

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Imaginación como voluntad en *Dos viejos pánicos* de
Virgilio Piñera. Diálogo entre cotidiano y absurdo.**

Tesis

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO PRESENTA:

Stephan Brodziak de los Reyes

Asesor: Dr. Alejandro Gerardo Ortiz Bullé Goyri

Sinodales:

Mtra. Guillermina Fuentes Ibarra

Mtro. Lech Górzyński Hellwig

Lic. Fernando Martínez Monroy

Mtra. Aimée Yadviga Elea Wagner y Mesa

México, D.F.

Marzo 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Imaginación como voluntad en *Dos viejos pánicos* de
Virgilio Piñera. Diálogo entre cotidiano y absurdo.**

Tesis

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO PRESENTA:

Stephan Brodziak de los Reyes

Asesor: Dr. Alejandro Gerardo Ortiz Bullé Goyri

Sinodales:

Mtra. Guillermina Fuentes Ibarra

Mtro. Lech Górzyński Hellwig

Lic. Fernando Martínez Monroy

Mtra. Aimée Yadviga Elea Wagner y Mesa

México, D.F.

Marzo 2011

Índice

I. Introducción.....	9
II. Semblanza de Virgilio Piñera	13
Infancia y estudios.....	13
Cronología de estrenos y publicaciones	15
Aportes	20
Absurdo ¿importado?	26
La revolución.....	29
El fin del idilio.....	32
III. Marco teórico.....	39
IV. Juegos pánicos	47
Definición.....	47
Espacio	49
Tiempo del juego.....	53
Orden	55
Estado de excepción	59
Recompensa.....	61
Fragilidad del estado de excepción	62
V. <i>Sacro absurdum</i>	67
Ministros del misterio del absurdo	72
El absurdo mítico y ritual	77
La caducidad de Dios	83
Entre nepente y espejo.....	85
Escatología de la fe.....	91
El miedo ayuda a mentir.....	93
Absurdo barroco	94
VI. Conclusiones.....	99
VII. Bibliografía.....	103

*Esta obra va dedicada
a Yolanda y a la
memoria de Emilio*

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a los maestros que me inspiraron a lo largo de mis años de estudio: José Ramón Ruíz-Sánchez, Oscar Armando García, Alejandro Ortíz Bullé Goyrie, Fidel Monroy, Juan Gabriel Moreno, Fernando Martínez Monroy, Rodolfo Valencia. Agradezco la atenta y minuciosa lectura del maestro Lech Górzyński de este trabajo. Gracias a Hernando por ser el culpable que sin saberlo me motivó a estudiar literatura dramática y teatro; a quien fuera María Mónica por haberme conseguido el teatro completo de Piñera y regalarme el yoga. Aprecio la amable disposición y apoyo que Alfredo Villanueva mostró a mis intereses literarios. Agradezco también a la maestra Ingrid Fugellie por los innumerables consejos y asesorías que modificaron el contenido de esta tesis. A Laura Manríquez por ayudar a darle forma a este contenido. A Leonora por su asesoría con respecto a Kant y por ayudarme a reivindicar aquella parte de mi sensibilidad que no supe cómo defender hace 10 años.

Agradezco a Iliana y a Fabricio, mis amados imprescindibles. Agradezco a todos los que pasaron por mi vida y pasaron a mejor vida. Agradezco a mis amigos y el cariño que siempre está disponible entre nosotros aunque las ocasiones sean contadas.

Este agradecimiento estaría incompleto sino incluyera a los contribuyentes que hicieron posible mi estancia en la UNAM. Gracias a todos esos anónimos que sostienen a la Universidad, deuda por la cual deberíamos todos exigirnos más.

Introducción

*Most men lead lives of quiet
desperation and go to the grave
with the song still in them*

H. D. Thoreau

Cursando la asignatura de Historia del Teatro Latinoamericano, el doctor Oscar Armando García, como parte del programa de estudio, incluyó, entre otras obras cubanas, *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera. Desde la primer página que leí hasta la última fue una lectura por completo conmovedora. Una rara mezcla de inocencia y agresividad se entretrejía en lo absurdo. En el mismo hilo dramático encontraba reflejados los ecos de la desesperanza moderna y la riqueza del poder individual compartido a manera de juego. Me quedé perturbado con la obra, ¿cómo hizo el autor para conciliar tan disímiles aspectos de la naturaleza humana como el odio y el humor, o el enojo y la complicidad, el entusiasmo y el aislamiento?, me preguntaba yo. Fue una experiencia casi por entero irracional que recorría los matices más íntimos de mi subjetividad.

Nuestra cultura sufre de una imaginación viciada, sufre de un simbolismo voraz e insaciable, con poderes fácticos encargados de llenar los vacíos dejados por la pobreza espiritual en que ha venido a degenerar parte de nuestra cultura. Basta ver el tratamiento que se le da a las distintas especies animales en su estatus de mercancía, o el impacto de nuestra existencia en el planeta. Hay un paradigma reinante en nuestra cultura, Karl Marx lo ha denominado como una *alienación*. A pesar de que el presente estudio tiene otros objetivos, su justificación parte de la manera en que nos hemos alienado de nosotros mismos como seres humanos. Y en la búsqueda de ideas que sustenten mi análisis de *Dos viejos pánicos*, he encontrado en Karl Marx y Sigmund Freud la palabra más autorizada para explicar las causas y los efectos de dicha alienación. El primero define la sociedad a partir de su modo de producción y de las relaciones económicas que existen dentro de ella, (no es errado extender ese criterio de análisis a otros dominios de la sociedad). De hecho esto ha sido llevado a cabo por varios autores que encuentran en Marx el paralelo social al que Freud llegó en el plano individual. El segundo ha estudiado al individuo a través de su modelo de aproximación al inconsciente: el psicoanálisis.

La revisión social de estos autores no tiene concesiones para la responsabilidad individual y social del ser humano. En mi interpretación de la obra de Virgilio Piñera, el tema es el miedo a las consecuencias de dicha alienación. Y al igual que Marx y Freud, Piñera no transige ningún atenuante de los posibles destinos que se ofrecen como consecuencia de este *malestar en la cultura*. Aclaro que estos viejos no son víctimas del sistema en el que viven. Mi enfoque va exactamente en el otro sentido: cómo *Tabo* y *Tota* nos muestran una salida al aislamiento a que nos condena el ensalzamiento de la individualidad. Su riqueza no se agota con el ejemplo, vista en su contexto la obra denuncia un sistema que traiciona, en términos de libertad creativa, la supuesta emancipación humanista que lograría el modelo sobre el que basan su sistema económico. De manera que estos viejos se están rebelando *inocentemente* contra los designios de su época. No obstante no han salido del todo ilesos: el cúmulo de achaques de estos viejos, que en realidad no son tan viejos, puede interpretarse como el residuo, como la resistencia que su cuerpo ha necesitado llevar a cabo para defenderse de los vaticinios de su tiempo.

Dos viejos pánicos empuja al límite la moral. Abre un paréntesis de sublimación/libertad nada despreciable en el continuo de represión social en que vivimos. Y todo se manifiesta en los ridículos juegos a que se prestan con tanto entusiasmo. Cada ficción que elaboran se convierte en el ritual que conjura la insatisfacción de la realidad misma. Puesto en perspectiva esta obra se erige como una crítica a la terrible pereza imaginativa que nos caracteriza actualmente como sociedad.

En mi análisis justifico la patología de estos viejos por ser miembros representativos de la sociedad de nuestra época, aunque terminen siendo la antítesis de dicha patología gracias a sus esfuerzos ficticios. En un momento en que la inmediatez de la información se ha vuelto el valor de cambio de los bienes más deseados. Lo que tiene el terrible efecto de dar por sentada nuestra fuerza imaginante, nos permitimos dejar de pensar porque otro ya lo ha hecho por nosotros. Lo que nos mantiene en un marasmo que ha dado ya varias muestras funestas, pues nuestra sociedad no puede ser más paternalista con esta castración social, derivada de la deificación que se ha hecho del consumismo en todos los niveles.

La aparente certeza que nos da el estar en posesión de grandes cantidades de información nos ciega ante los poderes fácticos que se ciernen sobre esta falaz certeza. Vivimos una lógica destructiva, puesto que dicha certeza nos coloca en una posición donde cedemos la materia viva de nuestro destino a los insignificantes resultados de una vida lógica, por consecuencia, la fuerza auténticamente irracional toma ventajas insospechadas sobre nuestras certezas lógicas/deterministas. Y de ello sobrevienen los episodios más terribles y liberadores: momentos en los que hemos sido sobrepasados por nuestra voluntad. Cuando más ajustados nos sentíamos a una determinada manera de percibir la realidad, la vida misma nos devela los vanos cimientos sobre los que construimos nuestras ficciones. *Dos viejos pánicos* demuestra la capacidad del ser humano de vivir entre los contrastes del tedio y del asombro, de la lógica y el absurdo, de la complicidad y la traición, de la vida a la muerte, de la fantasía a la realidad, de la salud a la enfermedad, de la vida reflejada a la experiencia de la vida, sin renunciar jamás a la fuerza simbólica para dar identidad y pertenencia a sus actos.

Hemos tratado de convencernos de que el ser humano es de una determinada manera. Y en nuestros mejores estudios podemos encontrar patrones generales que se pueden aplicar con un riesgo mínimo de error a muchos comportamientos humanos. Sin embargo el camino más cierto que seguimos los humanos a parte del de la muerte, es, sin duda, el del yerro y la incertidumbre. Hay categorías que ayudan a analizar el fenómeno, pero siempre tienen una perentoriedad. Nuestra impredecible ignorancia no es reducible al determinismo categórico. *Tabo y Tota* reflejan esta vida limítrofe con el abismo no categorizable, donde el miedo no paraliza sino que se vuelve un motor. En su imaginación encuentran todo el poder que requieren para encontrar la satisfacción que no les da ni el consumismo ni la represión que certifica a los miembros de una sociedad. El análisis de esta obra dramática, muestra el empoderamiento a que puede acceder el ser humano a través de la imaginación como sustituto y paralelo de la voluntad. A su vez sirve como una crítica de la reducción, aislamiento, impulsividad a que nos conduce la angustia vertiginosa de nuestra época.

Aprovecho esta introducción para advertir al lector acerca de las traducciones al español que se hacen de los textos en francés y en inglés. Estas fueron hechas por mí, asumo por lo tanto la completa responsabilidad de su buena o mala calidad.

Semblanza

Infancia y estudios

Nacido el 4 de marzo de 1912 en Cárdenas, pequeña población al este de la Habana perteneciente a la provincia de Matanzas, Virgilio Domingo Piñera Llera crece en el seno de una familia compuesta de seis hermanos y los dos padres. Maestra la madre, provinciana sumisa ante el padre, agrimensor de profesión y romántico cuando no intolerante y violento, según testimonios de Luisa Piñera.¹ La familia cuenta con una economía exigua, por momentos verdaderamente crítica, aunque llegó a un breve esplendor en tiempos de la “Danza de los millones”.² Su hermana mayor, Luisa, es, desde la infancia del autor, la figura más importante de su vida afectiva. Su testimonio así nos lo confirma:

Andaba conmigo para arriba y para abajo, yo era la directora de su vida. Los demás hermanos, en realidad, no nos entendían, ni nosotros a ellos.³

En esta pequeña población estudia la primaria. En el 23 se muda toda la familia a Guanabacoa por razones de necesidad económica, donde permanecerán dos años, pasados los cuales se mudan a Camagüey. Desde muy niño ya en su entorno familiar su sensibilidad denotaba sus gustos y preferencias. El propio Piñera lo expone:

No bien tuve la edad exigida para que el pensamiento se traduzca en algo más que soltar la baba y agitar los bracitos, aprendí tres cosas lo bastante sucias como para no poderme lavar jamás de las mismas. Aprendí que era pobre, que era homosexual y que me gustaba el Arte. Lo primero, porque un

¹ ESPINOSA, Carlos. *Virgilio Piñera en persona*. La Habana: Unión, 2003, p. 32.

² En 1919 a causa de la Primera Guerra Mundial el precio del azúcar se disparó. Se llegó a una zafra de más de 4 millones de toneladas, (récord histórico para la isla), equivalente al 26.09% de la producción mundial. Fuente: Oscar Espinosa Chepe “Esplendor y ocaso del azúcar en Cuba”, en:

<http://www.cubanet.org/CNews/y03/jan03/07a7.htm>

³ ESPINOSA, Carlos. *Op. cit.*, pp. 16-17.

buen día nos dijeron que “no se había podido conseguir nada para el almuerzo”. Lo segundo, porque también un buen día sentí que una oleada de rubor me cruzaba el rostro al descubrir palpitante bajo el pantalón el abultado sexo de unos de mis numerosos tíos. Lo tercero, porque igualmente un buen día escuché a una prima mía muy gorda que apretando convulsivamente una copa en su mano cantaba el brindis de “Traviata”.⁴

Su propia vida parece delatar los cómicos, pero no por ello, menos difíciles, episodios que definen el estilo, ironía y humor de su literatura. Al igual que la población cubana, el *choteo*, (voz cuya connotación alegremente compartimos mexicanos y cubanos), parece ser la tabla de salvación con gusto agridulce en la escritura y vida de Piñera. Como ejemplos tenemos la carta de motivos para obtener la gratuidad de su matrícula para estudiar Filosofía y Letras en la Universidad de la Habana, corre el año 1937:

Datos que justifican mi condición de pobre: No tengo empleo. Somos ocho de familia, trabajando sólo una hermana que es maestra de kindergarten. Es la única entrada regular que tenemos, la cual por ser reducida, ya que sólo son \$58, no nos alcanza para cubrir los gastos de una matrícula: teniendo que ayudar económicamente a dos tías solteras residentes en La Habana en Arroyo Apolo en la calle Martí 8. De usted muy atentamente, Virgilio Piñera Llera.⁵

Y la descripción que hace el matancero de uno de sus enemigos más crueles:

De todos mis enemigos el más encarnizado ha sido el Hambre. No es que sea un comilón y hasta podría decir que comer no me apasiona. Pero me gusta vivir. Y en todo momento el hambre se ha propuesto matarme.⁶

⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

Dado el talante del cubano, ni siquiera el menester burocrático o los más serios problemas de supervivencia parecen salvarse de su insidioso humor. Termina sus estudios en 1941 pero se niega a ser examinado por considerar a los sinodales un “bando de burros”,⁷ paradójicamente:

Entre 1939 y 1941 Virgilio escribió varias tesis de grado para compañeros para buscarse algún dinerito⁸

Nos comenta su hermano Juan Enrique.

Cronología de estrenos y publicaciones⁹

Su primera publicación corre a cargo de Juan Ramón Jiménez en la antología que este hiciera en 1937 llamada *La poesía cubana en 1936*, en la que se incluye *El grito mudo*.¹⁰ También en el 37 ve la luz el primer cuadro de *Clamor en el penal*, su primer obra teatral publicada en la revista *Baraguá* por José Antonio Portuondo.¹¹ Las siguientes publicaciones, a partir de 1939, son los escritos correspondientes a la seminal *Espuela de Plata*, dirigida por José Lezama Lima, Guy Pérez de Cisneros y Mariano Rodríguez, incluidos varios poemas.¹² *Espuela de Plata* fue la base de la cual nacieron *Clavileño*, *Poeta* y *Nadie Parecía*. De las cuales la segunda, fundada en 1942, fue, a lo largo de su breve vida (2 números), dirigida por el poeta de Matanzas. *Eristica sobre Valéry* y *Terribilia meditans*, se dan a conocer gracias a *Poeta*. De este último artículo podemos leer, a propósito de estas revistas, la opinión que su director tuvo de la genealogía editorial:

⁷ “Cronología desde la obra de Piñera”:

<http://www.islaternura.com/APLAYA/NoEresElUnico/P/PI/VirgilioPinera/VirgilioPine ra1245autoBIO.htm>

⁸ ESPINOSA, Carlos. *Op. cit.*, p. 88.

⁹ Los datos no citados de este capítulo corresponden a la información que presenta la página: http://www.cubaliteraria.cu/autor/virgilio_pinnera/cronologia.html

¹⁰ “Cronología desde la obra de Piñera”. *Op. cit.*

¹¹ PIÑERA, Virgilio. *Teatro completo*. Prol. de Rine Leal. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003, p. XXX.

¹² http://www.cubaliteraria.cu/autor/lezama_lima/bibliografia_revistas.html

El desarrollo es como sigue: del síntoma (*Verbum*) se origina el sentimiento (*Espuela*); de éste surge el disentimiento (*Clavileño, Nadie Parecía y Poeta*). El resultado es, por riquísimo, no mensurable. Pero con todo se puede ir hablando ya de esa “excepcional generación de 1936”.¹³

En el 40 colabora con la revista *Grafos* y escribe su cuento *El conflicto*. Al año siguiente verá publicada en edición de autor *Las furias*, su primer poemario. Es el año en el que escribe *Eléctra Garrigó*. En 1942 publica, en edición de autor también, *La isla en peso*. Estas dos son las obras antológicas de teatro y poesía del autor. Más adelante se verá el impacto que tuvo la primera en el ámbito del teatro. En 1943 escribe *En esa helada zona*, que al igual que *Clamor en el penal*, son menospreciadas por el propio Piñera.¹⁴ De esta última Luisa comenta:

Quando se fue para Argentina no se la quiso llevar. Según él, no era una obra que valiera la pena.¹⁵

En el año 1944 se edita *Poesía y prosa*. También es el año en que se funda la paradigmática *Orígenes*, crisol de las revistas anteriores y una de las más importantes publicaciones de Hispanoamérica en esa época, la cual se cierra en el año de 1956.¹⁶ A partir de 1945 colabora con *Orígenes* publicando más poemas. En el 46 se va a Buenos Aires, ciudad donde permanecerá, con estancias intermitentes en la isla, los siguientes doce años. Ahí conoce a Jorge Luis Borges y a Witold Gombrowicz, estableciendo con este último una de sus más grandes amistades. Su cuento *En el insomnio* se publica en la revista *Anales de Buenos Aires*. El ensayo *En el país del Arte*, en 1947 aparece en *Orígenes*. La revista *Anales* vuelve a publicar otro cuento suyo: *El señor ministro*.

En el año de 1948 el grupo *Prometeo* estrena, bajo la dirección de Francisco Morín, *Eléctra Garrigó*. Ante las críticas del estreno el autor publica en *Prometeo* su ensayo *Ojo con el crítico*. Este año

¹³ PIÑERA, Virgilio. *Poesía y crítica*. México: CONACULTA, 1994, p. 170.

¹⁴ PIÑERA, Virgilio. *Teatro completo*. *Op. cit.*, p. XXI.

¹⁵ ESPINOSA, Carlos. *Op. cit.*, p. 71.

¹⁶ “Cronología desde la obra de Piñera”. *Op. cit.*

escribe *Jesús*, galardonada con el segundo lugar en el premio de la Academia de Artes Dramáticas. También escribe *Falsa alarma*, que verá la luz pública al año siguiente en *Orígenes*. En el 50 Morín dirige *Jesús*, la cual se publica al año siguiente en *Prometo*. En 1952 aparece la novela *La carne de René*, editada en Buenos Aires. En 1954 escribe *El gran Baro* y al año siguiente empieza a publicarse *Ciclón*, revista dirigida por Rodríguez Feo con quien Piñera tenía una cercana amistad. Esta revista surge de la confrontación de gustos entre los dos últimos y José Lezama Lima. Es una alternativa a *Orígenes*, en la cual publica *Ballagas en persona*. Este año de 1955 es cuando empieza su colaboración con la revista *Sur* que divulga su cuento *El enemigo*, y Borges incluye *En el insomnio* en la conocida antología de *Cuentos breves y extraordinarios*; de este año es *Los siervos*, otra de las obras que escribe para marginarla no obstante su publicación en *Ciclón*.¹⁷

Piñera en 1956 verá publicado *Cuentos fríos* en Buenos Aires. *Sur* le publica *La carne*, *La caída* y *El infierno*. La revista fundada por Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Maurice Merleau-Ponty, *Les temps modernes*, le publica tres cuentos en 1957. Este año cesa *Ciclón* y un nuevo montaje de *Falsa alarma* es dirigido por Julio Matas. En 1958 Morín remonta *Eléctra Garrigó*; se estrena *La boda*, escrita el año anterior, bajo la dirección de Adolfo de Luis, y en septiembre de este año regresa a la isla. *La gran escalera del Palacio Legislativo* se publica en *Sur*. En 1959 escribe *El flaco y el gordo*, se estrena con dirección de Julio Matas. *Aire Frío* se publica bajo el sello de Pagrán. Empieza el periódico *Revolución*, donde dirige la sección “Puntos, comas y paréntesis” bajo el seudónimo *El Escriba*. También colabora constantemente en *Lunes de Revolución*, suplemento cultural del periódico antes citado.

Ya en 1960 se presenta por tercera vez *Eléctra Garrigó*, función a la que asisten Sartre, Beauvoir y el propio Castro. En la revista *Casa de las Américas* divulga el capítulo inicial de *Presiones y diamantes*. Su *Teatro completo* de la casa Ediciones R aparece. En el suplemento ya mencionado líneas arriba publica *La sorpresa*. Humberto Arenal estrena en el Teatro Nacional la obra recién escrita del matancero: *El filántropo*. En 1961 inició una de las primeras medidas doctrinarias con el cierre de *Lunes de Revolución*. Dirige Ediciones R; *La sorpresa* se estrena en el Teatro Nacional bajo la tutela de Juan Bosch. Una vez

¹⁷ PIÑERA, Virgilio. *Teatro completo*. Op. cit., p. XXII.

más se representa *Eléctra Garrigó*, que junto con *Jesús*, aparecen en televisión. Piñera escribe el cuento *Oficio de tinieblas* y los poemas *Un hombre es así*, *Yo estallo*, *El delirante* y *Un bamboleo frenético*.

En 1962 *Odysey*, revista estadounidense, le publica la versión en inglés de la obra *Los siervos* y de *El gran Baro*. A este año corresponden los cuentos *Un fantasma a posteriori*, *Amores de vista* y *El señor ministro* y los poemas *Los muertos de la patria*, *Palma negra*, *Sin embargo...*, *Cuando vengan a buscarme*, entre otros. Se estrena *Aire frío* a cargo de Humberto Arenal. El año siguiente publica la novela *Pequeñas maniobras* de Ediciones R. *El filántropo* traducido al francés lo divulga *Le temps modernes*. De este año es la obra *Siempre se olvida algo*.

Eléctra Garrigó se lleva a escena una vez más en 1964. Bajo Ediciones Unión se compila *Cuentos completos*. Al año que sigue ven la luz el poema *El jardín*, el cuento *El caso Baldomero*, y en los estrenos toca el turno a *El no*, que dirige Adolfo de Luis. La obra *El álbum* pertenece a un año no ubicado de la primer mitad de esta década,¹⁸ aunque se sabe que en el 65 se lleva a la pantalla chica. En 1966 participa en el segundo encuentro de la UNEAC (Unión de escritores y artistas de Cuba). Escribe *La niñita querida*. Vuelve a la escena *Eléctra Garrigó*. En algún año no ubicado de este segundo lustro de los sesentas escribe *Los mirones*, aparentemente perdida; igual origen y destino tiene la obra *Handle with care*.¹⁹ En 1967 es jurado del Premio Casa de las Américas; *Aire frío* regresa a los escenarios con Arenal; *Presiones y diamantes* es editada por Ediciones Unión. Este es el año en que escribe *Dos viejos pánicos* y los poemas *En el Gato Tuerto*, *Solicitud de canonización de Rosa Cagí* y *El banco que murió de amor*. La gesta de *Dos viejos pánicos* no presume de inocencia:

La noche de los asesinos fue una provocación con cuchillos que yo no podía pasar por alto. Siendo, por lo menos, tan joven como Triana, me tiré al ruedo y escribí *Dos viejos pánicos*. Si Triana, con su pieza, abría un nuevo camino al teatro cubano, lo menos que puede hacer un teatrista que tenga

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

sangre en las venas, sentido de la Historia y pasión por el teatro, es seguirlo y secundarlo.²⁰

El atentado a su vanidad interpretado como un desafío en el que se batió con toda elegancia se vio coronado por el éxito. Las laudas no se hicieron esperar: obtiene por la obra el Premio Casa de las Américas en 1968, publicada este mismo año por el Centro Editor de América Latina y Casa de las Américas.

Nicolás Dorr dirige *Falsa alarma*. Se transmite por la estación CMQ *Aire frío*, dirigida por Marta Jiménez Oropesa; escribe *Una caja de zapatos vacía*. El estreno de la galardonada con el Casa de las Américas se estrena en Bogotá al año siguiente; mismo año que la versión en inglés de *Falsa alarma*, hecha por Walter Bernard, se estrena en Nueva York; *El encarné* se estrena con David Camps; Ediciones Unión le publica *La vida entera*, compilación hecha por Piñera de sus poemas; en España se publica *Estudio en blanco y negro*; en los escenarios reaparece *Eléctra Garrigó*. En 1969 escribe *Ejercicio de estilo* o *Nacimiento de palabras*, publicado en el compilado *Teatro completo* que ordenara en el 89 Rine Leal.

Corre el año 1970 y la presencia de Piñera en Europa se afianza: *Dos viejos pánicos* es montada en Madrid por el grupo Taller de Teatro, con dirección de Hugo Benavente; lo mismo en México, en el II Festival de Teatro Latinoamericano;²¹ a su vez en España aparece *Estudio en blanco y negro* como parte de la antología de Carlos Solórzano *Teatro breve hispanoamericano*, en la televisión de este país se exhibe *Aire frío*; en París Ediciones Denoël publica la versión francesa de *Cuentos fríos*; dos cuentos del conjunto citado aparecen en *Les Lettres Nouvelles*; Buenos Aires verá su cuento *El que vino a salvarme* prologado por José Bianco y el auditorio de Radio Nacional Argentina le da la bienvenida a *Estudio en blanco y negro*; en Londres se estrena *Eléctra Garrigó* y en Frankfurt *Dos viejos pánicos*; en Rumania se publica la traducción de *Pequeñas maniobras*.

En 1979 fallece tras un infarto, dejando inconclusa la obra *Un pico o una pala*. Anteriormente Piñera le entregó a Antón Arrufat 18 cajas con diversos papeles entre los que se encontraron *Un*

²⁰ ESPINOSA, Carlos. *Op. cit.*, p. 296.

²¹ Desafortunadamente no pude encontrar a cargo de quién corrió la dirección.

arropamiento sartorial en la caverna platónica escrita en 1971, y *Las escapatorias de Laura y Oscar del 73*; *El trac* fue su última obra terminada, escrita en 1974;²² el archivo dejado por el autor incluye también *Una broma colosal* que aparecerá nueve años después bajo el sello de Ediciones Unión.²³ Con respecto a las obras de teatro del 71 y del 73 Leal nos dice:

...desafían cualquier clasificación genérica o temática.²⁴

Aportes

A consideración de sus compañeros literatos, discípulos, críticos y detractores, Piñera siempre fue una pluma muchas veces temida, (Lezama lo llamó, según cuenta Arrufat, “la oscura cabeza negadora”²⁵), otras tantas elogiada. En cualquier caso ha sido un innovador de la escena teatral y literaria de la isla:

Quando en 1941 Virgilio Piñera convierte la tragedia de Sófocles en una parodia habanera, comienza, al decir de los críticos, la moderna dramaturgia cubana.²⁶

El sincretismo de lo culto de la herencia europea con la tradición tropical de la joven república se fusionan para recrear con los arquetipos clásicos el humor, las costumbres y la desesperación vernáculas. Añadiendo la incisiva ironía que desplaza el canon hacia latitudes que sostienen la identidad cubana. Pérez Coterillo lo resume:

Con *Eléctra Garrigó* la apropiación de lo universal, la inversión del signo trágico por el cómico, el gusto por el juego, la fulminante presencia de lo cubano, la distorsión que produce la temprana mirada del absurdo, son ya claves de

²² PIÑERA, Virgilio. *Teatro completo. Op. cit.*, p. XXVI.

²³ “Cronología desde la obra de Piñera”. *Op. cit.*

²⁴ PIÑERA, Virgilio. *Op. cit.*, p. XXVI.

²⁵ Antón Arrufat en el prólogo a PIÑERA, Virgilio. *Poesía y crítica*. México: CONACULTA, 1994, p. 13.

²⁶ Moisés Pérez Coterillo en la nota introductoria a *Teatro Cubano Contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 9.

modernidad para un renovación teatral que va a prolongarse en los años siguientes.²⁷

A decir de Piñera, considera su labor en el teatro como una tarea histórica asumida a consciencia:

Era nuestro destino histórico desempeñar el papel de precursores.²⁸

Ello se explica si entendemos el estancamiento en que cayeron los dramaturgos de inicios del siglo XX en Cuba. Carlos Espinosa Domínguez nos ofrece la interpretación con la que algunos investigadores se explican el porqué de esta situación:

...nuestra entrada en los tiempos modernos se inició bajo el signo de la frustración política: la naciente república resultó, en realidad, un fraude para las aspiraciones revolucionarias e independentistas que llevaron a los cubanos a tomar las armas contra el colonialismo español en 1868 y 1895.²⁹

Siguiendo con el trazo histórico de Espinosa, la tradición del bufo, con su comicidad criolla, es la fórmula que desde el siglo XIX, amen de un reflejo identitario en la escena, logró éxito hasta bien entrado el siglo XX, (en el emblemático *Teatro Alhambra* de 1900 a 1934). Dicho éxito arrastró consigo una inercia que derivó en un fácil acomodo de los autores de inicios del siglo XX en la receta de antaño, a excepción de José Antonio Ramos con su inigualable *Tembladera*. La irrupción y el auge de otras alternativas al teatro vino después, a cargo de personajes de la talla de Piñera como lo son Carlos Felipe y Rolando Ferrer.³⁰

Los autores que presentan una revisión de la historia literaria de ese momento en Cuba coinciden en su apreciación del impacto precursor y visionario de la literatura de Piñera con respecto al teatro. A este afán Raimundo Lazo nos dice:

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Carlos Espinosa en la introducción a *Teatro Cubano Contemporáneo. Op. cit.*, p. 18.

²⁹ *Ibid.*, p. 13

³⁰ *Ibid.*, p. 18.

Como innovador de valor sustantivo, sobresale *Virgilio Piñera*, autor que funde el impulso de su fantasía personal y el de su sensibilidad con influencias literarias del momento, y crea un teatro cuya novedad, movimiento e interés significan el advenimiento de una nueva etapa en las varias especies dramáticas que cultiva.³¹

Existe en las lecturas que se han hecho de Piñera, la tendencia a resaltar la personalísima visión del autor, el tratamiento que da a los temas que le obsesionan y su estilo autónomo, ajeno a los caminos recorridos por los escritores de la isla. Ello le ha valido el estar, como lo describió Rine Leal,

...enmarcado entre dos posibilidades extremas: el rechazo total o la admiración sin límites.³²

Con respecto a su identidad literaria, se le ha reprochado una supuesta falta de compromiso con el cubanismo, (posteriormente se le hace el mismo reproche con la Revolución como ya se verá). Máxime cuando se contrasta su literatura con el barroquismo verbal de José Lezama Lima y Alejo Carpentier o los floreos lingüísticos de Guillermo Cabrera Infante. Sin embargo el propio Piñera afirma de su obra:

...porque más que todo mi teatro es cubano, y ya eso se verá algún día.³³

El carácter cubano efectivamente se aprecia una vez traspuesto el sobrio contorno que rige su literatura, en particular su prosa. Vladimiro Rivas Iturralde describe así los paisajes elaborados por el matancero en sus cuentos:

...no hay color local en su obra: no es un paisajista, ni rural ni urbano; no tiene ojos para los espacios abiertos del Caribe ni oídos para los ritmos verbales de la frondosidad barroca...³⁴

³¹ LAZO, Raimundo. *Historia de la literatura cubana*. México: UNAM, 1974, p. 276.

³² PIÑERA, Virgilio. *Teatro completo. Op. cit.*, p. VIII.

³³ Bárbara Rivero en *Historia de la literatura cubana: Tomo II La literatura cubana entre 1899 y 1958*. La república. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003, p. 637.

En su artículo *Virgilio Piñera, ¿desterrado del Caribe?*, en cuyo título ya encontramos el comentario a la identidad del poeta que cuestiona a la vez que afirma, menciona el valioso influjo que Witold Gombrowicz aporta al autor de *Cuentos fríos*. Rivas nos sugiere:

Algo hay en la obra de Piñera de la carcajada metafísica del escritor polaco.³⁵

Y sin embargo lo considera eminentemente cubano, como lo señalan Arrufat y Cabrera Infante:

...hay algo profunda y entrañablemente cubano en su visión y su ritmo.³⁶

Lo nacional en Virgilio Piñera, concluye Rivas, se sintetiza en dos elementos: su discreto barroquismo, entendido como el ejercicio de la representación por sí misma;³⁷ y el estilo que, según Rivas, el propio Piñera lo definía como

...una visión del mundo, una respiración, un ritmo, una manera de ser y de vivir.³⁸

Para Rine Leal y los escritores de su generación Piñera es considerado el estandarte de la renovación, el escritor que con su paso dio confianza a los nóveles escritores para encontrar su propia voz:

...cada generación, cada época, produce su dramaturgo, ese creador que desde la escena nos devuelve enriquecido nuestro propio pensamiento.³⁹

³⁴ Vladimiro Rivas Iturralde. "Virgilio Piñera, ¿desterrado del Caribe?". Revista de la Universidad de México. No. 42, Agosto 2007, p. 45.

³⁵ *Ibid.*, p. 46.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Rivas Iturralde toma de Bolívar Echeverría este concepto del barroco como representación, el cual se analizará con mayor profundidad más adelante.

³⁸ Vladimiro Rivas Iturralde. *Op. cit.*, p. 46.

³⁹ PIÑERA, Virgilio. *Teatro completo. Op. cit.*, p. v.

Con el Casa de las Américas dado a *Dos viejos pánicos*, no obstante la animadversión del régimen contra Piñera y demás intelectuales, el premio

...consolidó su nombre, fue algo así como el reconocimiento oficial a su maestría y obra.⁴⁰

El caso de *Dos viejos pánicos* es particularmente representativo de la vida del poeta. La vida de sus personajes pánicos mantiene un paralelismo con la de su autor. Piñera y su *dramatis personae* sufren gamas de marginación que se alternan, se mezclan, se entretajan con una vitalidad humorística que multiplica el significado de cualquier oposición que se quiera hacer a su creatividad. Mientras que el poeta fue señalado por su abierta preferencia sexual, vejado por lo cáustico de sus opiniones y por reflejar una realidad que no soporta mirarse en el espejo, para los viejos el denuesto es tácito. Se desdobra analizando su tedio y su vejez aislada que han llenado con los aportes de la imaginación. Al parecer *Dos viejos pánicos* es una profecía de cómo será la última década del escritor. No en cuanto a su círculo de amigos y familia sino en cuanto a la difusión de su literatura. Testimonios abundan del miedo con el que vivió una vez allanada su casa. Según sus más íntimos, el miedo fue una compañía permanente de Piñera. Sus cuentos, su teatro y en particular *Dos viejos pánicos* nos revelan ese miedo.

La obra galardonada, como la expresión de cualquier artista que asuma la responsabilidad de sus capacidades, no nos ofrece una respuesta, todo lo contrario, señala las contradicciones que nos aquejan, y la generosidad del aporte toma forma de pregunta. La misma pregunta que se ha hecho la humanidad a lo largo de su historia, refrendada en las expresiones culturales correspondientes a cada época. Piñera supo encontrar, como autor que da voz al canon, el formato correspondiente a su época de las mismas preocupaciones existenciales que aquejan a la humanidad y que lo dotan de la incomodidad necesaria que lo lleva al conocimiento, al doloroso conocimiento de sí mismo. De manera que su obra trasciende distancia y tiempos, renovando su vigencia gracias a la multiplicidad de significados en que sus interrogantes encuentran sentido.

⁴⁰ *Ibid.*, p. VI.

Desde cuestionar lo que entendemos por realidad hasta preguntarse qué o quiénes certifican un fenómeno como verdadero para un individuo, Piñera ha señalado la responsabilidad de nuestro poder de decisión. El esfuerzo de respetarse uno mismo a costa de la renuncia a grandes intereses ajenos a la propia individualidad plantea una cuestión crítica a las inercias que seguimos como sociedad y como individuos: ¿qué tan eficaz ha sido nuestro modelo de sociedad para encontrar un sentido a nuestra existencia? Ante esta luz que arroja la obra resulta curioso releer la crítica que un tal “Leopoldo Ávila”⁴¹ hace de *Dos viejos pánicos*:

Si uno se pregunta de dónde sale tanto miedo y trata de explicarse esta obra, teniendo en cuenta el medio social revolucionario en que se produce, no va a encontrar respuesta posible. Nada más lejos de la Revolución que esa atmósfera, sin salida posible, en que Virgilio Piñera ha volcado sus pánicos. La nueva sociedad no ha influido en la obra, no ha sido por lo menos, entendida, por un autor, que se aferra a viejas frustraciones que carecen de razón. Ni siquiera una ráfaga del mundo nuevo entra en el viejo mundo de Piñera. Su frustración se amarra de tal manera a sí misma que la obra resulta extemporánea, totalmente ajena a nosotros, extraña a esa manera de hacer cubanos que Piñera ha defendido alguna vez como características de su teatro.⁴²

Resulta difícil creer que un escritor como Piñera no haya comprendido a la nueva sociedad, máxime cuando ha sido testigo de la transición entre la dictadura del libre mercado y la del régimen socialista, así como víctima de las oscuridades de ambos regímenes. El problema al que se enfrentó el Piñera escritor y el Piñera cubano fue que entendió demasiado bien los pilares de esa nueva sociedad sin

⁴¹ Supuesto intelectual que servía como portavoz de los intereses del régimen revolucionario en cuestiones culturales. A la fecha no se sabe si este seudónimo corresponde a José Antonio Portuondo, Luis Pavón o, según algunos, a Lisandro Otero. Así nos lo refiere la viuda de Heberto Padilla, la poeta Belkis Cuza Malé en su blog: <http://belkiscuzamale.blogspot.com/2007/07/leopoldo-avila-en-miami-belkis-cuza-mal.html>

⁴² Publicado en el número 47 de Verde Olivo (28 de octubre de 1968), tomado de: <http://duaneldiaz.blogspot.com/2007/02/leopoldo-avila-contra-virgilio-piera.html>

renunciar a su autonomía creativa. Como escritor no podía negar su propia voz para aceptar la imagen que el poder establecido quería tener de sí mismo. Recordemos que uno de los valores que este poeta tenía como propios de su vocación, (que podemos extender al dominio del arte en general), es la insurrección:

...la salvación vendrá por el disentimiento...⁴³

Así, en contra de las recomendaciones de sus propios colegas y amigos decidió quedarse en la isla y sufrir con ello el exilio en su propia tierra. Actitud que denota su predilección incondicional por la isla a pesar de sus gobiernos.

Absurdo ¿importado?

La irremisible condición insular a la vista del poeta me parece ser el primer gran dilema al que se enfrenta. Esta condición sumada a la fluctuante política en la isla representa un paisaje en contradicción. Haciendo un superfluo repaso de la historia recordemos que el archipiélago conocido como Cuba es descubierto por Colón a penas 15 días después de haber llegado a Guanahaní (bautizada San Salvador), y es la última colonia de España en América.⁴⁴ De manos de España pasa a manos de Inglaterra en la Guerra de los Siete Años, luego vuelve a España, para independizarse pagando un elevadísimo costo en vidas civiles y en enmiendas a su recién nacida constitución para darle derechos a Estados Unidos sobre su territorio, (así le cobró a Cuba la ayuda que aportó para independizarse). Siendo este país su principal socio comercial desde el siglo XIX hasta la mitad del XX que, después de la revolución, traslada su mercado a la URSS, que le compró la zafra a un precio protegido hasta 1990.

Tras la caída de la Unión Soviética se quedan como la isla que son en medio la economía global.⁴⁵ De tener la venta garantizada de toda su zafra a los soviéticos ahora tiene que hacerse espacio entre otros mercados como China y Canadá, quienes compran un poco más

⁴³ PIÑERA, Virgilio. *Poesía y crítica. Op. cit.*, p. 171.

⁴⁴ Wikipedia: Spanish Empire.

⁴⁵ http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_cuba#Periodo_Colonial

de la mitad de sus exportaciones totales.⁴⁶ Y ante todo este espectáculo de cambio de poderes y proteccionismos el agua que, simbólicamente representa el movimiento, invierte sus atributos poéticos ante la inestable sucesión de gobiernos:

La maldita circunstancia del agua por todas partes...⁴⁷

Invariable presencia, carga insoslayable y determinante del carácter cubano que la voz de Raimundo Lazo describe, no sin un dejo de impotencia:

El cubano se acostumbró a mirar al mar, no, por cierto para vivir de sus riquezas naturales, sino para esperar que por sus costas llegara lo eventual de su buena o mala fortuna...⁴⁸

Ante este contraste me pregunto ¿es necesario importar de Europa el absurdo como lo han supuesto Martin Esslin y Harold Bloom,⁴⁹ cuando en el archipiélago se ha vivido con un dilema como paisaje? En los fenómenos históricos que han provocado una inesperada congruencia en lo no convencional observamos un suceso, o varios, cuya intensidad expone lo inusitado en cualquier circunstancia; o de otra manera al transgredir continuamente lo establecido (circunstancia que suscriben México y Cuba); en ambos casos lo grotesco necesariamente nace. Cuba no necesitó de Ionesco, Camus, Beckett, Adamov para abstraer su condición y desdoblarse el eco de su identidad en un género dramático. Aunque efectivamente las letras cubanas hayan sido sensibles al impacto de estos autores, no hubiesen tenido la continuidad y respuesta que tuvieron sino hubiesen nacido de una necesidad auténtica de la sociedad.

El absurdo en Cuba, si bien se ha interpretado como una moda y émulo europeo, en sus orígenes nació y en gran parte de su trayectoria se afianzó como un logro autónomo de apropiación de su realidad. Pues si Europa experimentó sobre su propio suelo la tecnología para destruir, (ya de las últimas tres palabras de la frase anterior nace una contradicción: crear/inventar para destruir/aniquilar): insubordinación

⁴⁶ <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/cu.html>

⁴⁷ Fragmento de "La isla en peso", tomado de PIÑERA, Virgilio. *Poesía y crítica*. *Op. cit.*, p. 45.

⁴⁸ LAZO, Raimundo. *Op. cit.*, p. 8.

⁴⁹ En sus respectivas obras *Theatre of the Absurd* y *El canon occidental*.

lógica que minó la confianza con la que ciegamente se acostumbraron a la razón, ya Cuba contó con su propia irreverencia a la razón expresada en la constancia del mar y lo vacilante de sus gobiernos.

Si tú pudieras formar de nuevo aquellas combinaciones,
devoliéndome el país sin agua,
me la bebería toda para escupir el cielo.⁵⁰

Lobato Morchón refiere el reconocimiento de la independencia del absurdo hispanoamericano citando a L. Howard Quackenbush:

Al considerar las influencias universales del absurdo que han contribuido al procedimiento hispanoamericano, sería un grave error dar a entender que estas obras no representan más que una copia tardía y enclenque de las piezas europeas. Aunque existan muchas correspondencias entre los dos, el absurdo hispanoamericano ha desarrollado su propia tradición siguiendo una trayectoria independiente y engendrando formas nuevas sin contar, necesariamente, con los antecedentes de una tradición paralela en otro idioma o cultura.⁵¹

Entre los tejemanejes coloniales que el archipiélago padeció y padece, la identidad cubana se ha construido a través de obstáculos de la más diversa índole: han construido una identidad dentro y fuera de la isla, con gobiernos extranjeros, con su propio gobierno y a pesar de su propio gobierno. El teatro nacional, desde el bufo hasta sus innovaciones, a pesar de tomar modelos clásicos como en *Los siete contra Tebas*, *Eléctra Garrigó*, *Medea en el espejo*, *Caliban Rex*, es un testimonio de lo sustancialmente cubano.

La revolución

Esto nos lleva a considerar uno de los capítulos más polémicos de la historia entre la cultura y la política en Cuba. Aquél período que

⁵⁰ PIÑERA, Virgilio. *Op. cit.*, p. 45.

⁵¹ LOBATO MORCHÓN, Ricardo. *El teatro del absurdo en Cuba*. Madrid: Verbum, 2002, pp.16-17.

comprende las tensas relaciones que se dieron entre los artistas e intelectuales y el régimen socialista impuesto por la Revolución de 1959. La precaria condición de los intelectuales en Cuba antes de la Revolución, impulsa al matancero a redactar una carta a Fidel Castro donde le expone la situación del escritor:

...el escritor cubano, hasta el momento presente, es tan solo un proyecto. Utilizando una locución popular, nosotros, los escritores cubanos somos “la última carta de la baraja”, es decir, nada significamos en lo económico, lo social y hasta en el campo mismo de las letras. Queremos cooperar hombro con hombro con la Revolución, mas para ello es preciso que se nos saque del estado miserable en que nos debatimos.⁵²

La Revolución parece hacer caso de la inconformidad de los artistas representada en la carta de Piñera. La cultura en la primer década de la Revolución recibe beneficios nunca vistos en el archipiélago. Siguiendo el testimonio del propio Piñera con respecto a la labor que se hizo, se pronuncia agradecido con el movimiento en una conferencia dictada en la Biblioteca Nacional en 1966 llamada “La Revolución tocó a todas las puertas y entre ellas a la del teatro”. Ensalza el desarrollo de la cultura con la nueva infraestructura que se le otorga, al mismo tiempo que elogia la gestión editorial:

Esa puerta, que se mantuvo entornada por más de cuarenta años, se abrió de golpe, y automáticamente se puso en movimiento toda una complicada maquinaria. De las exiguas salitas-teatro se pasó a ocupar grandes teatros; de las puestas en escena de una sola noche se fue a una profusión de puestas y a su permanencia en los teatros durante semanas; de precarios montajes se pasó a los grandes montajes; del autor que nunca antes pudo editar una sola de sus piezas se fue a las ediciones costeadas por el Estado y al pago de los derechos de autor sobre dichas ediciones; se hizo lo que jamás se había hecho: dar una cantidad de dinero al autor que estrenara una obra. Al mismo tiempo se crearon los grupos de teatro,

⁵² “Al señor Fidel Castro, primer ministro”, Carta publicada en el *Diario Libre* el 21 de marzo de 1959. Fuente:

http://www.lajiribilla.cu/2007/n303_02/303_11.html

formados por actores profesionales; nacieron las brigadas teatrales, la Escuela para Instructores de Arte y el movimiento de Aficionados. (...) En una palabra, fueron creadas las condiciones.⁵³

La Revolución trajo para Piñera su época más estable económicamente hasta 1969: colaboraciones en el diario oficial del Movimiento 26 de Julio; dirige Ediciones R; fue jurado del Premio Casa de Las Américas. Situación que cambió radicalmente en la década posterior y última del autor, cuando padeció la marginación de estado, terminando sus años como un humilde traductor del Instituto Cubano del Libro. Trazando brevemente la historia de la política cultural doctrinaria, la marginación de facto empezó antes de la Revolución. Ello nos lo esclarece el propio Arrufat:

La revolución heredó pasivamente de la sociedad anterior la homofobia. [...] En la mente de los gobernantes cubanos y de muchos padres de familia, el homosexualismo siempre estuvo ligado a la prostitución. [...] La revolución hereda esta valoración del homosexualismo. [...] En los primeros años de la revolución se llevaron a cabo redadas, que culminarían en las Unidades Militares de Ayuda a la Producción, las UMAP, a donde eran enviados los homosexuales, pero también testigos de Jehová, practicantes de la religión abakuá, jóvenes católicos y adolescentes que desertaban del Servicio Militar Obligatorio.⁵⁴

Más adelante el mismo Arrufat nos cuenta que las razones de Piñera para escribir bajo el seudónimo “El Escriba”, en sus colaboraciones en *Lunes*, son involuntarias y obedecen a su abierta homosexualidad. No podía un homosexual colaborar sin filtro alguno en la publicación oficial de la Revolución. En realidad, para todo creador cubano de la época, las restricciones al ámbito artístico iniciaron tan temprano

⁵³ PIÑERA, Virgilio. “No estábamos arando en el mar”, conferencia impartida en la Biblioteca Nacional en 1966, y reproducida en el número 2 de la revista *Tablas*, 1983. Citada en la conferencia de Norge Espinosa, “El mar de la grisura: Teatro, silencio y política cultural en la Cuba de los 70”. En:

www.criterios.es/pdf/10espinosamascarasgrisura.pdf

⁵⁴ ESPINOSA, Carlos. *Op. cit.*, pp. 229-230

como 1961 con la requisición y censura de *P.M.*, cortometraje de Sabá Cabrera Infante (hermano de Guillermo) y Orlando Jiménez Leal. El documental, sin una trama específica ni pretensiones contestatarias, expone llanamente la vida nocturna en los barrios de Cuba. A raíz de su estreno, empieza a delimitarse el espacio oficial de expresión para los artistas, el gobierno se justifica a través del ideal revolucionario. Como segunda baja, directamente relacionada con *P.M.*, *Lunes de Revolución* cesa, pues este, dirigido por Guillermo Cabrera Infante, fue productor del cortometraje. Otro episodio de marginación que vivió Piñera se conoce como “la noche de las tres Pes”: en 1962 una redada sale a las calles en busca de prostitutas, proxenetas y “pájaros” (término aplicado a los homosexuales). Según el testimonio de Arrufat, en una panadería donde se encontraba un militar en la mañana, a la cual el poeta recurría habitualmente, en esta ocasión acompañado de dos amigos suyos, el pequeño grupo es detenido por razones que no sabe precisar el discípulo de Piñera. El poeta pasa la noche en la prisión *Castillo del Príncipe*. Sale la tarde del día siguiente.⁵⁵

Hay que esperar hasta el año de 1965 para escuchar de la boca del propio Fidel Castro las razones por las cuales ha decidido mantener estas políticas añejas del batistato. Ese año el fotógrafo Lee Lockwood entrevista a Castro, he aquí parte de sus declaraciones:

Nunca hemos creído que un homosexual pueda personificar las condiciones y requisitos de conducta que nos permita considerarlo un verdadero revolucionario, un verdadero comunista. Una desviación de esa naturaleza choca con el concepto que tenemos de lo que debe ser un militante comunista. (...) Pero sobre todo, no creo que nadie tenga una respuesta definitiva sobre la causa de la homosexualidad. Creo que debemos considerar cuidadosamente este problema. Pero seré sincero y diré que los homosexuales no deben ser permitidos en cargos donde puedan influenciar a los jóvenes.⁵⁶

⁵⁵ *Ibid.*, p. 231.

⁵⁶ ZAYAS, Manuel. “Mapa de la homofobia: Cronología de la represión y censura a homosexuales, travestis y transexuales en la Isla, desde 1962 hasta la fecha.” En: <http://www.cubaencuentro.com/es/cuba/articulos/mapa-de-la-homofobia-10736>

Ahora se entiende la marginación a que se vieron sometidos Lezama Lima, Arrufat, Reinaldo Arenas, Rodríguez Feo entre otros. Pero la época más férrea de la política doctrinaria llegó años después, en lo que se ha denominado como “el caso Padilla”, donde la élite intelectual del mundo se condeue del destino de algunos de los artistas condenados por el gobierno.

El fin del idilio

Con el caso Padilla, el gobierno castrista cayó de la gracia de los intelectuales del mundo entero. El jurado del concurso *Julián del Casal*, convocado por la UNEAC, conformado en ese momento por José Lezama Lima, José Zacarías Tallet, Manuel Díaz Martínez, J.M. Cohen y César Calvo (británico y peruano estos últimos), decide otorgar, en su edición 31, el galardón a *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat y *Fuera de juego* de Heberto Castillo, en las categorías de teatro y poesía respectivamente.⁵⁷ En palabras del jurado, sus razones para premiar al último las expone así:

...hallamos en este libro una intensa mirada sobre problemas fundamentales de nuestra época y una actitud crítica ante la historia. [...] Padilla reconoce que, en el seno de los conflictos a que lo somete la época, el hombre actual tiene que situarse, adoptar una actitud, contraer un compromiso ideológico y vital al mismo tiempo, y en *Fuera del juego* se sitúa del lado de la Revolución, se compromete con la Revolución, y adopta la actitud que es esencial al poeta y revolucionario: la del inconforme, la del que aspira a más porque su deseo lo lanza más allá de la realidad vigente.⁵⁸

Elogios y consideraciones que no lo salvan de la persecución de la política cultural de la Revolución. Ambos premios son mirados con rechazo por parte del Estado que, ante las consideraciones del jurado,

⁵⁷ VALDÉS, Zoé. “Heberto Padilla: delito de poeta.” En:

http://www.cartadecuba.org/heberto_padilla.htm

⁵⁸ CASAL, Lourdes. *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba*. Miami: Ediciones Universal, 1971. Acta del jurado de poesía Concurso UNEAC 1968, p. 56.

trasluce su política a través del comité director de la UNEAC implementando las siguientes medidas:

1. Publicar las obras premiadas de Heberto Padilla en poesía y Antón Arrufat en teatro.
2. El comité director insertará una nota en ambos libros expresando su desacuerdo con los mismos por entender que son ideológicamente contrarios a nuestra Revolución.
3. Se incluirán los votos de los jurados sobre las obras discutidas, así como la expresión de las discrepancias mantenidas por algunos de dichos jurados con el comité ejecutivo de la UNEAC.

En cumplimiento, pues, de lo anterior, el comité director de la UNEAC hace constar por este medio su total desacuerdo con los premios concedidos a las obras de poesía y teatro que, con sus autores, han sido mencionados al comienzo de este escrito. La dirección de la UNEAC no renuncia al derecho ni al deber de velar por el mantenimiento de los principios que informan nuestra Revolución, uno de los cuales es sin duda la defensa de ésta, así de los enemigos declarados y abiertos como –y son los más peligrosos- de aquellos otros que utilizan medios más arteros y sutiles para actuar.⁵⁹

Ya que esta sanción fue insuficiente, el régimen lo tuvo bajo sospecha por los siguientes tres años hasta que en 1971 allanan su casa. Acusado de actividad contrarrevolucionaria lo arrestan el 20 de marzo junto con su esposa, la escritora Belkis Cuzá Malé, con la que fue encarcelado. Lo cual suscita la inconformidad de escritores, cineastas y demás artistas de la época, manifiesta en la famosa carta de los intelectuales a Castro del 3 de abril de ese año; firmada, entre muchos otros, por: Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, el mismo Carlos Franqui (quien fuese director de *Revolución*), Susan Sontag, Juan Goytisolo, Carlos Fuentes, Federico Fellini, Marguerite Duras, Alberto Moravia, etc. Un día antes el *PEN Club de México* y allegados elaboraron su propia misiva con el mismo propósito. En ella se dejaban leer las rúbricas de Gabriel Zaid, Vicente Leñero, Fernando Benítez, José Luis Cuevas, Carlos Pellicer, José Emilio Pacheco.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 57.

Gracias a la presión internacional el 27 de abril son liberados. Pero el régimen no dejaría pasar impune la suerte de este autor y, como muestra de la política dogmática que se instauró por aquellas fechas, esa misma noche Padilla comparece en una reunión de la UNEAC declarando inverosímilmente su falsa rebeldía ante la Revolución. La declaración, de acuerdo a una segunda carta de los intelectuales a Castro, sólo pudo ser obtenida

...por medio de métodos que son la negación de la legalidad y justicia revolucionarias.⁶⁰

Pero antes de esta segunda carta con fecha del 20 de mayo del 71, la inconformidad del gobierno cubano, ante las protestas a favor de Padilla, se acusa en el discurso de clausura de Fidel del I Congreso Nacional de Educación y Cultura, pronunciado el 30 de abril de ese año:

A veces se han impreso determinados libros. El número no importa. Por cuestión de principios hay algunos libros de los cuales no se debe publicar ni un ejemplar, ni un capítulo, ni una página, ¡ni una letra!⁶¹

Al respecto de lo cual Carlos Espinosa escribió en su cronología del *Teatro cubano contemporáneo*:

Para la cultura cubana empieza lo que los críticos llaman el “quinquenio gris”.⁶²

Del otro lado de la tabla de ese mismo año, escribe

Se inicia para la escena cubana su década más estéril y de calidad más baja.⁶³

⁶⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁶¹ Discurso de clausura del I Congreso Nacional de Educación y Cultura, pronunciado por Fidel Castro el 30 de abril de 1971. Tomado de CASAL, Lourdes. *El caso Padilla: Literatura y revolución en Cuba: Documentos*. Nueva York: Ediciones Nueva Atlántida, [sin fecha], p. 115.

⁶² Carlos Espinosa en la cronología a *Teatro Cubano Contemporáneo*. *Op. cit.*, p. 103.

Las reformas que se implementaron a partir de este evento perjudicaron no sólo a escritores sino también a los creadores de toda disciplina artística. Políticas que hacen valederos los objetivos expuestos diez años antes en el discurso conocido como “Palabras del comandante Fidel Castro a los intelectuales”:

...y el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución. [...] Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir.⁶⁴

Castro, para poder mantener el régimen socialista, se empeña con todos sus recursos en elaborar una poética de la Revolución. Ante estos dilemas me surge la pregunta, ¿qué precio se tiene que pagar por elegir ser independientes en su modelo de producción y distribución de recursos? Si lo que busca el comunismo es aniquilar la alienación y el fetichismo, el arrobó retórico con que concita la desazón del pueblo hacia el imperialismo parece una contradicción que busca justificar lo fallido del régimen. El materialismo histórico parece traicionado por la retórica de estado. Marx denunciaba el fetichismo de la mercancía como “la relación social determinada” entre los hombres reflejada en el brillo metafísico de los objetos.⁶⁵ De la misma manera el régimen cubano necesita de la mistificación de la Revolución para afirmar sus lineamientos. En verdad es una Revolución no sólo contra el imperio capitalista, sino también contra el tiempo y la historia.

A la cita del discurso de Fidel a los intelectuales podemos oponer el hecho que ostenta la historia del arte: en la gran mayoría de los artistas que el olvido se niega a aceptar el momento de la renuncia a su vocación artística es consecuencia de su muerte física o mental. Antes renunciaron a sus convicciones políticas, calor familiar, patria e incluso hay todo un género de artistas que llegaron a su propia aniquilación en pos de su vocación artística, los “imprescindibles”

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>

⁶⁵ MARX, Karl. *El capital. El proceso de producción del capital*. Tomo I. 3ª ed. México: Siglo XXI, 1975, pp. 88-93.

como diría Brecht. ¿Dónde quedaría Kandinsky (o la pintura del siglo xx) si hubiese aceptado la política rusa de no hacer pintura abstracta, considerada nociva para los ideales socialistas? En Argentina recientemente se publicó la lista de músicos prohibidos por la junta militar: Queen, Charly García, León Gieco, Pink Floyd, entre otros. O en el caso contrario, ¿quién siendo judío puede no disfrutar el prelude de *Parsifal*?; ¿quién puede negar el aporte de Heidegger a la filosofía por haber cerrado filas con los nazis? ¿Quién sería Virgilio Piñera si hubiese decidido seguir las líneas marcadas por la política cultural?

...proclamar que sólo es posible la cordura por la demencia o la suma por la división. ...la salvación vendrá por el disenti-
miento, por la enemistad, por las contradicciones, por la
patada de elefante. *Poeta* espera, necesariamente, el descu-
brimiento de su parte falsa.⁶⁶

No nos sorprenda entonces el lugar incómodo que, tanto para el régimen como para el propio Piñera, ocupa en la historia de la literatura. Este *disentimiento* es una suerte de principio que describe su ubicación como escritor y persona en el archipiélago. Su abierta homosexualidad, su proclividad iconoclasta mezclada con su frontal ironía y cinismo le abrieron dos puertas de sobra conocidas por grandes artistas: la marginación y la posteridad. Consciente de su propia naturaleza, ese disentir parece más que una postura para *darse tono* (como diría Tota), la responsabilidad a que su talento lo condenó:

Ya en la Habana empezó en forma mi eterno combate contra la escritura. Porque no se lucha por la escritura sino en su contra. (...) Para mí, escribir ha sido siempre una verdadera tortura. No conozco otra peor — y la vida, como a cualquier mortal, me la ha servido de todas formas y colores.⁶⁷

El miedo no sólo restringe, también protege, y Piñera supo capitalizar su miedo con la escritura. Podemos agregar, puesto que fue lector de Freud, que *sublimó* su miedo. El amparo que le procuró el miedo fue la imaginación. Aunque la vida de Piñera no se vio acometida por las

⁶⁶ PIÑERA, Virgilio. *Poesía y crítica*. *Op. cit.*, p. 171.

⁶⁷ ESPINOSA, Carlos. *Op. cit.*, p. 94.

extremas vejaciones sufridas por otros como Padilla, tampoco podemos aseverar que la muerte de Piñera no tuviera que ver de alguna manera con la presión que resintiera por tantos años. Empezando quizás desde la “noche de las tres pes”. Sin pretensiones de desenterrar el inconsciente del poeta, sí podemos explicarnos a través de su vida el porqué de sus obras.

Es asombroso que una paradoja, como lo es *Dos viejos pánicos*, sea consistente con el discurso que el corpus de obras del poeta propone: la vejez, el miedo, el engaño, la vanidad, la desesperación, la ironía, la crueldad, el juego, el humor, el tedio, la marginación; líneas temáticas y estructurales que supo entretejer con la risa, la alegría, la complicidad, la creatividad, el entusiasmo, el coraje, la valentía, la libertad. La obra es fiel abstracción de la vida de su autor. Piñera gozó de grandes amistades, relaciones cuya complejidad hicieron transitar al autor entre la intimidad y el distanciamiento como el ejemplo de Lezama Lima, la camaradería que logró con Gombrowicz, la indefectible amistad con Arrufat que soportó exilios y distancias, o Luisa su gran incondicional.

Marco teórico

La voluntad es uno de los conceptos que implica mayor responsabilidad. Y tan oscuro a la vez, porque nos remite a lo más inexplicable de nuestra condición ontológica, tocando a un tiempo toda posible realidad. Quizás sea el grado de responsabilidad que exige el entendimiento de la voluntad lo que haya suscitado un feliz, aunque no impune, olvido de dicha noción. Olvido relativo puesto que cada acción desata consecuencias algunas deseables otras insospechadas, que serán siempre una referencia a lo que las creó.

Antes de seguir es necesario acotar una definición de voluntad que delimite los alcances de este trabajo. Entre las distintas definiciones de voluntad, José Ferrater Mora, es quien mejor compila y sintetiza la diversidad de interpretaciones que se le han dado a dicho concepto, clasificando la voluntad en las siguientes categorías:

- (1) Psicológicamente (o antropológicamente), se ha hablado de la voluntad como de cierta facultad humana, como expresión de cierto tipo de actos;
- (2) Moralmente, se ha tratado la voluntad en relación con los problemas de la intención y con las cuestiones concernientes a las condiciones requeridas para alcanzar el Bien;
- (3) Teológicamente, el concepto de voluntad se ha usado para caracterizar un aspecto fundamental y, según algunos autores, el aspecto básico de la realidad, o personalidad, divina;
- (4) Metafísicamente, se ha considerado a veces la voluntad como un principio de las realidades y como motor de todo cambio.

[...] Así, algunos de ellos [exégetas de la voluntad] han insistido en el carácter irreductible, o relativamente irreductible, de la voluntad...⁶⁸

La definición metafísica es la que mejor se adecua al modelo de realidad que deseo manejar. Si tomamos como verdadera esta hipótesis entonces realidad es igual a voluntad. Luego entonces todo es voluntad y no existe nada que no lo sea. A diferencia de los deseos,

⁶⁸ FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Tomo IV. 3ª ed. Madrid: Alianza editorial, 1981, p. 3455.

la voluntad no está sujeta a ninguna aprobación moral, ésta se cumple irrestrictamente. En este modelo el ser humano responde a dichos imperativos por el simple y complejo hecho de estar vivo y de percibir.

En el resumen que hace de este concepto es inevitable nombrar al filósofo de Danzig, Arthur Schopenhauer, que así lo reseña Ferrater Mora:

Schopenhauer elaboró una filosofía según la cual la Voluntad es el fondo último de la realidad. La Voluntad no se halla limitada, según Schopenhauer, por las categorías de tiempo, espacio y causalidad, las cuales son aplicables sólo a los fenómenos, en tanto que la Voluntad es una realidad en sí o nouménica.⁶⁹

Es accesible por la experiencia, mas no para la razón en su totalidad. Recordemos que una de las aportaciones fundamentales de Arthur Schopenhauer a la filosofía occidental es su revalorización de la complejidad irracional. En dos viejos pánicos el juego es la objetivación de esta voluntad.

Ante esta definición de voluntad incluyo como un paralelo las observaciones que Lacan aportó al psicoanálisis con su definición de *lo real*. Según lo comenta Dylan Evans *lo real* para Lacan es la imposibilidad:

...the real emerges as that which is outside language and inassimilable to symbolization. It is 'that which resists symbolization absolutely' (S1, 66); or, again, the real is 'the domain of whatever subsists outside symbolization' (Ec, 388). [...] The real is 'the impossible' (S11, 167) because it is impossible to imagine, impossible to integrate into the symbolic order, and impossible to attain in any way. It is this character

⁶⁹ *Ibid.*, p. 3459.

of impossibility and of resistance to symbolization which lends the real its essentially traumatic quality.⁷⁰

Esta imposibilidad de *lo real* como experiencia se suscribe a la incapacidad del intelecto para abarcar la voluntad. La voluntad sólo es, sin mediación, es decir que no está limitada por el espacio, el tiempo o la causalidad. Se encuentra fuera de nuestro dominio de experiencia y sin embargo todo es voluntad. Porque nuestra experiencia en realidad no *es*, al menos no de forma en que la voluntad *es*. Esta es la semejanza que guarda con lo que Lacan describe como *lo real*.

Schopenhauer afirma que la voluntad se puede conocer a través de sus objetivaciones, es decir la *representación*, y la voluntad por sí misma sólo a través de la experiencia del cuerpo, del sueño y de la música. Salvando las diferencias se establece así una similitud entre *lo real* de Lacan y la voluntad de Schopenhauer. De una y otro parten ficción y ficción. En una como representación y en otra como *lo real simbólico*. Lo fundamental de estos dos conceptos es que tanto voluntad como *lo real* no se deducen más que de sí mismos. (Si acaso de la ignorancia). Describir aquella realidad de la que estamos desprovistos y a la cual no podemos referirnos más que por un sistema de signos deliberadamente arbitrarios, invita a indagar acerca del material con el cual elaboramos la realidad.

Schopenhauer en su explicación del mundo como representación expresa:

...tiene dos mitades esenciales, necesarias e inseparables. Una es el objeto. Sus formas son el espacio y el tiempo, de donde viene la pluralidad. La otra mitad es el sujeto, y no se encuentra en el tiempo ni en el espacio, pues existe entera e indivisa

⁷⁰ "...lo real emerge como aquello que se encuentra fuera del lenguaje y es inasimilable a la simbolización. Es 'aquello que se resiste a la simbolización absolutamente'. [...] Lo real es 'lo imposible' porque es imposible de imaginar, imposible de integrar en el orden simbólico e imposible de alcanzar de cualquier modo. Es este carácter de imposibilidad y de resistencia a la simbolización lo que da a lo real su cualidad esencialmente traumática.", tomado de EVANS, Dylan. *Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1996, pp. 162-163.

en todo ser que percibe [...] Ambas mitades son indivisibles hasta para el pensamiento, pues ninguna de ellas tiene sentido ni existencia más que para la otra y por la otra; existen y desaparecen a la vez.⁷¹

Tenemos así el sujeto que imagina y la realidad que éste afecta al llevar a cabo su acción, siendo lo que el sujeto percibe como realidad aquello en lo que basa su creación. Si estos *existen y desaparecen a la vez*, entonces son co-creadores en la elaboración de realidad y sujeto. Es decir que la creación no es antecedida por la percepción sino que es simultánea. La realidad entonces es el sujeto que la crea.

El fenómeno en sí depende de la voluntad, aunque este fenómeno dependa al mismo tiempo de otro fenómeno. Según nos dice Schopenhauer estos dos principios no se contradicen. Aparentemente la primera afirmación anularía los posibles discursos de Piñera visto desde una perspectiva lineal. Pero no si asumimos el postulado de que las consecuencias también son voluntad:

...el hecho de un fenómeno que se funda sobre otro fenómeno (en el caso presente, el hecho de que el acto se funde en un motivo) no contradice en manera alguna este otro hecho de que la esencia en sí del fenómeno es la voluntad...⁷²

Causa y efecto son voluntad. La voluntad en Tabo y Tota se objetiva en la enfermedad, el juego, el miedo, el aislamiento, la agresión, etc.

Si la realidad es en sí voluntad, si todo ser humano es voluntad y todos sus actos son a su vez voluntad, ¿cómo lo es en especial la imaginación?, se me preguntará, o quizá ¿porqué distinguir la imaginación de todo lo otro del ser humano que también es voluntad? Esta imposibilidad de simbolizar la realidad, esta resistencia de *lo real* a ser susceptible de experimentarse es lo que dota a la imaginación de una cercanía a la voluntad casi única, por ser el puente entre lo no manifiesto y lo creado. Es decir que de todas las facultades que

⁷¹ SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como representación y voluntad*. Madrid: Mestas, 2001, p. 15.

⁷² *Ibid.*, p. 118.

tenemos como seres humanos, la facultad de imaginar es la más real que tenemos ya que es abstracta.

En la imaginación otorgamos sentido a nuestra realidad. A través de dicha facultad organizamos la fenomenología de nuestra vida: relacionamos figuras afectivas, sucesos, lugares, atribuimos un significado a todo el complejo de eventos que conforman nuestra vida. Ferrater Mora resalta la importancia que Kant le dio a la imaginación como facultad epistemológica:

Este autor estima que la imaginación (*Einbildungskraft*) hace posible unificar la diversidad de lo dado en la intuición; por medio de la imaginación se produce una “síntesis” que no da origen todavía al conocimiento, pero sin la cual el conocimiento no es posible.⁷³

La cualidad epistemológica de la imaginación se halla en su carácter organizativo. Porque a través de la organización de los fenómenos percibidos nace la ilusión de unidad, entonces el sentido se crea. Este conjunto de fenómenos organizados vía la imaginación se vuelve un organismo de significación. De la diversidad de la fenomenología la imaginación da coherencia, crea un *organismo semántico* por así decirlo. El único espacio donde esta ligazón de los fenómenos ocurre es en la imaginación. De ella nace la *religión* en su sentido etimológico, de *re-ligar*.⁷⁴ Porque en sí todos los fenómenos están unidos en aquello que no se ha manifestado, están unidos en su potencialidad, unidos en la voluntad que todavía no es experiencia. Cuando se manifiestan se separan y a través de nuestra imaginación es que los *religamos*. Vuelven a ser uno: el organismo semántico. Aunque la imaginación haga por sí misma la operación enlazante, escasamente la consciencia puede apreciar la envergadura de dicho enlace de fenómenos.

⁷³ FERRATER MORA, José. *Op. cit.*, tomo II, p. 1628.

⁷⁴ Lactancio hace derivar la palabra «religión» del verbo latino *religare*: “Obligados por un vínculo de piedad a Dios estamos ‘religados’, de donde el mismo término ‘religión’ tiene su origen [...] Este segundo sentido resalta la relación de dependencia que «religa» al hombre con las potencias superiores de las cuales él se puede llegar a sentir dependiente y que le lleva a tributarles actos de culto.” Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Religi%C3%B3n#Etimolog.C3.ADa>

Esta inconstancia en la percepción del organismo semántico, puede ser explicable por el carácter del sujeto. Pues la proclividad del carácter elige apelar a una u otra parte del organismo semántico. Las omisiones de dicha parcialidad al inicio son descritas como vicios de carácter. Posteriormente si siguen las omisiones bajo una misma jerarquía, los vicios de carácter se tornan en síntoma: el dios al que la ceguera de la exclusividad glorifica sacrificando al cuerpo. Y para no ser exclusivista en mi definición de síntoma, involucro otras dos interpretaciones de síntoma: la primera como la manifestación del encuentro entre una realidad rechazada y una realidad deseada o fantasía, en un grado más allá de la frustración;⁷⁵ la segunda es la propuesta de Slavoj Zizek de una visión paradójica en la que el síntoma se vuelve la elección de la búsqueda de sentido:

En otras palabras, síntoma es el modo en que nosotros –los sujetos- “evitamos la locura”, el modo en que “escogemos algo (la formación del síntoma) en vez de nada (autismo psicótico radical, la destrucción del universo simbólico)” por medio de vincular nuestro goce a una determinada formación significativa, simbólica, que asegura un mínimo de congruencia a nuestro ser-en-el-mundo.⁷⁶

Uno de los sentidos de la enfermedad es hacer un paralelo entre el cuerpo semántico y el cuerpo humano, haciéndolo visible, palpable o de alguna manera sufrible.

Tota. (Baja de la cama.) ¿Qué no siga? (Camina hacia Tabo, sigue hablando.)
¿Que no siga, Tabo? (*Se ríe.*) Tabo, dos infartos, un principio de hemiplejía,
un edema pulmonar, sesenta años. Todo eso deja huellas.

Todo eso deja huellas efectivamente, pues son las marcas de la realidad que han negado. Esas huellas están hablando de otro tiempo, del tiempo en el que podían haber cumplido ciertos deseos, es el tiempo mítico: *Toni, Lili, Paco*. Pero por no haber abandonado los mencionados deseos, el cuerpo se vuelve el único plano donde salvar la contradicción de la realidad que se está viviendo y la realidad

⁷⁵ Definición que debo a la maestra Ingrid Fugellie de la ENAP.

⁷⁶ ZIZEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI, 3ª ed., 2007, p. 111.

deseada. Por ello su desenvolvimiento en el juego es la consumación simbólica de aquellos deseos que no cumplieron, y que de alguna manera siguen operando. Para ya no dejar más huellas elaboran la ficción que pone a trabajar al organismo semántico para dar sentido a lo que les resta de vida.

La realidad que puede ser pronunciada por el lenguaje sólo lo es en la abstracción, en la experiencia sólo se tiene experiencia. Entonces volvemos a la realidad definida por Lacan, es decir a lo inaprensible de la voluntad. Como experiencia la realidad no puede nombrarse sin aludir a algo que no existe como tal. Por lo tanto la imaginación no es sólo la facultad que otorga sentido a lo que percibimos sino, más importante, la facultad que *crea* sentido. Sólo hay un sustrato quizá más cercano a la voluntad, y este es el sueño.⁷⁷

La voluntad al igual que la realidad es un sustrato ajeno al cual sólo se puede aludir vía la representación con Schopenhauer y la simbolización con Lacan. Ante dicho *impasse* la imaginación en su máximo esfuerzo simbólico llena el vacío dejado por *lo real*. En ello radica su semejanza con la voluntad, o más precisamente a *lo real* de Lacan, en el sentido de que no hay ausencia ya que todo es, *ficticiamente todo es*. Luego entonces todo acto es metáfora ante la ausencia. De este punto se deriva el objeto del presente análisis: el papel que la imaginación juega para elaborar una ficción que sustituya a la voluntad. Con Tabo y Tota como la hipérbole de ese vacío que deja la voluntad llenado con los medios de su imaginación.

La representación que Tabo y Tota hacen de sus vidas, de su relación como pareja, del mundo, del destino, de su enfermedad, de su cuerpo, de sí mismos, de su propio miedo, de su futura muerte..., todo a través de la lente de lo absurdo, refleja el esfuerzo de estos viejos por imponer esa fuerza imaginativa y simbólica sobre *lo real*. De la representación a la voluntad, estos viejos proponen a la realidad su propia ficción para sustituirla. Evidentemente la voluntad nunca será

⁷⁷ Aclaro aquí que hablo de cercanía como una figura del lenguaje, pues nada de lo que no es puede estar más o menos cerca de lo que sí es. Una vez dada esta explicación me refiero a la cercanía con la voluntad en el sentido de que el sueño es el primer acercamiento de lo no manifiesto, lo abstracto, hacia lo concreto, hacia lo simbolizable.

sustituida por la imaginación de estos viejos. Sólo puede ser reemplazada en el entendido de que dicha sublevación imaginaria está inscrita dentro de las posibilidades de *lo real*. Porque el cotidiano que llamamos realidad sólo existe como acuerdo, estos viejos construyen una meta-realidad para aceptar la realidad misma que viven. La imaginación es la única herramienta que ayuda a compensar la insatisfactoriedad que deja lo incognoscible de *lo real*. Dado este carácter incognoscible, a través de la representación la imaginación forma el organismo semántico.

Para Schopenhauer la vida es sufrimiento; para Lacan la realidad es traumática por definición puesto que es imposible y todo lo que tenemos es una simbolización. En cualquier caso hay un pesimismo primordial acerca de la vida. *Dos viejos pánicos* detenta el imperativo de insatisfacción propio de la realidad. Y por ello el absurdo es inevitable, sólo les queda la redundancia en este, y la mejor elección para ellos es jugar en él, por ello crean con el miedo, con la enfermedad, con la agresión, por mencionar algunos de los “pretextos” para crear. El juego de la muerte es la belleza a la cual Tabo y Tota acceden para dotar de sentido su absurdo. En palabras del mismo Virgilio Piñera:

Quando el hombre de hoy vaya al teatro, es decir, cuando vaya a *mirar* el teatro, no será uno más entre cuerpos-teatro, un mero espectador, un sujeto pasivo. Él también estará en el juego jugando. Porque allí se juega y él juega su propia existencia. Sólo así el teatro ha de cobrar su profundo y único sentido: saber quienes somos y qué somos.⁷⁸

⁷⁸ PIÑERA, Virgilio. *Poesía y crítica. Op. cit.*, pp. 302-303

Juegos pánicos

...el lenguaje refleja lo inadecuado del pensamiento;
nuestro ser-en-el-mundo no es otra cosa que ser
incapaces de encontrar un significado trascendental
Umberto Eco

Definición

El juego es el paradigma de la imaginación. Aparte del sueño ninguna instancia humana denota la versatilidad de representación y gama de intensidades que el juego. Johan Huizinga, en su libro *Homo ludens*, define al juego como

...una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de “ser de otro modo” que en la vida corriente.⁷⁹

Esta definición aunque específica, reduce la experiencia del juego al “sentimiento” de tensión y alegría. Si bien considero a la tensión como un elemento constitutivo del juego, se puede acotar más el uso de este concepto con una alternancia entre tensión y su propia disolución. Un juego que fuese únicamente tenso anularía una posible resolución, consecuencia obligada de la tensión. Con respecto a la alegría considero que esta es una asidua compañera del juego, mas no un elemento indispensable del juego.

Me parece que los conceptos de *excitación* y *entusiasmo* son los que mejor describen el modo en que se experimenta el juego. Puesto que los fenómenos de la excitación y el entusiasmo, aparentemente indistinguibles, son más generales e incluyentes que la alegría. La excitación es un modo de afectación del ser que provoca o estimula, según la Real Academia Española, “un sentimiento o pasión”. Mientras que el entusiasmo es a lo que conduce la excitación, que el mismo Huizinga señala con la entrega de los personajes

⁷⁹ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza editorial / Emecé, 1972, pp. 45-46.

...que desemboca en el entusiasmo, y que, momentáneamente, cancela por completo la designación de *pura broma*.⁸⁰

Siendo el entusiasmo un concepto eminentemente religioso, las acepciones del diccionario reservan términos metafísicos a su lucha por definirlo: “exaltación y fogosidad del ánimo”, “inspiración divina de los profetas”, “furor o arrobamiento de las sibilas al dar sus oráculos”, “adhesión fervorosa”. A esta variedad de acepciones opongo la que, a mí parecer, es la más lograda especificidad de este concepto, aquella descripción del estado dionisiaco que Friedrich Nietzsche nos legó:

La embriaguez del estado dionisiaco, aboliendo los prejuicios y los límites ordinarios de la existencia, produce un momento *letárgico*, en el que se desvanece todo recuerdo personal del pasado. Entre el mundo de la realidad dionisiaca y el de la realidad diaria se abre esa zona abismal del olvido que los separa al uno del otro. [...] En este sentido, el hombre dionisiaco se parece a Hamlet: ambos han llegado hasta el fondo de las cosas con mirada decidida; *han visto*, y se han sentido hartos de la acción, porque su actividad no puede cambiar la eterna esencia de las cosas; les parece ridículo y vergonzoso meterse a corregir un mundo que se desploma. El conocimiento mata la acción; es preciso para ésta el espejismo de la ilusión: esto es lo que nos enseña Hamlet [...] es el verdadero conocimiento, la visión de la horrible verdad, lo que aniquila todo impulso vital, todo motivo de acción, tanto Hamlet como en el hombre dionisiaco. Entonces no espera ningún consuelo; el deseo se lanza por encima de todo un mundo hacia la muerte y desprecia a los mismos dioses; se niega de la existencia y, con ella, el reflejo engañoso de su imagen en el mundo de los dioses o en el más allá. Bajo la influencia de la verdad contemplada, un hombre no percibe ya nada más que lo horrible y absurdo de la existencia: comprende ahora lo que hay de simbólico en el destino de Ofelia; reconoce la sabiduría de Sileno, el dios de los bosques, y la angustia y el hastío le suben a la garganta.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 21

Y en este peligro inminente de la voluntad, el arte avanza entonces como un dios salvador que trae el bálsamo saludable: él solo tiene el poder de transmutar ese hastío en imágenes que ayudan a soportar la vida. Estas imágenes son lo *sublime*, en el que el arte doma y sojuzga a lo horrible y lo *cómico*, con el que nos libra de la repulsión de lo absurdo.⁸¹

Dicha excitación es efecto de un proceso íntimamente ligado al organismo semántico. He aquí un aspecto que Huizinga no toma en cuenta de manera explícita en su definición: la facultad organizativa y epistemológica de la imaginación. De manera que para el análisis de la obra desde la perspectiva de la imaginación como sustituto de la voluntad, elaboro una definición propia: el juego es la apertura de una subjetividad hacia lo otro (sea este *otro* el medio, otra subjetividad, la muerte, una colectividad, la persona misma inclusive) justificada en sí misma, mediante la cual opera un desplazamiento transitorio del sentido de la realidad, creándose así un código propio cuyos límites espacio-temporales están determinados por dicha redistribución temporal de significados.

En su función como simulador de la voluntad, el juego emplea la misma sintaxis para atribuir un significado a un determinado objeto o a otro, y esta sintaxis será la misma para designar un opuesto o para designar similares, todo supeditado a los objetivos del juego mismo. El juego se constituye entonces como el perfecto tirano de la semántica: distribuye los significados de acuerdo a una lógica interna y auto-justificada, y no solo los distribuye, también los anula y los crea. Por lo que no necesita de un consenso ajeno al de los participantes, ni de beneplácito alguno de la lógica propia de las grandes convenciones. En esta facultad de creación y reacomodo de significados, en esta economía semántica, reside la particularidad epistemológica del juego.

⁸¹ NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia: Obras inmortales*. Tomo III. Barcelona: Edicomunicación, 2000, p. 1203.

Espacio

Como todo fenómeno el juego necesita *su* espacio. Físicamente podría ser cualquiera, no obstante dadas las determinaciones del juego, dicho espacio se transforma conforme se desarrolla el juego. Sus atributos se modifican aunque físicamente no sufra ningún cambio. Esta transformación del espacio es consecuencia del cambio experimentado en los participantes. Tal como Schopenhauer describe las relaciones sujeto-objeto, el espacio del juego y el juego mismo se crean y desaparecen a la vez. El aspecto más característico de la relación entre los componentes del drama de Piñera, es que gracias al juego el espacio queda transformado en un lugar íntimo.

Esta intimidad se deriva de la confianza que requiere el juego, aspecto tocado someramente por Huizinga. Aunque la mayor parte de las observaciones en *Homo ludens* se aplican correctamente a la descripción del fenómeno del juego entre Tabo y Tota, su perspectiva enfatiza la complicidad en los juegos colectivos:

...el sentimiento de hallarse juntos en una situación de excepción, de separarse de los demás y sustraerse a las normas generales, mantiene su encanto más allá de la duración de cada juego.⁸²

Sin embargo esta complicidad encuentra su debido sustento en la confianza lograda entre los personajes. Debido a la constitución dramática de *Dos viejos pánicos* es necesario enfatizar el valor de la intimidad. Sin esta condición no se podría llevar a cabo el desplazamiento semántico propio de su juego. La libertad producida con el juego tiene como consecuencia una identificación con el espacio, donde el participante queda habilitado para comprometer sus emociones. Puesto que la cultura en general constriñe la posibilidad de lo íntimo, se puede afirmar que en el juego la sociedad ha encontrado el margen de libertad que los censores morales no le permiten tener de forma espontánea y abierta. En el caso de *Dos viejos pánicos* la elección del espacio ratifica la condición de confianza: la recámara de estos viejos.

⁸² HUIZINGA, Johan. *Op. cit.*, p. 26.

Que el juego, en su desarrollo, construya un espacio íntimo tiene honda relación con el continuo normativo de la conducta social humana. Recordemos la constitución de la cultura según Freud:

Nuestra cultura descansa totalmente en la coerción de las pulsiones. Todos y cada uno hemos renunciado a una parte de nuestro poderío, a una parte de las tendencias agresivas y vindicativas de nuestra personalidad, y de estas aportaciones, ha nacido la común propiedad cultural de bienes materiales e ideales.⁸³

Dicha represión deja al individuo con un deseo o necesidad de liberarse. Ambos fenómenos son opuestos y a la vez mutuamente incluyentes. Por lo que se descubre una dialéctica del juego al necesitar como condición *a priori* una cierta represión o contención, para ser así un modo de liberación. Porque esta apertura al *otro* es un ejercicio de libertad, erigiéndose como complemento de la a veces exagerada moderación que la convivencia social exige respecto de nuestro modo de filtrar los deseos. El juego se convierte entonces en un modo de aceptación de lo oculto. Teniendo por lo oculto aquello que Freud ha dado en llamar *lo reprimido*.⁸⁴

Con la aceptación parcial de *lo reprimido* la realización del juego estará siempre justificada por el placer.⁸⁵ Si entendemos que la aceptación parcial de lo oculto es placentera porque conlleva una liberación, entonces el juego representa un régimen de visibilidad para aquello que antes no era visible, reconocido o de algún modo autorizado. Este deslizamiento de lo inconsciente a lo consciente no

⁸³ BRAUNSTEIN, Nestor A.; FUKS, Betty B. (coords.). *Cien años de novedad: "La moral sexual 'cultural' y la nerviosidad moderna" de Sigmund Freud (1908-2008)*. México: Siglo XXI editores, 2008, p. 16.

⁸⁴ "Llamamos *represión* (esfuerzo de desalojo) al estado en que ellas [las representaciones] se encontraban antes de que se las hicieran conscientes, y aseveramos que en el curso del trabajo psicoanalítico sentimos como *resistencia* la fuerza que produjo y mantuvo a la represión." FREUD, Sigmund. *El yo y el ello*.

⁸⁵ ¿Porqué necesita estar reprimido? Dado el concepto de represión de Freud, el material utilizado en el juego debe estar reprimido para que pueda, al ser empleado, constituir la consumación de un deseo y así experimentar placer: otro de los imperativos del juego.

puede ser casual y en este sentido el miedo es un gran incentivo para llevar a cabo dicha liberación. Para llegar a este concepto me basé en la afirmación de Lacan:

In truth, we make reality out of pleasure.⁸⁶

Si se suscribe la hipótesis lacaniana y este placer se define, para efectos de este trabajo, como la intensidad con que se vive cualquier sentimiento, entonces el peligro ocupa un lugar preponderante en la creación de placer, puesto que es el disparador de emociones por excelencia, en particular de las más reprimidas. Siendo uno de los mayores peligros el encuentro con lo *otro*.

Lo *otro* en *Dos viejos pánicos* se centra en la muerte, su propia persona y su relación de pareja. Ante la exposición de la subjetividad de Tabo y Tota a la fantasía de la muerte, sus posibilidades de experimentar placer se elevan muy por encima de las oportunidades que su cotidiano les da para obtenerlo, ya que el factor de riesgo que se corre en el cotidiano ha sido sistemáticamente reducido por el hecho de pertenecer a una sociedad. Dicha apertura a lo otro, no obstante lo desafiante, mitiga momentáneamente el celo con que la moral cotidiana pretende atenuar los riesgos de la subjetividad. Tabo, el personaje más fantasioso le objeta a Tota, el personaje más realista, los riesgos del juego ante su insistencia de llevarlo a cabo:

Tabo. Es un juego peligroso, Tota. No digo que no 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...

En este fragmento se aprecian el miedo, el peligro, la confianza que se tienen y su proclividad para la agresión. La confianza es el elemento

⁸⁶ “En verdad formamos la realidad a partir del placer.”, en LACAN, Jaques. Seminario 7, p. 225. Fuente <http://www.scribd.com/doc/33128124/Lacan-Jacques-The-Ethics-of-Psychoanalysis-Seminar-VII>

fundamental para arriesgarse a la intimidad que el juego requiere. Prueba de ello es la facilidad que tienen para agredirse. Pues la agresión constituye una de las expresiones más reales y sinceras del ser humano ya que no existe simulación en ella.

Sin la complicidad se vería reducido el dinamismo de los límites, y la intimidad que caracteriza sus relaciones se vería traicionada por intereses particulares. Prueba de ello son el sarcasmo, las agresiones físicas, tácitas y explícitas, al cabo de las cuales siempre hay un gesto que confirma la adherencia de estos dos viejos a una causa común: su propia defensa contra el miedo:

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.

Tiempo del juego

Es preciso entender al juego como un encuentro mítico. Esta es la experiencia más preciada a que nos puede conducir la imaginación: a la realización, a través de la ficción, de un espacio-tiempo primordial, aquel perteneciente a la dimensión de *lo real*, de la voluntad. Lo que nos recuerda las investigaciones de Mircea Eliade:

[...] tandis que le langage courant confond le mythe avec les « fables », l'homme des sociétés traditionnelles y découvre, au contraire, la *seule révélation valable de la réalité*.⁸⁷

Sabemos que Tabo y Tota no pertenecen a una sociedad arcaica como las descritas por Eliade, pero incluso como miembros de una sociedad moderna no les es posible sustraerse a la búsqueda de un sentido para su vida cualquiera que este sea.

⁸⁷ "... mientras que el lenguaje coloquial confunde el mito con las « fábulas », el hombre de las sociedades tradicionales descubre en el mito, al contrario, la *única revelación válida de la realidad*." en ELIADE, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Col. Folio essais no. 128. Paris : Éditions Gallimard, 1957, pp. 22-23.

Como en el sueño, el tiempo del juego es muy específico porque delata la arbitrariedad establecida de la convención del tiempo. A lo largo de la acción del juego el tiempo de estos viejos varía: ora están muertos en un limbo indeterminado, ora son pequeños y sueñan con sus amores futuros que son los pasados. La linealidad del tiempo queda rota.

La transfiguración es una clase especial de juego. Pues este describe mejor que ningún otro ejemplo cómo el juego sirve de vehículo para llegar a ese tiempo primordial. Su realidad cotidiana ha dejado de ser cotidiana, pues ha sido trastocada por este tiempo mítico representado:

Tabo. Bien. ¿Y qué se hace con una forma?

Tota. Se transforma.

Tabo. Entonces, sígueme. Todo va a empezar de nuevo.

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

Tabo. Despidete de Tota.

Tota. ¡Adiós! Tota, adiós, adiós para siempre.

Tabo. ¡Adiós para siempre, Tabo, adiós!

Tota. ¡La transfiguración! ¡La transfiguración!

Tabo. ¡Cúmplase la transfiguración!

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 empujándose en la punta de los pies.*)

Y voy a aprender a la bruja y voy...

Hay un pasado idealizado en el cual centran su atención para habitar un instante ilusorio de éxtasis. El pasado es el camino que no tuvieron el valor de elegir y en el cual depositan absurdamente sus ilusiones ante el cúmulo de frustraciones que han nutrido durante su vida. Se resisten a aceptar las consecuencias de sus acciones pasadas. Y ahora la frustración se vuelca en una vida que sólo se puede satisfacer a través de la ficción, aunque la ficción finalmente sirve de espejo. No es en la obtención del objeto que se encuentra la plenitud, sino en la culminación interior que los habita. Ahí radica la facultad espectral del objeto, el objeto sólo tiene el valor que se le da a través de la imaginación, de ahí la seriedad del juego.

La transfiguración los lleva de regreso a ese tiempo que es el *nunca jamás* de su infancia, donde pueden elegir la enfermedad idealizada de una realidad que no escogieron crear (Lili, Paco, Toni), gracias a una transfiguración de su propia forma. Este juego permite entender que la salvación, el cuerpo transfigurado, es el regreso a la infancia, donde todas las posibilidades estaban inexploradas, donde todavía no se cometían errores, el único lugar donde la magnitud de la ignorancia todavía no alcanzaba proporciones irreversibles. Quizás estos viejos desean cumplir absurdamente con la condición expuesta en la parábola de Jesús para entrar al Cielo:

Les aseguro que si no cambian y vuelven a ser como niños, no podrán entrar al Reino de los Cielos.⁸⁸

La fuente de la juventud se encuentra en la imaginación. Lo que ratifica el tremendo miedo de las consecuencias que conforma su presente.

Orden

Los aspectos de espacio y tiempo, debido a las implicaciones conductuales que tienen, inscriben al juego en un marco operativo que se puede definir como código lúdico o moral lúdica. En general se puede afirmar que este orden espacio-temporal demandado por la creación del juego es la base de su funcionalidad. No obstante, en la especificidad de los juegos de Tabo y Tota, a diferencia de los juegos descritos por Huizinga, este orden es variable hasta llegar al extremo de ser corrompido. Estos límites se ajustan a la imaginación de estos viejos para que el resultado de su juego tenga un incremento de placer con cada innovación. Juegan con la flexibilidad de los límites, los extienden hasta tal punto que en ocasiones el código queda roto por alguno de los dos. La peculiaridad de su juego es que no termina aunque uno de sus participantes se encuentre fuera del código lúdico. La moral lúdica, en algunos casos, no resiste el empuje de su conducta, teniendo por consecuencia el regreso a la moral cotidiana, al menos parcialmente hasta la resolución del juego. Como ejemplo de

⁸⁸ “Evangelio según San Mateo”, 18:3. *La Biblia*. 57ª ed. Madrid: Ediciones Paulinas Verbo Divino, 1972, p. 40.

este proceso de flexibilidad – discontinuidad – regreso – resolución del código lúdico cito el primer juego a la muerte:

Tabo. [...] 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 a 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 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...

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.*) ¡Puta 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...

Regresan al orden. El enojo que le provoca saber la causa de que el dinero se *esfumara* produce una fisura en el código lúdico. El ritmo de la tensión presenta un incremento hasta llegar al punto donde Tabo se apoya en la moral cotidiana expresando: *¡Puta vieja! ¡Te voy a partir el alma!*, seguido de su disolución dada por la explicación de Tota de verse tan ridículo reaccionando de esa manera ante un cadáver. Sus afecciones se ciernen al ritmo transitando de una moral a otra, para

finalmente resolver la discontinuidad retornando al orden del juego y suscribir así un principio estético:

Esta conexión íntima con el aspecto de orden es, acaso, el motivo de porqué el juego, como ya hicimos notar, parece radicar en gran parte dentro del campo estético.⁸⁹

Los juegos en *Dos viejos pánicos*, estructuralmente hablando, son la antítesis de los juegos descritos en *Homo ludens*. Huizinga acertadamente señala que el juego es un acto de libertad que requiere de ciertas reglas comunes a todos los juegos, según su teoría. Estableciendo la cualidad espacio-temporal como la principal dadora de orden. Este orden es por donde transita el sentido del juego. Los juegos de Tabo y Tota caen en una clasificación no señalada por Huizinga. Para quien, de acuerdo a sus conclusiones, se establece que el orden da límites al sentido del juego. No se puede afirmar lo mismo para los juegos de Tabo y Tota, pues en estos los límites del orden se derivan del sentido del juego. Tenemos una inversión del paradigma semántico del juego. El orden *a priori* del juego se establece sólo parcialmente, durante el juego el límite del sentido no se define a partir del orden, sino que es el sentido del juego lo que crea el orden. De esta especificidad es de donde viene la discontinuidad del código lúdico. Los límites quedan apuntalados según la capacidad de Tabo y Tota para innovar en su juego.

El ejemplo más extremo de esta discontinuidad es el juego del nepente. En tal caso las infracciones cometidas por Tabo al código lúdico son tales que Tota no puede más que pensar que está muerto de verdad. El empuje de Tabo para variar el código lúdico provoca un ascenso inmoderado en la excitación de Tota debido al incremento del factor de riesgo del juego. En la primera fase del juego Tota revive su fantasía con Paco, un amor de antaño, ante lo cual Tabo, sin otro gesto más que el de tirarse en la cama de manos cruzadas sobre el pecho, ha cambiado el nepente por cicuta. Tabo ha rediseñado los parámetros del juego atentando contra los límites del mismo, acto que provoca que Tota exponga el código lúdico:

Tota. [...] Y óyelo bien: no te voy a preguntar nada. Te vas a quedar con las ganas. Ahí te irás pudriendo, viejo

⁸⁹ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza editorial / Emecé, 1972, p. 24.

cabrón.

Aquí se deja ver la regla que especifica que cuando alguien esté “muerto” se le deban hacer preguntas. Tota rechaza la proposición de Tabo de seguir muerto, mas ante la insistencia de este, Tota vuelve a exponer el código con la intención de que Tabo lo acate:

Tota. [...] Tabo... Viejo, ¿está bueno, no? No te hagas más el muerto. [...] ¿Tabo, te has olvidado que cuando yo 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...

Pero Tabo insiste, provocando que Tota empiece a considerar que quizás esté muerto de verdad. El código lúdico empieza a perder sentido para Tota:

[...] (*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.

Hasta que se rompe, sin embargo para Tabo sigue siendo un juego:

[...] ¡No, Tabo!, no puedes hacerme esto, no puedes hacerme esto, no puedes morirme, 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 yo hacer sola en esta casa? Vuelve, vuelve en tí, si vuelves, te voy a dejar un día entero recortando figuras de jóvenes y te ayudaré a quemarlas.

La moral lúdica queda rebasada por la insistencia de Tabo en hacerse el muerto. Sin embargo puesto que el juego coloca a los participantes en una disposición excepcional de carácter, el código suscribe una moral distinta la convencional. Dicha singularidad de carácter se suma a un espacio y un tiempo determinados por el desplazamiento semántico, luego su relación interpersonal cotidiana queda salvaguardada de los excesos del juego bajo un *estado de excepción*.

Estado de excepción

En el juego existen contingencias no reguladas convencionalmente que suspenden las garantías de una relación basada en la moral cotidiana. Dicha suspensión de las garantías morales tiene un registro de visibilidad en el lenguaje principalmente y en una actitud corporal (como lo muestran varias de las acotaciones que da Piñera: forcejeos, patadas, bofetadas, zarandeos, golpes...). Hay un saber *a priori* de que se está en un juego. Hay toda una constitución tácita, valga el oxímoron, con una especificidad acorde a las necesidades del juego. No se hablarían de la manera en que se hablan si no estuvieran en un espacio de violencia legalizada por el código lúdico o moral lúdica.

La posición de excepción que corresponde al juego se pone bien de manifiesto en la facilidad con que se rodea de misterio. [...] En la esfera del juego las leyes y los usos de la vida ordinaria no tienen validez alguna. Nosotros “somos” otra cosa y “hacemos otras cosas”.⁹⁰

Dentro de los límites del juego lo que externamente se puede apreciar como violencia, no es tal, es el ejercicio de su intimidad reinventando la realidad; por lo tanto esa violencia es un misterio porque no es violencia, es un uso de la forma “violencia” para recrear *otra cosa* como bien lo indica el historiador holandés.

Las transgresiones de los límites establecidos por el propio código lúdico, son una licencia con que innovan y actualizan su juego, con lo cual aumentan el factor de riesgo, es decir el placer. Ellos mismos comentan las novedades denotando la excitación que estas disparan, lo que implica otra ruptura parcial con el código.

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.

Una vez descargado el desconcierto que les provoca el desacato al código, ya sea a través de la risa, algún insulto o agresión física, se vuelve inocuo para modificar la relación de estos viejos. Gracias al

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 26-27.

estado de excepción pueden infringir los límites que hayan creado para su juego. Aunque para Huizinga los límites establecidos en el juego no pueden ser transgredidos, en la obra de Piñera, el estado de excepción es, paradójicamente, la regla que les permite contravenir los acuerdos del juego.

Si una parte de las motivaciones que tienen estos viejos para jugar es el miedo a las consecuencias, lógicamente intentarán reproducir aquellas acciones que, en lo cotidiano, acarrearían las consecuencias más temidas. La complicidad de su unión contra el miedo los ha llevado a superarlo por el tiempo que dura el estado de excepción del juego. La creatividad de su juego ha sobrepasado por mucho las limitaciones de la moral cotidiana. En ocasiones dicha creatividad ha incluso rebasado la moral lúdica, como ya se ha visto. Han conseguido lo que con la muerte desean: la realización de su fantasía. Pero a su fantasía Tota sólo le guarda el espacio del juego, fuera de este tiene plena consciencia de sus debilidades, de su miedo. En cambio Tabo mientras juega asume las implicaciones de su vejez, pero mientras se encuentra fuera del juego, sus fantasías dominan sus actos. Dicha consciencia de sus flaquezas, independientemente del tratamiento que le den, es lo que los mantiene para abordar el “como si” del juego con toda la fuerza que sus debilidades les permiten.

Esta moral extraordinaria que suplanta la moral convencional, se refleja en el inmodificado regreso a lo cotidiano: se pegan pero no se lastiman, se insultan pero siguen siendo cómplices. Huizinga lo apunta:

El juego se aparta de la vida corriente por su lugar y por su duración. Su “estar encerrado en sí mismo” y su limitación constituyen la tercera característica. Se juega dentro de determinados límites de tiempo y de espacio. Agota su curso y su sentido dentro de sí mismo.⁹¹

Es decir que el régimen de excepción los ha dotado de inmunidad: saben que el juego agota al juego, y que mientras el juego se nutre de su vida cotidiana (en particular por el miedo y por las frustraciones), su vida cotidiana no será interrumpida por los elementos del juego fuera del estado de excepción. Las irrupciones del código lúdico, son

⁹¹ *Ibid.*, pp. 22-23.

de parte del cotidiano hacia la moral lúdica. Cuando esta se extingue en los dos participantes tienen la consciencia de que el juego ha terminado y asumen un comportamiento no lúdico.

El régimen de excepción les ha otorgado un placer muy codiciado por aquellas personas que viven tensamente bajo las buenas costumbres: el placer de cumplir sus fantasías. Pues mientras estos viejos sepan que sus fantasías son fantasías, estas permanecerán inermes para crear consecuencias no deseables. Para estos viejos no es una transgresión el sentir el deseo real de matar al otro. En cuanto deseo, como fantasía, es válido, pero considerado ética o literalmente, no lo sería. Éticamente existen consecuencias, las cuales no desean ninguno de los dos. Pueden desear llevar cabo el acto, pero sólo bajo este régimen de excepción donde saben de antemano que no tendrán las consecuencias reales de lo que sería su acto fuera de dicho régimen.

Como consecuencia de la mencionada excepcionalidad hay una escalada de placer en Tabo y en Tota. Reiterando el hecho de que ningún exceso en las infracciones al código lúdico ha tenido consecuencias trágicas.

Recompensa

Uno se puede preguntar ¿cuál es la ganancia de tener un juego cuyos límites no son claros más que cuando están a punto de ser transgredidos? Es una paradoja: es un ejercicio de libertad ante el miedo que comúnmente los paraliza. Jugar a desplazar los límites de su juego es mantener al organismo semántico en continuo movimiento. La movilidad del organismo semántico multiplica las posibilidades de su juego y da autonomía a su percepción. Ellos conocen los límites, pero no los exhiben más que cuando se encuentran a punto de romperlos. Si estos viejos, en los ejemplos citados, se relacionaran bajo una moral convencional ante las fisuras del código, estarían renunciando a la libertad que han ganado con el juego. Tabo y Tota están creando una sintaxis alterna a la que dictan las normas sociales para articular sus cargas afectivas. Para el enojo hay un camino específico de reacción, lo mismo sucede con el hurto. Generalmente hay venganza/reproche y miedo/vergüenza/culpa respectivamente. En el juego dislocan la forma convencional de asumir su vida afectiva para inscribirla en la sintaxis lúdica. Así Tota

deja de tener miedo de expresar su hurto y Tabo deja de sentirse agredido por este.

Es justamente esta desarticulación de los convenios sociales la recompensa del juego. Esta sintaxis extraordinaria generada a partir del estado de excepción llena ese vacío que deja el horizonte sublime de la voluntad. Han vivido con miedo, están viejos y enfermos, ya no tienen muchas posibilidades de cambio en su vida cotidiana, sin embargo estas condiciones que la inercia del hábito podría juzgarlas de “adversas”, “desesperadas”, “irreversibles”, son las que abrieron la posibilidad del juego y desde esta perspectiva crear otros sentidos para estos viejos, otras posibilidades de relacionarse, de pensarse, de experimentarse. Lo que conlleva a desarticular el registro de cotidianidad para elaborar esta sintaxis extraordinaria que reproduce las posibilidades de su vida al infinito, lo que se asemeja a la fantasía que la juventud permite.

Este juego tiene consecuencias muy distintas a las consecuencias del juego en general. Tienen miedo a las consecuencias de su realidad, no de su juego, las consecuencias del juego son las que quieren. Las consecuencias del juego son el entretenimiento, la excitación, la incertidumbre, el enojo real pero dislocado de la sintaxis convencional. En el juego encuentran placer y encuentran el valor que en su vida cotidiana creen que no tienen.

Fragilidad del estado de excepción

Las condiciones del juego pueden ser rescindidas en cualquier momento. De hecho es la única certeza que se tiene: dicha rescisión inevitablemente se dará. Sin embargo hay condiciones bajo las cuales esto ocurre. La fragilidad con que se puede romper la dinámica lúdica es proporcional a la profundidad de la misma. Huizinga califica esta condición de “inestable”, diciendo que:

En todo momento la “vida ordinaria” puede reclamar sus derechos, ya sea por un golpe venido de fuera, que perturba el juego, o por una infracción a las reglas o, más de dentro, por

una extinción de la conciencia lúdica debido a desilusión o desencanto.⁹²

Y todo ello es parte del código del juego. Tabo y Tota sufren esta fragilidad no por las razones mencionadas por Huizinga, sino por los excesos en el ánimo del juego que terminan sacándolos del mismo ya sea por el avasallamiento del humor o por una saturación del absurdo. En este último caso tenemos a Tabo y a Tota jugando a matar el miedo:

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...

La saturación del absurdo de matar el miedo los deja exánimes. El estado de excepción queda agotado y como consecuencia de ello la conciencia lúdica, como bien lo indica Huizinga, se extingue.

⁹² *Ibid.*, p. 37.

Si el curso del juego fuese trazado gráficamente, veríamos que la elaboración del juego se representa mediante una parábola. Una parábola que yo llamo ficcional, puesto que la creación del juego es inherente a la ficción. El punto de partida coincide con el inicio del juego. A partir de la inserción de los factores de riesgo en el juego, pequeñas irrupciones del cotidiano, se incrementa la tensión, la parábola gana altura y por consecuencia se va alargando sobre el horizonte sublime. El horizonte sublime es un registro de significación que no contempla límite, por lo tanto es absurdo, el único límite que tiene es el empuje de la capacidad de creación. Es decir que es un límite impuesto desde dentro. En la cultura a la que pertenecemos, con pesados siglos a cuestas de cartesianismo, la lógica está delimitada por lo razonable, por lo tanto algo sublime sería equivalente a lo absurdo, pues abre la puerta a lo infinito. El punto de mayor altura de la parábola corresponde con la máxima excitación, que una vez experimentada tiende a bajar hasta el punto de retorno a lo cotidiano, que sería la resolución.

Huizinga menciona la palabra misterio. Porque cuando uno está en el juego no sabe qué es lo que existe fuera de este. El juego crea una subrealidad cuyos bordes tocan lo desconocido. Por eso es peligroso el juego de Tabo y Tota, si el límite es puesto por los participantes eso quiere decir que no existe nada que lo contenga. Razón por la cual el juego puede variar sus límites, explorando partes insospechadas de la subjetividad de estos viejos. Ese misterio es parte inherente del juego, de hecho es una acepción más de la palabra, el juego en sí es un misterio. Ya que el código del juego ha sido establecido, entonces la misma dinámica del juego abre espacios para profundizar en la realidad misma. Esta faceta del juego es la que mantiene vigente la necesidad del ser humano por jugar. En el último juego dicen “cúmplase la transfiguración”, después de haberse sometido a los rigores del juego, han sido creadores y partícipes de su misterio.

Han sufrido una transfiguración, no se vuelven niños, no recuperan su juventud. Pero sí han recuperado la vitalidad de asumir el desafío de la experiencia del misterio. Es un juego sagrado en última instancia, a pesar de la crítica, de su enojo a Dios, ese abandono de Dios es el inicio de la recuperación de su propia autonomía, es el inicio de asumir su responsabilidad. Quizás se pueda decir que en ese sentido sí se han hecho más jóvenes, el asumir la responsabilidad a través del entusiasmo les devuelve el poder que

creían haber perdido: el poder ser otra cosa que lo que su enfermedad, vejez y miedo les dictan ser. Este último juego es la reivindicación que el poder de la imaginación tiene sobre la corrupción que su anatomía sufre.

Sacro absurdum

*Entre la certidumbre que tengo de mi existencia
y el contenido que trato de dar a esta seguridad
hay un foso que nunca se llenará.
Seré siempre extraño a mí mismo.*

Albert Camus

El absurdo empieza con una negación, porque esta representa, como nos lo indica Émile Cioran, la primer libertad de la mente.⁹³ Pero a esta afirmación se le puede imputar la pregunta: ¿que es lo que se niega? La falsa libertad y felicidad que están supuestamente situadas en las convenciones más arraigadas de nuestra cultura, me parece una respuesta pertinente. No hay libertad en cumplir los deseos, no se encuentra la felicidad en la posesión del objeto. Una verdadera paz no está mediada por la acumulación, sino en la reivindicación de las facultades simbólicas del ser humano para lograr una percepción autónoma de la propia subjetividad. De modo tal que la proposición del absurdo no resulta tan *absurda* dada la revalorización de la subjetividad. Lo que hace el absurdo es delatar las contradicciones que nuestra cultura presenta, pues esta ha sabido establecer los objetos del deseo como resolución de la complejidad humana. Máxime cuando la cultura ostenta la traducción de las posibilidades del ser humano en mercancía, estatus que les permite ser monopolizadas.⁹⁴

El juego es por naturaleza absurdo porque no es convencional, es de naturaleza pánica, y nuestro acceso al placer en muchos casos resulta ser fársico, marginal, ya que la convención que hemos establecido como cotidiano no acepta el placer como una experiencia no mediada. Es decir que el placer no puede aceptarse por sí mismo, 2000 años de cristiandad no han dejado al placer impune. A menos que sea el placer bajo alguna forma de represión. Ya que el placer proporciona

⁹³“It is true that negation is the mind’s first freedom...”; “Es verdad que la negación es la primer libertad de la mente...” en CIORAN, E. M. *The Temptation To Exist*. UK: Quartet Books Limited, 1987, p. 207

⁹⁴ “...desde el momento en que el trabajo no puede ser convertido en capital, en dinero, en renta de la tierra, en una palabra, en poder social susceptible de ser monopolizado; es decir, desde el instante en que la propiedad personal no puede transformarse en propiedad burguesa, desde ese instante la personalidad queda suprimida.” En MARX, Karl. *El manifiesto comunista*. Madrid: Sarpe, 1983, p. 43.

satisfacción y un sistema capitalista funciona a partir de la demanda, sino existe tal el sistema echará de todos sus recursos para crearla.

La pregunta oportuna e indispensable para pensar esta obra es ¿dónde colocar el absurdo? Diversas vías surgen como posible respuesta, dos más probables: en sus juegos pánicos o en la frustración de sus vidas. Como toda piedra basal la afirmación de lo uno es contradictoria e incluyente de lo otro. El absurdo de su juego tiene mucho sentido dada la negativa de Tabo y Tota para aceptar la responsabilidad de sus actos fuera del juego. Luego entonces el absurdo no es, pues, una carencia de sentido o un mero despropósito, más bien resulta ser una lógica no convencional, un “sentido” no normativo.

Hay una relación inversa entre la lógica convencional y la lógica del absurdo en *Dos viejos pánicos*. Generalmente deducimos el absurdo en la vida de los personajes a través de su patetismo. Con Tabo y Tota tenemos lo contrario, quizás por ser una farsa, inferimos el patetismo de Tabo y Tota a través de la saturación del absurdo. Con el absurdo afirman aquello que sí tiene sentido para ellos. Este absurdo se manifiesta como una defensa ante el sentido aplastante de 60 años de consecuencias. Para Tabo es la vejez o la juventud perdida, para Tota el arrepentimiento de haber vivido con miedo. Los papeles del absurdo se invierten no sólo como una herramienta estructural para la anécdota, también se prestan como crítica a la lógica que gobierna la sociedad contemporánea.

Esta lógica absurda empuja la moral hasta sus límites. Toda agresión, todo crimen y violación que pudieran hacer el uno con el otro o contra el mundo la llevan a cabo en el nivel simbólico, dentro del estado de excepción del juego. Las consecuencias derivadas de este fenómeno no trastornan el orden ético. Tabo y Tota pueden calificarse de patéticos, sardónicos, faltos de escrúpulos, pero jamás podrán ser descritos como transgresores. La única objeción que se les puede hacer a nivel ético es la de alimentar el rechazo a la realidad a través del miedo. Uno de los mayores aportes de esta obra es su calidad de transgresión inocua, su violencia sin heridas. Porque tienen heridas pero la violencia parte de ellas para desvanecerse en el reino de lo inconsecuente.

A través de este mecanismo de transgresión simbólica han logrado el objetivo que hubiesen deseado para sus vidas: la no consecuencia. Su juego les permite lo que su vida no les permitió: la no

consecuencia. Y sin embargo dentro de su ficción han señalado con bastante sarcasmo las carencias de lo convencional, se mofan con dolor de las limitaciones con que el cotidiano restringe la subjetividad.

En la lógica de su juego bordean los límites de lo aceptado - no aceptado. Por ello juegan con la muerte. Michel Foucault nos dice, en su clase del 17 de marzo de 1976, que una vez que el poder del estado se centró en medidas para regular y conservar la vida, la muerte perdió, desde finales del siglo XVIII, el estatus de una ceremonia de ostentación, y pasó a ser

...la cosa más privada y vergonzosa (y, en el límite, el tabú recae hoy menos sobre el sexo que sobre la muerte).⁹⁵

El desprestigio contemporáneo de la muerte hace que estos viejos le pierdan respeto a la muerte. Hacen con la muerte lo que la vida les ha hecho a sus cuerpos: una ruina. Hacen con la muerte lo que ellos han hecho de la vida a través de sus decisiones: una parodia. Sin embargo, a pesar del desprestigio, el pánico a la muerte sigue vigente. Esta vigencia del miedo, opuesta a la ineficacia de los rituales contemporáneos expresa una certeza, la segunda certeza en su vida, si la primera es que van a morir, la segunda entonces es que tienen miedo a la muerte. Pero ese miedo a la muerte enciende el fuego de sus vidas en oposición a las mortecinas certezas que ofrece la cotidianidad.

Y en vida ya están muertos, sí, muertos puesto que la inercia del cúmulo de consecuencias que han generado a lo largo de su vida se condensa en una vejez que no les permite sustraerse a la fatalidad. Para ello tienen su espíritu lúdico, con la ficción logran articular la fatalidad del destino que se forjaron de manera que deje de serlo. El logro que alcanzan con su juego, vitalmente es un logro inaudito dadas las consecuencias con las que ahora tienen que lidiar. Ante tal absurdo no les queda más que el remanso de una fantasía en la cual pudiesen gozar de alguna consecuencia real diferente a la muerte.

El cinismo de Tota y la perversidad de Tabo son resultado de su interpretación de la mentira. La mentira con Tota es hacer gala de la decrepitud de su estado, como ella dice, *darse tono*. La mentira de

⁹⁵ FOUCAULT, Michel. Defender la sociedad: Curso en el College de France, 1975-1976. Clase del 17 de marzo de 1976.

Tabo es el espejismo de una juventud exenta de vejez. Y con ello consiguen reírse del miedo y tener más miedo. La paradoja en su juego es que cada acto llevado a cabo para eliminar el miedo, lo único que consigue es enraizar ese mismo miedo. El jugar a no tener miedo es la manera de empoderar ese miedo.

Al absurdo de este juego cabe plantearse la pregunta filosófica por excelencia según Albert Camus:

Juzgar que la vida vale o no la pena de que se la viva es responder a la pregunta fundamental de la filosofía.⁹⁶

Para estos dos viejos la respuesta es sí, desde luego, su historial clínico no lo puede dejar más claro. Su juego nunca será abandonar la vida, por el contrario el juego a la muerte es su tributo a la vida que rechazan pero a la que están apegados de todas las formas posibles.

Sin embargo el absurdo en sí mismo no aporta nada, realiza lo contrario, sustrae. La aportación del absurdo es dejar clara una incertidumbre. El absurdo no tiene un registro para ser traducido en convención. Aunque partes de nuestra cultura se esfuerzan por integrarlo, a lo más que llegan es a la convención de una estética absurda. Dicha estética sería la muerte del absurdo, pues sería entonces susceptible de ser convencionalizado. El absurdo no es un acto elegido sino un fenómeno inevitable, sin embargo trae libertad, al absurdo se llega como a la muerte: tras la desaparición de lo convencional. Por ello la muerte en sí es el acto más absurdo, pues por más que intentemos integrarlo a nuestro pensamiento, ¿cómo integrar una ausencia?

Dos viejos pánicos se resiste, a través del absurdo, a las contradicciones culturales planteadas, (aunque estas indefectiblemente terminen demostrando sus limitaciones para resolver los conflictos humanos). En este retorno del sentido al sin-sentido radica el valor de lo absurdo. Es un retorno al origen semántico donde las capacidades del ser humano no se encuentran filtradas y endurecidas por las restricciones interpretativas de la cultura. Ello confirma la teoría de Camus en la que indica que no tenemos la fuerza para interpretar al fenómeno por sí mismo:

⁹⁶ CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. 5ª ed. Buenos Aires: Losada, 1967, p. 13.

El mundo se nos escapa porque vuelve a ser él mismo. Esas apariencias disfrazadas por la costumbre vuelven a ser lo que son. Se alejan de nosotros.⁹⁷

Tabo y Tota como fenómenos vuelven a ser ellos mismos a través de su absurdo. Recuperan su subjetividad volviéndose extraños ante la sociedad, ante la cultura. Tal *extrañeza*, tal *espesor* según Camus es lo que define al absurdo. Aceptación que antepone al sentido convencional de dicho término, el cual descalifica cualquier aporte de este concepto al enriquecimiento humano.

Si el absurdo es el desengaño, la primera negación que otorga la libertad, ello conlleva una dosis de humor según el comentario que Freud refiere:

Kant dice que constituye una singular cualidad de lo cómico el no podernos engañar más que por un instante.⁹⁸

Estos viejos son el mejor ejemplo del humor que se deriva de lo efímero del engaño. En la elaboración de su fantasía crece la hilaridad pues con la seriedad con que asumen su creación han logrado engañarse un poco, a veces demasiado, hasta que el humor estalla por la manera en que el absurdo dimensiona su pasado y la relación que se crea entre ellos a partir de la ficción. Con ese engaño abren la posibilidad de atisbar desde diferentes ángulos la vida que tienen a través de la representación de la vida que no vivieron. Además de encontrarse con lo extraño, con lo otro, al punto de llegar a hablar de sí mismos en tercera persona. Tota y Tabo son otros porque son ellos mismos.

El absurdo rompe la convención dialéctica del lenguaje a través del acto. Rompe con la dualidad de lo que es y de lo que no es. Estos viejos están muertos porque nunca habían estado tan vivos. Tienen miedo porque saben correr los riesgos de asumir sus propias facultades de interpretación. Están libres porque saben que van a morir. Han logrado emanciparse de los paradigmas culturales bajo los cuales habían vivido hasta antes de conocer el absurdo, o mejor dicho,

⁹⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁸ FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. México: Iztaccihuatl, 1977, p. 14.

de regresar al absurdo. Era de esperarse que bajo el modo de vida en que estamos este se convierta en otra manera de encontrar sentido. Trascendencia paradójica pues el absurdo se encuentra en la renuncia a las supuestas garantías de dicha y bienestar que las convenciones sociales promueven.

El hecho es que han recuperado el poder de creer, de elegir una ilusión, de recogerse a una fe momentánea. Y más allá de las ilusiones, ¿qué es lo verdadero?, ¿será acaso aquello que designamos como “convención”? Tomemos por ejemplo la escena en que Tabo recorta los jóvenes en efie para quemarlos. Conocemos su odio a los jóvenes por ser un testimonio de lo que él quisiera ser y ya no es. Su acción de quemarlos no le devolverá la juventud, sin embargo es una solución a su enojo ante la vejez. Podemos decir que es una acción absurda, pero no por ello desprovista por entero de lógica o ineficaz desde el punto de vista simbólico.

La convicción con que Tabo retorna a su extrañeza nos plantea la pregunta ¿qué tanto sentido tienen nuestras acciones revestidas con la lógica oficial, prestigiada por lo legalizado? La respuesta muchas veces será la falta de confianza para elegir algo distinto. E incluso esas acciones convencionales, ¿no son de alguna manera extrañas?, ¿la convención no es una defensa ante lo extraño, ante la espesura de Camus, ante el absurdo constitutivo de la fenomenología?

Ministros del misterio del absurdo

El absurdo es una experiencia que, para estos viejos, se logra sólo cuando han agotado el sentido convencional de su existencia. Por ello es la herramienta epistemológica más desafiante a que pueden someter su individualidad, pues los fuerza a generar conocimiento para poder reinterpretar sus condiciones de vida. Aclaro que es una reinterpretación empírica no teórica, pues de otra forma no se revelaría en forma de misterio. Recordemos que ya Huizinga nos advirtió que el juego está revestido de misterio. Recordemos también que el misterio es irreductible a la palabra, pues es una experiencia en sí misma, fuera de la cual no existe una referencia verbal que lo pueda explicar. En las definiciones de la voz *misterio* se muestra este hermetismo:

Arcano o cosa secreta en cualquier religión. / En la religión cristiana, cosa inaccesible a la razón y que debe ser objeto de fe. / Cualquier cosa arcana o muy recóndita, que no se puede comprender o explicar.⁹⁹

Estas definiciones de misterio coinciden con la definición de *lo real* como aquello que no puede representarse, que confluye a su vez con la proposición de Camus de la espesura del mundo, de la distancia que establece el absurdo. Como prueba del hermetismo del misterio del absurdo se recurre a los galimatías como único recurso verbal para referirlo:

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 entrecortarse.) ¡Mu, mu, mu, mu...! ¡Muerdo!

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 estertorosa.) ¡A, a, a, a! ¡Te, u...! (Jadeos.)

Tabo. (La misma acción.) Paga.

El absurdo es irreferenciable por la sintaxis ordinaria, la única manera que tenemos de señalar el absurdo es a través de la dislocación de los signos convencionales.

Martin Esslin en su paradigmático *Theatre of the Absurd* nos remite al escritor francés:

⁹⁹ *Diccionario Enciclopédico Espasa*. Tomo VIII. Madrid: Espasa-Calpe, 1981, p. 877.

As Claude Mauriac has pointed out in his essay on Beckett, anyone “who speaks is carried along by the logic of language and its articulations. Thus the writer who pits himself against the unsayable must use all his cunning so as not to say what the words make him say against his will, but to express instead what by their very nature they are designed to cover up: the uncertain, the contradictory, the unthinkable.”¹⁰⁰

El absurdo por lo tanto es una metalingüística, una metasemántica y una metafísica. Cualquier uso que le de al lenguaje, cualquier significado que ofrezca, y su fenomenología estarán necesariamente alterados. Su representación estará fuera de los usos comunes:

Tota. (*Se echa hacia delante quedando de rodillas.*) ¡Así que nosotros los matamos! (*Pausa.*) Bueno, los matamos. ¿Y qué...? Se pasaban la vida metiéndonos miedo. ¿Y qué...? (*Coge la sábana, se sienta.*) Estrangulamos. ¿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. ¿Porqué 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 sobre la cabeza.*)

¹⁰⁰ “Como Claude Mauriac lo ha señalado en su ensayo acerca de Beckett: cualquiera “que hable es llevado por la lógica del lenguaje y sus articulaciones. Por lo tanto el escritor que asuma el desafío de expresar lo inefable debe echar mano de todo su ingenio para no decir lo que las palabras le hacen decir en contra de su voluntad, sino para expresar en vez aquello que por su propia naturaleza están diseñadas para cubrir: lo incierto, lo contradictorio, lo impensable.”, en ESSLIN, Martin. *Theatre of the Absurd*. Hamonsworth: Penguin, 1980, p. 9.

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 porqué...

Tabo. Escriba qué, porqué, con qué, para qué, sobre qué, de qué, según qué, 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.) Escribalo todo.

Tota. (*Hace como si escribiera.*) ¡Y qué, y qué, y qué, y qué, y qué, y..., punto!

Pero este misterio no se da por voluntad propia, sino que se produce porque sus participantes han reconocido los límites de las convenciones. Al darse cuenta de las restricciones de lo convencional, inevitablemente se ven envueltos en la desmitificación de la realidad. Han perdido el cobijo del cotidiano, ya no tienen el consuelo de la mentira, es por ello que expresan que “el miedo ayuda a mentir”. La frustración de estos viejos es que quisieran que las palabras fueran la realidad, que las categorías elaboradas por el lenguaje fueran válidas para una realidad que por su indefinición resulta inabarcable por el lenguaje. Porque el lenguaje crea y une mundos semánticos a la vez que fragmenta la experiencia. Crea oposiciones, dualidades, mientras que el cuerpo es uno, la experiencia nos remite a que todo se encuentra en relación, a través del lenguaje opacamos ese hecho para resaltar un aspecto muy focalizado de la realidad, tanto que muchas veces no permite aceptar otras descripciones, otras maneras de abordar la realidad. Y sin embargo el lenguaje también es una puerta y un puente. Pero desde el punto de vista establecido para abordar esta obra, el absurdo es experiencia, y no de cualquier tipo. Es una experiencia sagrada.

De este fárrago de exclamaciones y frases entre Tabo y Tota, extraemos una crítica a los usos del lenguaje. Los usos establecidos del lenguaje han sido rebasados por el caudal de fenómenos no ordinarios que se permiten experimentar en su creación. Recordemos la tesis de Artaud acerca de su idea del lenguaje teatral:

I say that this concrete language, intended for the sense and independent of speech, has first to satisfy the senses, that there is a poetry of the senses as there is a poetry of language, and that this concrete physical language to which I refer is

truly theatrical only to the degree that the thoughts it expresses are beyond the reach of the spoken language.¹⁰¹

Más adelante habla acerca de las relaciones formales de los significados a través de la poesía:

[...] poetry is anarchic to the degree that it brings into play all the relationships of object to object and of form to signification. It is anarchic also to the degree that its occurrence is the consequence of a disorder that draws us closer to chaos.¹⁰²

El inusual empleo del lenguaje en la obra del matancero habla de una metafísica que, como tal, no puede ser referida con la articulación de una sintaxis convencional. Sólo dan cuenta de ella a través de la alteración a los órdenes establecidos. Se forma la analogía, una vez más, de la imaginación como voluntad, con la diferencia de que en este caso es el lenguaje utilizado como absurdo para llevar a cabo el conato de referenciar algo inefable. Pareciera que este proceso se asemeja a lo que posiblemente fueron los orígenes de la formación del lenguaje. En su función epistemológica innovan usos del lenguaje. En la limitación de significados otorgados al lenguaje, estos viejos exploran semánticas nuevas que les ayuden a articular su desesperación. El deseo de expresar el vacío termina siendo un imperativo de alcances infinitos para la creación, pues no existirá nunca una convención que lo pueda terminar de expresar. El organismo semántico pugna por crear las formas que le den la expresión más fiel al vacío de su subjetividad. Por lo tanto este galimatías es un recurso para referir un misterio.

¹⁰¹ “Yo digo que este lenguaje en concreto, intencionado para el sentido e independiente del discurso, primero tiene que satisfacer los sentidos; hay una poesía de los sentidos así como hay una poesía del lenguaje, y que este lenguaje físico concreto al cual me refiero es verdaderamente teatral en la medida en que los pensamientos que expresa están más allá del alcance del lenguaje hablado.”, en ARTAUD, Antonin. *The Theater and its Double*. New York: Grove Press, 1958, p. 37.

¹⁰² “...la poesía es anárquica en la medida en que pone en juego todas las relaciones objeto –objeto y las que van de la forma al significado. Es anárquica también en la medida en que su aparición es la consecuencia de un desorden que nos acerca al caos.” *Ibid.*, p. 43.

Decía anteriormente que es una experiencia sagrada, pues por apóstata que pueda ser el absurdo este no los salva de Dios. Siguiendo los comentarios a Camus hechos por los investigadores universitarios Ana Rosa Pérez y Antonio Ziri6n, Dios est1 en aquello que no se puede imaginar:

Ning6n sentido, ninguna experiencia, nos dicen nada acerca de Dios; seg6n Camus, es por no poder “imaginar” a Dios por lo que tenemos que declarar su ausencia, entendiendo “imaginaci6n”, seg6n veremos, como captaci6n de la realidad. Dios es un ser inimaginable, esto es, no se manifiesta en la realidad sensible. La ausencia de Dios significa que el hombre no tiene constancia de su existencia.¹⁰³

Esta experiencia de lo grotesco ser1a entonces plenamente m1stica. Pues el grotesco es justamente el registro no imaginado por la visi6n cotidiana. Lo que no quiere decir que sea un encuentro con Dios espec1ficamente, pero s1 que a trav1s de esta vivencia los viejos exploran el dominio metaf1sico de la existencia. En su investigaci6n los estudiosos comentan m1s adelante:

La ausencia de Dios es el primero de los elementos de la condici6n metaf1sica del hombre.¹⁰⁴

Ante lo perfectamente intraducible al poder de las palabras tienen su construcci6n ficticia, su absurdo, su imaginaci6n para acercars a ese dominio inefable de la experiencia humana.

El absurdo m1tico y ritual

Tabo y Tota son iniciados de Pan en su juego p1nico. Han elaborado una cosmovisi6n a partir del absurdo. Sus rituales son carnavalescos, pues destruyen la significaci6n convencional de sus actos en un regreso mediado a trav1s del juego y de otras ficciones al umbral de la no-significaci6n. Han encontrado su libertad en la humillaci6n del

¹⁰³ P1REZ, Ana Rosa; Antonio Ziri6n. *La muerte en el pensamiento de Albert Camus*. M1xico: UNAM, 1981, pp. 47-48.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 49.

pensamiento, la inmolación semántica libera su capacidad imaginativa y con ello las posibilidades de reinterpretar su vida, de regresar a la juventud entendida como la fluidez que les abre un abanico infinito de posibilidades para experimentar. Con esta revelación del absurdo Tota y Tabo se muestran mejor capacitados para lidiar con sus enfermedades, con su vejez y con las consecuencias de su vida gracias al remanso de no significación de los misterios que atraviesan. Estimo que Piñera ha logrado uno de los objetivos fundamentales del arte, según las palabras de Jean Baudrillard:

L'insignifiance- la vrai, le défi, le défi victorieux au sens, le dénuement du sens - est une qualité exceptionnelle de quelques œuvres rares, et qui n'y prétendent jamais. [...] Quand le Rien affleure dans les signes, quand le Néant émerge au cœur même du système de signes, ça, c'est l'événement fondamental de l'art. C'est proprement l'opération poétique que de faire surgir le Rien de la puissance du signe – non pas la banalité ou l'indifférence du réel mais l'illusion radicale.¹⁰⁵

No considero que sea una exageración afirmar que Tabo y Tota en sus ficciones alcancen el nivel acotado por Baudrillard de *ilusión radical*. Ambos participantes de la representación casi sufren una eventualidad psicótica como resultado de la ficción. Esta *nada* semántica es justamente el triunfo de sus esfuerzos simbólicos. Sin embargo la anulación de los paradigmas sociales a la que llegan es inevitable consecuencia para todo individuo dado el modelo de realidad que manejamos. La diferencia con el individuo normal es que la desautorización de dichos paradigmas viene generalmente con la enfermedad y con la muerte. En cambio para Tabo y Tota es una derivación de la paradoja del entusiasmo impulsado desde su desesperación, con ello ganan el poder darle autonomía a su

¹⁰⁵ “La insignificancia –la verdadera, el desafío, el desafío victorioso al sentido, el desnudamiento del sentido- es una cualidad excepcional de algunas obras raras que jamás la ostentan como un objetivo. [...] Cuando la nada aflora en los signos, cuando emerge el vacío en el corazón mismo del sistema de signos, ello es el evento fundamental de la obra de arte. Es propiamente la operación poética el efecto de hacer surgir la nada de la potencia del signo- no así la indiferencia o la banalidad de lo real, sino la ilusión radical.”, en BAUDRILLARD, Jean. *Le complot de l'art & entrevues à propos du « complot de l'art »*. France : Sense & Tonka 11/24, 1999, pp. 19-21.

percepción. A pesar del miedo y gracias a él, a pesar de la vejez y de su propia angustia logran esta plasticidad del sentido. La cual como ya se vio trae sus propios riesgos, pues dicha libertad no concede ningún cobijo moral. Si acaso saber que se es responsable de uno mismo, pero eso no trae comodidad alguna. La libertad semántica, si se continúa hasta el extremo, puede llevar al individuo a la máxima conquista sensible que, pienso, tenemos permitidos los seres humanos: la desmitificación de la muerte:

El “tiempo de Dios”, el momento de coincidencia entre forma y substancia, es también el momento del quebranto: la plena conciencia es la visión de la muerte.¹⁰⁶

comenta Octavio Paz en su introducción a *Muerte sin fin*.

El absurdo termina revelando un sentido más trascendental que aquel que supone el cotidiano. Sin embargo no puede sostener por sí mismo esta penetración a la realidad. Dicho aporte epistemológico sólo es posible en relación con el cotidiano. En el teatro está atribuido generalmente a la presencia de un lector espectador. A diferencia de otras obras del género, *Dos viejos pánicos* rompe con la dualidad absurdo-obra cotidiano-espectador, pues los personajes participan de los dos registros: ora juegan a matar el miedo, ora hablan de la píldora que no pueden dejar de tomar a cierta hora para después jugar a la transfiguración, al cual le sigue la sanción de Tota a Tabo de *volver a su materia*.

En este tránsito de registros se revelan las limitaciones semánticas del cotidiano mientras que el cotidiano valida con su rechazo la trascendencia del absurdo. Es decir que el absurdo, independientemente de la forma que este tome: ya sea agresión, patetismo, ironía, juego, galimatías, se convierte en una herramienta crítica del cotidiano. Pues al final uno se da cuenta de que la lógica ha fallado o no ha sido una descripción de la realidad lo bastante eficaz como para que no surgiera el fenómeno absurdo para establecerse como salvación viable. Lo racional, al confrontarse con la infinidad de tratamientos que el absurdo ofrece, resulta ser una reducción de las posibilidades humanas. Pues si el conocimiento que tenemos

¹⁰⁶ Octavio Paz en su prólogo a GOROSTIZA, José. *Muerte sin fin y otros poemas*. México: Seix Barral, 2002, p. 14.

actualmente no ha sido suficiente para evitar las tragedias causadas por humanos, entonces nos queda el uso de la ignorancia, en este caso a través del absurdo, para encontrar nuevas maneras de abordar el hecho de estar vivos.

La distancia entre *lo real* y las ficciones que elaboran para manejar el vacío que deja lo irrepresentable de *lo real*, se acusa en el sinsentido. Es en este exilio donde, paradójicamente, estos viejos se apropian de sus vidas. Encuentran un sentido a distancia de lo normativo. Se cumple una transfiguración semántica, pues con el agotamiento del sentido ordinario se encuentra otro sentido, no-ordinario, primordial. Para lo cual han logrado crear sus propias convenciones en reacción a las impuestas culturalmente. Y sin embargo lo extraño no es tolerable sino hasta cierto punto. Huizinga ya dejó claro este punto al hablar de la extinción de la consciencia lúdica.

Por lo tanto esta obra es un diálogo entre cotidiano y absurdo. Sin el uno no hay el otro como ya se explicó. Constantemente se nutren la moral normativa y el espíritu lúdico: tienen que comer en su cotidiano, tomar la píldora, dormir, para poder quemar recortes de revistas, para poder ser jueces de los muertos, revivirlos, volver a la infancia, etc. El cotidiano mantiene el absurdo. Parte de la ganancia de estos viejos es que el cotidiano sea llevadero. Lo que apunta a otro de los paradigmas del género: el tedio existencial. Al igual que en *Esperando a Godot*, padecen la monotonía y el tedio de una existencia aparentemente agotada en cuanto a las posibilidades de vivir un fenómeno cuya magnitud exceda la comodidad de lo previsible. La limitación de significado es la amenaza patente del aburrimiento. De la que estos viejos se defienden con la anulación del significado convencional de sus actos.

La lucha de estos viejos con su cotidiano los lleva a innovar día con día en su manera de encontrar excitación. No jugar para estos viejos no es una opción, pues aceptar su cotidiano los llevaría a la muerte semántica. Tal y como su matrimonio ya lo hizo. Recordemos parte del diálogo inicial de esta obra:

Tota. (*A Tabo.*) Vamos a jugar.

Tabo. (Sin mirarla.) No.

Tota. ¿No? ¿Y qué haremos? ¿Miramos 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?

Desde el principio estos viejos han mostrado la ineficacia de las instituciones sociales para dar un sentido trascendental a su individualidad. En lugar de ello la agresividad entre los dos goza de mayores facultades para proveerlos con una emoción, para romper su tedio, es decir para tener un sentido más allá del provisto por el cotidiano. Lo cual apunta a una crítica descarnada de nuestra cultura: los parámetros establecidos convencionalmente se han probado, con profusión de ejemplos, inadecuados para abarcar la constitutiva complejidad del ser humano.

El logro de estos viejos reside en la emancipación de la inercia social. Aunque irremisiblemente regresen a una convención, en el peso de lo conocido la fuerza del absurdo acecha. El tránsito diario entre monotonía y extrañeza enmarca la revalorización de una subjetividad culturalmente marginada. Estos son los antihéroes de la sociedad moderna, no ostentan juventud ni una belleza apegada a los cánones oficiales. Su conquista, su lucha con el hastío es un triunfo espiritual, no material ni histórico. Joseph Campbell ya estableció la responsabilidad del héroe moderno:

No es la sociedad la que habrá de guiar y salvar al héroe creador, sino todo lo contrario. Y así cada uno de nosotros comparte la prueba suprema –lleva la cruz del redentor- ; no en los brillantes momentos de las grandes victorias de su tribu, sino en los silencios de su desesperación personal.¹⁰⁷

Su ganancia es crear las condiciones necesarias para que la cotidianidad se desdibuje en el retorno a la espesura, a la extrañeza, donde la experiencia más salvaje y contundente está contenida en la resemantización del momento presente. Así en el principio del segundo acto vuelven brevemente al cotidiano para deformarlo una vez más:

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

¹⁰⁷ CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil máscaras: Psicoanálisis del mito*. México: FCE, 1997, p. 345.

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?

Momentos después tenemos la extinción del código lúdico, como contraste de la saturación del absurdo en su intento por matar al miedo cuando Tota expresa:

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.

El retorno a la espesura del mundo de la que nos habla Camus y el retorno a la estrechez de la vida convencional son los extremos hechos visibles en *Dos viejos pánicos*. Cuando no se encuentran en el registro de lo absurdo, lo cotidiano se instala en la vida de los personajes reduciendo las capacidades simbólicas que despliegan con toda magnitud en el juego. Tabo y Tota se encuentran en la frontera de lo convencional y el absurdo, en ese espacio en el que pueden abandonarse a la inercia y el poder de dar a lo extraño el rostro de lo familiar, o bien, recuperar la extrañeza de lo fenoménico recurriendo al juego. Volvemos a la dinámica lúdica del desplazamiento semántico de los contenidos de la realidad. Sólo a través de una íntima confianza estos viejos alcanzan la libertad de percibir la faz absurda a la que pertenece su cotidiano.

En *Dos viejos pánicos* hay juegos dentro de los juegos, lo que señala que en este diálogo entre cotidiano y absurdo existe un constante acomodo y desacomodo del organismo semántico. Justo cuando creemos encontrarle un sentido a la obra, esta nos vuelve a sorprender con otra resolución. Piñera, en el diálogo acerca de lo huidizo del miedo, pareciera que describe la estructura dramática de la obra:

Tota. (*Se da golpes tratando de darle al cono de luz.*)
Hijo 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.

Es lo suficientemente ambigua para provocar la imaginación de manera insospechada. En la estructura dialógica sobre la que se basa su no-anécdota tenemos la analogía del mito de Sísifo, nombre con que Camus intitula la obra inaugural del análisis del fenómeno absurdo. Condenado a empujar una piedra cuesta arriba, la cual se desploma momentos antes de alcanzar la cima, Sísifo vive su inmortalidad. De la misma manera estos viejos se acercan a la erradicación de su pasado, creen que están a punto de matar el miedo, de poder vivir sin consecuencias y que su vanidad ya no fuera ofendida por su vejez, y segundos antes de haberse hecho creer que su fantasía se hizo realidad, la misma saturación del absurdo anula la inmunidad del estado de excepción para regresarlos al cotidiano. Lo cual, dado el limbo en que Piñera colocó a sus personajes, sucede día tras día, pues lo mismo da que estos viejos estén vivos en su cuarto, o muertos en una especie de limbo jugando a estar vivos. Tabo y Tota son los ídolos caídos de un mundo que a través del abatimiento de las normatividades encuentran el libre ejercicio de sus capacidades simbólicas.

La caducidad de Dios

La genialidad del autor permitió en unas pocas palabras el resumir la historia de una crítica que se ha hecho a los cánones más arraigados, (como sólo lo pueden ser los de la religión), a manera de juego. Aunque la crítica se dirija hacia la Iglesia Católica, la misma alcanza para atribuirse a otras instituciones. En oposición al sentido del juicio a la Iglesia, está el tono a través del cual se realiza: a través de la risa Piñera quita el consuelo moral del arrepentimiento. Pero no se queda ahí, va más allá, llegando a la entidad misma de Dios: la voz de Tota diciendo que no le serviría de nada arrepentirse, que el mismo Dios lo condenaría. Con lo que colocan en una posición humana, vulnerable, a la figura de Dios, pues el comportamiento de Tabo es una ofensa que rebasa las facultades de Dios. No hay perdón posible. Si este es el caso, los personajes han encontrado la libertad más codiciada para la imaginación: emanciparse de la idea de Dios.

La posición en la que colocan a Dios no es sólo para humillarlo sino también para regresarle a Dios la libertad que ellos han recuperado para sí mismos. Pues lo relevan de su obligación espiritual de perdonar los pecados humanos. Dios queda descargado del peso de sus obligaciones para con Tabo y Tota, pues estos han asumido la responsabilidad de su fracaso propio. La responsabilidad personal de estos viejos aunque esté mediada por el absurdo puede verse incluso como un acto de generosidad hacia Dios. Ya no tiene necesidad de esforzarse para conceder el sacramento de la confesión:

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

Con su juego hacen de Dios una entidad exánime que necesita un reemplazo de sus obligaciones pues ha perdido eficacia, al punto que su *arrepentimiento no los va a salvar*, y si a través del absurdo estos viejos están recuperando su poder, entonces saben que el arrepentirse no puede hacer nada contra la realidad que ya han creado, es decir contra las consecuencias. Su arrepentimiento sólo serviría de paliativo para desestimar el peso de sus actos. Este no representa una salida real a su desaliento, es su desesperanza misma la que les ofrece mejor calidad de vida. Pues les marca un límite entre las condiciones en que viven y el poder de sus fantasías para mejorar su vida. El aspecto más trascendente de este límite es que dentro de su desesperanza encuentran al menos una certeza: su imposibilidad. La esperanza puesta en Dios es la creencia más nociva para un espíritu que ha perdido la ingenuidad, como Tota o Tabo, pues se presenta como aquella fantasía moral que los distrae de la potencialidad de su presente.

Los paradigmas religiosos y sociales ya no son dignos de fe para estos viejos. La ineficacia de la religión (probablemente una consecuencia engendrada en el seno de la revolución industrial) encontró su apóstol, seguramente no el primero pero sí el más importante, en Nietzsche cuando en voz de su Zarathustra declara:

Tiempos hubo en que pecar contra Dios era el pecado más grave, pero Dios murió, y con él murieron también esos pecadores.¹⁰⁸

O peor aún, sino está muerto entonces lo convierten en un testigo impotente del naufragio humano. A partir de esta apostasía que Tota y Tabo suscriben con su proceder, encuentran las condiciones para elaborar una fe soberana.

La principal crítica que se le puede hacer a la religión, termina siendo un comentario a la proclividad humana a desligarse de su propia responsabilidad. Este desplazamiento de la responsabilidad personal hacia una institución tiene variada interpretación: por un lado nos damos cuenta de la necesidad apremiante de un mito que ayude al ser humano a recuperar su propio poder, a lo que se opone el fetichismo de la mercancía que el capitalismo implica. La otra interpretación válida que encuentro, tiene honda relación con la primera, y se basa en la alienación de la sociedad por parte de intereses particulares para ejercer un dominio específico sobre una población dada. Una más estaría encaminada a la subestimación de las facultades del ser humano, y por lo tanto a una renuncia de su complejidad mediada por la alienación del consumo (ya sea de productos materiales o morales como los ofrecidos por la religión). Ninguna de estas interpretaciones excluye la validez de las otras.

Entre nepente y espejo

En el absurdo no se transige ningún culto, porque se pretende la renuncia más insoportable que un ser humano pueda llevar a cabo: la desmitificación de la realidad. Aunque está demás decir que es una renuncia imposible, puesto que lo que llamamos realidad no es el fenómeno en sí mismo, como nos lo ha mostrado Kant o como *lo real* lacaniano, sino un conjunto de acuerdos de diversa sutileza, recordemos la claridad con que lo expresó Zizek:

En el nivel más radical, sólo puede representarse lo Real de la experiencia subjetiva a través del disfraz de la ficción.¹⁰⁹

¹⁰⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra: Obras inmortales*. Tomo II. Barcelona: Edicomunicación, 2000, p. 490.

No obstante este imposible, en los dominios del grotesco esta rescisión semántica es asequible parcialmente. Lo cual ofende a la sociedad por nuestra ineludible complicidad con el gozo y con la seducción que ofrece el espectáculo del consumo. En *Dos viejos pánicos* se acabó el espectáculo, por ello otro espectáculo debe continuar: aquel de la crucifixión del cotidiano, de su representación, de su juego. Ya no se pueden seducir con la lozanía de su juventud, ese fenómeno (otro más de los explotados por la tendencia fetichista del mercado) es el que convierte al espejo en una amenaza:

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, no me gusta, Tota, y tú lo sabes.

Tota. ¿Porqué 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 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.

Tota ya no quiere nada, ha aceptado que nada de lo que el mercado ofrece puede saciar el vacío que la llena. Por lo que tiene que jugar,

¹⁰⁹ ZIZEK, Slavoj. *Visión de paralaje*. Buenos Aires: FCE, 2006, p. 47.

Tabo tiene la facilidad de su venganza fantástica. Pero Tota necesita de su juego, ella ya no quiere *nada*, por lo que no puede participar de la ilusión de Tabo y debe en consecuencia romper la fantasía a través del propio reflejo. Entonces Tota mata la ilusión de Tabo con la sanción con que la vejez ofende a su vanidad gracias al uso del espejo. Lo que nos lleva a la pregunta: ¿qué no es el argumento de quitarle el peso a la realidad a través de la desarticulación del sentido lo que motiva a estos viejos? Sí, pero no es el único modo, porque por el otro lado, la inteligencia de Tota para conseguir que Tabo entre al juego la lleva a sobre-enfatizar el cotidiano. Entonces el absurdo rompe con la realidad en dos sentidos. El primero por renegar del sentido convencional, como se aprecia en la mayoría de los juegos en que asumen otras personalidades proponiendo una convención distinta de la cotidiana. En el segundo el peso semántico del cotidiano se explota al punto de rebasar su propia significación. Lo cual confirma el vacío que constituye todo fenómeno, pues si se afirma un fenómeno llegando a dicho punto su significación se degrada hasta hacer visible su verdadera naturaleza: la vacuidad.

Tota realiza la vacuidad al sobre-enfatizar mencionando las posibles consecuencias de mirarse en el espejo. En este caso, la hipérbole que hacen de la realidad se manifiesta en el registro cotidiano y permanece vigente, aunque oculta, en su absurdo. En cualquier caso se sufre una pérdida de lo convencional. No nos extraña esta dicotomía, Camus la ha señalado:

El espíritu absurdo tiene menos suerte. Para él el mundo no es tan racional ni tan irracional. Es irrazonable y nada más que eso.¹¹⁰

Exceso o ausencia de significación son las dos metáforas principales que podemos extraer del absurdo.

El adjetivo *pánico* encuentra en esta dicotomía el valor de su aplicación. La alusión que se hace del dios Pan de los griegos, establecida desde el título mismo de esta obra, no puede ser menos acertada dadas las implicaciones y la multiplicidad de interpretaciones a que la obra nos invita. El miedo que a Pan le gustaba crear a los viajeros cuando estos se encontraban en una encrucijada, se asemeja

¹¹⁰ CAMUS, Albert. *Op. cit.*, p. 45.

al miedo que estos viejos experimentan en la encrucijada que se forma entre cotidiano y absurdo. Según varias versiones es el único de los dioses griegos que ha experimentado la muerte.¹¹¹ Tabo y Tota en su juego constantemente recurren a la muerte como recurso ante la pesadez de su cotidiano, aunque ficticia, no deja de representar la muerte que los códigos sociales implican para la propia creatividad. En su intimidad se refleja el aislamiento en el que viven Tabo y Tota, semejándose a esta deidad menor del panteón griego que vivió al margen de los hombres y del Olimpo. Llevando la analogía más allá de lo evidente, la angustia de estos dos viejos les lleva a reconocer el peso de su vida gracias al contraste de la extrañeza:

Desde el momento en que se le reconoce, el absurdo se convierte en una pasión, en la más desgarradora de todas.¹¹²

El verdadero terror pánico se encuentra en la contemplación de su vacío y de la complejidad de signos que intentan articular este vacío con la parcialidad de la significación.

Esta visión pánica, como sólo lo puede ser la contemplación de lo sublime, es dos visiones en una: la salvación de saberse con un caudal infinito de posibilidades de creatividad, tal como lo demuestra la profusión de juegos, galimatías, bromas y resoluciones que toma el alejamiento de estos viejos; la segunda visión se tomaría como una condenación a la libertad, en el que la ausencia de límite alguno los deja desamparados ante el poder de su imaginación para llenar ese campo ilimitado. Visión a la que oponen cierta dosis de represión en forma de miedo. Pero este también tiene dos aristas: en el registro cotidiano el miedo los constriñe, mientras que en el registro de lo ajeno su miedo se convierte en el motor de creación.

De dicha dinámica pánica se deriva una simbiosis entre cotidiano y absurdo. El uno apoya el otro por medio de una relación especular: el absurdo refleja los límites de la cotidianidad, mientras el cotidiano se erige como un refugio ante los abismos del absurdo. El uno es el

¹¹¹ Me baso en las siguientes dos fuentes: GRAVES, Robert. *Los mitos griegos*. Tomo I. Madrid: Alianza Editorial, 2001, pp. 130-134; GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 2008, col. Bolsillo, pp. 402-403.

¹¹² *Ibid.*, p. 25.

resguardo del otro. El pensamiento de Camus traza el perímetro del absurdo:

Lo absurdo fija, por el contrario, sus límites, puesto que no puede calmar su angustia. [...] Para él este límite apunta solamente a las ambiciones de la razón. Lo absurdo es la razón lúcida que comprueba sus límites.¹¹³

Tenemos entonces la dependencia de estos dos registros, que, aunque patente, no es evidente más que en la ausencia del otro, son incluyentes y a veces simultáneos (cuando tenemos a Tabo empujando a Tota fuera del estado de excepción). De cualquier manera su absurdo es un actuar deliberado a la vez que espontáneo.

El rompimiento con el cotidiano plantea el suicidio parcial e inevitable de la razón lógica. Sea ello por el tiempo que dura el juego. Ello o el suicidio convencional. Lo cual al ser consecuentes con el absurdo no representa una opción real, pues recordemos que experimentar el absurdo es aceptar una imposibilidad: vivir con la paradoja de que la vida tenga el sentido que le hemos atribuido aunque no lo tenga por sí misma. Uno crea sus afectos, uno crea sus dependencias, uno se suma a las causas ya creadas innovando con su propia subjetividad. Con ello no encuentran soluciones, sino que se plantean nuevas preguntas, encuentran nuevos dilemas, nuevas versiones de abordar su personalidad. Se reconcilian con la complejidad a través de lo irresoluto.

Para que el absurdo sea, este no debe resolver nada una vez que concluya. Pero mientras dura transpone la carga subjetiva de cada personaje a una sintaxis alterna. Para después regresar a lo convencional, pues el absurdo ¿acaso resuelve el patetismo, la desesperación, la angustia? No cambia su condición, lo único que hace es desarticular la semántica de los contenidos del cotidiano por un período determinado de tiempo. En este fenómeno de rompimiento y regreso de un registro a otro se forma un anagrama de su cotidiano.¹¹⁴

¹¹³ CAMUS, Albert. *Op. cit.*, p. 45

¹¹⁴ Un anagrama (del griego *ana*: de nuevo, y *grámma*: letra) es una palabra o frase que resulta de la transposición de letras de otra palabra o frase. Fuente: Wikipedia, <http://es.wikipedia.org/wiki/Anagrama>

Los patrones adoptados para expresar sentimientos particulares quedan trastocados y expresan cosas completamente disímiles a las formas que convencionalmente se asocian a dichos sentimientos.

La otra manera preponderante de lidiar con la realidad y que tiene cabida en la misma subjetividad está más claramente simbolizada en el juego del nepente. Por un lado está la trasposición del sentido a través de la dislocación del contenido semántico de la realidad, mecanismo que encarna Tabo; el otro mecanismo es el agotamiento provocado por la sobre-enfatización de la realidad, tal es la tendencia de Tota. Podemos simbolizar la trasposición del cotidiano en el juego del nepente. Los griegos creían que el nepente, planta de la cual extraían una bebida, era tomada por los dioses para remediar el dolor físico y espiritual además de provocar el olvido; bástenos recordar su etimología *ne*: no/sin, *penthés*: que significa pena/dolor.¹¹⁵ Cabe mencionar que esta se alimenta de insectos que atrae con su néctar,¹¹⁶ no podría ser más pánica esta planta.

El olvido se erige para estos viejos como una meta inalcanzable, a la cual, no obstante ser un imposible, dirigen una fracción amplia de sus esfuerzos. Este imposible es un terreno seguro para estos viejos, pues en dicho terreno encuentran la satisfacción de poder dirigir sus venganzas sin tener consecuencias. Esfuerzo que termina disuelto por su fatiga y el reconocimiento momentáneo de que la supuesta meta requeriría de su verdadera muerte. En el caso de Tabo, cómo olvidar la herida narcisista que representa su vejez. Ese es un olvido que mataría el goce de su absurdo. Para Tota no recordar equivale a renunciar al mecanismo que la salva de la parálisis: el cinismo. Olvidar realmente las causas que motivan su frustración y su miedo, paradójicamente sería eliminar la fuerza motriz que los conduce a la liberación efímera que lo grotesco les da.

El nepente en este caso, como en sus juegos representa una ilusión fallida. Es un fracaso de la ilusión, ya no cuentan con la energía necesaria para mentirse. Desearían poder hacerlo, el miedo les ayuda, acertadamente lo apunta Tabo: el miedo ayuda a mentir. Sin embargo ese miedo tiene ciertos límites fuera de los cuales el miedo termina

¹¹⁵ *Diccionario Enciclopédico Espasa*. Tomo 9. Madrid: Espasa-Calpe, 1981, p. 242; <http://es.wikipedia.org/wiki/Nepenthes>

¹¹⁶ *Ibid.*

siendo insuficiente para mentirse. Hay un punto en el que no se pueden mentir como lo hubiesen podido hacer antes de ser viejos. Su recurrencia al pasado es tratar de salvar fantásticamente el momento en el que podían todavía engañarse: Toni, Lili, Paco, la ingenuidad de la infancia. Su juego es la ilusión de tener mentiras que contarse, la ilusión de la ilusión. Pero ello ya no es posible: ya existe la enfermedad, ya existe la vejez, la muerte sobre su horizonte se asoma. El miedo ayuda a mentir, es cierto, pero la cercanía de la muerte derriba cualquier mentira que les suministre un poco de paz.

El camino de la sobre-enfatización, del cinismo, es el único posible ahora. Lo grotesco descarga el peso de los contenidos morales (culpa, vergüenza, arrepentimiento, perdón, contrición). La exacerbación de su patetismo los alivia de su mismo patetismo, aunque no los exime de las consecuencias: seguirán enfermos, cada vez más viejos y morirán. El cinismo rompe las atribuciones semánticas que se asocian a ciertos hechos evidenciando aquello que la moral busca ocultar. Rompe la rigidez del significante, es el logro de lo grotesco: reivindicar el horizonte sublime a los objetos constreñidos por la interpretación con que culturalmente los limitan. Así el miedo es un haz de luz, el purgante de soda pasa por nepente y por cicuta. Le quitan a la realidad los lastres del cotidiano, la liberan, quitándole el nimbo místico de la ilusión. Lo cual es una oda al miedo, su reivindicación, una sublimación, gracias a ello la imaginación recupera la infinidad de tratamientos para distribuir significados.

Escatología de la fe

*Es fe el apoyo de lo que se espera,
el argumento de las realidades que no se ven.*
Hebreos 11, 1

Esta libertad lograda a base de negación puede considerarse como una experiencia mística para estos viejos. Pues les da un referente en el cual encuentran una incondicionalidad a su persona. Sin embargo de la negación de una fe externa llegan a una fe personal: la de su propio absurdo. Recuperando con ello casi sin saberlo la consciencia de su voluntad. Ya que mientras vivían convencionalmente roles sociales, el miedo se apoderó de ellos. Como consecuencia de vivir bajo el dominio de una fe consensuada socialmente inhabilitaron a la imaginación para encontrar alternativas a su desesperación. Este es el porqué de su miedo a las consecuencias. Paradójicamente gracias a este miedo tie-

nen la fuerza para elaborar su fe alterna, pues ¿qué sería de estos viejos sin su miedo?

En su libro *Psicología de la fe*, el antropólogo e investigador español Luis Cencillo expone las condiciones de la fe. Traspolando sus conclusiones del análisis del catolicismo a esta obra, estructuralmente ayudan a explicar la adherencia de Tota y Tabo al absurdo:

La fe exige una opción personal por una instalación existencial convencida, que saca del sistema de seguridades en que se vivía instalado, para *transformar* a la persona, su vida y sus relaciones con los demás. [...] No consiste esencialmente en la aceptación intelectual de una tesis, sino en *apertura* (vital y revitalizadora) a nuevas dimensiones de la propia vida (aquellas que quedaron abortadas al pie del “árbol del bien/mal”) asimilada a la divina [...] Supone la fe por lo tanto tres momentos: la disposición, el acto de aceptar la oferta divina y la permanencia en su dinámica ascendente, que es participación activa en el poder transformativo de la acción divina en los creyentes. La fe rutinaria y dormida se reduce a una disposición, siempre que no haya sido anulada por la apostasía, a tomar en consideración y en serio, alguna vez, los contenidos y las exigencias de la fe.¹¹⁷

Las condiciones se aplican con el mismo rigor que en la obra de Piñera. La disposición al juego se resume en su confianza, en su intimidad; la oferta divina es la proposición o, en algunos casos, la provocación del juego; la participación de la acción divina encuentra su mejor ejemplo en la transfiguración sufrida por Tabo y Tota. Sólo que, estableciendo otra diferencia a la visión de Cencillo, la fe, el misterio al que se *abren*, es una vía negativa: experimentan el misterio a través de la apostasía. No es una fe que sume creencias, es una fe que rescinde los contratos sociales a través de la experiencia del misterio del juego.

¹¹⁷ CENCILLO, Luis. *Psicología de la fe*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002, pp. 60-61.

El miedo ayuda a mentir

Dicen tener miedo estos viejos pero cuando su juego se analiza un alto grado de arrojo se muestra en sus acciones. Lo cual implica un desdoblamiento de estos personajes. Mientras se encuentran fuera del estado de excepción son presas del miedo, es decir que mientras suscriben la moral convencional el peso de la enfermedad se vuelve insoportable, la caducidad de sus cuerpos se vuelve patente en su pensamiento, su mutua humillación no tiene descanso. Estas razones son ya por sí mismas suficientes para arrojarse al juego con tal fuerza que lleguen al entusiasmo. Pero cuando acceden al estado de excepción, en lo desconocido es donde tienen la confianza de jugar porque lo desconocido no los puede sancionar de ningún modo establecido socialmente. Ellos crean la moral del juego, y el miedo que tienen, lejos de paralizarlos se usa como el combustible de lo lúdico, como sustancia de la fe que su absurdo implica. Siguiendo la contradicción, a pesar de hacer gala de su decrepitud y falta de fuerza física, tienen la entereza espiritual de encausar su malestar social hacia el entusiasmo.

Dentro de los paradigmas del teatro del absurdo, la ausencia de un conflicto reconocible se ha establecido como una norma, es así que la obra señera de Beckett nos lo confirma:

Waiting for Godot does not tell a story; it explores a static situation [...]¹¹⁸

Lo cual deja completamente abiertas las posibilidades de interpretación de la obra. Es decir la vida concreta, la vida por sí misma, lo más desprovista de anécdota; la vida del instante, del presente. Lo cual genera turbación, puesto que entre más nos acerquemos a un presente mediado por la rescisión semántica, entonces las adicciones con que cubrimos nuestro vacío dejan de tener efectividad para distraernos de *lo real*. Es lo más cercano al vacío, con el que la obra invita al espectador/lector a identificarse.

Tomar la fuerza para el juego, tomar la fuerza para rescindir el peso de los contratos sociales les da libertad, a la vez que los aísla. Pues sólo entre ellos pueden compartir y entender la magnitud de su

¹¹⁸ “*Esperando a Godot* no cuenta una historia, explora una estática [...]”, en ESSLIN, Martin. *Op. cit.*, p. 13.

juego, creando una salida a las determinaciones culturales para convertirse en soberanos de su individualidad.

Absurdo barroco

En el caso que nos atañe el absurdo se reviste de juego pero también de cotidiano. El juego es la parte lúdica del absurdo mientras que el cotidiano es la parte funcional del absurdo:

...el tono de la vida cubana de hoy es el disparate,
afirma virgilio piñera¹¹⁹

Este gran ridículo en que Piñera inscribe su cubana manera de entender la época que vivió es una crítica por la exposición de la discrepancia entre los ideales de un modelo de estado y la realidad social que se sufre y se vive. Su sensibilidad no le permite no disentir, su inteligencia le permite ser parte de la realidad cubana sin dejar de lado su talento gracias a sus facultades de representación:

Porque con todo, y a pesar de todo, soy teatral.¹²⁰

El disentimiento constitutivo del carácter de Piñera se incorpora en su literatura bajo el emblema de lo barroco. Como elemento escénico, desde el teatro hasta su poesía y sus cuentos, esta figura sirve de mecanismo de adaptación a una realidad contradictoria. El artículo de Vladimir Rivas Iturralde *Virgilio Piñera, ¿desterrado del caribe?* apunta en este sentido, un aspecto trascendental del aporte de la obra completa del matancero: la revisión crítica que su “secreto carácter barroco” manifiesta. Es bajo este código que el *disentimiento* encuentra su cuerpo, su vía de expresión. Ajeno a las apariencias, que no a las representaciones, Piñera encarna a través de su andamiaje imaginativo el paradigma barroco que Bolívar Echeverría reivindica como instrumento crítico:

[La actualidad del barroco] reside en cambio en la fuerza con que manifiesta, en el plano profundo de la vida cultural, la

¹¹⁹ ESPINOSA, Carlos. *Op. cit.*, p. 142.

¹²⁰ PIÑERA, Virgilio. *Teatro completo. Op. cit.*, p. v.

incongruencia de esta modernidad, la posibilidad y la urgencia de una modernidad alternativa.¹²¹

Salvando las diferencias que entre la modernidad de Echeverría y la de Piñera pueda haber, ambas confluyen en la exposición de la incongruencia. En el caso del poeta esta incongruencia se deja ver en las hipérboles que estructuran su discurso. Mecanismo retórico recurrente en las diversas manifestaciones del barroco. Ahora este recurso entendido como una formalidad representativa es la manera en que la imaginación se articula como voluntad, como función epistemológica. El barroco absorbe la realidad pero no en una síntesis sino en una profusión de elementos escénicos. El absurdo en que actúan estos viejos es, a nivel semántico, la manifestación de su barroco. En cuanto a representación queda como una hipérbole en que el cotidiano se fragmenta y se magnifica, y se crea entonces una ineludible retroalimentación de la sociedad.

Es natural la animadversión para los celadores del orden socialista contemplar una crítica al régimen. La analogía en que esta obra puede ser interpretada nos habla del individuo cuya pertenencia a una determinada sociedad no es sinónimo de apropiación de la plenitud individual, de solaz, por el contrario, delata la máxima freudiana:

Nuestra cultura descansa totalmente en la coerción de las pulsiones.¹²²

Lo que tiene como consecuencia el considerar la apropiación del poder personal una afronta al poder establecido independientemente de su modo de producción. El individuo certificado por la sociedad no se salva de la represión a que su sensibilidad se ve expuesta por la fantasía del poder dominante. *Dos viejos pánicos* torna visible la ficción de cualquier autoridad y apunta hacia *lo real* de cualquier juego. Lo que puede resultar agravante para cualquier régimen, socialista o no, pues implica el reconocimiento por parte de los adeptos a dicho régimen, de la naturaleza inherentemente ficticia

¹²¹ ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 2000, p. 15.

¹²² BRAUNSTEIN, Néstor A.; FUKS, Betty B. (Coords.). Sigmund Freud. "La moral sexual 'cultural' y la nerviosidad moderna". *Op. cit.*, p. 16.

sobre la cual se basa cualquier sistema de gobierno: la imaginación articulada como una forma de organización económica. De lo cual se deriva tanto su poder real como lo susceptible que es de ser sustituido.

Conociendo el contexto en que fue escrita la obra, ¿cómo es que la crítica que implica trasciende los modelos económicos bajo los cuales se establece una sociedad? Si en la interpretación de esta obra nos cernimos al modelo metafísico de la voluntad que establecimos como punto de partida, se entiende que pueda rebasar el modo de producción de la sociedad de la cual surge. Tomado como válido este marco de interpretación delata la necesidad del mito social de que la pertenencia a una comunidad nos exime de la responsabilidad personal. Cuando estos viejos deciden (aunque sea forzosamente pues ya no tienen otra alternativa) hacerse responsables por el tiempo que les quede de vida, su toma de consciencia y de poder hace una parodia de los modelos oficiales de conducta, pues las figuras de autoridad quedan nulificadas por la sublevación semántica del absurdo.

La obra de Piñera nos extiende una insólita invitación, aquella delineada por el pensamiento hermético que Eco compara a la hermenéutica contemporánea:

...el lector real es aquel que comprende que el secreto de un texto es su vacío.¹²³

La lectura en que podemos establecer que la imaginación figura como voluntad en las convenciones sociales sólo puede tener su sustento en este vacío. Hay que aproximarnos a esta noción del vacío inherente del objeto para encontrar en ella la posibilidad de una interpretación sublime

...siempre que hay una estructura simbólica, está estructurada en torno a un cierto vacío.¹²⁴

Lo que implica dejar de constreñir los objetos a nuestra individualidad, empezando por ver nuestra propia persona bajo una

¹²³ ECO, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 43.

¹²⁴ ZIZEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. 3ª ed. México: Siglo XXI, 2002, p. 108.

interpretación sublime, es decir una interpretación potencialmente infinita. Esta forma de barroco en que Piñera absorbe la realidad para regresarla descoyuntada, re-estructurada en una representación heterodoxa, alivia el carácter traumático de la realidad que mencionamos en el marco teórico.

No obstante Piñera mismo dice de sus personajes que son dos viejos miedosos:

Estos dos viejos tienen miedo sobre todo a una cosa: la muerte, y para evitar el pensamiento de la muerte, para demorar simbólicamente la llegada de la muerte, se dedican a jugar. Le tienen miedo a las consecuencias de morirse, a cualquier cosa que les pueda sobrevenir en el reducido espacio en que ellos se mueven. Entonces dos personajes que viven en esa situación se odian cordialmente.¹²⁵

Parece que Tabo y Tota dicen más de lo que su propio creador revela, pues me pregunto ¿cuáles son las consecuencias de estar muerto?, Tota misma lo dice *la última fue morirse*. Aunque efectivamente tienen miedo, lejos de inhabilitarlos para su propia vida les da la fuerza de reinventarse en cada juego, su “reducido espacio” no tiene comparación con el espacio que su ficción les ha procurado. El énfasis está puesto en la libertad que gozan. Ante la opinión de Piñera acerca de su propia obra opongo la invitación al ridículo que hace Mircea Eliade:

Pienso que el ridículo es el elemento dinámico, creador e innovador de toda conciencia que se quiera viva y que experimente lo vivo. No conozco ninguna transfiguración de la humanidad, ningún salto audaz en la comprensión ni ningún descubrimiento pasional fecundo que no haya parecido ridículo a sus contemporáneos.¹²⁶

El comportamiento de estos viejos parece adherirse al ridículo paradigmático a que Eliade nos conmina. Lo que cambiaría la reducción del espacio físico por la extensión ilimitada del registro

¹²⁵ ESPINOSA, Carlos. *Op. cit.*, p. 259.

¹²⁶ ELIADE, MIRCEA. *El vuelo mágico*. Madrid: Editorial Ciruela, 20005, p. 31.

simbólico. Recordemos uno de los derroteros que Piñera y sus viejos pánicos suscriben: la imaginación es el límite de la imaginación. Sólo que debido a su aislamiento se encuentran exentos de la sanción social. En la obra el espectador / lector es el único autorizado para emitir un juicio, el único que puede oponer una censura a su entusiasmo.

Conclusiones

*¡Oh, ellos no saben que después
de la muerte de los dioses,
el nuevo panteón de los no-dioses
no confiere ni premio ni castigo!*
Electra Garrigó

Para los historiadores de la literatura cubana Piñera fue un precursor en el archipiélago. Pero su aporte va más allá pues visto en perspectiva es una referencia obligada para comprender el teatro de Latinoamérica, así como lo es Triana con la *Noche de los asesinos* o nuestro propio Usigli y su trilogía de *Coronas*. Aunque en su vida esa condición visionaria de su literatura no le valió de mucho, quizás por un afán de coherencia consigo mismo y su cubanía:

...el propio Virgilio Piñera reconoce el hecho de haberse anticipado a la obra de Ionesco. Sin embargo él rechaza la etiqueta “absurdista”, ya que él no se consideraba del todo existencialista o absurdista.¹²⁷

Sin descalificar la opinión que tenga de su propia literatura es innegable que para un estudio académico la clasificación ayuda a resaltar elementos que puedan ser contrastados en otros autores del género. Me interesa resaltar este aspecto en la literatura del maestro no sólo desde una perspectiva hegemónica heredada, sino por dar un reflejo de lo que somos como sociedad. Si el absurdo en Europa fue el parricidio necesario que dio expresión a la sensibilidad herida tras dos guerras mundiales, en Latinoamérica es el reflejo de nuestra operatividad ilógica. Por lo que no podemos sustraernos a la funcionalidad del absurdo en nuestras vidas.

Recurriendo al principio postulado en que la imaginación opera como *voluntad*, se vio cómo el valor del juego equivale en el sentido fenomenológico al de las grandes convenciones sociales. Pues tanto el uno como las otras se encuentran desprovistos de un sentido teleológico, lo que suscribe el principio de que la ficción termina con la ficción misma. Por lo tanto Tota puede afirmar convincentemente *...nunca miro para atrás. Lo pasado, pasado. Ahora lo único que me*

¹²⁷ TORRES, Carmen L. *La cuentística de Virgilio Piñera*. Madrid: Pliegos, 1989, p. 44.

interesa es el presente. El estado de excepción del juego repliega su subjetividad, sintetizándola en ese único tiempo en que se puede llevar a cabo: el mítico presente. Pero si ambos registros son equivalentes, entonces podemos concluir que el cotidiano también es un estado de excepción regido por una moral determinada que da forma al tiempo que están viviendo. Otro paralelismo con Piñera, en que las vicisitudes a que se vio sometido moldearon su presencia en la isla, pero que a su vez no disminuyó la libertad que ejerció en su literatura por más que haya disminuido su producción. Este paralelo queda ejemplificado en la hipérbole con que Zizek sintetiza el tema de *lo real*. En esta vía se alude al barroco de Piñera en que la obra de arte se manifiesta como representación en sí misma. Destacando así la visión más radical en que la fenomenología misma puede ser interpretada como un barroco existencial, otra manera de entender la voluntad como sustrato y esencia de lo fenoménico.

Amén del odio cordial que detenta su agresión coludida el sentido de su vida cobra fuerza en esta descolocación y rompimiento que hacen con el cotidiano. Su angustia ha llegado a tanto que no existe oferta que pueda llenar el vacío que los constituye. Por lo que han tenido que echar mano de un sistema autónomo de signos en los que puedan aglutinar los significantes susceptibles de ser fetichizados bajo algún modo de seducción. En este caso el miedo ha sido la gran salvación, lo recolocan en el sitio que Cioran juzga adecuado:

Los hombres sólo se reconciliaron con la muerte para evitar el miedo que ella les inspira; sin embargo, sin ese miedo morir no tiene el más mínimo interés.¹²⁸

Como vimos, para estos viejos el vivir tampoco lo tendría según nos muestra el análisis de su juego.

El peso de la cultura cobra sentido en la subjetividad del individuo por el goce de la represión, lo que tiene como consecuencia a la vez de manera oculta y simultánea un goce enfocado al aniquilamiento de la represión o del individuo. Estos viejos en sus juegos desdoblan el goce en la anulación de un modo de represión. Se exponen a este ridículo en que el miedo, lejos de desaparecer, tampoco los aísla sino que se vuelve un vehículo de goce. La

¹²⁸ CIORAN, E. M. *De lágrimas y de santos*. 4ª ed. Barcelona: Tusquets, 2002, p. 36.

propuesta epistemológica de *Dos viejos pánicos* renueva entonces las modalidades ficticias obsoletas. Propone una axiología, una metafísica y una moral. Esto lo notamos en el estudio del juego que demuestra un modo de apropiación de sus recursos simbólicos en oposición a la pereza, la inercia y la adaptación a colonialismos ideológicos que en su conjunto dejan inexplorada la potencialidad simbólica del ser humano en general. La incongruencia, la dislocación, el odio, la crueldad inocua son los valores con que reemplazan las costumbres fallidas. Pues gracias a estos modelos decantados por el juego y el patetismo exacerbado han resuelto su vejez y desviado la inercia de una moral constreñida.

Si hemos visto el continuo deceso de los mitos más fundamentales entonces qué recursos quedan para encontrar un espacio de solaz, de plenitud. En las sociedades paternalistas como las latinoamericanas tenemos el doble defecto de crear sociedades irresponsables y dependientes de la subvención estatal, y por el otro lado tener un cuerpo de gobernantes ineficaces en su mayoría para llevar a cabo la procuración del bienestar social. La religión institucionalizada fue por mucho tiempo el mejor cobijo moral, pero ahora hemos visto el anquilosamiento del pensamiento religioso, la mezquindad y los motivos detrás del interés por las consciencias de una parte muy visible de los encargados de administrar las instituciones religiosas. Ante esta época iconoclasta que vivimos y que vivió Piñera, el logro de *Dos viejos pánicos*, con relación a este tipo de sociedades, es señalar la posibilidad que existe de obtener, de la orfandad mítica y social que padecemos la reivindicación de la responsabilidad individual. Nos incita a ejercer el margen de poder de nuestra subjetividad sin miramientos a una moralidad caduca.

Las diversas lecturas que he hecho de esta obra me dejan ver los vasos comunicantes que se tienden entre realidad y ficción, entre niveles de ficción y entre niveles de realidad, siendo el cotidiano y el absurdo grados de variación de dichas categorías. Este diálogo entre el absurdo y el cotidiano deja muy en claro las consecuencias de una y otra, y la responsabilidad que implica ser testigo de ambas, que en realidad nunca se es testigo simplemente, sino un actor con distintos niveles de participación. Visto desde la perspectiva fenomenológica vimos la relatividad de los conceptos de ficción y realidad en la interacción de Tabo y Tota, relatividad que pone el acento sobre el individuo como co-creador de la ficción y la realidad. Ambas realidades se intervienen en el carácter ficticio que le corresponde a

cada una. Ante este diálogo de realidades el poder personal se reivindica por la magnitud de consecuencias que desencadena cualquier acto. No hay impunidad ante el destino, no hay excusa ante la realidad, somos partícipes de la vida en todo momento hasta que dejamos de serlo, la única libertad que tenemos es la de elegir de qué manera afectar la realidad y ser responsable de las consecuencias.

Para mí esta obra es una invitación a ejercer las potencialidades del ser humano. Sólo cuando ejercemos ese poder nos damos cuenta de que la carga del cotidiano en realidad es extraordinaria, que la desvalorización a que condenamos la sencillez de la vida es dejar de soslayo la verdadera complejidad que implica el estar vivos. Si algo se puede decir de esta obra pánica es que es vital. Desafía nuestra subjetividad a correr el riesgo de estar presentes, a asumir el riesgo de jugar de a de veras.

Bibliografía

- ARTAUD, Antonin. *The Theater and its Double*. New York: Grove Press, 1958.
- BAUDRILLARD, Jean. *Le complot de l'art & entrevues à propos du « complot de l'art »*. France : Sense & Tonka 11/24, 1999.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil máscaras. Psicoanálisis del mito*. México: FCE, 1997
- CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. 5ª ed. Buenos Aires: Losada, 1967.
- CASAL, Lourdes. *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba*. Miami: Ediciones Universal, 1971.
- CASTRO, Fidel. Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en las Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961.:
<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>
[28/02/11]
- CENCILLO, Luis. *Psicología de la fe*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002.
- Central Intelligence Agency. *The World Factbook: Cuba*:
<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/cu.html>
[28/02/11]
- BRAUNSTEIN, Nestor A.; FUKS, Betty B. (Coords.) *Cien años de novedad: “La moral sexual ‘cultural’ y la nerviosidad moderna” de Sigmund Freud (1908-2008)*. México: Siglo XXI editores, 2008.
- CIORAN, E. M. *De lágrimas y de santos*. 4ª ed. Barcelona: Tusquets, 2002.
- *The Temptation To Exist*. UK: Quartet Books Limited, 1987.
- Diccionario Enciclopédico Espasa*. Tomos VIII y IX. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- ELIADE, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Col. Folio essais no. 128. Paris : Éditions Gallimard, 1957.
- ESPINOSA, Carlos. *Virgilio Piñera en persona*. Colombia: Ediciones Unión, 2003, p. 94.
- ESPINOSA, Norge. “El mar de la grisura: Teatro, silencio y política cultural en la Cuba de los 70”:
www.criterios.es/pdf/10espinosamascarasgrisura.pdf

- [28/02/11]
ESPINOSA CHEPE, Oscar. “Esplendor y ocaso del azúcar en Cuba”:
<http://www.cubanet.org/CNews/y03/jan03/07a7.htm>
[28/02/11]
- ESSLIN, Martin. *Theatre of the Absurd*. Hamonsworth: Penguin, 1980.
- Etimología de religion:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Religi%C3%B3n#Etimolog.C3.ADA>
[28/02/11]
- EVANS, Dylan. *Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1996.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Tomos II y IV. Madrid: Alianza editorial, 1981.
- FOUCAULT, Michel. *Defender la sociedad: Curso en el College de France, 1975-1976*. Clase del 17 de marzo de 1976.
- FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. México: Iztaccíhuatl, 1977.
- . *Más allá del principio del placer; Psicología de las masas y el análisis del yo; El yo y el ello*. Tr. Luis López Ballesteros y de Torres. Barcelona: RBA Coleccionables, 2002.
- GRAVES, Robert. *Los mitos griegos*. Tomo I. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, col. Bolsillo, 2008.
- La literatura cubana entre 1899 y 1958. La república*. Tomo II. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003.
- Historia de Cuba:
http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_cuba#Periodo_Colonial
[28/02/11]
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza editorial / Emecé, 1972.
- LACAN, Jaques. *Seminar 7*. P. 225:
<http://www.scribd.com/doc/33128124/Lacan-Jacques-The-Ethics-of-Psychoanalysis-Seminar-VII>
[28/02/11]
- LAZO, Raimundo. *Historia de la literatura cubana*. México: UNAM, 1974.
- LEZAMA LIMA, José. *Bibliografía activa*:

http://www.cubaliteraria.cu/autor/lezama_lima/bibliografia_revistas.html
[28/02/11]

LOBATO MORCHÓN, Ricardo. *El teatro del absurdo en Cuba*. Madrid: Verbum, 2002.

MARX, Karl. *El capital. El proceso de producción del capital*. Tomo I. 3ª. Ed. México: Siglo XXI, 1975.

——— *El manifiesto comunista*. Madrid: Sarpe, 1983.

Nepenthes:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Nepenthes>
[28/02/11]

NIETZSCHE, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra: Obras inmortales*. Tomo II. Barcelona: Edicomunicación, 2000.

——— *El origen de la tragedia: Obras inmortales*. Tomo III. Barcelona: Edicomunicación, 2000.

PÉREZ, Ana Rosa; ZIRIÓN, Antonio. *La muerte en el pensamiento de Albert Camus*. México: UNAM, 1981.

PIÑERA, Virgilio. *Poesía y crítica*. México: CONACULTA, 1994.

——— *Teatro completo*. Prol. de Rine Leal. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003.

——— “Al señor Fidel Castro, primer ministro” (carta). *La jiribilla: Revista de cultura cubana*:

http://www.lajiribilla.cu/2007/n303_02/303_11.html
[28/02/11]

——— “Cronología desde la obra de Piñera”:

<http://www.islaternura.com/APLAYA/NoEresElUnico/P/PI/VirgilioPinera/VirgilioPinera1245autoBIO.htm>
[28/02/11]

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como representación y voluntad*. Madrid: Mestas, 2001.

Spanish Empire:

http://en.wikipedia.org/wiki/Spanish_empire
[28/02/11]

Teatro Cubano Contemporáneo. Madrid: FCE, 1992.

TORRES, Carmen L. *La cuentística de Virgilio Piñera*. Madrid: Pliegos, 1989.

VALDÉS, Zoé. “Heberto Padilla: delito de poeta.”

http://www.cartadecuba.org/heberto_padilla.htm
[28/02/11]

- Vladimiro Rivas Iturralde. “Virgilio Piñera, ¿desterrado del Caribe?”.
Revista de la Universidad de México. No. 42, Agosto 2007.
- ZAYAS, Manuel. “Mapa de la homofobia: Cronología de la represión
y censura a homosexuales, travestis y transexuales en la Isla,
desde 1962 hasta la fecha.”
<http://www.cubaencuentro.com/es/cuba/articulos/mapa-de-la-homofobia-10736>
[28/02/11]
- ZIZEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI,
3ra. ed., 2007.
- . *Visión de paralaje*. Buenos Aires: FCE, 2006