

³⁰ Lobato Morchón Ricardo, *El teatro del absurdo en Cuba(1948-1968)*, Editorial Verdum, Madrid 2002, p.207

muertos es parte de su cotidianeidad, se valen de este engaño para decirse lo que siempre habían tenido miedo de decir.

La vida de Tabo y Tota está llena de angustias las cuales se derivan del temor a enfrentarse con la vida a su madura edad. La temática de la obra es el miedo de la vida. Tabo trata frenéticamente de destruirlo. Los *Dos viejos pánicos* juegan a muertos para escaparse de su realidad.

Manifestación ideológica

El 1 de enero de 1959 triunfa la Revolución Cubana tras la huida del dictador Batista la noche del 31 de diciembre, Castro llega al poder con una ideología democrática. En 1961 se declara el socialismo, meses mas tarde en ese mismo año se produce la declaración marxista. Al año siguiente Cuba se separa de la severidad soviética y es hasta 1965 que el socialismo cubano se vuelve subjetivista y voluntarista. Y es en 1968 dentro del mismo canon social subjetivista, que Fidel expresa que el deber de la revolución es fortalecer la conciencia y elevar los valores morales y la libertad debe quedar reducida al aspecto formal de la creación artística y no a su contenido, con lo cual, los cambios ideológicos, demuestran que la concepción de la existencia, tal o cual, es la definitiva en los intentos de conformación de tal o cual conciencia social y que tiene por consecuencia la misma caracterización del régimen político establecido.

Virgilio Piñera escribe *Dos viejos pánicos* en el contexto post-revolucionario entre 1959-1979 ya que escrita dentro de este contexto cubano y con el triunfo de la revolución se determina la publicación de numerosos ensayos y artículos críticos de dicho autor, en los cuales su producción de poemas y textos dramáticos estaba en apogeo en la

revista *Lunes de la Revolución* y en Ediciones R. Es en 1967 cuando escribe *Dos viejos pánicos*, al año siguiente a la obra se le otorga el premio Casa de las Américas, el texto se publica en ese mismo año por esa institución cubana y por el Centro Editor de América Latina, de Buenos Aires. En Madrid en 1970 se monta la obra por el grupo de teatro de Hugo Benavente, y en ese mismo año en México es representada dentro del marco del II Festival de Teatro Latinoamericano.

La obra *Dos viejos pánicos* ha sido interpretada por una parte de la crítica en clave histórica-política. Terry L. Palls la sitúa, así, en el contexto de la taxativa secularización de la sociedad impuesta por la Revolución: ... Virgilio Piñera intenta escenificar el miedo primordial que sufre el hombre frente a la muerte con idea de destacar un aspecto básico de la condición humana que ha sido intensificado por la revolución. Una parte fundamental del cambio radical en los valores políticos, sociales y morales que experimenta Cuba en 1959 ... estas dudas se traducen en términos dramáticos en forma de protestas del hombre contra su temporalidad, protestas transformadas en intentos frustrados por ajustarse a la idea de la posible inexistencia absoluta después de la muerte.³¹

Concepción del autor con relación a la obra

El texto presenta el eterno conflicto entre la vejez y la juventud, el temor a la vida, a la muerte y al miedo.

Los recursos dramáticos de Virgilio Piñera son: el desdoblamiento de los personajes, el uso lúdico de diferentes personalidades, el lenguaje utilizado va del realismo al completo lenguaje del absurdo de tipo esquizoide, en el juego representacional no existe una lógica. Su método consiste en que los personajes estructuren de modo interrogante el texto, el juego es un elemento formal.

³¹ *Ibíd*,211

El autor expone en esta obra la decadencia de los cuerpos que al llegar a la senectud se ven decrepitos sin ninguna esperanza más que la de la muerte, el miedo en todo su esplendor a la realidad circundante al verse rodeados de imágenes que representan a la juventud y ese deseo de acabar con el miedo los hace crear un juego que les lleva un ciclo entero y así sucesivamente continuarlo en su día a día hasta el final de la vida de estos personajes.

Estructura

Dos viejos pánicos está estructurada con recursos teatrales que son una serie de elementos lúdicos, de carácter interrogativo, contrastando lo real con lo fantástico ya que la época no está definida aunque los lugares estén implícitos en las didascalias. La obra está escrita en prosa, presenta una forma abierta o no aristotélica ya que es una obra del teatro del absurdo por lo que no presentan en el texto las tres unidades aristotélicas. Cuenta con un perfil discontinuo y fragmentado. La condición humana que explora es el miedo a la vida, la situación en la obra no presenta ni principio ni fin, presentando un final abierto.

Los elementos de análisis que tomé a consideración fueron a partir del amplio estudio que Ricardo Lobato Morchón realiza en su libro *Teatro del absurdo en Cuba 1948-1968*.

Tomo como premisa el hecho de que el teatro del absurdo emerge como una propuesta dramática importante ante la problemática del hombre en el siglo XX y me propongo analizar *Dos viejos pánicos* a partir de esta estructura dramática del absurdo.

Abordaré este análisis iniciando con la diferencia que existe en los estudios del teatro del absurdo en Europa y los que existen en

Hispanoamérica. Comenzando con las diferencias como el nombre, llamado teatro absurdista en Hispanoamérica, en donde varios dramaturgos hispanos coinciden en que el teatro absurdista tal y como es ilógico, cruel, incoherente, desorganizado e inconexo refleja la realidad latina y forma parte de la vida social de estos países llenos de absolutismo político e iniquidades sociales y que no es necesario llenar los textos de irracionalismos tales como los textos europeos.

Considero que sí hay influencias de textos europeos absurdos con los textos absurdistas hispanos pero en este apartado de análisis de un texto que proviene del teatro absurdista, me concentraré en la perspectiva cubana, considerando que el teatro absurdista inicia años después en Cuba con la obra *Falsa Alarma* de Virgilio Piñera a diferencia de Europa en donde se estrena en 1950 *La cantante calva*.

El teatro cubano de vanguardia refleja, pretendidamente algunos de los rasgos que conforman la identidad cubana: la insularidad, la propensión al choteo, la violencia, la sacralización de la familia- con tres notas características: el matriarcado, el machismo y un paradójico impulso autodestructivo (parricida o cainta) o el sincretismo étnico, cultural y religioso.³²

El análisis de la construcción dramática de *Dos viejos pánicos* que presento en esta tesis tiene cimientos ideológicos tanto de corrientes absurdas como absurdistas que dan parte a la acción dramática, el tratamiento de los personajes y el lenguaje empleado incluyendo los elementos que Ricardo Lobato da para un estudio paradigmático de un texto absurdista, incluyendo la desarticulación de la acción, el estatismo, el tedio y el sentido de la existencia, la circularidad, la problematización del nombre, el teatro dentro del teatro, la

³² Ibid,20

desarticulación del lenguaje, los procedimientos desrealizadores, el teatro del absurdo como alegoría de la condición humana.

En general, no hay en el drama absurdista una acción que avance coherentemente en función de las posibilidades lógicas del desarrollo y resolución de un conflicto inicial. Es el conflicto dramático definido como la pugna entre una fuerza que tiende a realizarse y la existencia de un obstáculo que se le opone, la ausencia de conflicto ha de ser, necesariamente, la causa de que los dramas de vanguardia carezcan de progresión narrativa o sucesión de episodios o situaciones inconexas.³³

TABO. — Estaba pensando que en la próxima sesión de juego podemos hacer que Tota mate a Tabo y lo entierre en el hoyo.

TOTA. — Por poder hacerlo, no quedará... Ya sabes que cuando uno está muerto puede hacer lo que quiere. Pero no sé; así, de pronto, la idea no la veo bien. ¿Qué te propones?

TABO. — Bueno, como proponerme, nada. Es tan solo una variación dentro del juego. En la primera, Tota mata a Tabo y en la segunda, Tabo mata a Tota.

TOTA. — No me parece correcto disponer de Tota y de Tabo para que Tota mate a Tabo o Tabo a Tota. Ellos están muertos de verdad y ya no podrían matar. Otra cosa sería si estando vivos aceptaran jugar el juego.³⁴

El estatismo dicho a manera coloquial es el sin quehacer que produce tedio, esta sensación de vacío, de quietud, sin plenitud, de inacción está plasmada y es elemental en las obras absurdistas de la postguerra ya que el pensamiento del hombre queda marcado por la estela de atrocidad que han dejado a su paso los conflictos bélicos, el tedio y el estatismo se da como resultado del conflicto interno que tiene el hombre ante su realidad y está implícito en el texto piñeriano como vemos en el siguiente fragmento:

TOTA.-Á Tabo.) — ¡Tabo!

TABO (Sin volverse.) — ¿Qué?

TOTA.- (A TABO.) — Vamos a jugar.

TABO.- (Sin mirarla.) — ¡No!

TOTA. — ¿No? ¿Y qué haremos? ¿Mirarnos las caras? (Pausa.) No pienses que voy a perder mi tiempo hablando. ¿Te parece que después de veinte años juntos queda algo por decir?

³³ Ibid,27

³⁴ Piñera Virgilio, *Dos viejos pánicos*, Casa de las Américas, La Habana 1968, p.36-37

TABO.—Bueno, si no queda nada por decir, entonces nos
callamos. *(Pausa.) (Coge una página de revista y, sin
volverse, se la extiende a Tota.)* Mira, puedes ayudarme.
TOTA. — ¿Ayudarte? *(Riendo.)* ¿Ayudarte...

TABO. — ¿Lo ves? Será mejor que te pongas a recortar
figuras. Ya te he dicho que es lo mejor que podemos hacer.
Recortar y quemar. Sí, Tota, hay que quemar a la gente. Ayer
quemé doscientas y hoy pienso quemar quinientas. *(Se
incorpora lentamente hasta pararse, después baja y se dirige
a su cama.)*³⁵

Otro elemento del drama absurdista es la circularidad. Este término se le da porque se sabe que el punto de inicio es el punto final. En la obra *Dos viejos pánicos* particularmente señalo que la circularidad no es tan clara como en otras obras del absurdo donde se ve notoriamente que el inicio es el fin, en esta obra su punto de partida es la propuesta de Tota a Tabo de iniciar el juego y su conclusión es el final del juego a manera simbólica de la muerte de estos personajes envueltos en una sábana blanca despidiéndose el uno del otro, pudiera parecer que en la primera acotación donde se limita un espacio circular marcado en rojo diera una significación, más que simple acotación y que ésta permitiera en la lectura inicial un juego circular de modo simbólico pero a mi parecer el autor usa estos elementos como participantes al drama no como definidores.

Dos camas de una sola plaza, separadas por un espacio circular marcado en rojo.

*En una de las camas Tabo está arrodillado, de espaldas al público, recortando figuras de una Revista. En la otra está Tota, su mujer, de cara al público; saca de una gran cartera una copa, una botella de agua. Fotos de caras masculinas y femeninas en las paredes, Luz blanca.*³⁶

TABO.- *(Se incorpora.)* — Pero Tota, si falta, todavía falta...

³⁵ Ibid., 7-8

³⁶ Ídem

TOTA.- (*Lo interrumpe.*) —Déjalo para mañana, me caigo de cansada.

TABO.- (*Suplicante.*) — Tota, falta el final, y tú sabes que esa parte me gusta mucho, es la única parte que vale la pena. Anda, Tota, no seas mala, compláceme. Si no la hacemos es muy probable que soñemos con la parte que acabamos de hacer. Imagínate qué pesadilla. Brrrr. (*Coge la sábana, la sábana...*)

TABO. — Entonces, sígueme. Todo va a empezar de nuevo. (*Camina, seguido de Tota hacia el fondo del escenario. La luz comienza a bajar lentamente.*)

TOTA.—Ya verás, Tota cañenga, ya verás lo que vamos a hacer contigo.

TABO.- (*Ya en el fondo del escenario.*) —Despídete-de Tota.

TOTA.- (*Gritando y agitando su mano derecha en señal de despedida.*) — ¡Adiós! Tota, adiós, adiós para siempre.³⁷

Aunque el juego reiterativo de matar al miedo a lo largo de la obra presenta lo cíclico tanto que la progresión narrativa en un inicio, en el desarrollo y en el fin es el mismo.

TABO.- no puedes hacerme esto, no puedes morirte, no puedes dejar sola a Tota; además, nos falta morirnos los dos a la vez y tú sabes que eso es lo mejor es cuando podemos decirlo todo porque no tenemos miedo. Tabo, ¿qué voy a hacer sola en esta casa? Vuelve, vuelve en ti; si vuelves, te voy a dejar un día entero recortando figuras de jóvenes y te ayudaré a quemarlas. (*Corre hacia su cama. Se sienta.*) Y ahora ¿qué? ¿Es verdad que Tabo se acabó? (*Mira hacia la cama de Tabo.*) ¡Mierda, eres un mierda! Tabo, ¿me oyes? eres un mierda.³⁸

Es reiterativo el uso de la circularidad a lo largo del desarrollo del drama absurdista:

TOTA. — Y ahora muérete de nuevo, vamos, rápido, muérete, tenemos poco tiempo. (*Tobo va a su cama y adopta la misma posición.*)

TOTA.- (*Va a la cama de Tobo.*) — Tabo, Tabo...

TABO.- (*Se levanta, le apunta a Tota con el dedo índice.*) — ¡Pum!

TOTA.- (*Desplomándose.*) — ¡Muerta soy!³⁹

³⁷ Ibid, 68-69

³⁸ Ibid, 25-26

³⁹ Ibid, 28

Un elemento a sumar en el drama absurdista es la destrucción del personaje, dichos personajes nunca se mencionarán vacíos, inútiles sino que utilizaron un sistema mecánico y cotidiano para lidiar con su agonía ante el mundo teniendo una perspectiva psicológica específica.

TOTA.- *(Amenazándolo con el puño.)* — Tabo, te he dicho que vengas. Tú no eres mi Tabo; eres solo el marido viejo de una vieja.. Ya hace mucho rato que se acabó eso de tú eres mi Tabo y yo soy tu Tota. ¿O es que no te miras? Anda, mírate, coge el espejo y mírate. Por eso le tienes odio a la gente joven...

TABO.- *(Caminando hacia la cama donde está Tota.)* — Tú también. Tota, tú también...

TOTA.- *(Lo coge por una mano y le pone en la otra las tijeras.)* — ¿Yo? ¿Odio yo? No me hagas reír. A mí la juventud me entenece. Además, nunca miro para atrás. Lo pasado, pasado. Ahora lo único que me interesa es el presente. *(Se pasa las manos por todo el cuerpo. Ríe grotescamente, agarra a Tabo por un brazo y lo aproxima a su cara.)* Mira. *(Mientras habla se va tocando la cara.)* Mira, por aquí arrugas, y por aquí más arrugas, y por aquí patas de gallina, y por aquí bolsas, y por aquí cráteres, y por aquí zanjas. *(Vuelve a reír.)* Y por aquí. *(Se toca los senos.)* Me llegan a la barriga, y las manos, ¡mírame las manos! no pueden más con la artritis. *(Pausa.)* Y tú estás peor que yo. Todos mis achaques, y encima de eso, tu próstata.. .Al menos, yo todavía no me orino, pero tú, un reguero, vejito, un reguero... Más el olor. *(Escupe.)* Y eres tú, precisamente tú el que todavía sueña, sí, porque tú sueñas, con la fuente de la Juventud Eterna. *(Lanza una carcajada. Pausa, indicando con el dedo índice las figuras, coge una y se la da a Tobo.)* Córtale la cabeza.

TABO. — Eres implacable. *(Le corta la cabeza .a la figura.)*⁴⁰

Con el fragmento anterior me parece oportuno mencionar la iconografía de la senectud, representada claramente con lo que Tota le dice a Tabo, todas esas cualidades seniles hacen a un viejo ser lo que es, un viejo decrepito una vieja con arrugas sin futuro sólo un presente lleno de zanjas y artritis un texto completamente funesto a mi parecer.

⁴⁰ Ibid,27-28

La problematización del nombre como en todos los dramas absurdistas es de suma relevancia ya que no hay nombres definidos de los personajes sólo se enuncian a manera de sustantivos por ejemplo el juez, la viuda, el asesino como en *Falsa Alarma* de Virgilio Piñera, característica que logra que él o los personajes no posean datos de identidad ni de carácter individual.

TOTA
(una vieja de sesenta años:)

TABO
(un viejo de la misma edad.)

El uso de modos metateatrales es una persistencia dentro del teatro del absurdo, no es que sean personajes que se vean despojados de una identificación propia sino que dentro de su misma vacuidad se dejan ocupar por otras entidades.

TABO.- (Llorando.) — Sin apelación, Tota, sin apelación.

TOTA.-sin apelación... (Pausa.) ¿Tú sabes si el juez está instruido de lo que me-pasa?

TABO. — ¡Cómo no va a saberlo, cómo no va a saber que me has matado!

TOTA. — Pues claro que el juez sabe que te he matado. Pero lo que él no sabe es que yo estoy muerta. Nunca he visto matar dos veces a la misma persona.

TABO. —Es maravilloso, Tota, es maravilloso. Se me ocurre que cuando yo quiera matar a alguien, primero me muero y después lo mato. Así no puede haber consecuencias.

TOTA. — Y si al que tú piensas matar se muere antes de que tú lo mates para que lo mates ya muerto, entonces es más maravilloso.

TABO. — Tota, búrlate del juez.

TOTA.- (Suplicante.)— Señor juez, vengo a implorar su perdón. Si usted me condena; a muerte privará al mundo del primer muerto que se murió para que lo condenaran a muerte. Señor juez, no me mate dos veces.

TABO.- (Aplaudiendo.) — ¡Bravo, Tota, bravo! Eres la muerta perfecta. Te voy a condecorar con la Orden Mortal de la Muerte. *(Hace como si le impusiera una condecoración.)* Y toma este diploma. *(Hace como que lee.)* Honor al mérito. Tota la grande murió en aras de la humanidad para demostrar

a sus semejantes que cuando uno está muerto no le teme a las consecuencias.⁴¹

Es lo que muchos estudiosos de este tema como Matías Montes Huidobro, Ricardo Lobato Morchón, Raquel Carrió entre otros llaman desdoblamiento de personajes o múltiple juego de personalidades lo que da pie a que el teatro absurdista posea un carácter esquizoide.

TOTA.- *(Con el brazo extendido a todo lo largo apuntando al fondo del escenario.)* — Míralos, míralos!

TABO.- *(Poniendo las palmas de las manos sobre la cama y echando el cuerpo hacia delante.)* — Sí, tienen miedo, mucho miedo. Ahora les toca tener miedo.

TOTA. — Eso es, se pasaron la vida metiéndonos miedo...

TABO. — Ahora están en nuestras manos. En nuestras manos. Ahora tendrán que pagar. Míralos, míralos... ¡Tabo, Tabo, aquí estoy!

TOTA.- *(Sigue a Tabo, gritando.)* — ¡Tota, Tota, aquí estoy!

TABO.- *(Avanzando más.)* — Tabo te llegó la hora. ¿No me casaste con Tota? Pues te llegó la hora de pagar. *(Hace como que atrapa un cuerpo.)* Así te quería coger Tabo. *(Vuelve a hacer la acción.)* Mansito, mansito. No, Tabo, no grites *(Hace la acción de taparle la boca.)* Es inútil. La policía no puede entrar en esta casa. Yo soy el jefe de todos los policías del mundo. *(Pausa.)* ¿Dices que no me obligaste? ¿Que a ti te hubiera gustado casarme con Tota, pero que si yo decidía que era con Lili te daba lo mismo? No te creo, Tabo, aunque me lo jures por toda la corte celestial. No, Tabo no te voy a perdonar la vida. Así que obligándome a casarme con Tota, que es la mujer más asquerosa que hay en toda la tierra. ¿No es cierto, Tota, que tú eres la mujer más asquerosa que hay en toda la tierra?

TOTA. — Sí, me gusta oírtelo decir, me gusta mucho. Y tú también eres el hombre más asqueroso de toda la tierra. Tota, ¿me estás oyendo? Me casaste con el asqueroso de Tabo. Yo estaba enamorada de Toni pero eso no lo tuviste en cuenta. Tota, eres una bruja, eso es lo que eres, una bruja egoísta, pero ahora te llegó la hora de pagar. ¿Que lo hiciste por mí bien? No, Tota, lo hiciste para darte tono. ¡Qué clase de perla eres, Tota! Te aprovechaste de mi miedo: ella tiene miedo, ella no va a pro testar, ella se conformará con su suerte; ella será desgraciada pero no importa con tal de que yo pueda darme tono. Y ahora ¿qué tono te das, Tota?⁴²

⁴¹ Ibid, 19-20

⁴² Ibid, 31-32

En el análisis incluyo también el lenguaje, que en este caso es un estudio de la desarticulación del mismo ya que como se sabe el absurdo goza de la inconexión de palabras dentro de la misma narrativa que da lugar a la incomunicación.

TOTA.- (*Se balancea.*)— ¡Ai, ai, ai, ai... aire!

TABO.- (*Hundiendo más la almohada.*)— Paga.

TOTA. — (*La misma acción.*)— ¡Mise, mise, .
mise, mise... Misericordia! **TABO.** (*La misma acción.*)—
Paga.

TOTA.- (*La misma acción.*)— ¡So, so, so,
so... Socorro! **TABO.** (*La misma acción.*)— Paga.

TOTA.- (*La misma acción.*)— ¡Per, per, per, per... Perdón!

TABO.- (*La misma acción.*)— Paga.

TOTA.- (*La misma acción. La voz empieza
a entrecortarsele.*)— ¡Mu, mu, mu,
mu... Muero!

TABO.- (*La misma acción.*)— Paga. **TOTA.** (*La misma acción,
pero el balanceo empieza a disminuir.*)— ¡Ay, ay, ay! **TABO.**
(*La misma acción.*)— Paga. **TOTA.** (*El balanceo se hace más
lento, la
voz es estertórea.*)— ¡A, a, a, a! te,
u... (*Jadeos.*)

TABO.- (*La misma acción.*)— Paga. ⁴³

Acerca de los procedimientos desrealizadores se dice que:

Las estrategias de las que se sirve el drama absurdista una de las primeras operaciones mentales a las que se ve obligado el lector de un texto dramático consiste en visualizar el lugar de la acción a partir de los datos que le suministra la inevitable didascalia inicial⁴⁴

A diferencia de los estándares del teatro clásico, los elementos teatrales del drama absurdista no son los mismos, la mayor parte de las veces no hay espacios llenos de escenografía, en algunas ocasiones este tipo de teatro está programado a base de imágenes, símbolos y alegorías. Los dramaturgos absurdistas anticiparán en las acotaciones los recursos estilísticos que utilizarán.

⁴³ Ibid,54

⁴⁴ Lobato Morchón Ricardo, *El teatro del absurdo en Cuba(1948-1968)*, Editorial Verdum, Madrid 2002, p.64

En *Dos viejos pánicos* se emplea un espacio único, que impide la acción de manera claustrofóbica, debido a ello los personajes se ven sometidos a una estructura complicada de una imposición sin lugar para escaparse de ese mundo que les sofoca.

La alegoría de la condición humana en *Dos viejos pánicos* se basa en la personificación o representación concreta de una idea abstracta en cuyo caso es el miedo que sufren los personajes frente a la muerte. Estos personajes trascienden como imagen dramática de individuos invadidos de miedos, ruinas, mecanizaciones, frustraciones y desolación una fisura humanística como secuela del paso de la Revolución.

No existe para ese hombre una razón última, trascendente, que justifique sus afanes, que dé sentido a sus actos. Éstos no obedecen sino a un esfuerzo vano, desesperado, por paliar el tedio, el vacío de una existencia plana que le ha sido dada para nada, o para morir. Su vida se reduce a una inconexa, desordenada sucesión de acontecimientos carentes de narratividad, de intencionalidad, de teleología. La ausencia de un conflicto dramático que vertebral la acción y el predominio de un diseño estructural de carácter circular son los procedimientos dramáticos que sirven para expresar esta concepción de la existencia.⁴⁵

Las técnicas absurdistas se entretajan para provocar en el lector y espectador una exasperación y tedio mediante la carencia de lógica dando lugar a explorar la angustia y desamparo que vive el hombre. De ese modo el dramaturgo absurdista examina la imposibilidad de transmitir los hechos al lector, el lenguaje pierde significado como medio de comunicación pero el dramaturgo se vale de ese enlace aunque implique absurdidad.

No es de extrañar que se encuentren en los dramas absurdistas manifestaciones con disparidades y argumentos. El lenguaje y el juego

⁴⁵Ibid,72

caminan de modo paralelo además del predominio que poseen en el texto absurdista.

La obra que analizo sugiere desde la perspectiva del dramaturgo cubano, el cual, no acepta la realidad inmediata y por ello da razones psicológicas e históricas para el empleo de recursos como el llevar el lenguaje realista al extremo absurdo.

TABO.- (Gritando.) — De miedo se muere usted.

TOTA.- (Gritando.) — Se muere usted.

TABO.- (Gritando.) — ¡Lo sé! ¡Lo sé!

TOTA.- (Gritando.) — ¡Mátelo usted!

TABO. (Gritando.) — ¡Con qué!- ¡Con qué!

TOTA.- (Gritando.) Con un... Con un...

TABO.- (Gritando.) — ¡Diga usted! ¡Diga usted!

TOTA.- (Gritando.) — ¡Con un no sé qué!

TABO. (Gritando.) — ¡No sé qué es un no sé qué! ¡No lo sé!

TOTA.- (Gritando.) — ¡Pues muérase usted!

TABO.- (Gritando.) — ¡Me muero de un no sé qué! (Se desploma.)

TOTA.- (Le da una patada.) — Está bueno ya. Es tardísimo.⁴⁶

Dentro de la dramaturgia de Virgilio Piñera el diálogo de los personajes se encausa con una especie de interrogatorio, el cual, experimenta sin cesar una búsqueda de culpabilidad castrante.

TOTA. — Sí, me gusta oírte lo decir, me gusta mucho. Y tú también eres el hombre más asqueroso de toda la tierra. Tota, ¿me estás oyendo? Me casaste con el asqueroso de Tabo. Yo estaba enamorada de Toni pero eso no lo tuviste en cuenta. Tota, eres una bruja, eso es lo que eres, una bruja egoísta, pero ahora te llegó la hora de pagar. ¿Que lo hiciste por mi bien? No, Tota, lo hiciste para darte tono. ¡Qué clase de perla eres, Tota! Te aprovechaste de miedo: ella tiene miedo, ella no va a protestar, ella se conformará con su suerte; ella será desgraciada pero no importa con tal de que yo pueda darme tono. Y ahora ¿qué tono te das, Tota?⁴⁷

El método piñeriano se basa en que los personajes estructuren a modo interrogante el texto. Tabo y Tota son los personajes que en este drama absurdista representan la iconografía de la senectud que se niega a serlo, sus cuerpos reflejan la decrepitud a ellos no les interesa una

⁴⁶ Piñera Virgilio, *Dos viejos pánicos*, Casa de las Américas, La Habana 1968, p. 68

⁴⁷ *Ibíd.*, 32

resolución, sino aferrarse a los últimos rastros de verdad de una manera ficticia y desesperada.

TABO. — Estoy muy viejo para mirarme, me da miedo. Tú sabes que cuando me conociste me decían El Lindo. Y ahora, Tota, ahora...⁴⁸

TOTA. — ¡Qué cretinadas hay que oírte, Tabo! Así que bisté y huevos. ¿Y tú crees que mis sesenta años resisten a esta hora esos alimentos? Supon que me los comiera, bueno, una embolia y no cuento el cuento. (Pausa.) No, hijito, cuando uno quiere seguir viviendo lo que se pueda, claro está, y cuando uno goza horrores con el juego de la muerte hay que aguantar la boca.⁴⁹

A primera instancia los personajes de Piñera parecen seres suaves pero al mirarlos más de cerca, en el momento donde se ven inmersos en su realidad represiva y agónica, ellos tratan de romper con esos paradigmas lógicos equiparándolos al absurdo de su existencia mediante la convergencia de su cordura con su insanidad. El minucioso examen del mundo que Piñera realiza y plasma en cada diálogo permite desglosar la percepción hacia el miedo que tienen los personajes y por alguna extraña razón consideran al miedo como el enemigo más despiadado que los doblega, provocando que vivan con temor; es absurdo ya que el miedo es algo inanimado pero ellos dentro de su delirio de persecución encuentran como única salida acabar con él como si fuera un ser de carne y hueso.

Sin desvincularse de un contexto social Piñera expone en esta obra un enfoque metafísico preciso con la constante angustia, con el inefable miedo, con el terrible desamparo del hombre empeñándose siempre en imponer una lógica racional a un mundo incomprensiblemente absurdo. Piñera parte de una estructura congruente para sumergirla en

⁴⁸ Ibíd, 14

⁴⁹ Ibíd, 35

una incongruencia con una excepcional orientación de poner un orden dentro del mismo caos.

TABO.- ¿Y las consecuencias? ¿Te has puesto a pensar en las consecuencias?

TOTA.- Cuando uno está muerto ya no hay consecuencias.

La última fue morir.

TABO.- Es lógico, lógico, pero...

TOTA.- ¿pero que?

TABO.- no sé... ¿y si hay consecuencias? ⁵⁰

En cuanto a la narrativa piñeriana, particularmente en este drama absurdista, el dramaturgo logra una estructura circular muy característica de este tipo de teatro, resultando de ello una composición cíclica en donde los personajes se recrean cotidianamente en una atmósfera irrisoria.

⁵⁰ Ibid, 17

II.2 *Dos viejos pánicos y lo lúdico*

La importancia del juego representacional en un texto del absurdo es elemental ya que lo lúdico define el carácter ritual al que el personaje está comprometido a participar.

El fenómeno del juego es un fenómeno que no se limita al teatro o la literatura en general sino también es empleado en la vida cotidiana, todos jugamos un juego, la mayoría de las personas constantemente juegan un rol o varios dentro de la familia, en los negocios o en las relaciones con la gente del entorno, asimismo para el dramaturgo hispanoamericano el juego es de suma importancia ya que lo toma como elemento formal y temático para la creación de sus obras, dándole la utilidad en la interacción que tienen los personajes inmersos en atmósferas cotidianamente asfixiantes, los tipos de juegos empleados por los dramaturgos hispanoamericanos por lo general consisten en una serie de rituales que demuestran la transparente relación entre éstos, ya sea que los juegos empleados se acomoden a la edad de los personajes o a las circunstancias mismas que los rodean.

El hecho de que el juego es empleado en este caso de *Dos viejos pánicos* no sólo sirve para pasar el tiempo sino también con la finalidad de darle una significación a sus vidas frustradas y vanas. De la misma manera el rito toma fuerza a manera que el juego va siguiendo su propio cauce; en esta obra los viejos emplean este juego a manera de rito para sobreponerse del miedo atroz de sus vidas.

Tota el personaje femenino en su primera aparición le pide a Tabo, su marido, que juegue con ella pero Tabo se rehúsa porque su quehacer es la destrucción de recortes de personas jóvenes que encuentra en todo

momento en la colección de revistas que guarda celosamente, su afán es terminar con esos figurines de revista de manera simbólica para la desaparición de una población humana a la cual él odia.

Considero en este punto que tanto Tota y Tabo poseen juegos personales, Tabo y sus recortes; Tota y su amenaza del espejo para comenzar el juego para dos.

El pasar por muertos primero uno y después el otro, hace que este mecanismo lúdico sea el medio de una experiencia catártica, por el cual saquen sus frustraciones, sus miedos, y hasta las propias mentiras en los que han estado inmersos durante su matrimonio.

Finalmente ambos personajes participan en el juego para combatir el tedio y la falta de significado de su existencia, estos viejos juegan a muertos para escaparse de lo que más les causa miedo, la vida misma.

La vida de Tabo y Tota está llena de angustias de enfrentarse a su vida a una edad muy madura, la senectud es lo que más le pesa a Tabo, teme verse al espejo porque sabe que se verá decrepito.

TOTA. — Déjate de sentimentalismos baratos; ahora eres horroroso y si no juego. Juegas al juego te obligaré a mirarte en el espejo.

TABO.- (Suplicante.) — No, Tota, por lo que más tú quieras en este mundo:

TOTA.—Ya no quiero nada en este mundo, ni a ti mismo. De modo que...

TABO.- (Tratando de ganar tiempo.) — De modo, que cuando yo era joven me decían El Lindo, y ya ves, hace rato que todo eso terminó__ Por eso te decía que no me gustan los jóvenes, me recuerdan...

TOTA.- (Lo interrumpe.) — No voy a oírte, no vas a dormirme con el cuento del Lindo. O juegas al juego o te miras en el espejo. Y piénsalo, porque si te miras puede darte el infarto.⁵¹

⁵¹Ibid, 15

A primera vista podría verse que Tota manipula a Tabo con el espejo para que éste le ayude a conformar el juego, ése que tanto les gusta pero a la vez los mata de miedo.

Este juego en el que se les va la vida es también una batalla de sus cuerpos ya claudicados luchando por el último aliento de sus vidas ya casi extinta por medio de un ritual exorcizado que les propicie aunque sea de momento un renacimiento. A lo largo del drama absurdista ambos personajes se contrastan imponiéndose un desdoblamiento de personalidades con ello se marca otro tipo de juego, el juego de la multiplicidad de personajes así como los niños que juegan a ser diferentes personas en un sólo juego, así Tota y Tabo no son sólo ellos, sino son el policía que los cuestiona, el juez que los inculpa, el planillero que los acosa o Paco el amor de juventud de Tota.

TOTA.- (Con la copa en la mano, la expone a la luz mirándola atentamente.) — Pensar que en este líquido maravilloso está el olvido de Paco, (Pausa.) Paco, Paco, me has destrozado el corazón. (Pausa.) Paco, amor mío, ¿vendrás hoy? Tota te espera siempre, siempre... (Pausa.) ¿Te acuerdas de lo que pasó la noche en que navegábamos por el Danubio? Paco, me juraste amor eterno. ¿Y aquel beso, Paco? Aquel beso tuyo fue como una perla fabulosa sobre mis labios, Paco, Paco, te voy a olvidar para siempre, para siempre, para siempre... (Entretanto Tabo se ha echado en la cama y ha cruzado sus manos sobre el pecho.)

TOTA.- (Lanzando una carcajada meflstofélica.) — ¿Con que querías asesinarme, chulo de mierda? Pero Tota es más viva que tú. (Se acerca y lo escupe.) Nepente no, cicuta querías darme, pero con Tota no hay quien pueda. (Le da una patada.) ¡Que te coman los gusanos! (Registra en el bolsón y saca un pañuelo negro de cabeza y lo extiende sobre la cara y la cabeza de Tabo.)⁵²

El juego de realidades contrapuestas aparece complementado con la presencia de los detalles externos que sirven para subrayar el juego de la realidad y representación que en todo momento el autor nos lo hace saber. En *Dos viejos pánicos*, el autor se deja llevar por el juego,

⁵² Ibid,22

acumula secuencias incomunicadas donde los personajes juegan a representar. Estas representaciones no siguen una lógica, sino son inconexas igualmente que el estado en el que se encuentran los personajes.

Lo anterior se ve claramente al comienzo de la obra en las primeras intervenciones de Tota y Tabo

TOTA.- /Á Tabo.) — ¡Tabo!
TABO. -(Sin volverse.) — ¿Qué?
TOTA.- (A TABO.)—Vamos a jugar.
TABO.- (Sin mirarla.) — ¡No!
TOTA. — ¿No? ¿Y qué haremos? ¿Mirarnos las caras? (Pausa.)
No- pienses que voy a perder mi tiempo hablando. ¿Te parece que después de veinte años juntos queda algo por decir?
TABO.— Bueno, si no queda nada por decir, entonces nos callamos.⁵³

En el libro del *Teatro del Absurdo* de Ricardo Lobato se habla de que el silencio es el destino natural de una vanguardia encarada con el lenguaje pero forzada a valerse de él. La cita presenta de manera sugerente lo que Tota dice al comienzo de la obra el reflejo de ese tedio de la cotidianeidad que la asfixia, por ello necesita empezar el juego trivial que repetido día a día se vuelve parte de su vida matrimonial ya caduca; inhábiles de cambiar su realidad sino aptos para seguir con lo propio.

Lo lúdico dentro del texto se encuentra implícito en cada juego representacional que los personajes idean para llenar su vacío existencial. La sucesión de juegos dentro de la obra comienza primero con el juego de asfixia de Tabo a Tota.

TABO.- (Resignado.) —Bueno, vamos (Se pone frente a Tota.)
TOTA. — ¿Listos?
TABO.-Listo, lo que tú quieras.[Le pone las
manos en el cuello.)

⁵³ *Ibíd*, 7

TOTA.-Empieza.(Tabo le aprieta el cuello como para estrangularla. Tota permanece inerte con los brazos pegados A los muslos Finalmente va cayendo muy lentamente en el suelo.)

TABO.- (Mirándola, le da un puntapié.) — Te moriste, puta vieja.

TOTA. ~ Me morí, Tabo, estoy muerta.

TABO. — ¿Cómo es?

TOTA.-Bueno, uno siente que la respiración va faltando, la vista baja hasta quedarse ciego, se deja de oír y...

TABO.- ¿Y qué más, Tota?

TOTA.- Bueno, como uno ya está muerto

Puede decir y hacer lo que quiera.

TABO.-¿Lo que uno quiera, Tota? ¿Estás segura?

TOTA.-Segurísima...No falla.⁵⁴

En la secuencia del juego ahora es turno de Tota, la venganza es no tomarse el brebaje que hizo Tabo para envenenarla y obligarlo a que sea él quien lo tome.

TABO.- (Toma la mitad de la copa.) — ¡Sabe a rayos!

TOTA. — Sí, a rayos, pero después, el Nirvana.

TABO.- (Le alarga la copa a Tota.) — ¡Bebe!

"Tabo fue por lana y salió trasquilado.envenenado y embalsamado..." (Ríe. Pausa. Da dos golpes sobre la cama. Pausa se incorpora. Pausa. Se para.) Puedes entrar, Paco. (Pausa, camina hacia: el proscenio.) Ya lo maté⁵⁵

Por último se deshacen de sus propios cuerpos lanzándolos a la nada de manera simbólica y alternándose al temor con el que día a día conviven.

TABO.- (Haciendo un gesto de repugnancia.)— Tener que despertar y tener que vivir con este miedo y tener que jugar para no tenerlo y cuando juegas lo mismo tienes miedo y no entiendes nada de lo que te pasa y solo sabes que el miedo está aquí (Se toca la cabeza.) o aquí (Se toca el pecho.) o aquí. (Se toca el estómago.) Y él apretando, apretando y tú crees que lo has matado por ti, por mí, pero no matas nada y piensas que si- lograras matarlo sería una reparación, una reparación que la vida te da, porque te has pasado los años con las manos en alto frente al caño de una pistola.⁵⁶

La finalidad del ritual lúdico es la sobrevivencia ante el mismo miedo de la existencia. Porque mientras juegan a estar muertos se sienten exentos

⁵⁴ Ibíd, 17-18

⁵⁵ Ibíd, 21

⁵⁶ Ibíd, 61

ante el mundo y su miedo lo convierten en aliado o en el enemigo según se presente.

TABO.- *(Aplaudiendo.)* — ¡Bravo, Tota, bravo! Eres la muerta perfecta. Te voy a condecorar con la Orden Mortal de la Muerte. *(Hace como si le impusiera una condecoración.)* Y toma este diploma. *(Hace como que lee.)* Honor al mérito. Tota la grande murió en aras de la humanidad para demostrar a sus semejantes que cuando uno está muerto no le teme a las consecuencias.⁵⁷

El manejo icónico de la muerte se ve reflejado Tota con el hecho de que cuando uno está muerto no le teme a las consecuencias, dichas consecuencias existen sólo si uno vive, así de simple, Virgilio Piñera provoca que en el segundo acto Tota y Tabo logren o por lo menos intenten matar al miedo; de manera simbólica un haz de luz aparece en escena como culminación de no haber logrado su objetivo aniquilando al miedo.

Se acaba la escena y Tota comienza a reaccionar, el juego ha terminado, no están muertos, no mataron a nadie y la vida continua tan amorfa, fastidiosa y aburrida como siempre. La representación en este punto ha terminado, a comenzar de nuevo el juego un día más, otro día más...

TABO. — Hasta mañana. *(Pausa.)* Tota...

TOTA. —¿Qué?

TABO. — ¿Mañana será otro día?

TOTA. —Sí,..Tabo, otro día, otro día más...

TABO. *(Suspirando.)*— Otro día más...

TOTA.—Y otra noche más....

TABO. —Y otro, día más...

TOTA. — Y otra noche más...⁵⁸

El bienestar que logran los personajes al estar muertos e intentar renacer es prueba de que la consecución de ésta sea posible con el diálogo de Tota “ahora que estamos vivos, hay que vivir, tomar la

⁵⁷Ibid, 20

⁵⁸ Ibid, 71

píldora, dormir, despertar y tener miedo y jugar y volver...” el autor sugiere que con estos juegos el ser humano juega para no sentir miedo a la vida que le corresponde.

En palabras de Piñera:

El que tiene miedo produce y consume su propio miedo, es decir, se incomunica, se aparta de la sociedad. Al apartarse paraliza automáticamente toda posibilidad de acción. Metido en un callejón sin salida, solo le queda el juego estéril con su miedo. En mi pieza. Tota y Tabo juegan con su miedo contra él pero todo es inútil, por último en un esfuerzo patético para salvarse, quieren regresar a la infancia para desde ella asumir la vida tal y como debe vivirse, pero ya es tarde para ellos. El círculo se cierra, es decir solo les queda seguir jugando su juego estéril.⁵⁹

⁵⁹ citado en Lobato Morchón Ricardo, *El teatro del absurdo en Cuba(1948-1968)*, Editorial Verdum, Madrid 2002,p.213

III. 1 Elementos pánicos en *Dos viejos pánicos*.

Durante la década de los 60's Arrabal, Topor y Jodorowsky establecieron el pánico como algo que nos sobrecoge de manera colectiva y genera una pandemia pánica. Con ello puedo establecer los nexos que existen con la temática que Virgilio Piñera maneja en la obra de *Dos viejos pánicos*, e ir desarrollando este capítulo al tomar los elementos que constituyen al pánico.

Dos viejos pánicos es un caso sintomático de lo que al pánico se refiere y se acentúa en el sentido de que en la obra se encuentran sus tres elementos básicos: terror, horror y simultaneidad, dichos elementos van a la par con lo que Piñera propone en la obra: el absurdo, la crueldad, la ironía, lo surreal y el chiste. Resulta incierta su personalidad ya que dichos personajes se "recrean" manteniendo opiniones contradictorias dentro de la obra.

A continuación abordaré partiendo de uno de los elementos básicos que es el terror. El terror es la sensación de miedo muy intensa, se define como una perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo real o imaginario se da en el momento que el miedo ha superado los límites de cerebrales. En el tratamiento que Piñera le da al terror no es radical y, afortunadamente, es tratado por el dramaturgo con una cierta flexibilidad que permite su reinterpretación. Existe un concepto de terror que se modifica ante la acción y los caracteres. Con el fragmento siguiente, el diálogo entre Tota y Tabo ejemplifica el terror que sienten por la muerte pero aun así siguen jugando a morir.

TABO.- (*Mirándola, le da un puntapié.*) Te moriste, puta vieja.
 TOTA.- Me morí, Tabo, estoy muerta.
 TABO.—¿Cómo es?
 TOTA.- Bueno, uno siente que la respiración va faltando, la vista baja hasta quedarse ciego, se deja de oír y...
 TABO.-¿Y qué más, Tota?
 TOTA.- Bueno, como uno ya está muerto puede decir y hacer lo que quiera.
 TABO.-¿Lo que uno quiera, Tota? ¿Estás segura?
 TOTA.-Segurísima..No falla.
 TABO.-¿Y las consecuencias? ¿Te has puesto a pensar en las consecuencias?
 TOTA.- Cuando uno está muerto ya no hay consecuencias. La última fue morir *Moviendo la cabeza.*—Es lógico, pero...
 TOTA.- ¿Pero qué?
 TABO.- No sé... ¿y si hay consecuencias?⁶⁰

La desolación se produce por la cotidianeidad que viven ambos personajes; su irremediable, único y fatídico destino es la muerte lo que produce que los personajes se conviertan en buscadores existenciales e indaguen acerca de la realidad, que ya que su realidad no les convence y crean una alterna para que con ello sobrelleven su existencia. Los personajes de Virgilio Piñera son devoradores de vida aunque no encuentren sentido en ella. “*Si alguna idea fatigó hasta la obsesión su afiebrada imaginación era el temor- el pánico*”⁶¹

Con esta cita sumo otro elemento del movimiento pánico el horror. El horror se precisa como un sentimiento muy intenso causado por algo espantoso, es algo paranormal no hay una explicación racional. En *Dos viejos pánicos* el dramaturgo lo traslada a que los personajes al percatarse de la realidad, viven el horror de su propia vida, el horror a su soledad; tienen una percepción diferente del mundo y por ello poco a

⁶⁰ Ibid, 17

⁶¹ Leal Rine, *En primera persona (1954-1968)*, Instituto del Libro, La Habana, 1967, p. 59

poco crean situaciones ilógicas que son lúcidamente absurdas, ya que viven acontecimientos tanto irracionales como amenazadores dentro de su propia existencia. Incluyo al simultáneo puesto que es el paralelo en este caso en particular del terror y del horror. Me centro en estos recursos del horror, terror y su simultáneo tal como Jodorowsky, Arrabal y Topor mencionan, ya que son los ejes fundamentales del efímero pánico y con la combinación de éstos se produce una atmósfera hostil y pánica que, en lo que respecta a *Dos viejos pánicos*, hace que transcurra la acción.

Hablando del conflicto, lo que le sucede a Tabo y Tota internamente también promueve la acción, de manera directa libera las situaciones adversas, ilógicas y absurdas que finalmente ellos van creando; el ritual de jugar a matar el miedo es sólo uno de los medios que han encontrado para darle de cierta manera una solución a su conflicto existencial para hacer frente a su vida.

TABO. — Es un juego peligroso, Tota. No digo que no lo juguemos una vez por mes, pero, todos los días... Por ejemplo, ayer, creí que no llegaba al final.

TOTA.— ¡A mí con ésas, viejo hipócrita! ¡A mí misma, que te conozco como si te hubiera parido! La verdad es que te encanta jugarlo.

TABO. — Me encanta, me encanta, pero hoy, precisamente hoy tengo mucho trabajo. Cada día hay más gente joven en este mundo Tota, y si no me doy prisa en quemarla, bueno... ya tú sabes...⁶²

Lo pánico se manifiesta en el modo en que el autor manipula el juego de personalidades de los personajes, con esa confusión que provoca, nos habla de un juego bien equilibrado de inteligencia y humor. Arrabal menciona en el libro de *Teatro pánico* “El objeto no es el de descubrir qué es la confusión sino tan sólo lo que se puede decir sobre ella”.

⁶² Piñera Virgilio, *Dos viejos pánicos*, Casa de las Américas, La Habana 1968,p.13

Sin dejar de lado lo absurdo en Tota y Tabo, Piñera utiliza elementos trágicos, crueles y satíricos de la vida de los mismos para lograr el desquicio en ellos. El fragmento donde Tabo estrangula a Tota es el claro ejemplo del encuentro entre la cordura y el absurdo puesto que el juego de palabras hace que por momentos Tabo se exprese de manera violenta hacia Tota sometiéndola, pero por otro lado Tota evidencia la irracionalidad que tiene Tabo al querer quemar los recortes, ella sabe que es un acto absurdo, es por ello que le reclama a él que no lo lleve a cabo de manera real, si no haciéndolo de manera simbólica y le pide que se deje de tanto juego, sabiendo que no es posible, porque Tabo ya no está en condiciones de hacerlo.

TABO. — Déjame pensarlo, Tota,

TOTA.- *(Con la mano izquierda le coge las manos a Tabo y la aparta de su cara al mismo tiempo que le pone el espejo frente a la cara.)* — Mírate.

TABO.- *(Se abraza a Tota tratando de quitarle el espejo, que ésta ha vuelto a ocultarlo en su espalda.)* — Puta vieja, te voy a estrangular, qué te has creído. ¡Egoísta! Con que jugar al juego y Tabo que reviente, ¿no? Acabaste con mi paciencia, puta mala. Hoy es tu último día

TOTA.- *(Que ha caído encima de tabo quien ha dejado el espejo sobre la cama, tú, viejo chulo, quemando jóvenes en efigie. ¿Por qué no los quemas de verdad? Anda, sal a la calle y empieza a quemar gente. (Pausa.)*

Eres un tipejo Tabo, eso es lo que eres.

TABO.- *(Forcejeando.)* — ¡Suéltame, puta mala, suéltame!

TOTA.- —¿Putas? Qué más quisiera yo Tabo, qué más quisiera yo que:¿ser tu puta pero, no, no soy nada mas tu vieja, babosa, asquerosa, zarrapastrosa y piojosa. *(Pausa, lo suelta y se para.)* ¡Vamos, arriba, vamos a jugar; *(Da dos palmadas y le da una patada)* ¡Arriba!

TABO.- *(Se pone de pie con gran esfuerzo)* Tota, me duelen todos los huesos

TOTA.- (Lo ayuda a levantarse.) buscaste. En vez de complacerme, te empeñas en recortar figuras y yo tengo que obligarte. Vamos, mi Tabo querido, vamos...⁶³

En la obra *Dos viejos pánicos*, los personajes son complejos, Tabo y Tota están conformados por múltiples planos y ellos se imponen sus propias reglas, lo cual hace que la obra se enriquezca de componentes tanto absurdistas como pánicos.

La pieza no tiene ni principio ni fin, es un juego fijo que se repite cíclicamente. El miedo es el motivo que la impulsa, y este se representa como un hecho cotidiano que envuelve al hombre a cada momento: en el día y en la noche, en la vigilia y en el sueño. Es el miedo del hombre a la existencia y al vivir dentro de la realidad.⁶⁴

Estas situaciones narrativas crean imágenes surrealistas que señalan un relato basado en el absurdo. La obra de Piñera se desarrolla mediante la multiplicación de una situación de un absurdo aparente, personajes que se destruyen para así satisfacer sus frustraciones, este absurdo es posible gracias a la creación de imágenes con el elemento surrealista.

El cual es fácil encontrarlo dentro de la atmósfera concretamente asfixiante de los dos viejos, imágenes que conforman una serie de diálogos inverosímiles como nuestro en el siguiente fragmento:

TABO. — Bueno, tú sabes que un hoyo para un muerto tiene que ser hondo.

TOTA.' — ¡No me digas, filósofo! Eso lo saben hasta los perros. No, no es eso, estoy segura de que Tota quería expresar algo más. Y es por eso que sentí el frío en la barriga.

TABO. — Estaba pensando que en la próxima sesión de juego podemos hacer que Tota mate a Tabo y lo entierre en el hoyo.

TOTA. — Por poder hacerlo, no quedará... Ya sabes que cuando uno está muerto puede hacer lo que quiere. Pero no sé; así, de pronto, la idea no la veo bien. ¿Qué te propones?

TABO. — Bueno, como proponerme, nada. Es tan solo una variación dentro del juego. En la primera, Tota mata a Tabo y en la segunda, Tabo mata a Tota.

⁶³ Ibid, 15-16

⁶⁴ Zalacaín Daniel, *Teatro Absurdista Hispanoamericano*, Valencia, Albatros Hispanófila, p. 67

TOTA. — No me parece correcto disponer de Tota y de Tabo para que Tota mate a Tabo o Tabo a Tota. Ellos están muertos de verdad y ya no podrían matar. Otra cosa sería si estando vivos aceptaran jugar el juego.⁶⁵

El analizar *Dos viejos pánicos* de la manera tradicional me resultó quimérico ya que los juegos continuos y los diálogos reflejan situaciones en donde los personajes entran y salen de sí mismos a través de un ritual que se realiza por interrupciones y no por secuencia lógica. El ritual se desarrolla a través de un proceso de rompimiento, de personificación y alejamiento, de apariencia y realidad, de normas e improvisaciones, de seriedad y parodia. El personaje en la incompreensión de él mismo expone un vaivén de emociones en donde persiste la negación y la única salida es la creación de una ficción dentro de su juego.

El juego que se establece es de una naturaleza que ellos sólo reconocen dentro de su mismo rol. Tabo y Tota, víctimas de su absurdo, de su cotidiano, presas de su vida y frustrados ante la imposibilidad de modificar su fin, sólo tienen a la imaginación como a su aliada.

Paralelo a lo anterior, la crueldad^d, como otro elemento pánico, se percibe en *Dos viejos pánicos* con especial sentido implícito en la temática. Tota y Tabo cruelmente están enfrentándose con las obsesiones de su vida: la falta de comunicación, la imposibilidad de convivencia, el horror al cuerpo, el pánico a la vejez, a la vida y a la muerte. Solamente hay algo peor que el miedo, la lucha por destruirlo cada día y de la que dichos personajes salen vencidos. *Dos viejos pánicos* es una obra de teatro cubano hispanoamericano donde se

⁶⁵ Piñera Virgilio, *Dos viejos pánicos*, Casa de las Américas, La Habana 1968, p.36-37

^d crueldad por definición como la acción cruel e inhumana, distíngase del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud

estudia de manera atroz y conmovedora la vulnerabilidad humana. La mayor virtud de esta obra yace en su capacidad de hurgar, violentar y enfrentar las angustias y terrores que viven en el ser humano.

La ironía es otro elemento que se suma al análisis pánico, se encuentra en el modo burlón en ambos personajes y que parece colocado por encima de sus respectivas circunstancias, la ironía se presenta con el patetismo que Piñera impregna en los diálogos de estos personajes. El ejemplo más claro es la agonía que vive Tabo ante la creciente población de niños y jóvenes que nacen cada año como vemos en el siguiente fragmento:

TOTA. Te voy a dar un disgusto, Tabo, voy a dártelo, pero será mejor que sepas a qué atenerte. *(Pausa.)* Pues hoy leí en una revista de pediatría que el año pasado nacieron cien millones de niños... ¿Te das cuenta?

TABO. — Cien millones... *(Pausa.)* Y qué... Los voy a quemar uno por uno. *(Pausa.)* Oye, Tota, óyelo bien: desde hoy, desde este momento, tendré mucho trabajo. *(Ríe.)* Muchísimo trabajo. *(Pausa. Cuando Tabo dice "trabajo", Tota baja de la cama y, con el espejo en la espalda, llega junto a Tabo.)* Quemaré diariamente cien mil recién nacidos, cincuenta mil niños de cinco años, treinta mil de diez, veinticinco mil de veinte y diez mil de veinticinco.⁶⁶

A prueba de paradojas, este elemento tensa la obra que en conjunto con el absurdo y sus alegorías determinan efectos de sentido y hasta de una simple comicidad.

Piñera al utilizar algunos elementos cómicos como el chiste, la ironía y el famoso choteo cubano propio de las obras cubanas de otros autores como José Antonio Ramos y José Triana entre otros que logran enfatizar el aspecto trágico de la vida, revelando ese aspecto cubano. Piñera reconoce que la ironía es uno de los elementos más importantes en su obra.

⁶⁶ Ibid, 13-14

TABO. — Tota, ¿qué vamos a comer mañana?

TOTA. — Carne con miedo, mi amor, carne con miedo.

TABO. — ¿Otra vez? Ya no la resisto.

TOTA. — ¿No la resistes, de verdad que no? Pues entonces comeremos miedo con carne. *(Pausa.)* Y ahora, duerme, mi amor. Hasta mañana.

TABO. — Hasta mañana. *(Pausa.)* Tota...

TOTA. — ¿Qué?

TABO. — ¿Mañana será otro día?⁶⁷

⁶⁷ Ibid, 71

III.2 Elementos psicomágicos en *Dos viejos pánicos*.

Como se mencionó anteriormente la realidad, la imaginación, el sueño lúcido y los actos psicomágicos son los elementos que Jodorowsky considera para la creación y desarrollo de su teoría.

Para Jodorowsky la realidad es mágica y milagrosa pero no científica y en *Dos viejos pánicos* expondré qué elementos psicomágicos existen dentro de la obra

Pudiera objetarse que no hay elementos psicomágicos dentro de la obra ya que la psicomagia es una teoría creada para ser llevada en la vida real y que *Dos viejos pánicos* es una obra sugerida sólo a manera de puesta en escena. Aun así, conecto la teoría con la obra porque la temática que maneja Piñera es vigente y existente, ese miedo al miedo, es lo que precisamente Jodorowsky estudia ampliamente y expone dentro de la psicomagia como todo aquello que nos causa aversión o miedo, todas esas ataduras mentales con las que crece el ser humano y que con la ayuda de actos creativos que llevados a cabo con la ayuda de diversas herramientas entre ellas la imaginación se llegue a un buen fin terapéutico.

La realidad que Virgilio Piñera muestra en la obra es mágica y se presenta deformada, provocando miedo y risa al mismo tiempo. El miedo se presenta en todo momento. La relación existente entre Tabo y Tota nos hace conscientes de la absurdidad del ser humano y del juego que ellos juegan. Por otra parte, el lenguaje y las situaciones despiertan en nosotros, por lo ridículo y absurdo, una risa momentánea. Sin embargo, lo risible desaparece cuando nos damos cuenta de patetismo del comportamiento que estamos presenciando de ambos personajes.

Jodorowsky habla de una realidad un tanto diferente a la que presenta Piñera, esa realidad debe crearse conforme se vive, al contrario de la que se presenta en *Dos viejos pánicos* que es una realidad fatídica e incoherente y que incluso los personajes la padecen y la modifican para seguir viviéndola pero de una manera alterna.

Es conveniente señalar la presencia de la magia como rasgo complementario, considerando el sentido psicomágico de la representación ritual al que los protagonistas se someten.

Magia y realidad forman una unidad indestructible, la magia es clave en la psicomagia, dicha magia se intenta para superar las frustraciones de la realidad inmediata y alcanzar, de ser posible, otra realidad.

La magia que hace que las situaciones se modifiquen de forma positiva en el caso *Dos viejos pánicos* es utilizada a modo de encantamiento e identificación. En ciertos actos mágicos los objetos tienen valor particular, porque se intuye que a través de las cosas que representan al ser se producirá la corporeización del mismo.

La utilización del símbolo y la representación de éste, igualmente son características atribuidas a la psicomagia, en la obra se puede ver la simbología en el momento en que Tabo recorta las figuras de las revistas, las figuras representan juventud, misma que Tabo ha perdido.

La realidad que presenta *Dos viejos pánicos* tiene características psicomágicas en el momento que Tabo y Tota deciden inventar y llevar a cabo un juego para cambiar su realidad, no con ello logran remediar, pero lo aminoran puesto que para la muerte no hay remedio pero

mientras la esperan, ellos realizan un acto de fe para cambiar lo que les causa pánico, la muerte.

Entre las realidades que trata Jodorowsky como la realidad que Piñera aborda, existen discrepancias quedando de lado los elementos psicomágicos implícitos pero mi propósito es presentarlos aunque resulte de manera contraria a la psicomagia.

Así como la realidad, la imaginación es parte fundamental para la realización de un acto psicomágico y se manifiesta en *Dos viejos pánicos* de manera constante ya que en todo momento ambos personajes se ven con la necesidad de crear situaciones tanto reales como imposibles para mejorar su entorno hostil.

La imaginación puede ser de tres especies, conforme pretenda sustituir, prolongar o armonizar la materia. Una especie de imaginación, hija del desprecio por el mundo real, busca crear otro mundo, en el que viva más feliz. Otra especie de imaginación, hija del sentimiento de insuficiencia del mundo real, busca prolongar ese mundo en otro, imaginado. Otra especie todavía, nacida del sentimiento de comodidad imperfecta del mundo real, busca crearlo más a su manera. Ésta ve en la adaptación a lo real el criterio práctico de la felicidad, que, como las otras, busca; pero, para que lo más completa y fácilmente posible se adapte a ese mundo, procura adaptarlas también a sí.⁶⁸

Fernando Pessoa habla acerca de que la imaginación proviene de diversos medios e igualmente desencadena una serie de realidades desiguales en el sentido que puede sustituir o crear una alterna o de igual condición amplificar el mundo imaginado por el sujeto, tanto Pessoa como Jodorowsky coinciden en la manera que la imaginación puede ser utilizada por el ser humano para su beneficio.

Jodorowsky considera al uso de la imaginación como base de la vida en el sentido tal que sea una aliada, utilizándola para liberarnos de

⁶⁸ <http://ensayopessoa.blogspot.com/2008/01/la-imaginacion-realista-de-los-griegos.html>

esas ataduras y límites racionales impuestos propiamente por uno mismo y por la sociedad.

Para el creador de la psicomagia, la imaginación es hablar de creatividad, sin ella se presenta la enfermedad, ya que la enfermedad es carencia de imaginación.

Al examinar la obra de Piñera me percaté que lo cómico de la situación de los protagonistas se manifiesta por medio de la infantilización que da pie a que a despertar en el hombre ese placer infantil y ese juego de aquella edad sea sólo producto de su imaginación. Tanto Tabo como Tota han sufrido una degradación, originada por el miedo, y actúan como niños en vez de adultos. Sin embargo, puesto que todo es falso Tota y Tabo tienen que continuar su juego para mantener la esperanza, pues es sólo por medio de su fantasía infantil que les es posible seguir viviendo.

TABO.- *(Haciendo un gesto de repugnancia.)— Tener que despertar y tener que vivir con este miedo y tener que jugar para no tenerlo y cuando juegas lo mismo tienes miedo y no entiendes nada de lo que te pasa y solo sabes que el miedo está aquí (Se toca la cabeza.) o aquí (Se toca el pecho.) o aquí. (Se toca el estómago.) Y él apretando, apretando y tú crees que lo has matado por ti, por mí, pero no matas nada y piensas que si- lograras matarlo sería una reparación, una reparación que la vida te da, porque te has pasado los años con las manos en alto frente al caño de una pistola,*
TOTA. — *¿Ya descargaste? Por mí puedes seguir, pero te oirán las paredes. Me voy a la cama. (Camina hacia la cama.)*
TABO.- *(Le cierra el paso.) — Tota, no te vayas, te lo pido de rodillas. (Se arrodilla.) Dime que esta noche va a ser la última.⁶⁹*

De modo que Piñera coloca a los personajes en contrapunto y cada uno respectivamente conforma su realidad a partir de su imaginación tanto Tabo con su anhelo constante de dramatizar su situación como Tota y

⁶⁹ Piñera Virgilio, *Dos viejos pánicos*, Casa de las Américas, La Habana 1968, p.61-62

su expresión humorística. Tal y como Alejandro Jodorowsky maneja la imaginación al poder del individuo como mecanismo transfigurador, Piñera hace que sus personajes tengan un encuentro muy cercano a la transfiguración en el instante en que Tabo y Tota se convierten en entes para matar al miedo. Lo que sucede con Tabo al sentirse viejo y decrepito es que padece su realidad; su imaginación solo se limita a hacerse mal y a tenerle miedo a mirarse en el espejo, al contrario de Tota quien está consiente de que está vieja y que la juventud ya está en el pasado y se resigna a vivir su presente, ilustrado con el siguiente fragmento.

TOTA.- *(Lo coge por una mano y le pone en la otra las tijeras.) — ¿Yo? ¿Odio yo? No me hagas reír. A mí la juventud me enternece. Además, nunca miro para atrás. Lo pasado, pasado. Ahora lo único que me interesa es el presente. (Se pasa las manos por todo el cuerpo. Ríe grotescamente, agarra a Tabo por un brazo y lo aproxima a su cara.) Mira. (Mientras habla se va tocando la cara.) Mira, por aquí arrugas, y por aquí más arrugas, y por aquí patas de gallina, y por aquí bolsas, y por aquí cráteres, y por aquí zanjas. (Vuelve a reír.) Y por aquí. (Se toca los senos.) Me llegan a la barriga, y las manos, ¡mírame las manos! no pueden más con la artritis. (Pausa.) Y tú estás peor que yo. Todos mis achaques, y encima de eso, tu próstata. .Al menos, yo todavía no me orino, pero tú, un reguero, viejito, un reguero... Más el olor. (Escupe.) Y eres tú, precisamente tú el que todavía sueña, sí, porque tú sueñas, con la Puente de la Juventud Eterna. (Lanza una carcajada. Pausa, indicando con el dedo índice las figuras, coge una y se la da a Tobo.) Córtales la cabeza.⁷⁰*

Las imágenes que *Dos viejos pánicos* presentan son de la dualidad de la existencia humana, el querer ser lo que se fue, o el haber querido ser alguien diferente. Los personajes y las situaciones creadas por Piñera presentan elementos psicomágicos que se encuentran en oposición o se complementan.

⁷⁰ Ibid,27

Piñera juega con las realidades de los protagonistas, en cuanto a la imaginación el autor da pie a que los personajes la desarrollen de maneras ilimitadas, el pensar en un juego donde ellos realicen un acto “atroz” para liberarse del miedo como un juego psicomágico, lo llamo así porque de cierta manera el ritual que realizan es psicomágico, en el sentido que utilizan los recursos que constituyen la psicomagia para la elaboración de un acto catártico por lo menos para terminar con su miedo al miedo. A simple vista el ritual lo practican cotidianamente a diferencia de un acto psicomágico que sólo se realiza una sola vez.

La realidad y la imaginación se encuentran presentes en *Dos viejos pánicos* ya sea que en Tabo la nostalgia de su juventud lo lleve a pensar que la realidad que vive está contra él, como en el fragmento siguiente:

TOTA. — ¿Con qué no puedes, eh? (Se sitúa delante de Tabo subiendo a la cama.) ¿No te gusta mirarte en el espejo?

TABO. (Gimoteando.) — No, no me gusta, Tota, y tú lo sabes.

TOTA. — ¿Por qué no te gusta?

TABO. — Estoy muy viejo para mirarme, me da miedo. Tú sabes que cuando me conociste me decían El Lindo. Y ahora, Tota, ahora...⁷¹

Su primer encuentro con la realidad es verse en el espejo, cosa que le indigna, repudia y evita, por no afrontar su realidad, su imaginación da para tanto que distorsiona la realidad.

Al igual que la palabra y el juego que realizan los protagonistas corre de modo paralelo al de una mente esquizofrénica, no es de extrañar, que se encuentren elementos psicomágicos variantes y contradictorios en la obra.

El título de la obra es todo un acierto y con ello sugiere múltiples perspectivas, dentro de ellas la panicidad misma en el texto, la

⁷¹Ibid, 14

capacidad que los personajes poseen para vivir en el pánico absoluto por verse cercanos a su fin, la sobre preocupación por un pasado, el padecimiento del presente y la inexistencia del futuro.

Tota y Tabo con sus frustraciones inmediatas y sin ilusiones hacen que *Dos viejos pánicos* represente un ambiente sórdido en donde puede materializarse la psicomagia.

De esta manera el juego, el contenido ideológico y los conflictos psicológicos manifiestan un efectivo manejo de los recursos psicomágicos.

Y como resultado de la imaginación de ambos personajes dan lugar al juego de la realidad. El juego psicomágico crea un constante contrapunto de realidades insatisfechas, los personajes se mantienen alertas percibiendo su peligro inminente, la muerte. Imaginación-sueño- realidad- magia/miedo- trauma- transformación son los ejes psicomágicos.

En lo que se refiere a Tota quien se encuentra en constante búsqueda y en esa misma búsqueda se aferra al símbolo sea realidad o un sueño perdido sólo la conduce a la representación de un acto mágico para superar frustraciones de su realidad inmediata. Pero ambos personajes se hallan en una realidad y retroceden, vuelven a empezar como círculo vicioso pero que no lleva a ninguna conclusión; es como si estuviesen sometidos a vivir en un sueño que no quiere chocar con la realidad y mucho menos conducirlos hacia un final atroz, su muerte.

Con respecto al sueño lúcido a diferencia de como lo plantea Jodorowsky de que en el sueño lúcido se está consciente y se puede tener injerencia en él, en *Dos viejos pánicos* pareciera que existe una

actitud deformadora de ese sueño puesto que Jodorowsky habla acerca de la creación de una realidad partiendo de una serie de imágenes entrelazadas y en la obra existen imágenes que no tiene conexión, puedo decir que la obra tiene una calidad muy similar a la de un sueño tal cual con situaciones lógicas y otras completamente disparatadas y el proceso de la acción en un sueño transcurre sin lógica, sin ilación al igual que en la obra.

Dicho por el autor de la psicomagia, en el sueño lúcido, en el que sabes que estás soñando, tienes la posibilidad de trabajar sobre el contenido del sueño y como otra característica del sueño lúcido que consiste en cambiar el contenido del sueño.

“En este otro modo de sueño que es la realidad, también es mi cerebro, la forma en que yo me represento el mundo, lo que determina lo real y la realidad no existe por sí misma; instante a instante, yo creo mi realidad, risueña o funesta, monótona o apasionante”.⁷²

Asimismo sucede con los personajes de *Dos viejos pánicos* ellos crean su sueño y su realidad tan irrisoria como risible o en el extremo en el que la viven es el resultado de lo que crean sus mentes.

Sin embargo Piñera deja muy claro que no hay más realidad en los personajes que el inmitigable temor ante la vida, la vejez y sus consecuencias. *Dos viejos pánicos* es una metáfora del absurdo universal que reside entre lo real y lo ficticio, lo posible y lo quimérico, de lo existente y de la ficción tal cual se aprecia en el teatro del absurdo.

En cuanto a los actos psicomágicos implícitos en la obra encontré actos breves en donde los personajes realizan una acción premeditada

⁷² Jodorowsky Alejandro, *Psicomagia*, Madrid, Editorial Grijalbo-Siruela, 2004, p.104

para cambiar algo de ellos aunque siendo el efecto efímero y no trascendental como lo sería el resultado de un acto psicomágico.

Dentro del mismo juego donde se encuentran inmersos en sus frustraciones los personajes también encontramos un tanto de psicomagia, en el momento en el que Tota confiesa que el dinero que Tabo tenía destinado para sus revistas, ella lo robó. Este pequeño destello de lucidez solamente se presenta cuando Tota está supuestamente muerta y ella se atreve a confesar esto porque sabe que estando muerta no tiene miedo de decir las cosas y sobre todo no tiene miedo a las consecuencias.

Situaciones de este tipo encontré en la obra, mismas que a mi parecer dan lugar a la conformación de elementos psicomágico que hacen que *Dos viejos pánicos* sea una muestra de la utilización de símbolos, metáforas, magia, realidad y fantasía.

A mi parecer el acto más significativo que se coloca dentro del modelo psicomágico es en el momento en el que ambos personajes se transforman en sus conciencias para tener una serie de diálogos con ellos mismos respecto a su vida, a lo que en conciencia siempre han tenido miedo de enfrentarse, a ese pasado que nunca han podido dejar atrás y todavía más al reclamo que tiene para cada uno por las decisiones tomadas tiempo atrás durante su vida. La mayor parte del segundo acto de la obra, constituye el máximo ejemplo de toma de conciencia y de arrepentimiento por lo sucedido, al desprenderse de ellos mismos de una manera metafórica por la cual se sienten libres de ataduras mentales, de culpabilidades al llegar al extremo de la autocrítica fatídica que ambos propician al recuento de sus daños. La

existencia de la planilla en donde está el mayor miedo de Tota contestarla es para ella un acto casi mortal por el hecho de contestar la verdad. Porque Tota sostiene que el mentir ayuda, siempre ayuda. Su acto de romper las planilla es también el uso psicomágico de desprenderse de aquello que la atosiga moralmente, acto que convierte esa pesadilla en la confrontación con ella misma ante su peor temor la muerte, que con ayuda de Tabo está dispuesta a eliminar.

TABO.- (Perplejo.) — Pues sí, te digo que lo mataremos y después lo vamos a enterrar.

TOTA.- (Siempre riendo socarronamente.)

¿Tú lo jurarías, Tabo?

TABO.- (Con mayor perplejidad.) — ¿Qué te traes, Tota?

TOTA. — No me traigo nada, juego limpio y hablo claro. Contéstame: ¿Lo juras?

TABO.- (Alzando lentamente su mano recita.)—Lo juro.⁷³

Mediante la ejecución de un acto simbólico se crea una experiencia concreta y decisiva que permite abrir una etapa nueva en la vida de la persona. Esta acción habla directamente al inconsciente, en su lenguaje, un lenguaje metafórico, recurso que utilizaban los antiguos rituales de curación. De esta manera facilitó una vivencia que involucra al participante en una acción creativa que genera procesos de cambio y transformación.

Como había mencionado en un principio el desarrollo de este subtema podía tener dos vertientes una en oposición a la psicomagia y la otra que tuviera coincidencia con la obra de Piñera.

De tal manera al analizar la obra y al mostrar los elementos que constituyen a la psicomagia en relación a *Dos viejos pánicos* preciso señalar que dichos elementos están presentes pero poseen ciertas

⁷³ Piñera Virgilio, *Dos viejos pánicos*, Casa de las Américas, La Habana 1968,p.46

variantes y de alguna manera se ven modificados tanto en su aplicación como en el tratamiento con respecto a lo que Piñera maneja en la temática de la obra.

Conclusiones

- La obra *Dos viejos pánicos* es una manifestación en donde el hombre enfrenta su propia realidad y al mundo que lo rodea.
- Es evasiva la forma en que Virgilio Piñera maneja la realidad de los personajes, la realidad que ambos personajes no pueden afrontar: la vejez, y en sí a la vida misma.
- La acción dramática representada en un juego que consiste en matarse entre sí y matar al miedo y con ello desprenderse de cierta forma de fobias y hacer un paréntesis en sus vidas monótonas y estériles.
- Virgilio Piñera usa al pánico como recurso para que los personajes continuamente se vean inmersos en situaciones en las que corren peligro aunque sólo sean producto de su imaginación. Sin embargo en la obra los personajes con el juego mantienen a través de estas fantasías, la esperanza de que ellos pueden seguir viviendo
- La mecanicidad de ambos personajes da pauta a que se coteje con la rigidez que vivía la sociedad cubana de esa época.
- A través de este contexto dicha mecanización se hace presente en los personajes.
- Piñera somete a los personajes a una atmósfera sórdida resignada a la vacuidad presente en sus vidas.

- Los personajes tienen la tendencia a evadir por medio de la comicidad, el sarcasmo y el absurdo.
- El pánico es el elemento principal que adhiere a *Dos viejos pánicos* con la Psicomagia de Jodorowsky debido a que los elementos de horror y terror que están inmersos en la obra, en el diálogo o alegóricamente, Piñera con el uso de la crueldad, el absurdo y la ironía también suma elementos pánicos.
- El pánico, elemento deshumanizador, deriva en que estos personajes se denigren incluso acabando con ellos mismos dentro de su ficción. Dando pie a que el comportamiento de Tota y Tabo no sea lógico dentro de esta referencia es que parto para decir que *Dos viejos pánicos* es una obra del teatro del absurdo por la combinación de elementos característicos como lo son: el lenguaje incoherente, la angustia constante, el sentido de la existencia, la circularidad de la acción entre otros y como consecuencia una obra que se aproxima a lo que Jodorowsky incluye en su teoría de la psicomagia.
- Todos esos miedos que carga el ser humano a lo largo de su existencia tienen que desembocar en algo creativo en donde el ser humano realice como medio de sanación con el cual termine con todos sus traumas y cese de padecer esa realidad; esto es la premisa de la Psicomagia la cual vislumbra dentro de *Dos viejos pánicos* cuando los personajes crean un juego catártico es de mayor interés para mí este juego ya que ellos crean

atmósferas diferentes y logran recrear su pasado y enfrentan todo aquello que en la realidad no tienen el valor de hacerlo y sus miedos se ven minimizados en el momento que se ven obligados a desafiar.

- La psicomagia se encuentra latente donde el hartazgo de vivir con una carga tan pesada, los personajes sólo tienen el propósito de poner fin de la situación con la matanza del miedo.

- A partir de esto identifiqué que el ser humano tiene la facultad de enfrentarse a la vida de manera particular y actuar de manera diferente frente a diversas situaciones y muchas veces la frustración se da porque hay circunstancias que uno no puede afrontar.

- La tragicomedia en sus vidas y la irracionalidad de los personajes hacen que su comportamiento no provoque identificación alguna.

- Tabo y Tota inducen una cierta agonía la cual es su único recurso dramático, dándose con esto la fusión entre lo trágico y lo cómico como una de las características del teatro absurdista en donde el conjunto de la acción es misterioso, inmotivado y a primera vista sin sentido alguno.

- Es aquí donde encuentro relación a lo que Jodorowsky menciona acerca de las posibilidades infinitas que la gente tiene para cambiar su propia realidad circundante, y es válido que en los viejos pánicos traten de modificar su realidad fatídica y gris mediante juegos de carácter

infantil que logren una regresión y un estado de placer y de fantasía que les permita seguir viviendo.

- El pánico implícito en *Dos viejos pánicos* se conforma del absurdo, la angustia existencial y el terror. Debido al ritual, a la angustia y a la soledad en la que viven los personajes se modifica a ese ambiente cerrado e inquietante y no solamente se perciban como emblemas de soledad y muerte.

- Centro principal atención en el manejo del ritual ya que los personajes realizan un acto psicomágico ya que matando al miedo se liberan de lo que les tortura, el acto liberador se lleva a cabo al final de la obra.

- Aunque su catarsis dura poco ellos se sienten satisfechos de haber podido enfrentar su peor temor.

- A Piñera el juego le sirve para contrapuntear constantemente las realidades insatisfechas que se rechazan unas a otras.

- *Dos viejos pánicos* se basa en la interpretación múltiple de la realidad, de manera más superficial que profunda, los personajes están alertas con respecto al juego, percibiéndolo de forma mágica.

- Dentro del mismo juego y con el uso de su imaginación Tabo y Tota están en constante peligro porque el plano de la realidad que viven es una reprensión constante que pone en peligro su integridad existencial.

- El símbolo, el sueño y la imaginación están sometidos dentro del mismo juego y en cuanto a la magia los personajes la utilizan para superar las frustraciones de la realidad inmediata que va de un lugar a otro y vuelve a empezar como un círculo vicioso que no lleva a ninguna conclusión

- Entre la realidad que posee la psicomagia y la realidad que se maneja en la obra hubo ciertas disparidades sin embargo por lo ya mencionado concluyo que si se encuentran elementos pánicos y psicomágicos dentro de *Dos viejos pánicos*.

Bibliografía.

- Aguilú de Murphy, Raquel, *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*, Madrid, pliegos, 1989, 205p.
- Ángel del Río, *Historia de la literatura española desde los orígenes hasta 1700*, Ediciones B, Barcelona, 1988, 467p.
- Antón, Arrufat, *Virgilio Piñera: Entre el y yo*, Ediciones Unión, La Habana, 1994.
- Arrabal, Fernando, *Teatro Pánico*, Cátedra, México, 1980.
- Bravo, Pedro, *El teatro hispanoamericano de crítica social*, Editorial Playor, Madrid, 1975, 175p.
- Carrió, Raquel, *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos*. Editorial Pueblo y Educación La Habana, 1988.
- Esslin Martin, *The Theatre of the Absurd*, Anchor Books, New York, 1961, 364p.
- Gálvez Acero Marina, *Teatro Hispanoamericano*, Ediciones Tauro, Madrid, 1988, 173p.
- Lobato Morchón Ricardo, *El teatro del absurdo en Cuba(1948-1968)*, Editorial Verdum, Madrid 2002, 333p.
- Luzuriaga Gerardo y Richard Reeve, *Los clásicos del teatro hispanoamericano* tomo II, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, 908p.
- Montes Huidobro, Matías, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Ediciones Universal, Miami, 1973.
- Jodorowsky, Alejandro, *Antología pánica*, Prólogo, selección y notas de Daniel González Dueñas, Mortiz- Planeta, México, 1996, 338p.
- Jodorowsky Alejandro, *Cabaret Místico*, Grijalbo, México, 2008, 280p.
- Jodorowsky Alejandro, *Correo terapéutico*, Esfera de Libros, Madrid, 2008, 245p.
- Jodorowsky Alejandro, *El maestro y las magas*, Grijalbo, México, 2006, 294p.
- Jodorowsky Alejandro, *Fabulas pánicas*, Grijalbo, México, 2003, 302p.
- Jodorowsky Alejandro, *La danza de la realidad* (psicomagia y psicochamanismo), México, Ediciones Siruela, 2005, (Colección libros de bolsillo 613), 415p.
- Jodorowsky Alejandro, *La sabiduría de los chistes* traducción Agustín Bárcena y Argelia Castillo, Random House Mondadori, México, 2006, 397p
- Jodorowsky Alejandro, *Los evangelios para sanar*, Grijalbo Mondadori, México, 2002, 436p.

- Jodorowsky Alejandro, *Psicomagia*, Madrid, Editorial Grijalbo-Siruela, 2004, 358p.
- Piñera Virgilio, *Teatro completo*, Ediciones La Habana, 1960, 485p.
- Piñera Virgilio, *Dos viejos pánicos*, Casa de las Américas, La Habana 1968, 76p.
- Piñera Virgilio, *El que vino a salvarme*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1970, 299p.
- Piñera Virgilio, *Teatro Inédito*, La Habana, Letras Cubanas, 1993, 290p.
- Rine Leal, *En primera persona (1954-1966)*, Instituto del Libro, La Habana, Cuba, 1967
- Román Calvo, Norma, *Para leer un texto dramático*, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2001, 177p.
- Sainz Enrique, *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*, La Habana, Letras Cubanas, 2001,181p.
- Solórzano Carlos, *El teatro hispanoamericano contemporáneo: antología*, colección núm. 61, Fondo de cultura económica, México, 1993
- Solórzano Carlos y Gabriel Weiss, *Métodos y técnicas de investigación teatral*, UNAM, México, 1997, 95p.
- Torres Carmen, *La cuentística de Virgilio Piñera - estrategias humorísticas-* Colección Pliegos de Ensayos Editorial Pliegos, Madrid 1989, 133p.
- Zalacaín Daniel, *Teatro Absurdista Hispanoamericano*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1985, 167p.

Revistas

Raquel Carrió, "Estudio en blanco y negro: teatro de Virgilio Piñera", separata de la revista Iberoamericana, número 152-153(julio-diciembre) 1990p. 875

Montes Huidobro, Matías. "La dimensión obsesiva del miedo" La Ma Teodora.no.3-4, abril-sept.(Miami, 1999):53.

Tesis

Cervantes Hernández, Carlos, *El teatro cubano del siglo XX –evolución y revolución*, UNAM, México, 1988, 293p

Gavarre Silva, Benjamín, *Elementos del teatro y cine surrealistas, del teatro del absurdo y del teatro de Richard Foreman en La Fiesta de los Disfraces*, UNAM, México, 1993, 70p.

Paniagua Quevedo, Rosa Lilia, *El mito en el cine: una aproximación filosófica a Santa sangre de Alejandro Jodorowsky*, México, UNAM, 2003, 70p.

Carbajal Rejón, Addina Hazel, *La psicomagia de Alejandro Jodorowsky y su aplicación en la película Santa Sangre*, México, UNAM, 2004, 203p.

Internet

<http://ensayopessoa.blogspot.com/2008/01/la-imaginacion-realista-de-los-griegos.html>

<http://planocreativo.wordpress.com/2009/08/08/recetas-psicomagicas-de-alejandro-jodorowsky-para-desarrollar-la-imaginacion/>

<http://www.elforo.de/forojodo/viewtopic.php?t=8&sid=1c0584715d0107c681a644fcfaaa1b6f>

<http://carmenxiiii.lacoctelera.net/post/2007/11/11/colecciain-entrevistas-alejandro-jodorowsky-i>

<http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1997/Spanish-html/Shoaf,Kristin.htm>

Texto de la obra *dos viejos pánicos* (anexo)

www.elperroylarana.gob.ve/phocadownload/aires_frio_dos_viejos.pdf

DOS VIEJOS PÁNICOS

Personajes

TOTA: una vieja de sesenta años

TABO: un viejo de la misma edad

ACTO PRIMERO

Dos camas de una sola plaza, separadas por un espacio circular marcado en rojo. En una de la cama está TABO, arrodillado de espaldas al público, recortando figuras de una revista. En la otra está TOTA, su mujer, de cara al público; saca de una gran cartera una copa y una botella de agua. Fotos de caras masculinas y femeninas en las paredes. Luz blanca.

TOTA: (A TABO) Tabo.

TABO: (Sin volverse) ¿Qué?

TOTA: (A TOBA) Vamos a jugar.

TABO: (Sin mirarla) No.

TOTA: ¿No? ¿Y qué haremos? ¿Mirarnos las caras? (Pausa) No pienses que voy a perder mi tiempo hablando. ¿No te parece que después de veinte años juntos quede algo por decir?

TABO: Bueno, si no queda nada por decir, entonces nos callamos. (Pausa. Coge una página de la revista y sin volverse se la extiende a TOTA) Mira, puedes ayudarme.

TOTA: ¿Ayudarte? (Riendo) ¿Ayudarte a ti, precisamente a ti? La única ayuda que te daría sería un empujón.

TABO: Tota, ¿un empujón?

TOTA: Pues claro, un empujón, así (Hace la acción) y no cuentas el cuento.

TABO: ¿Un empujón? ¿Dónde, Tota?

TOTA: Un empujón, un buen empujón por la espalda cuando te viera parado al borde de un precipicio.

TABO: ¿Estás segura, Tota? Yo tengo ojos en la espalda. (Se para, llega a la cama de TOTA, sube, se pone de espaldas a TOTA) Mira, ese es el precipicio, yo estoy de espaldas a ti, tú me empujas... Empújame, Tota. (TOTA lo empuja, TABO no se mueve) ¿Lo ves? Será mejor que te pongas a recortar figuras. Ya te he dicho que es lo mejor que podemos hacer. Recortar y quemar. Sí, Tota,

ACTO PRIMERO

hay que quemar a la gente. Ayer quemé doscientas, y hoy pienso quemar quinientas. *(Se incorpora lentamente hasta pararse, después baja y se dirige a su cama).*

TOTA: *(Que ha empezado a hablar desde que TABO empezó a incorporarse. Con tono conminatorio)* Tabo... *(Pausa)* Tabo, ven acá. *(Sube la voz)* Saco de huesos, viejo cañengo, ven acá.

TABO: *(Que de nuevo recorta figuras en la misma posición)* Hoy quemaré quinientas.

TOTA: *(Se para, se pone las manos en las caderas, echa el cuerpo hacia adelante)* Tabo, después no grites cuando te lo enseñe. Tabo, Tabito, ven acá... es por tu bien. Cuando te lo enseñe y te dé el ataque, voy a dejar que te revuelques echando espuma por la boca. *(Pausa)* ¿Te imaginas lo que puede pasarte si te da el ataque? Tabo, tú estás muy mal; ¿qué fue lo que el médico te dijo? *(Imita la voz de un hombre)* Señor Tabo, nada de emociones. Tiene la presión muy alta y cualquier cosita...

TABO: *(Sin volverse, con voz suplicante)* Tota, no sigas.

TOTA: *(Baja de la cama)* ¿Que no siga? *(Camina hacia TABO, sigue hablando)* ¿Que no siga, Tabo? *(Se ríe)* Tabo, dos infartos, un principio de hemiplejía, un edema, un edema pulmonar, sesenta años. Todo eso deja huellas. *(Pausa)* Vamos a jugar, si no me complaces te lo enseñe y esta vez no cuentas el cuento. *(Pausa, llega a la cama y le pone una mano en el hombro)* Viejo cretino, ¿tú crees que ahora es como antes? No, ahora no es como antes. Ahora no puedes salir y dejar que Tota se quede en la casa pensando: ¿a dónde habrá ido Tabo? ¿Qué estará haciendo? ¿Con qué mujer se acuesta? ¿Quién le saca el dinero? *(Le mete una mano en un bolsillo del saco)* Tabo, aquí no hay un kilo *(Mete la otra en otro bolsillo)* Y aquí tampoco. Ahora no es como antes y como ahora no es como antes, si te lo enseñe te dará el ataque, y como los infartos, la hemiplejía y el edema dejan huellas, esta vez no contarás el cuento. *(Pausa. Le pone las manos en los hombros y lo obliga a volver la cabeza hacia ella)* Dime, Tabo, contéstame, Tabo, decídetete, Tabo.

TABO: *(Hace un movimiento violento)* Tota, tú no me lo vas a enseñar, tú no puedes hacerle eso a tu Tabo, tú no quieres que tu Tabo se muera.

TOTA: *(Se ríe)* ¡Óiganlo! Como siempre, como si ahora fuera como antes. Tota, loca de amor por Tabo, Tota suplicándole a Tabo. *(Hace como que suplica)* Tota arrodillada ante Tabo *(Se arrodilla)* Tota llorando porque Tabo tiene otra mujer *(Llora. Pausa)* ¡Viejita, vuelve a ti materia! Claro que no quiero que Tabo se muera, si se muere, Tota se queda sola, se aburre. Pero Tabo no quiere morir, ¿no es cierto, Tabo? ¿No es cierto que tú no quieres morirte? *(Lo coge por debajo de los hombros)* Ven acá, déjame ayudarte. *(Con voz amorosa)* Vamos, tu Tota no quiere que te mueras... *(Lo arrastra hasta sacarlo de la cama)* Vamos, un esfuerquito. *(Lo va parando)* Ya está. Ahora, a jugar.

TABO: *(Vuelve a la cama, se arrodilla, vuelve a coger las tijeras)* Pues no voy a jugar, Tota, no y no. *(Cogiendo una figura que representa a un nadador)* Tú también... ¿te acuerdas? *(Eleva la figura por encima de su cabeza)* Tota, tú también. ¿Cómo se llamaba? *(Piensa)* ¡Paco! Hiciste horrores con Paco. *(Baja la figura)* ¿Cuándo años viviste con él? ¿Fueron cinco o seis? ¿Y qué me dices de la cirugía plástica que te hiciste? ¿Cuánto te costó? ¿Y el auto que le regalaste a Paco? ¿Qué me dices del auto?

TOTA: *(Histérica)* ¡Silencio! Paco se ahogó en el Canal de la Mancha. Paz a sus restos. Pero ahora, solo quedamos tú y yo. Tú y yo, y tú con miedo, sí Tabo, con miedo de que te lo enseñe, y si te lo enseño no cuentas el cuento. Ven acá, que voy a enseñártelo. *(Empieza a caminar hacia su cama dando zancadas muy fuertes).*

TABO: *(Gritando)* Tota, no lo hagas. Te pido perdón por haber mentado a Paco. Paz a sus restos. *(Suplica)* Déjame recortar mis figuras. Tota, necesito quemar mucha gente. Si nos ponemos a jugar no tendré tiempo para recortar la revista entera. Te prometo que no quemaré a Paco. Lo juro. *(Coge la figura y la rompe en pedacitos)* ¿Lo ves?

TOTA: *(Que entretanto ha llegado a su cama, se arrodilla y saca de la cartera un espejo de mano, se vuelve hacia TABO, con voz melosa)* ¿Ya terminaste de hablar? ¿Te queda alguna basura por decir? ¿Algo más sobre Paco?

ACTO PRIMERO

TABO: Ya terminé, Tota, ya terminé.

TOTA: (A TABO) Tabo, mira.

TABO: Perdóname, pero estoy muy ocupado. ¿Qué quieres?

TOTA: Te he dicho que mires.

TABO: Lo siento, Tota.

TOTA: Mira lo que tengo en la mano.

TABO: ¿Qué tienes en la mano, Tota?

TOTA: (Con voz burlona) Tú lo sabes mejor que yo.

TABO: (Fingiéndose) No lo sé, de verdad que no sé lo que tienes en la mano.

TOTA: Tengo en la mano lo que tú sabes. (Pausa) Si no te acuerdas, puedes volver la cabeza y mirarlo.

TABO: No vale le pena, te agradezco. (Pausa) ¿Tota, qué tienes en la mano?

TOTA: Algo que sirve para mirarse, Tabo. Algo que te da mucho miedo. Algo...

TABO: (La interrumpe, gritando) No sigas, no sigas.

TOTA: Entonces, ¿vamos a jugar?

TABO: Tota, deja eso; estamos muy viejos para jugar.

TOTA: Claro, estamos muy viejos para jugar al tenis o al fútbol, pero el juego que nosotros jugamos es para viejos. ¿No te parece?

TABO: Es un juego peligroso, Tota. No digo que no lo juguemos una vez por mes, pero, todos los días... Por ejemplo, ayer, creí que no llegaba al final.

TOTA: ¡A mí con esas, viejo hipócrita! ¡A mí misma, que te conozco como si te hubiera parido! La verdad es que te encanta jugarlo.

TABO: Me encanta, me encanta, pero hoy, precisamente hoy tengo mucho trabajo. Cada día hay más gente joven en este mundo Tota, y si no me doy prisa en quemarla, bueno... ya tú sabes...

TOTA: Sería inútil, inútil. Si te dijera... (Se calla).

TABO: Anda, Tota, dímelo.

TOTA: Te voy a dar un disgusto, Tabo, voy a dártelo, pero será mejor que sepas a qué atenerte. (Pausa) Pues hoy leí en una revista de pediatría que el año pasado nacieron cien millones de niños. ¿Te das cuenta?

TABO: Cien millones... *(Pausa)* ¿Y qué...? Los que voy a quemar uno por uno. *(Pausa)* Oye, Tota, óyelo bien: desde hoy, desde este momento, tendré mucho trabajo. *(Ríe)* Muchísimo trabajo. *(Pausa. Cuando TABO dice «trabajo», TOTA baja de la cama y, con el espejo oculto en la espalda, llega junto a él)* Quemaré diariamente cien mil recién nacidos, cincuenta mil niños de cinco años, treinta mil de diez, veinticinco de veinte y diez mil de veinticinco.

TOTA: *(Toca a TABO en el hombro)* Tabo...

TABO: ¿Me tocaste?

TOTA: Te toqué.

TABO: ¿Qué quieres ahora?

TOTA: Que te mires en el espejo.

TABO: *(Se tapa la cara con las manos)* Lo siento, Tota, no puedo.

TOTA: ¿Con que no puedes, eh? *(Se sitúa delante de TABO y sube a la cama)*
¿No te gusta mirarte en el espejo?

TABO: *(Gimotea)* No me gusta, Tota, y tú lo sabes.

TOTA: ¿Por qué no te gusta?

TABO: Estoy muy viejo para mirarme, me da miedo. Tú sabes que cuando me conociste me decían "El lindo". Y ahora, Tota, ahora...

TOTA: Déjate de sentimentalismos baratos; ahora eres horroroso, y si no juegas al juego, te obligaré a mirarte en el espejo.

TABO: *(Suplicante)* No, Tota, por lo que más tú quieras en este mundo.

TOTA: Ya no quiero nada en este mundo, ni a ti mismo. De modo que...

TABO: *(Trata de ganar tiempo)* De modo, que cuando yo era joven me decían el Lindo, y ya ves hace rato que todo eso terminó... Por eso te decía que no me gustan los jóvenes, me recuerdan...

TOTA: *(Lo interrumpe)* No voy a oírte, no vas a dormirme con el cuento del Lindo. O juegas al juego o te miras en el espejo. Y piénsalo, porque si te miras puede darte el infarto.

TABO: Déjame pensarlo, Tota.

TOTA: *(Con la mano izquierda le coge las manos a TABO y las aparta de su cara al mismo tiempo que le pone el espejo frente a la cara)* Mírate.

ACTO PRIMERO

TABO: *(Se abraza a TOTA tratando de quitarle el espejo, que esta ha vuelto a ocultarlo en su espalda)* Puta vieja, te voy a estrangular, ¿qué te has creído? ¡Egoísta! Consque jugar al juego y Tabo que reviente, ¿no? Acabaste con mi paciencia, puta mala. Hoy es tu último día. *(Ruedan por el suelo y se detienen en el centro del círculo)*.

TOTA: *(Que ha caído encima de Tabo, dejando el espejo sobre la cama)* Y tú, viejo chulo, quemando jóvenes en efigie. ¿Por qué no los quemas de verdad? Anda, sal a la calle y empieza a quemar gente. *(Pausa)* Eres un tipejo, Tabo, eso es lo que eres.

TABO: *(Forcejea)* ¡Suéltame, puta mala!, ¡suéltame!

TOTA: ¿Puta? Qué más quisiera yo, Tabo, qué más quisiera yo que ser tu puta, pero, no soy nada más que tu vieja, babosa, asquerosa, zarrapastrosa, y piojosa. *(Pausa, lo suelta y se para)* Vamos, arriba, vamos a jugar *(Da dos palmadas y le da una patada...)* ¡Arriba!

TABO: *(Se pone de pie con gran esfuerzo)* Tota, me duelen todos los huesos.

TOTA: *(Lo ayuda a levantarse)* Tú te lo buscaste. En vez de complacerme, te empeñas en recortar figuras y yo tengo que obligarte. *(Pausa. Le pasa la mano por la cabeza)* Vamos, mi Tabo querido, vamos...

TABO: *(Resignado)* Bueno, vamos... *(Se sitúa frente a TOTA)*.

TOTA: ¿Listo?

TABO: Lo qué tú quieras. *(Le pone las manos en el cuello)*.

TOTA: Empieza.

TABO le aprieta el cuello como para estrangularla. TOTA permanece inerte con los brazos pegados a los muslos. Finalmente va cayendo muy lentamente en el suelo.

TABO: *(Mirándola, le da un puntapié)* Te moriste, puta vieja.

TOTA: Me morí, Tabo, estoy muerta.

TABO: ¿Cómo es?

TOTA: Bueno uno siente que la respiración va faltando, la vista baja hasta quedarse ciego, se deja de oír, y...

TABO: ¿Y qué más, Tota?

TOTA: Bueno, como uno ya está muerto puede decir y hacer lo que quiera.

TABO: ¿Lo que uno quiera, Tota? ¿Estás segura?

TOTA: Segurísimo. No falla.

TABO: ¿Y las consecuencias? ¿Te has puesto a pensar en las consecuencias?

TOTA: Cuando uno está muerto ya no hay consecuencias. La última fue morirse.

TABO: *(Mueve la cabeza)* Es lógico, lógico, pero...

TOTA: ¿Pero qué?

TABO: No sé... ¿Y si hay consecuencias? Te consta que no quiero líos con la policía.

TOTA: *(Riendo)* ¿La policía, Tabo? ¿Qué policía? ¿La de los muertos? Todavía nadie le ha visto el uniforme... *(Vuelve a reír)* Eres un niño, un niño. *(Pausa)* Ponme a prueba.

TABO: Eso es hablar en serio. *(Pausa)* A ver, dime algo que nunca me has dicho.

TOTA: *(Se para, siempre con los ojos cerrados y las manos cruzadas sobre el pecho)* ¡Qué buena idea has tenido, Tabo! Son tantas las cosas que nunca te he dicho.

TABO: Fíjate bien, cosas que siempre tuviste miedo decirme.

TOTA: Pues claro, miedo mucho miedo, miedo a las consecuencias.

TABO: Tota, estoy de lo más intrigado, muy intrigado. A ver, a ver...

TOTA: *(Se sitúa frente a TABO)* Te voy a decir algo que pasó hace dos meses.

TABO: ¿Dos meses, Tota? ¿Has dicho dos meses? Déjame pensar. *(Pausa)* No, no creo...

TOTA: Pues sí, Tabo, hace dos meses. *(Pausa)* ¿Te acuerdas del dinero que se te perdió hace dos meses?

TABO: No me lo recuerdes, Tota, no me lo recuerdes. Con ese dinero pensaba comprar un lote de revistas viejas. Y de pronto, el dinero se esfumó. Como lo llevaba siempre en el bolsillo del saco, tú me dijiste que a lo mejor uno de esos carteristas...

ACTO PRIMERO

TOTA: No, Tabo, no fue un carterista, fui yo. Cuando te vi dormido fui a la percha, donde el saco estaba colgado, cogí el dinero y al otro día me di un banquete en el restorán.

TABO: *(Se lanza sobre ella)* ¡Putra vieja! ¡Te voy a partir el alma!

TOTA: *(Con mucha calma)* Tabo, un muerto no tiene alma, ni cuerpo. Te ves muy ridículo diciendo eso y echándote sobre mí. Vamos, apártate. No soy otra cosa que un cadáver sin miedo a las consecuencias.

TABO: *(Se aparta, bajando la cabeza)* Es cierto, Tota, un cadáver... *(Pausa)* Es maravilloso. Es como si...

TOTA: *(Lo interrumpe)* Déjalo ahí. Siempre hablas basura. Ya sé que es maravilloso; por eso inventé el juego. *(Pausa)* A ver, dime que he sido condenada a muerte.

TABO: Tota, mi vieja querida, has sido condenada a muerte.

TOTA: *(Finge un gran terror)* ¿A muerte, has dicho a muerte?

TABO: *(Llorando)* Sin apelación, Tota, sin apelación.

TOTA: Sin apelación... *(Pausa)* ¿Tú sabes si el juez está instruido de lo que me pasa?

TABO: ¡Cómo no va a saberlo, cómo no va a saber que me has matado!

TOTA: Pues claro que el juez sabe que te he matado. Pero lo que él no sabe es que yo estoy muerta. Nunca he visto matar dos veces a la misma persona.

TABO: Es maravilloso, Tota, es maravilloso. Se me ocurre que cuando yo quiera matar a alguien primero me muero y después lo mato. Así no puede haber consecuencias.

TOTA: Y si al que tú piensas matar se muere antes de que tú lo mates para que lo mates ya muerto, entonces es más maravilloso.

TABO: Tota, búrlate del juez.

TOTA: *(Suplicante)* Señor juez, vengo a implorar su perdón. Si usted me condena a muerte privará al mundo del primer muerto que se murió para que lo condenaran a muerte, señor juez, no me mate dos veces.

TABO: (*Aplaude*) ¡Bravo, Tota, bravo! Eres la muerta perfecta. Te voy a condecorar con la Orden Mortal de la Muerte. (*Hace como si le impulsara una condecoración*) Y toma este diploma (*Hace como que lee*) *Honor al mérito*. Tota, la grande, murió en aras de la humanidad para demostrar a sus semejantes que cuando uno está muerto no le teme a las consecuencias.

TOTA: (*Abre los ojos, baja los brazos*) Está bueno ya. Ahora te toca a ti. Vamos (*Ambos llegan a la cama. TOTA se sienta. Adopta una postura de gran dama. TABO se arrodilla, destapa la botella y llena la copa de agua, le añade unos polvos blancos que están en un sobrecito. Coge la copa y mira fijamente a TOTA*)

TABO: (*Le alarga a TOTA la copa*) Mi amor, bebe este nepente. Te hará olvidar a Paco.

TOTA: (*Dramática y grotesca, se lleva la mano al corazón*) Paco, ese nombre me desgarró el corazón.

TABO: Cuando tomes este nepente borrarás a Paco del libro de tu vida.

TOTA: Primero toma tú, déjame la mitad. También tú debes borrar a Paco de tu vida.

TABO: Tota, yo nunca tuve nada con Paco. No hubiera podido...

TOTA: (*Imperativa*) Yo sé que no hubieras podido, pero debes tomar el nepente para que nunca más pronuncies su nombre. Bebe.

TABO: ¿Lo tomo?

TOTA: Tómalo. Verás que Paco se te quita de la cabeza. Después yo tomo la otra mitad de nepente y también Paco se me quita de la cabeza.

TABO: (*Toma la mitad de la copa*) ¡Sabe a rayos!

TOTA: Sí, a rayos, pero después, el Nirvana.

TABO: (*Le alarga la copa a TOTA*) Bebe.

TOTA: (*Con la copa en la mano, la expone a la luz mirándola atentamente*) Pensar que en este líquido maravilloso está el olvido de Paco. Paco, me has destrozado el corazón. (*Pausa*) Paco, amor mío, ¿Vendrás hoy? Tota te espera siempre, siempre... (*Pausa*) ¿Te acuerdas de lo

ACTO PRIMERO

que pasó la noche en que navegábamos por el Danubio? Paco, me juraste amor eterno. ¿Y aquel beso Paco? Aquel beso tuyo fue como una perla fabulosa sobre mis labios, Paco, Paco, te voy a olvidar para siempre, para siempre, para siempre... *(Lanza una carcajada. Entretanto TABO se ha echado en la cama y ha cruzado sus manos sobre el pecho)* Conque querías asesinar me, chulo de mierda. Pero Tota es más viva que tú. *(Se acerca y lo escupe)* Nepente no, cicuta querías darme, pero con Tota no hay quién pueda. *(Le da una patada)* ¡Que te coman los gusanos! *(Registra en la cartera, saca un pañuelo negro y lo extiende sobre la cara y la cabeza de TABO)* Y óyelo bien: no te voy a preguntar nada. Te vas a quedar con las ganas. Ahí te irás pudriendo, viejo cabrón. *(Va a la cama de TABO, se sienta y empieza a romper las figuras recortadas. Canta)* «Tabo fue por lana y salió trasquilado... envenenado y embalsamado...» *(Ríe. Pausa. Da dos golpes sobre la cama. Pausa. Se incorpora. Pausa. Se para)* Puedes entrar, Paco. *(Pausa. Camina hacia el proscenio)* Ya lo maté *(Como si alguien le hablara al oído)* ¿Qué, Paco, qué? ¿Que si está bien muerto? *(Como si agarrara a PACO, por un brazo)* Ven. *(Empieza a caminar hacia la cama donde está TABO)* Ven, cerciórate. *(Llega a la cama, le quita el pañuelo a TABO)* Míralo bien; envenenado con veneno. Cayó redondo. Anda, Paco, tócalo; está más frío que un cubito de hielo. *(Hace como si oyera a PACO)* Sí, mi amor, nos iremos de aquí para siempre. ¿Que quién va a enterrarlo? El municipio, y como pobre de solemnidad. *(Hace como si cogiera a PACO por el brazo y camina hacia el fondo de la escena)* Vamos, vamos, amor mío. *(Llega al fondo de la escena. Se vuelve y mira hacia la cama de TABO donde está su cartera)* Espera, mi amor, se me olvidaba mi cartera y... sabes, ahí están tus cartas. *(Coge la cartera, se vuelve hacia TABO)* Tabo... *(Pausa. Un poco más alto)* Tabo... viejo, ¿está bueno, no? No te hagas más el muerto. *(Pausa)* Tabo... *(Gritando)* Tabo... *(Pausa. Camina hasta quedar frente a la cama de TABO)* ¿Tabo, te has de olvidado que cuando yo te digo Tabo por segunda vez, tienes que levantarte? *(Pausa)* ¿Tabo, me estás

oyendo? Tabo, se me está acabando la paciencia y voy a entrarte a patadas... *(Pausa. Zarandea a TABO por los pies)* Vamos, mira que van a dar las seis y tenemos que tomar la leche; después no me vengas con el cuento de que te cayó mal porque la tomaste a las ocho. Vamos Tabo *(Vuelve a zarandearlo. Se pone las manos en la cabeza)* ¡Dios mío, qué paciencia hay que tener con este viejo! El otro día, ¿te acuerdas, Tabo? Te pasaste el rato que yo hablo con Paco rascándote la nariz y lo que no es la nariz. ¿Te acuerdas? ¿No sabes que tienes que estar rígido mientras yo hablo? Rí-gi-do, mi hijito. *(Pausa. Se inclina y de un tirón le arranca el pañuelo)* Y ahora esto, esta demora. *(Le da dos galletas)* ¡Anjá! ¿Conque persistes en hacerte el muerto? ¿Qué te traes Tabo, qué te traes? Mira que voy a darte una paliza de padre y señor mío. *(Pausa. Se pone manos en la cadera y lo mira atentamente)* ¡Ah, ya sé...! Las cosquillas. ¿Me oyes? Te voy a hacer cosquillas. ¿No? Pues sí señor. *(Se agacha y le hace cosquillas en la barriga. TABO no se mueve)* ¡Como si le hiciera cosquillas a un muerto! *(Pausa, moviendo la cabeza)* No, no puede ser, no está muerto, imposible, cuándo se ha visto que un purgante de soda mate a alguien. *(Vuelve a hacerle cosquillas, lo zarandea, le vuelve a pegar en la cara, le da dos patadas)* ¡Mi madre! ¿Qué te pasa? Tabo, Tabo, ¿me oyes? Cabrón, hijo de mala madre, ¿me oyes? ¿Pero se habrá muerto de verdad? No, no puede ser, él no puede hacerme esto. *(Corre hacia la cama de TABO registra en la carteras saca el espejo, vuelve a la cama, se agacha, le pone es espejo en la boca, en la nariz, lo toca)* Está más frío que un cubito de hielo. *(Pausa, se revuelve el pelo y empieza a caminar alrededor de la cama, gritando)* ¡No, Tabo!, no puedes hacerme esto, no puedes morirme, ¡no puedes dejar sola a Total!; además, nos falta morirnos los dos a la vez, y tú sabes que eso es lo mejor, es cuando podemos decirlo todo porque no tenemos miedo. Tabo, ¿qué voy a hacer sola en esta casa? Vuelve, vuelve en ti, si vuelves te voy a dejar un día entero recortando figuras de jóvenes y te ayudaré a quemarlas. *(Corre hacia su cama. Se sienta)*

ACTO PRIMERO

¿Y ahora qué? ¿Es verdad que Tabo se acabó? (*Mira la cama de TABO*)
¡Mierda, eres un mierda! Tabo, ¿me oyes? Eres un mierda.

TABO: ¿Qué estás diciendo, Tota?

TOTA: Que eres un mierda. (*Pausa, se para rápidamente*) Tabo... ¡No puede ser! ¿Hablaste? Pero, Tabo, tú estás muerto de verdad. (*Pausa, va a la cama de TABO, pero sin acercarse mucho*) ¿Tabo, tú hablaste? (*TABO permanece mudo*) ¡Carajo! ¿Pero es que estoy oyendo voces como esa Juana de Arco? (*Vuelve a mirar a TABO*) ¡Qué imbécil soy! Está más muerto que un muerto y yo creyendo que hablé.

TABO: ¿Quién está muerto, Tota?

TOTA: (*Corre y se echa junto a TABO*) Ahora si es verdad, cabrón, me las vas a pagar todas juntas. Conque haciéndote el muerto. (*Lo zarandea violentamente*).

TABO: (*Se para lentamente*) Vamos, Tota, no es para tanto, además quise proporcionarte una emoción. Pensé...

TOTA: (*Lo interrumpe*) ¿Una emoción? ¿De qué me hablas? ¿Emoción? Niñito, ¿con qué se come eso?

TABO: (*Se acerca a TOTA y le coge las manos*) Tota, pensé...

TOTA: (*Zafa sus manos con violencia*) ¡Suelta! ¿Conque una emoción, eh? (*Coge las figuras y las rompe*) ¿Esto es una emoción? Tabo, ven acá...

TABO: (*Llorando*) No le hagas eso a tu Tabo.

TOTA: (*Lo amenaza con el puño*) Tabo, te he dicho que vengas. Tú no eres mi Tabo; eres solo el marido viejo de una vieja. Ya hace mucho rato que se acabó eso de tú eres mi Tabo y yo soy tu Tota. ¿O es que no te miras? Anda mírate, coge el espejo y mírate. Por eso le tienes odio a la gente joven...

TABO: (*Camina hacia la cama donde está TOTA*) Tú también, Tota, tú también...

TOTA: (*Lo coge por una mano y le pone en la otra las tijeras*) ¿Yo...? ¿Odio yo? No me hagas reír. A mí la juventud me entenece. Además, nunca miro para atrás. Lo pasado, pasado. Ahora lo único que me interesa es el presente. (*Se pasa las manos por todo el cuerpo. Ríe grotescamente,*

agarra a TABO por un brazo y lo aproxima a su cara) Mira. *(Mientras habla se va tocando la cara)* Mira, por aquí arrugas, y por aquí más arrugas, y por aquí patas de gallina, y por aquí bolsas, y por aquí cráteres, y por aquí zanjas. *(Vuelve a reír)* Y por aquí *(Se toca los senos)* me llegan a la barriga, y las manos, ¡mírame las manos! No puedo más con la artritis. *(Pausa)* Y tú estás peor que yo. Todos mis achaques, y encima de eso, tu próstata... Al menos, yo todavía no me orino, pero tú, un reguero, viejito, un reguero... Más el olor. *(Escupe)* Y eres tú, precisamente tú, el que todavía sueña, sí, porque tú sueñas con la Fuente de la Juventud Eterna *(Lanza una carcajada, pausa, indicando con el dedo índice las figuras, coge una y se la da a TABO)* Córtale la cabeza.

TABO: Eres implacable. *(Le corta la cabeza a la figura).*

TOTA: Y ahora muérete de nuevo, vamos rápido, muérete, tenemos poco tiempo. *(TABO va a su cama, y adopta la misma posición. Va a la cama de TABO)* Tabo, Tabo...

TABO: *(Se levanta, le apunta a TOTA con el dedo índice)* ¡Pum!

TOTA: *(Se desploma)* ¡Muerte soy!

TABO: *(Al público).*

¡Mi mujer ha muerto y soy libre!
 Puedo, pues, beber mucho o poco.
 Cuando entraba sin un centavo,
 sus gritos me volvían loco.
 Esta crápula invulnerable,
 como las máquinas de acero,
 jamás en invierno o en verano,
 conoció el amor verdadero,
 con sus negras hechicerías,
 su pomo de hiel, su calvario,
 su cortejo infernal de alarmas,
 sus ruidos de grillos y osario,

ACTO PRIMERO

¡Heme aquí solitario y libre!
 Borracho perdido estaré
 a la noche, y sin miedo alguno
 en el suelo me echaré.¹

Se echa junto a TOTA.

TOTA: *(Abre los ojos, se incorpora)* ¿Te echaste ya?

TABO: Sí, crápula. *(Abre los ojos).*

TOTA: Bueno, viejo cañengo, ahora estamos muertos.

TABO: Eso es, Tota, estamos muertos. *(Ladeando la cabeza del lado de TOTA.*

Pausa) Es como tú dices. No tengo miedo.

TOTA: ¿Ni siquiera al espejo?

TABO: No, Tota, ahora ya no soy ni viejo ni joven, ahora soy un muerto.

(Pausa) ¿Y dónde estarán ahora Tabo y Tota?

TOTA: *(Con el brazo extendido a todo lo largo apuntando al fondo del escenario)*

¡Míralos, míralos! Tienen miedo.

TABO: *(Echa el cuerpo hacia delante)* Sí, tienen miedo, mucho miedo. Ahora les toca tener miedo.

TOTA: Eso es, se pasaron la vida metiéndonos miedo, y ahora...

TABO: Ahora están en nuestras manos. En nuestras manos. Ahora tendrán que pagar. *(Camina hacia el fondo de la escena)* Míralos, míralos... *(Gritando)*

¡Tabo, Tabo, aquí estoy!

TOTA: *(Sigue a TABO gritando)* ¡Tota, Tota, aquí estoy!

TABO: *(Avanza más)* Tabo, te llegó la hora. ¿No me casaste con Tota? Pues te llegó la hora de pagar. *(Hace como que atrapa un cuerpo)* Así te quería coger Tabo. *(Vuelve a hacer la acción)* Mansito, mansito. No, Tabo, no grites. *(Hace la acción de taparle la boca)* Es inútil. La policía no puede entrar en esta casa. Yo soy el jefe de todos los policías del mundo. *(Pausa)* ¿Dices que no me obligaste? ¿Qué a ti te hubiera gustado

¹ Fragmento de «El vino del asesino», (Baudelaire).

casarme con Tota, pero que si yo decidía que era con Lili te daba lo mismo? No te creo, Tabo, aunque me lo jures por toda la corte celestial. No, Tabo no te voy a perdonar la vida. Me obligaste a casarme con Tota, que es la mujer más asquerosa que hay en toda la tierra. ¿No es cierto Tota, que tú eres la mujer más asquerosa que hay en toda la tierra?

TOTA: Sí, me gusta oírte decir, me gusta mucho. Y tú también eres el hombre más asqueroso de toda la tierra. *(Pausa)* Tota, ¿me estás oyendo? Me casaste con el asqueroso de Tabo. Yo estaba enamorada de Toni, pero eso no lo tuviste en cuenta. Tota eres una bruja, eso es lo que eres, una bruja egoísta, pero ahora te llegó la hora de pagar. ¿Qué lo hiciste por mi bien? No, Tota, lo hiciste para darte tono. ¡Qué clase de perla eres, Tota! Te aprovechaste de mi miedo; ella tiene miedo, ella no va a protestar, ella se conformará con su suerte. Ella será desgraciada, pero no importa, con tal de que yo pueda darme tono. ¿Y ahora qué tono te das, Tota? Ahora el tono me lo doy yo, ahora estás en mis manos, mansita, y ahora eres tú la que tiene miedo. Yo soy la que te mete miedo, el miedo final, Tota, ¿me oyes? El miedo final.

TABO: No, Tabo, aquí no hay cura para confesarte. ¿Que vas a ir a la presencia de Dios sin confesarte? Mala suerte, Tabo mala suerte, mala suerte. Además, no arreglarías nada, el mismo Dios te condenaría. ¿Cómo dices? ¿Qué te arrepientes? Allá tú, pero tu arrepentimiento no te va a salvar.

TOTA: También Tota quiere un confesor para arrepentirse de sus pecados. Y Tabo otro. Ahora los dos están muy razonables y piden perdón y dicen que van a ser buenos en lo adelante.

TABO: Buenos en el hoyo, no les queda otra cosa.

TOTA: *(Riendo)* ¡El hoyo, el hoyo! ¡Qué bárbaro eres!, de verdad que eres un bárbaro en lo adelante Tabo y Tota van a ser muy buenos en el hoyo.

ACTO PRIMERO

A medida que ambos actores hablan, zigzaguean por toda la escena hasta llegar al proscenio. Deben dar la impresión de estar borrachos, extenderán las manos como si dejaran caer los cadáveres de TABO y de TOTA en el foso de la orquesta. Al público, al unísono.

TOTA: ¡Ahora no tenemos miedo!

TABO: *(Se vuelve hacia TOTA)* ¡Los pobres, murieron creyendo que nosotros pensábamos que eran culpables!

TOTA: Es así Tabo, es así como dices. El miedo ayuda a mentir. *(Pausa. Mueve la cabeza y deja caer los brazos una y otra vez)* ¡Qué mentirosos somos! ¡Qué par de mentirosos!

TABO: *(Hace la misma acción)* ¡Qué par de mentirosos!

ACTO SEGUNDO

TOTA y TABO *están sentados en su cama con un vaso de leche en la mano.*
Luz blanca.

TOTA: *(Hace un gesto de desagrado después de probar la leche)* Esta leche...

TABO: Si fuera eso...

TOTA: No, Tabo, no es la leche, es tener que tomarla. Estoy hasta la coronilla del vaso de leche a las seis de la tarde.

TABO: Bueno, puedes arreglarlo prolongando la sesión de la muerte hasta las ocho de la noche.

TOTA: Sigues siendo un cretino. Como si uno pudiera pasarse las veinticuatro horas del día haciéndose el muerto. Además, para hacerse los muertos hay que comer y dormir, ¿no? Si nos morimos de verdad entonces no habría juego. A mí me revienta el vaso de leche, pero si no lo tomo pierdo fuerzas, y si las pierdo estoy a dos dedos de que la pelona me coja. Y yo, Tabo, quiero vivir; allá tú si te gusta la muerte de verdad.

TABO: Eres un pozo de ciencia, querida puta vieja, más puta y más sabia que tu madre. *(Pausa)* Y ahora dime: si no te gusta la leche, ¿por qué no te comes un bisté y un par de huevos?

TOTA: ¡Que cretinadas hay que oírte, Tabo! Así que bisté y huevos. ¿Y tú crees que mis sesenta años resisten a esta hora esos alimentos? Supón que me los comiera, bueno, una embolia y no cuento el cuento. *(Pausa)* No, hijito, cuando uno quiere seguir viviendo —lo que se pueda, claro está—, y cuando uno goza horrores con el juego de la muerte, hay que aguantar la boca.

TABO: No, si te digo lo del bisté y los huevos es por ti; yo, con este vaso de leche resisto hasta mañana. *(Pausa)* Oye, el juego de hoy nos quedó sublime. ¿No te fijaste que dije cosas nuevas?

ACTO SEGUNDO

TOTA: ¡Ya te oí, ya te oí! Nada más estaba esperando que fallaras, para darte una patada en la espinilla. Pero a la verdad que te salió fenómeno.

TABO: ¿Qué te pareció lo del hoyo? Cuando iba a decir: «Y ahora vamos a darles cristiana sepultura»... se me ocurrió lo del hoyo. Es más eficaz. ¿No te parece?

TOTA: Fue algo sublime, pero no vayas a creer, sentí un frío en el estómago.

TABO: ¿Un frío...?

TOTA: Eso es un frío... Como si tuviera una bolsa de hielo dentro de la barriga.

TABO: Y eso, ¿por qué?

TOTA: Bueno, es que me acordé que a Tota no le gustaba que dijeran en su presencia: «Fulano fue derecho al hoyo... o Mengano ya está en el hoyo...» Decía que el hoyo es para los animales y además, que esa palabra era muy honda. ¿Tú entiendes algo? Nunca aclaró por qué le parecía honda.

TABO: Bueno tú sabes que un hoyo para un muerto tiene que ser hondo.

TOTA: ¡No me digas, filósofo! Eso lo saben hasta los perros. No, no es eso estoy segura que Tota quería expresar algo más. Y es por eso que sentí el frío en la barriga.

TABO: Estaba pensando que en la próxima sesión de juego podemos hacer que Tota mate a Tabo y lo entierre en el hoyo.

TOTA: Por poder hacerlo, no quedará... Ya sabes que cuando uno está muerto puede hacer lo que quiera. Pero no sé, así de pronto la idea no la veo bien. ¿Qué te propones?

TABO: Bueno, como proponerme, nada. Es tan solo una variación dentro del juego. En la primera, Tota mata a Tabo, en la segunda, Tabo mata a Tota.

TOTA: No me parece correcto disponer de Tota y de Tabo para que Tota mate a Tabo o Tabo a Tota. Ellos están muertos de verdad y ya no podrían matar. Otra cosa sería si estamos vivos aceptaran jugar el juego.

TABO: Pero a lo mejor Tabo y Tota... *(Se calla)*.

TOTA: *(Se para, va a la cama de TABO)* ¿Quieres decir que Tabo y Tota se quedaron con las ganas de matar?

TABO: Con las ganas de matar, exactamente Tabo a Tota o Tota a Tabo.

TOTA: ¿Tú quieres decir que también ellos tuvieron miedo?

TABO: A lo mejor... Porque oye, uno ve a la gente y piensa ese es un tipo de pelo en pecho o esa es una tipa que se lleva al más pintado por delante, y un buen día te enteras que son unos cobardones. O no te enteras, pero en el fondo lo son.

TOTA: *(Se sienta)* Eso es muy interesante. Eres un cretino, pero de vez en cuando dices algo con sustancia. *(Pausa)* Ven acá, ¿lo que tú quieres decir es que todo el mundo tiene miedo?

TABO: Bueno, no exactamente. No, no creo que todo el mundo tenga miedo, porque entonces no habría miedosos. Tiene que haber gente que meta miedo.

TOTA: ¿Y no será que la gente que mete miedo es porque también tiene miedo?

TABO: Puede ser como dices, pero eso no cambia las cosas. De un lado están los miedosos que meten miedo y del otro los miedosos que se dejan meter miedo.

TOTA: ¿Y tú crees que hay más miedosos que meten miedo que miedosos que no lo meten?

TABO: ¡Qué sé yo! Todo esto es como un dale al que no te da... Habría que empezar por saber quién inventó el miedo.

TOTA: Déjalo ahí, para lo que serviría saberlo. Ya es bastante tener miedo.

TABO: ¡Y qué miedo! Quiero decir, el de nosotros. Supón que el miedo tenga un cuerpo, bueno nosotros somos su trasero.

TOTA: ¿Tan miedosos somos?

TABO: ¡Y me lo preguntas! ¿Cuántas veces has ido hoy al inodoro?

TOTA: ¡No me digas nada! ¡Ocho! Parece que el pescado de ayer me cayó mal.

ACTO SEGUNDO

TABO: ¿El pescado...? Diría más bien que lo que te ha caído mal es la planilla.

TOTA: No te entiendo.

TABO: Porque no quiero. Mañana viene el hombre de la planilla y eso te tiene del coro al caño...

TOTA: *(Se para, camina con agitación, se pone las manos en la cabeza)* ¡Allá va eso! Más o menos se me había olvidado, y ahora vienes a recordarme la maldita planilla. *(Pausa)* Todavía no la he llenado. ¿Ya llenaste la tuya?

TABO: Tampoco, y oye, esa planilla se las trae, ¿la has leído?

TOTA: Mil veces, y cada vez que vuelvo a leerla me da más miedo.

TABO: Dicen que es un test psicológico.

TOTA: Sí, eso siempre dicen, pero se enteran de tu vida y milagros...

TABO: ¿Tú crees que el tipo venga, meta la planilla en su cartera y se vaya o se ponga a hacernos preguntas?

TOTA: Nunca se sabe... *(Pausa)* ¿Me ayudas a llenarla?

TABO: Ahora me caigo de sueño... Déjalo para mañana.

TOTA: No, ahora mismo. Total, si no voy a poder dormir. Y tú tampoco. *(Pausa)* ¿Dónde están?

TABO: *(Mete la mano en el bolsillo posterior del pantalón)* Acá la tienes. *(Le muestra dos papeles rosados, los alisa sobre sus rodillas, saca un lápiz del bolsillo de la camisa y se lo pone en la oreja)* Bueno, cuando quieras.

TOTA: Son cinco preguntas solamente.

TABO: Cinco, nada más que cinco, pero se las traen... Son de argolla...

TOTA: Empieza a leer.

TABO: *(Lee)* La primera dice así: «Si no se hubiera casado con el hombre que se casó ¿con cuál le hubiera gustado casarse?»

TOTA: ¿Tú crees que esa pregunta tiene filo?

TABO: ¡Vaya si lo tiene! Esa gente de la oficina de preguntas sabe mucho; para mí es que ellos conocen nuestro caso y esperan que tú contestes: «De no haberme casado con mi actual marido, lo hubiera hecho con Toni».

TOTA: Pero ellos también deben saber que estuve enamorada de Toni.

TABO: Lo saben y también saben que si yo no me hubiera atravesado en tu camino, a estas horas estarías casada con él.

TOTA: ¿No será que quieren saber que yo no estaba enamorada de ti?

TABO: ¡Qué me cuentas! Eso lo saben mejor que tú y que yo. No; lo que ellos esperan que tú contestes es eso que acabo de decirte. Y mira si es que la segunda pregunta se relaciona estrechamente con lo que ellos quieren que tú respondas.

TOTA: ¿Es posible? Léela.

TABO: *(Lee)* Allá voy. Oye: « ¿Se casó con el que actualmente es su esposo por amor o por miedo?»

TOTA: No empieces a inventar. Tienes la costumbre de enmendarle la plana a la planilleros. Acuérdate lo que te pasó con la planilla del consumo eléctrico. Donde decía “consume” cambiaste la palabra por “energía”. El planillero te puso como un zapato... *(Pausa)* Ahí no dice «por amor o por conveniencia».

TABO: *(Le mete la planilla por los ojos)* Lee tú misma. ¿Qué dice ahí?

TOTA: *(Lee)* «¿Se casó con él que actualmente es su esposo, por amor o por miedo?» *(Pausa. Levanta la cabeza)* Tienes razón.

TABO: ¿Te das cuentas? Sabes tanto de ti y de tu vida que son como si fueras tú misma.

TOTA: Son preguntas que meten miedo. ¿Cómo contesto esta?

TABO: Lo que contestes no va a tener mayor importancia. Fíjate, en el fondo ellos no preguntan.

TOTA: *(Gritando)* Y si no preguntan, ¿qué carajo es lo que hacen?

TABO: *(Con mucha calma)* Contestan, contestan por ti. *(Pausa. Pasa la vista por la planilla)* Ya te dije que la respuesta de cada pregunta está en la pregunta siguiente. Así, la pregunta número uno es contestada por la número dos, esta por la tres, la tres por la cuatro y la cuatro por la cinco.

ACTO SEGUNDO

TOTA: Entonces, ¿qué objeto tiene que yo conteste? ¿No lo han hecho ya ellos por mí?

TABO: Si pudiera contestarte esa pregunta, sería el jefe de los planilleros. ¿Qué se trae entre manos? Solo él lo sabe y no creo que jamás te lo diga.

TOTA: Déjalo ahí. Sigamos la charada. Lee la tercera que contesta la segunda.

TABO: Ahí va. *(Lee)* «¿Quiere explicarme por qué juega a hacerse la muerta?» *(Pausa)* ¿Te das cuenta? Aquí te están diciendo muy claramente que te has pasado la vida teniendo miedo. Por tanto, te casaste conmigo por miedo.

TOTA: *(Riendo)* El jefe de los planilleros sabe mucho.

TABO: Imagínate, es un jefe...

TOTA: ¿Y la cuarta que contesta la tercera?

TABO: La cuarta dice así: « Si no le teme a las consecuencias, ¿utilizaría la mentira como arma? *(Pausa)* Está diciendo por las claras que juegas a hacerte la muerta para no temerle a las consecuencias. ¿Qué te parece?

TOTA: Formidable. Ese jefe es un bárbaro... *(Ríe de nuevo)* ¿Y la quinta que contesta la cuarta?

TABO: *(Se pone el papel delante de los ojos)* Enseguida te la leo. Oye bien: «Si usted mintió para inculpar a Tabo y a Tota, ¿sería capaz de mentir afirmando haber recibido una planilla con cinco respuestas sobre su vida?» *(Pausa)* Aquí, te contestan la cuarta pregunta diciendo que utilizas la mentira como arma. *(Pausa. Dobla los papeles, los mete en el bolsillo posterior del pantalón, saca el lápiz de la oreja y se lo muestra a TOTA)* Mira, no hemos tenido necesidad de utilizarlo. *(Se lo guarda en el bolsillo de la camisa. Moviendo la cabeza)* Bueno, mañana vendrá el planillero. *(Bosteza, se estira)* Vendrá, vendrá...

TABO: *(Vuelve a bostezar.)* Sí, Tota, el planillero...

TOTA: ¡Cómo no, Tabo, no faltaba más! Y cuando llegue tú le dirás: váyase.

TABO: *(Siempre bostezando)* ¿Que yo le voy a decir que se vaya? ¿Y con qué derecho? *(Se para, da dos pasos y se sitúa de espaldas a TOTA).*

TOTA: Con el derecho del más fuerte. *(Llega junto a TABO y con violencia se pone frente a él, al mismo tiempo le coge la cara entre sus manos)* Viejo cabrón, con el derecho del más fuerte porque tú eres el jefe.

TABO: ¿Yo el jefe, Tota? ¿Y jefe de qué?

TOTA: De los planilleros, chulo de mierda. *(Le da una bofetada)* Así que redactando planillas para meterme miedo. Pues voy a hacértelas comer. *(Le mete la mano en el bolsillo posterior del saco)* ¡Hijo de perra!...

TABO: *(Forcejea)* Puta mala, puta vieja, te voy a estrangular. *(Le echa las manos al cuello)* Conque quieres echarme el muerto. *(Pausa)* Así que me rompo la cabeza descifrando tu planilla y me pagas con esto. Eres peor que una rata de cloaca. Pero te voy a estrangular. *(Le aprieta el cuello)* Y encima te burlas de mí. Cabrona, eres tú la que ha cocinado este pastel y ahora me echas el muerto...

TOTA: *(Echa las manos al cuello de TABO)* ¡Hipócrita! Lo que tú quieres es que me muera de verdad. ¡Imbécil! Si tu Tota se muere de verdad, ¿con quién vas a jugar? ¿Tú solo? Pensaste que me iba a morir del susto, pero tengo el corazón más duro que el hierro. *(Le echa una zancadilla y ambos ruedan por el suelo)* Farsante, pirata, degenerado.

TABO: *(Se encarama sobre TOTA y la inmoviliza utilizando sus piernas como tenazas)* Óyelo bien, puta mala, cuando estés muerta no podrás decirme: Tabo, ahora no tengo miedo. No cabrona, cuando estés muerta serás otro muerto, es decir nada de nada.

TOTA: No te tomes el trabajo... Ya estoy muerta. Y también tú. ¿No te das cuenta de que estamos muertos?

TABO: ¿Estamos muertos, Tota? ¿De verdad que lo estamos?

TOTA: Te lo juro. A ver, ¿Sigues teniendo miedo?

TABO: *(Sacando sus piernas de encima de Tota, se tiende al lado de ella)* Ni pizca de miedo *(Pausa)* ¡Qué bien se está así, a tu lado! Ahora podemos hacer todo lo que nos salga de adentro. Por ejemplo, podemos

ACTO SEGUNDO

romper las planillas. *(Las saca del bolsillo)* Toma la tuya. *(Se la pone en las manos)* Rómpela. *(Rompe la suya).*

TOTA: *(Rompe la planilla)* ¡Qué felicidad! Es como nacer de nuevo, sin culpa ni pena. Siempre estamos discutiendo y tirándonos los platos a la cabeza, pero al final nos ponemos de acuerdo.

TABO: De acuerdo, eso es siempre de acuerdo. *(La acaricia)* Mi Tota, mi Totica, qué hubiera sido mi vida sin ti.

TOTA: ¡Y la mía! *(Lo acaricia)* Mi Tabo, mi Tabito. *(Pausa)* Me siento tan feliz que pienso seguir muerta hasta que me muera.

TABO: ¡Qué magnífica idea, Tota, qué magnífica idea! Seguir muertos hasta que nos toque morirnos. Mi vieja, eso es un descubrimiento sensacional. *(Pausa)* ¡En esta casa se acabó el miedo! *(Coge a TOTA por un brazo)* ¡Ven, vamos a matarlo!

TOTA: *(Se para)* ¿Matarlo, has dicho matarlo? ¿Y con qué, Tabo, con qué?

TABO: *(Le muestra las manos)* ¡Con estas manos, Tota, con estas manos! *(Le coge las manos a TOTA)* Y con las tuyas.

TOTA: *(Ríe socarronamente)* ¡No me digas! Así que con estas manos... *(Le muestra sus manos a TABO. Pausa. Le coge las manos)* Y con esas manos... Lo vamos a matar.

TABO: *(Perplejo)* Pues sí, te digo que lo mataremos y después lo vamos a enterrar.

TOTA: *(Siempre riendo socarronamente)* ¿Tú lo jurarías, Tabo?

TABO: *(Con mayor perplejidad)* ¿Qué te traes, Tota?

TOTA: No me traigo nada, juego limpio y hablo claro. Contéstame: ¿lo juras?

TABO: *(Alzando lentamente su mano derecha)* Lo juro.

TOTA: Piénsalo dos veces, mira que un juramento es algo sagrado, y cuando uno jura tiene que mantener su palabra. Después no vengas pidiendo perdón, como lo hiciste la semana pasada. ¿Qué pasó ese día, Tabo?

TABO: Bueno, es que yo... *(Se calla).*

TOTA: Tú, nada... No pudiste.

TABO: Tota, yo te juro que hoy sí lo mato... Me siento muy fuerte. Mira
(*Le muestra el brazo derecho haciendo mollero*) Es un hierro.

TOTA: (*Le toca el mollero*) De acuerdo, un hierro. (*Pausa. Le toca el corazón*)
¿Y esto, Tabo, esto? Un fleco; un colgajo. El miedo te lo va a matar del
susto.

TABO: Ya verás, ya verás. Lo voy a esperar en guardia. (*Se pone en guardia
como un boxeador*). Él me tira un *jab* a la mandíbula. Yo lo esquivo.
(*Hace como si esquivara el golpe*) Lo mido bien. Le tiro un *uppercut* y,
¡noqueado!

TOTA: (*Cuenta como lo hace un referee a contendiente, le asesta un golpe en el
barriga y TABO cae. Volviendo a hacer de referee*) ¡Noqueado!

TABO: (*Siempre en el suelo*) ¡Toma este, y toma este otro, y toma más! (*Tira
golpes al aire*).

TOTA: (*Lo coge por las muñecas y lo inmoviliza*) ¡Cretino! ¿Quieres que te
repita el ataque de reuma? ¿Y qué vas a sacar? ¡Nada mi viejo nada!
(*Lo levanta*) Toma tu píldora, ponte la bolsa de agua caliente en los
riñones y échate encima dos frazadas. Esos huesos están muy fríos.
(*Pausa*) Así que pretendes matarlo. ¿Es que ya se te olvidó? (*Lo sacude*)
¿Ya se te olvidó? Contéstame.

TABO: No sé de qué me hablas, Tota.

TOTA: Claro, se te olvida porque tienes miedo de recordarlo. Pero yo
te voy a refrescar la memoria. (*Pausa*) Cada, vez que tratamos de
matarlo, lo único que conseguimos es tener más miedo.

TABO: (*Protestando*) No exageres...

TOTA: ¿Exagerar? ¿Que yo exagero? (*Pausa*) A ver, ¿qué hiciste la semana
pasada después de luchar dos horas con él tratando de matarlo?

TABO: (*Como si pensara*) Pues me acosté y dormí como un bendito.

TOTA: No mientas, Tabo. No hay por qué. Aquí solo estamos tú y yo. Deja
las mentiras para la calle, en este terreno la mentira no camina...
Anda, di lo que hiciste.

ACTO SEGUNDO

TABO: No me lo recuerdes. *(Se echa a temblar)*.

TOTA: Dilo o te cuento del hombre que se murió de miedo. *(Pausa, en tono narrativo)* «Érase un hombre que iba una noche muy oscura por un camino...»

TABO: *(Suplicante, a gritos)* No, Tota, te lo suplico, no me lo cuentes, me pone los pelos de punta...

TOTA: Entonces dilo.

TABO: *(Con voz entrecortada)* Bueno, después que yo forcejeé dos horas con él tratando infructuosamente de matarlo, me entró un miedo tan grande de que él me matara a mí que me pasé toda la noche fingiendo que yo era un perro. Y... *(Se calla)*.

TOTA: ¿Y qué más, Tabo, qué más?

TABO: *(Se pone en cuatro patas y empieza a ladrar)* Jau, jau, jau,...

TOTA: ¡Pobre Tabo! ¿Sabes que me das pena?

TABO: ¿Te doy pena, Tota?

TOTA: Figúrate tú... Si te cuento el cuento del hombre que se murió de miedo te cagas en los pantalones; cuando tratas de matar tu miedo, él te mete más miedo en el cuerpo y entonces haces de perro. *(Pausa)* Tabo, tú no sirves para nada, para nada.

TABO: *(Se incorpora, se para)* Te juro que sirvo, Tota, te lo aseguro. Esta noche lo mato. ¡Se acabó! Pero ayúdame; mira tú me lo aguantas firme en el suelo y yo lo ahogo con la almohada.

TOTA: No, no me vas a convencer. La última vez que tratamos de matarlo, por poco soy yo la que sale muerta. Casi me asfixias con la almohada.

TABO: Por la mala suerte que siempre tenemos. El muy cabrón se deslizó debajo de ti y claro la almohada te cayó sobre la cara. Menos mal que me di cuenta.

TOTA: Bueno, te diste cuenta cuando yo ya casi había estirado la pata. *(Pausa)* Pensándolo bien...

TABO: *(Anhelante)* ¿Qué, Tota?

TOTA: Convéncete: nunca lograremos matarlo. Ese bicho sabe mucho. Total, nos agitamos, perdemos el resuello, me expongo a morir asfixiada, el azúcar me sube, a ti la presión te sofoca, la respiración te falta, y él cada vez más vivo. Sí, cada vez más vivo, metiéndonos más miedo entre pecho y espalda. *(Pausa)* Será mejor que juguemos otro juego. *(Pausa)* ¿Qué te parece si jugamos a ...

TABO: *(La interrumpe suplicante, junta sus manos)* Tota, por última vez, dame una oportunidad. Te juro que si hoy fracaso no volveré a intentarlo. Pero hoy estoy inspirado.

TOTA: ¿Estás inspirado? ¿Verdad que lo estás?

TABO: Anoche soñé que tú lo tenías dominado así *(Se coloca detrás de TOTA y pasa sus manos sobre el pecho de esta, cerrándolas fuertemente)* ¿Ves? No podía moverse. Entonces yo le puse la almohada en la cara hasta que se murió.

TOTA: ¿No se estaría haciendo el muerto? Te olvidas que hoy está de moda hacerse el muerto...

TABO: *(Impaciente)* Ya sé, ya sé, pero él estaba muerto de una vez y para siempre.

TOTA: ¿Y tú crees que esta noche las cosas van a pasar como en tus sueños?

TABO: Se van a parecer tanto que no sabremos si lo hemos matado en mis sueños o si lo hemos matado esta noche.

TOTA: *(Entusiasmada)* Eres un cretino, pero a veces tienes tus chispazos. *(Pausa)* Tabo, lo estoy viendo muerto, estoy viendo cómo se va muriendo. Le has puesto la almohada en la cara. *(Empieza a hacer la acción sobre la cara de TABO)* Pero como tú no quieres que se muera de golpe porque antes debe sufrir mucho, cuando está a punto de estirar la pata quitas un cachito de almohada y lo dejas respirar un segundo, después vuelves a apretar y él vuelve a debatirse en la agonía; de nuevo lo dejas resollar, esta vez dos segundos, él piensa que lo vas a perdonar, te mira agradecido y entonces tú ¡bang! Aprietas más fuerte, más fuerte, cada vez más, y él respira cada vez menos, menos.

ACTO SEGUNDO

Va bajando la voz hasta que «menos» se convierte en un murmullo, después en un estertor. A medida que TOTA habla, TABO va reflejando en su cara la agonía; con el postrer estertor de TOTA coincidirá la caída de TABO.

TABO: *(Se para, aplaude)* ¡Bravo! Mientras te estaba oyendo pensaba que tú habías soñado mis sueños. Fue así Tota, exactamente como lo acabas de hacer. *(Pausa)* ¿Entonces, decidido?

TOTA: De-ci-di-do. Le llegó su última hora. Vamos. *(Pausa. Coge a TABO por un brazo, señala la cama de TABO)* Óyelo como ronca. *(TABO, de puro nervioso, tropieza y está a punto de rodar por el piso. TOTA lo sujeta)* ¡Cuidado! Si se despierta nos hace papilla.

TABO: Seguro que está soñando que nos mete miedo *(Amenaza con el dedo)* ¡Bandido!

TOTA: *(Pone un dedo sobre sus labios)* ¡Sssst! *(Camina, seguida de TABO, hacia la cama)* Cógelo por los pies, yo lo cogeré por la cabeza. Ese cabrón va a saber lo que es candela... ¡Se acabó el miedo! Y oye, a lo mejor... *(Se calla)*

TABO: ¿Qué, Tota, qué?

TOTA: A lo mejor nos dan dinero por el cadáver.

TABO: ¿Te has vuelto loca? A quién se le va a ocurrir comprar un muerto. Para lo que sirve...

TOTA: Que te crees eso... pues lo compran, lo embalsaman y lo ponen en un museo para que todo el mundo le saque la lengua. Así *(Saca la lengua. Pausa)* Y ahora, a matar *(Se coloca junto a la cabecera de la cama, le indica a TABO que se coloque a los pies de la cama. Ambos extienden los brazos como para coger algo, se miran, hacen como si atraparan a un hombre)* Sujétale bien los pies. Así, así, ahora amárraselo con las sábanas. *(TABO la mira)* ¿Qué rayos me estás mirando? Amárralo te digo. No, a mí no se me escapa, lo tengo bien agarrado.

TABO: *(Coge las sábanas y hace como si amarrara los pies a alguien)* ¡Ya está, ya lo amarre! Que se zafe si puede. No le sueltes la cabeza. Ahora mismo le pongo la almohada. Cabrón, vas a ver lo que es candela cuando te vayas de este mundo, las palabras tendrán el sentido que deben tener. Sí cabrón, el que deben tener y no el que tú quieres darles. *(Corre junto a TOTA, coge la almohada y hace como si la pusiera en la cara de alguien)* Ahora no contarás el cuento.

TOTA: *(Se balancea)* ¡Ai, ai, ai, ai, Aire!

TABO: *(Hundiendo más la almohada)* Paga.

TOTA: *(La misma acción)* ¡Mise, mise, mise, mise... Misericordia!

TABO: *(La misma acción)* Paga.

TOTA: *(La misma acción)* ¡So, so, so, so... Socorro!

TABO: *(La misma acción)* Paga.

TOTA: *(La misma acción)* ¡Per, per, per, per... Perdón!

TABO: *(La misma acción)* Paga.

TOTA: *(La misma acción. La voz empieza a entrecortarsele)* ¡Mu, mu, mu, mu... Muero!

TABO: *(La misma acción)* Paga.

TOTA: *(La misma acción, pero el balanceo empieza disminuir)* ¡Ay, ay, ay!

TABO: *(La misma acción)* Paga.

TOTA: *(El balanceo se hace más lento, la voz es estertorosa)* ¡A, a, a, a, a!, te, u... *(Jadeos)*

TABO: *(La misma acción)* Paga.

El en curso de esta escena la luz habrá ido bajando gradualmente hasta dejar en una total penumbra el escenario. No bien TABO acaba de decir «paga», un cono de luz blanca cae sobre el centro de la escena. Dicho cono no será mayor que una pelota de basketball.

TOTA: *(Haciendo como si soltara al que tiene agarrado, se incorpora)* ¿Ya?

TABO: Quedó.

TOTA: *Consumatum est.*

ACTO SEGUNDO

TABO: *In nome Pater, Filiis et Espiritu Sanctus.*

TOTA: Amén. *(Pausa)* Déjame verle la cara.

TABO: *(Retira la almohada)* Ahí lo tienes. De cuerpo presente *(Se para y tira la almohada. Gritando)* ¡En esta casa se acabó el miedo!

TOTA: *(Se inclina sobre la cama, mira ansiosamente, tanto se inclina que mete la cabeza en el colchón. Se queda en esa posición mientras habla)* No, no puede ser, no es posible, se evaporó, se esfumó. *(Se incorpora, señala al colchón)* Se nos fue, Tabo, se nos evaporó. Te lo dije, y tú: no, ten por seguro que hoy lo mato, yo soñé, y como soñé no podía fallar. Y yo: mira, Tabo, que ese es un bicho, que sabe mucho, que se te va entre los dedos, y se fue, se fue, se fue.

TABO: *(Mira debajo de la cama)* Se evaporó.

TOTA: *(Levanta el colchón y lo tira al piso)* Se esfumó.

TABO: *(Va a la otra cama, tira al piso las almohadas, las sábanas, el colchón)* Se fantasmó.

TOTA: *(Que ha seguido a TABO, registra debajo de la cama)* Se fantasmó.

TABO y TOTA buscan alrededor de las camas, haciendo gestos muy estereotipados de consternación mientras repiten «se fantasmó», en un tal crescendo, que finalmente agotados, caen de rodillas con sus cabezas descansando sobre el piso. En dicha postura se mantendrán un segundo. Entretanto el cono de luz se habrá movido para colocarse a solo un metro de ellos.

TOTA: *(Levanta lentamente la cabeza, con los ojos muy abiertos)* Cielo santo, ahí está *(Sacude a TABO por un hombro)* Tabo, ahí está.

TABO: *(Levanta la cabeza)* ¿Quién está ahí, Tota?

TOTA: *(Apunta al cono de la luz)* Él, míralo. Pronto Tabo, trae la almohada.

TABO: *(Se para rápidamente, coge una de las almohadas, regresa junto a TOTA)* Vamos a cercarlo. Ponte detrás de él y sujétalo fuerte.

TOTA: *(Empieza a caminar para situarse detrás del cono de la luz)* Tabo, está muerto.

TABO: *(Mientras se aproxima al cono de la luz)* Se hace el muerto. Ten mucho cuidado.

TOTA: *(Ya situada detrás del cono de la luz)* ¿Qué hago ahora?

TABO: *(Ya frente al cono de la luz con la almohada en alto)* Agárralo.

TOTA: *(Se agacha y cuando va poner sus manos sobre el cono de luz, este salta y se fija en la pared lateral izquierda. Lanza una carcajada, se dobla de la risa)* Míralo Tabo, está que se caga del susto. Vivir para ver, así que el machazo de la película... Ja, ja, ja... Anda, baja y métenos miedo. Vuelve a hacer todo lo que has hecho en tu puñetera vida. *(Pausa, hace pabellón con la oreja)* ¿Qué...? ¿Qué...? Eso quisieras. No, el que está cagado del susto eres tú. *(Pausa, se vuelve hacia TABO)* Óyelo, dice que estamos temblando. Dile algo, Tabo, dile algo con tu voz de capitán intrépido.

TABO: ¿Qué le diga algo? Pues no faltaba más. Me vas a oír, hijo de yegua. *(Con voz tronitonante)* Estás atrapado. Encomienda tu alma a Dios porque la almohada de la justicia *(Agita la almohada)* está pronta a terminar tu miserable vida. *(A TOTA)* ¿Te gusta?

TOTA: *(Lo besa en la boca tres veces)* ¡Mi supermán! ¡Mi Tarzán! ¡Mi vikingo!

TABO: *(En el mismo tono)* Ya es hora de poner punto final a tus fechorías. ¡Con esta espada, con esta lanza, con este sable, con este puñal! He dicho.

TOTA: *(Gritando)* Dicho y hecho. ¡La espada, la lanza, el sable, el puñal, el puñaaaal!

TABO: *(En el mismo tono)* Disponte a morir *(Pausa)* ¡Arriba las manos! ¡Arrodíllate! ¡Pon la cabeza en el tajo! *(Pausa. Dando mandobles con la almohada)* ¡Zas, zas, zas!

TOTA: *(Dándolos con ambas manos)* ¡Zas, zas zas! *(El cono de la luz se posa en el pecho de TABO).*

TABO: *(Asustado deja caer la almohada y se lleva las manos al pecho)* ¡Maldición! *(Dejar caer los brazos).*

TOTA: *(Qué siempre ha estado situada detrás de TABO levanta los brazos con las manos muy abiertas)* No te muevas, no te muevas... *(Se va aproximando*

ACTO SEGUNDO

a TABO) No te muevas... Está preso ya. *(Otro cono de luz se posa en el pecho de TOTA; esta despavorida, se mira el pecho y lentamente se lleva las manos a él)* ¡Maldición! *(Pausa)* Tabo...

TABO: *(Sin darse vuelta)* ¿Qué...?

TOTA: Yo también, mírame.

TABO: *(Se da vuelta lentamente)* ¡Maldición! *(Pausa)* ¿Qué hacemos, Tota, qué podemos hacer?

TOTA: Hay que matarlos, tú el tuyo y yo el mío.

TABO: ¿Matarlos? ¿Tú dices matarlos? ¿Y cómo? Trata de hacerlo. Mira: *(Vuelve a ponerse las manos sobre el pecho)* se queda tan fresco entre mis manos.

TOTA: Pues entonces vamos a asfixiarlo entre nuestros pechos. Abrázame.

TABO: *(Se abraza a TOTA)* Por ti.

TOTA: *(Se aprieta aún más a TABO)* Por mí.

TABO: *(Se aprieta aún más a TOTA)* Por ti.

TOTA: *(Se aprieta aún más)* Por mí.

De tanto apretarse uno contra el otro en medio de un atroz jadear, caen al suelo lentamente. Ahora el cono de luz ha aumentado su tamaño y les cubre enteramente el cuerpo.

TOTA: *(Mira entorno a sí)* ¡Maldición! Se nos escapó de nuevo.

TABO: *(Hace lo mismo)* Y ahora es más grande. Es un demonio. Acabará con nosotros.

TOTA: *(Se da golpes tratando de darle al cono de luz)* Hija de perra, vas a saber lo que es bueno... No te quedará hueso sano en el cuerpo.

TABO: ¿Qué cuerpo, Tota? Esto no lo tiene. ¿Qué rayos es esta cosa?

TOTA: El miedo es así; tú lo ves por aquí y aparece por allá, tú lo quieres coger y se va entre las manos, tú lo quieres matar y él te mata.

TABO: Y se va haciendo más grande, más grande...

TOTA: Más grande, más grande...

TABO: Y se infla.

TOTA: Y se agiganta.

TABO: Y engorda.

TOTA: Y asfixia.

TABO: Y ahoga.

TOTA: Y sofoca.

TOTA Y TABO: Y mata.

Desde que TABO dice: «Y se va haciendo más grande», el cono de luz irá ganando en tamaño de modo que cuando TABO y TOTA digan «Y mata», la luz habrá permeado la totalidad del escenario. Al mismo tiempo, TABO y TOTA irán aumentando la voz hasta convertirla en alaridos de espanto. Finalmente se separan quedando exánimes uno junto al otro en idéntica posición a la adoptada en la escena anterior.

TOTA: *(Se incorpora, toca a TABO en un hombro)* Tabo, despierta, se hace tarde para tu píldora.

TABO: *(Se incorpora, se restriega los ojos fuertemente, sacude la cabeza)* ¿Dónde estoy? ¿Se fue, Tota, se fue?

TOTA: Vamos, cretino, vuelve a tu materia. Ahora estamos vivos, ahora hay que vivir, tomar la píldora, dormir, despertar, y tener miedo y jugar y volver a dormir y volver a despertar...

TABO: *(Hace un gesto de repugnancia)* Tener que despertar y tener que vivir con este miedo y tener que jugar para no tenerlo y cuando no entiendes nada de lo que te pasa y cuando juegas lo mismo tienes miedo y no entiendes nada de lo que pasa y solo sabes que el miedo está aquí *(Se toca la cabeza)* o aquí *(Se toca el pecho)* o aquí *(Se toca el estómago)* Y él apretando, apretando y tú crees que lo has matado por ti, por mí, pero matas nada y piensas que si lograras matarlo sería una reparación, una reparación que la vida te da, porque te has pasado los años con las manos en alto frente al cañón de una pistola.

ACTO SEGUNDO

TOTA: ¿Ya descargaste? Por mí puedes seguir, pero te oirán las paredes.

Me voy a la cama. *(Camina hacia la cama).*

TABO: *(Le cierra el paso)* Tota, no te vayas, te lo pido de rodillas. *(Se arrodilla)* Dime que esta noche va a ser la última.

TOTA: *(Le da un empujón y lo sienta de nalgas)* ¿Y tú crees que en esta casa mandamos tú y yo? ¿Y crees podemos decir: miedo, vete y el miedo se va? *(Señala a derecha e izquierda)* ¡Míralo, míralo! *(Corre al fondo del escenario)* Míralo aquí... *(Va tocando las fotos de caras pegadas en la pared del fondo)* Míralo en esta cara, y en esta y en esta otra y en aquella y mira esta muerta de miedo y esa que parece pedir auxilio. *(Pausa, camina lentamente hasta llegar junto a TABO)* De modo que coge derecho para tu cama y sueña con los angelitos.

TABO: Con los demonios, querrás decir. Todavía me falta por soñar que él me mata, y yo me muero en ese sueño y me muero de verdad.

TOTA: Eso sería un regalo. Piensa en las noches que aún te quedan. Quiera Dios que me pase a mí. Hasta mañana, capitán intrépido. *(Se acuesta, se quita los zapatos y la saya, cierra los ojos).*

TABO: *(Se sienta en su cama, se quita los zapatos, el pantalón, y siempre sentado se agarra la cabeza con las manos. Se levanta, va a la cama de TOTA, que ahora ronca, se inclina, la mira, vuelve a su cama, coge la sábana, se la pone a manera de manto, coge su almohada y la pone en el centro de la escena; finalmente se sienta en su cama, se quita los zapatos, se acuesta. La luz empieza a decrecer hasta quedar la escena en semipenumbra. Pausa larga. Se incorpora, se levanta descalzo, coge la sábana por dos de sus extremos llevándola hasta la altura de la barbilla. Camina lentamente hasta llegar a los pies de la cama de TOTA)* ¿Jura usted decir la verdad, solo la verdad y nada más que la verdad?

TOTA: *(Se incorpora lentamente hasta quedar sentada, lleva su mano derecha al pecho)* Juro que soy inocente.

TABO: *(Con afectación)* Ja, ja, ja, todos me dicen lo mismo: soy inocente, soy inocente... Pero, señora, ¿qué se ha creído? *(Pausa)* Límitese a hacer sus descargos.

TOTA: Ahora mismo. *(Pausa)* Juro solemnemente que yo...

TABO: *(La interrumpe)* Por escrito, señora.

TOTA: Pero, ¿dónde?

TABO: *(Agita levemente la sábana)* En esta planilla.

TOTA: *(Echa el cuerpo hacia atrás y oculta las manos en su espalda)* ¿En esa planilla? Es tan grande, señor, parece una sábana. *(Pausa)* Lo que tengo que declarar es poca cosa, lo único que tengo que declarar es que yo no los maté.

TABO: *(Pliega desordenadamente la sábana y la tira sobre la cama)* Se equivoca de medio a medio. Usted y su esposo planearon de hecho el asesinato y llevaron a vías de hecho el asesinato de Tota y de Tabo. Imagínese si hay tela por dónde cortar...

TOTA: *(Se echa hacia adelante quedando de rodillas)* ¡Así que nosotros los matamos! *(Pausa)* Bueno, los matamos. ¿Y qué...? Se pasaban la vida metiéndonos miedo. ¿Y qué...? Y se habían propuesto matarnos. ¿Y qué...? *(Coge la sábana se sienta)* Estrangularnos. ¿Y qué...? *(Se para, siempre con la sábana en las manos)* Asfixiarnos. ¿Y qué...? Sofocarnos. ¿Y qué...? *(Mientras habla camina hasta situarse frente a TABO).*

TABO: Escríbalo.

TOTA: Lo escribo. ¿Y qué...?

TABO: Pero diga la verdad.

TOTA: ¿La verdad? ¿Y qué...?

TABO: ¿Por qué los...? *(Hace el gesto de degollar a alguien).*

TOTA: ¿Y qué...?

TABO: ¿Con qué...? *(Con los brazos en alto mueve los dedos).*

TOTA: ¿Y qué...? *(Hace el mismo movimiento).*

TABO: ¿Para qué? *(Abre los brazos expresando la inutilidad del hecho).*

TOTA: ¿Y qué...? *(Se encoge de hombros).*

TABO: ¿Sobre qué? *(Se pone las manos en la cabeza).*

TOTA: ¿Y qué...? *(Le tira la sábana a la cara).*

TABO: *(Haciendo una pelota con la sábana, se la tira a TOTA)* Escriba que...

TOTA: *(Desplegando la sábana)* No hay por qué...

ACTO SEGUNDO

TABO: Escribe qué, por qué, con qué, para qué, sobre qué, de qué, según, que tras qué, sin qué... *(Le arrebató la sábana, la despliega, la pone en el piso, coge a TOTA por el cuello y la obliga a arrodillarse, le coge la mano derecha y se la pone sobre la sábana)* Escríbalo todo.

TOTA: *(Hace como si escribiera)* ¡Y qué, y qué, y qué, y qué, y qué, y qué, y... Punto!

TABO: Firme.

TOTA: ¡Y qué... Y... punto!

TABO: Culpable.

TOTA: ¿Y qué?

TABO: A muerte.

TOTA: ¿Y qué...?

TABO: Que... *(Hace el gesto de cortar una cabeza).*

TOTA: *(Se lleva las manos al cuello)* ¿Y qué más?

TABO: No hay más qué.

TOTA: No sé qué... *(Se calla).*

TABO: *(Se inclina, la sacude por los hombros.)* ¿No sé qué de qué?

TOTA: *(Se para, pasa sus manos por la cara de TABO)* No sé qué tiene de mi marido usted.

TABO: ¿Y qué...?

TOTA: *(Le toca la nariz)* La nariz de mi marido tiene usted.

TABO: ¿Y qué...?

TOTA: *(Le toca la boca)* La boca tiene usted.

TABO: ¿Y qué...?

TOTA: *(Le toca los ojos)* Los ojos tiene usted.

TABO: ¿Y qué...?

TOTA: *(Le toca las orejas)* Las orejas tiene usted.

TABO: ¿Y qué...?

TOTA: *(Le toca la frente)* La frente tiene usted.

TABO: ¿Y qué...?

TOTA: Que mi marido es usted. *(Le echa las manos al cuello)* ¡Hijo de puta, Tabo, hijo de la gran puta, te voy a matar! Me persigues hasta en el sueño. *(Le aprieta el cuello)* Pues te voy a matar.

TABO: *(Con voz entrecortada)* ¿Y qué...?

TOTA: *(Apretando siempre el cuello de TABO lo obliga a inclinarse sobre la sábana)* Que mi marido es usted, escriba usted.

TABO: *(Hace como si escribiera)* ¿Y qué, y qué, y qué, y qué, y qué... y punto!

TOTA: Firme usted.

TABO: ¡Y qué... y... punto!

TOTA: Y como mi marido es usted, a muerte condenado queda usted.

TABO: *(Implorante)* ¿Por qué? ¿Por qué?

TOTA: Porque miedo me ha metido usted.

TABO: *(La agarra por el cuello)* Y usted... Y usted...

TOTA: ¿Qué fue? ¿Qué fue?

TABO: Que usted mi mujer es.

TOTA: Lo sé, lo sé.

TABO: Y como mi mujer es usted, a muerte condenada queda usted.

TOTA: *(Implorante)* ¿Por qué? ¿Por qué?

TABO: Porque miedo me ha metido usted.

TOTA: *(Riendo)* ¡Lo ve! ¡Lo ve!

Desde este bocadillo ambos empiezan a pararse lentamente.

TABO: *(Gritando)* De miedo se muere usted.

TOTA: *(Gritando)* Se muere usted.

TABO: *(Gritando)* ¡Lo sé! ¡Lo sé!

TOTA: *(Gritando)* ¡Mátelo usted!

TABO: *(Gritando)* ¡Con qué! ¡Con qué!

TOTA: *(Gritando)* ¡Con un...! ¡Con un...!

TABO: *(Gritando)* ¡Diga usted! ¡Diga usted!

TOTA: *(Gritando)* ¡Con un no sé qué!

ACTO SEGUNDO

TOTA: *(Gritando)* ¡No sé qué es un no sé qué! ¡No lo sé!

TOTA: *(Gritando)* ¡Pues muérase usted!

TABO: *(Gritando)* ¡Me muero de un no sé qué! *(Se desploma)*.

TOTA: *(Le da una patada)* Está bueno ya. Es tardísimo.

La escena se ilumina de nuevo.

TABO: *(Se incorpora)* Pero Tota, si falta, todavía falta...

TOTA: *(Lo interrumpe)* Déjalo para mañana, me caigo de cansada.

TABO: *(Suplicante)* Tota, falta el final, y tú sabes que esa parte me gusta mucho, es la única parte que vale la pena. Anda, Tota, no seas mala, compláceme, si no la hacemos, es muy probable que soñemos con la parte que acabamos de hacer. Imagínate qué pesadilla, *brrrr*. *(Coge la sábana, la sacude antes los ojos de TOTA)* ¿Qué es esto?

TOTA: ¡Qué pregunta! Pues una sábana.

TABO: *(Se acerca a TOTA)* ¿Una sábana, Tota? Tú sabes muy bien que es otra cosa. ¿Qué es Tota?

TOTA: *(Piensa)* ¡Ya! Una planilla.

TABO: Frío, frío... Fue una planilla. Ahora es otra cosa. *(De nuevo sacude la sábana)* ¿Qué es ahora, Tota?

TOTA: *(Piensa)* ¿Es una forma?

TABO: Caliente, caliente... ¿Y qué forma es?

TOTA: *(Piensa)* ¡Mi forma! *(La arrebató la sábana a Tabo y se envuelve en ella)* ¡Al fin la encuentro!

TABO: *(Va a la cama de Tota, coge la sábana, se envuelve en ella)* Bien. ¿Y qué se hace con una forma?

TOTA: Se transforma.

TABO: Entonces, sígueme. Todo va a empezar de nuevo. *(Camina, seguido de Tota hacia el fondo del escenario. La luz comienza a bajar lentamente)*

TOTA: Ya verás, Tota cañenga, ya verás lo que vamos a hacer contigo.

TABO: *(Ya en el fondo del escenario)* Despídete de Tota.

TOTA: *(Gritando y agitando su mano derecha en señal de despedida)* Tota, adiós, adiós para siempre.

TABO: *(Gritando y agitando su mano derecha en señal de despedida)* ¡Adiós para siempre Tabo, adiós!

TOTA: *(Gritando)* ¡La transfiguración! ¡La transfiguración!

TABO: *(Gritando)* ¡Cúmplase la transfiguración!

Ambos se despojan de las sábanas, las hacen un lío, las levantan sobre sus cabezas y las dejan caer a sus pies. Al mismo tiempo, sobre la pared donde están las fotos, caerá un telón en el que se verán pintados dos recién nacidos desnudos. No bien TABO ha dicho «Cúmplase la transfiguración», la luz de un reflector iluminará ambas figuras.

TABO y TOTA se vuelven hacia ellas y le hacen un profundo saludo.

Acto seguido llegan a sus respectivas camas y se sientan.

TOTA: *(Con voz de niño)* Cuando yo sea grande me voy a casar con Toni.

TABO: *(Con voz de niña)* Cuando yo sea grande me voy a casar con Lili y me voy a poner un traje de vaquero *(Se para)* y voy a ser Supermán y voy a tener un perro así. *(Levanta los brazos empinándose en la punta de los pies)* Y voy a aprender a la bruja y voy...

TOTA: *(Se para, empuja a TABO)* ¡Está bueno ya, viejo cretino! ¿Piensas pasarte la noche haciéndote el niño? *(Con voz de niño)* Y me voy a poner un traje de vaquero y voy a ser Supermán y que si la bruja y que si el perro... ¡Idiota!

TABO: Pero Tota era lindo, parecía verdad.

TOTA: Vuelve a tu materia. Mírate: hueso y pellejo. *(Con ternura)* Vamos, Tabito, acuéstate. *(Lo lleva a la cama, lo acuesta le canta)* Duérmete cretino, duérmete mi horror, duérmete pedazo de mi corazón. *(Tara-reando va a su cama, se acuesta).*

TABO: Tota, ¿qué vamos a comer mañana?

TOTA: Carne con miedo, mi amor, carne con miedo.

ACTO SEGUNDO

TABO: ¿Otra vez? Ya no lo resisto.

TOTA: ¿No lo resistes, de verdad que no? Pues entonces comeremos miedo con carne. *(Pausa)* Y ahora, duerme, mi amor. Hasta mañana.

TABO: Hasta mañana. *(Pausa)* Tota...

TOTA: ¿Qué?

TABO: ¿Mañana será otro día?

TOTA: Sí, Tabo, otro día, otro día más...

TABO: *(Suspira)* Otro día más...

TOTA: Y otra noche más...

TABO: Y otro día más...

TOTA: Y otra noche más...

TABO: Y otra noche más y otro día más...

TOTA: Y otro día más y otra noche más...

Cuando TABO dice «otro día más», el telón empezará a cerrarse muy lentamente.