



FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

LAS ALEGORÍAS DE LA ANGUSTIA EXISTENCIAL Y DEL RÉGIMEN CASTRISTA  
EN “DOS VIEJOS PÁNICOS” DE VIRGILIO PIÑERA

Tesis para optar el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con mención en  
Literatura Hispánica que presenta la

Bachiller:

JESSICA FIORELLA ROMERO NUÑEZ

ASESOR: GINO LUQUE

LIMA, 2013

## AGRADECIMIENTOS

Ante todo, quisiera agradecer a Gino Luque porque sus clases me han permitido conocer más del teatro latinoamericano contemporáneo y me han motivado a dedicarme de manera más metódica a esta línea de estudios. Además, quisiera expresar mi gratitud por la paciencia, rigurosidad y exigencia que siempre me ha mostrado como asesor de este trabajo.

En segundo lugar, debo agradecer a mi familia: a mis papas, Eric y Anita, por haberme motivado a lo largo de este tiempo y por haber confiado siempre en mis habilidades; a mi hermano Erik, por compartir sus intereses y consejos, tanto en el ámbito académico como personal; y a mis abuelos, Queca, Puri Beto y Pepe, porque los relatos de la historia íntima de cada uno han sido la base de mi interés por otros relatos.

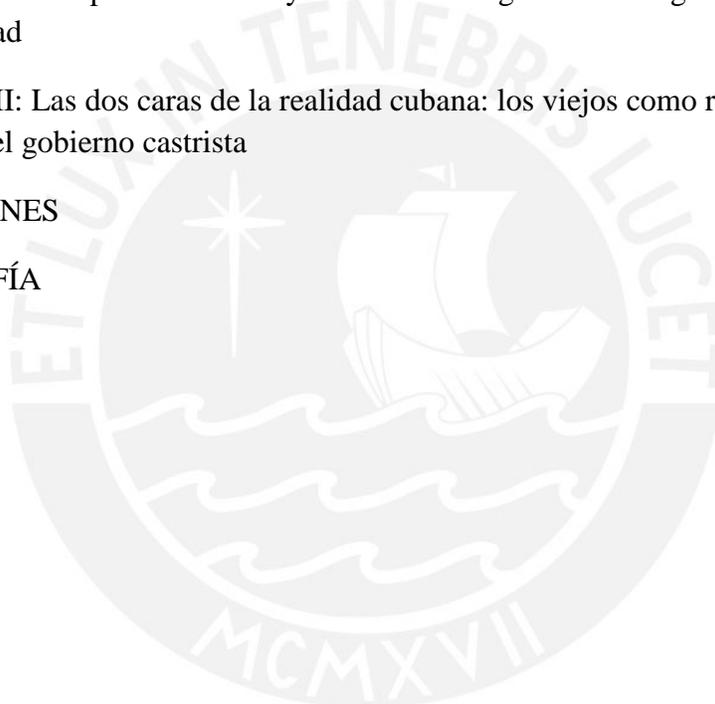
Por último, quisiera agradecer a Marco, por sus útiles recomendaciones a lo largo de este proyecto y por el cariño con el que siempre me ha apoyado.

## RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo proponer un análisis alegórico de Tota y Tabo, pareja protagónica de la obra “Dos viejos pánicos”, de Virgilio Piñera. Por un lado, los personajes serán entendidos como alegoría de la angustia del individuo frente a la secularización de la modernidad; por otro lado, serán considerados como alegoría de la población que se ve oprimida por el régimen castrista y del mismo gobierno, caracterizado por su resistencia a renovar la cúpula de poder. Antes de hacer esta interpretación, se analizará el “juego” que llevan a cabo los personajes a partir de los lineamientos del ritual, ya que tiene un supuesto efecto en la vida de la pareja (que consiste en vencer el miedo) y, desde el plano formal, se caracteriza por la repetición periódica y la conservación de determinadas pautas cada vez que se realiza. Se verá que, en última instancia, el ritual fracasa porque los personajes no tienen fe en él, por lo que su ejecución diaria revela que terminan por regir la lógica de la realidad a partir del encierro ritual. La carencia de fe en el ritual y el paradójico esmero por seguir practicándolo permitirán un acercamiento a las lecturas alegóricas previamente mencionadas porque el fracaso de la pareja es análogo a la angustia existencial y a la crisis del gobierno castrista, eventos ante los cuales el autor no propone una salida optimista.

## ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I: El “juego” como ritual ineficaz y retórica vacía	16
A. Los lineamientos del ritual y su fracaso	16
B. El ritual a partir del análisis metateatral	32
CAPÍTULO II: Los “pánicos”: Tota y Tabo como alegoría de la angustia existencial frente a la modernidad	45
CAPÍTULO III: Las dos caras de la realidad cubana: los viejos como representación de la población y del gobierno castrista	64
CONCLUSIONES	77
BIBLIOGRAFÍA	83



## INTRODUCCIÓN

Dentro del canon teatral latinoamericano, una figura vital de la vanguardia es el autor cubano Virgilio Piñera (Cuba, 1912-1979). Piñera fue un prolífico escritor que experimentó también con la narrativa y la poesía. Como dramaturgo, escribió más de 20 obras teatrales, de las cuales muchas han sido traducidas a diferentes idiomas y han sido estrenadas en varios países. Su éxito en el ámbito teatral no solo se refleja en su fama mundial, sino también en el lugar que ocupa dentro del teatro latinoamericano contemporáneo, pues, desde el estreno de la obra “Electra Garrigó” (1941), es considerado un gran renovador de la dramaturgia hispanoamericana y, más concretamente, de la cubana. Su versión del clásico de Sófocles ha sido valorada por la mayoría de críticos teatrales como la obra inaugural de la dramaturgia cubana moderna. Cabe mencionar que Piñera pertenece a la primera generación de la vanguardia teatral cubana (1940-1960), la cual, frente a la predominancia de modelos culturales extranjeros en el siglo XIX, busca la constitución de una identidad propiamente cubana desde la literatura (Carrió 31). En este contexto, la obra ya mencionada de Piñera se presenta como una propuesta innovadora:

No es de extrañar entonces que “Electra Garrigó” marcara no el inicio de un proceso de cubanización de los referentes (con otros recursos eran procedimientos de Milanés, Luaces o Martí) sino el hallazgo de un lenguaje capaz de sintetizar los afluentes diversos de la tradición. De hecho, una tradición bifurcada por razones históricas – recuérdese la polarización de una cultura blanca y una cultura negra como resultado de la introducción de esclavos africanos en el periodo colonial – tendría que encontrar una expresividad, un lenguaje signifiante en sí mismo para que el debate de

ideas pudiera funcionar en el específico terreno de la imagen, es decir, para crear un área de resistencia y fundación como cualidad de la escritura y la representación (...). Lo significativo en la obra de Piñera es la apertura del texto a la integración de referentes redimensionados en relación con un contexto sociocultural específico, signado por la pluralidad (tradicción vernácula) que en este caso establece las claves de una teatralidad que encontrará su culminación en las décadas siguientes (Carrió 32).

Además de la apelación al contexto social y a los elementos de la cultura popular cubana, la obra mencionada resulta novedosa por la experimentación formal, pues, según Rine Leal (investigador teatral y editor del Teatro completo de Piñera), se constituye como un “híbrido” al combinar distintas características de géneros teatrales disímiles (XVI).

La experimentación del autor cubano trasciende a la obra mencionada, lo que se refleja en su acercamiento a las vanguardias europeas, específicamente al existencialismo y al teatro de lo absurdo, puesto que sus obras giran en torno a la angustia existencial del hombre, la cual se constituye como uno de los ejes temáticos de los movimientos mencionados. Sin embargo, cabe resaltar que Piñera no es un mero imitador de las vanguardias europeas, ya que propone, incluso independientemente de estos movimientos, una reflexión existencial a partir de la realidad en que vive. Esto se confirma, como señala Carlos Jerez Farrán, en que “Electra Garrigó” (obra asociada con la ideología existencialista) fue escrita antes que “Las moscas”, del filósofo existencialista Jean Paul Sartre; además, la obra “Falsa alarma” (cuya temática y estética se acercan a las del teatro de lo absurdo) fue escrita antes de que aparezca “La cantante calva”, de Eugene Ionesco (59). Entonces, la reflexión de Piñera sobre la angustia existencial no se basa únicamente en

el acercamiento formal a la filosofía existencialista y a la estética del teatro de lo absurdo, sino también en los efectos del contexto social en el que se encuentra, que se caracteriza por la transición política de la dictadura de Batista a la instauración del gobierno revolucionario de Fidel Castro.

El afán de innovación (tanto formal como temática) se observa a lo largo de la producción de Piñera, quien, como señala Leal, influye muchísimo en los dramaturgos cubanos de generaciones posteriores (VI). Después de una carrera exitosa en la narrativa, la poesía y el teatro, en 1968 se termina por consagrar cuando recibe el premio Casa de las Américas por su obra “Dos viejos pánicos”, la cual será el objeto de estudio del presente trabajo. Como se manifiesta en los testimonios de Piñera recogidos por Carlos Espinosa Domínguez, la obra gira en torno a la crisis existencial de dos viejos ante la posibilidad de la muerte (Virgilio Piñera en persona198). Paralelamente a otras obras de su repertorio, Piñera parte de un caso particular para reflexionar sobre la angustia existencial de la humanidad. Como ya se mencionó, la pieza le hizo a Piñera merecedor del Premio Casa de las Américas, galardón perteneciente a la asociación cubana del mismo nombre que busca incentivar la creación e investigación cultural. Si bien hubo algunos intentos por montar la obra después del reconocimiento, esta no llega a ser representada en Cuba sino hasta el 1990, pues, como señala Alfredo Bushby, fue censurada por no mostrar explícitamente un compromiso político con el gobierno de Castro:

A fines de los años sesenta y principios de los años setenta algo empezó a cambiar (...) La represión ideológica [en Cuba] se hizo fortísima. Se vetaba toda obra que no fuera abiertamente propagandística. Toda innovación teatral fue vista como prejuicio de una burguesía decadente. Símbolo de este

cambio fue el hecho de que la obra “Dos viejos pánicos” de Virgilio Piñera, obra abiertamente absurdista, ganara el Premio Casa de las Américas de 1968, pero, casi inmediatamente, su exhibición fuera prohibida en Cuba (27-28).

La paradoja revelaría una de las ambigüedades del control del régimen: como señala Hugh Thomas, existe un interés por parte del gobierno castrista por apoyar el arte revolucionario y censurar el que no lo es, pero no se establecen parámetros claros de lo que hace a una obra propagandística (99).

“Dos viejos pánicos” muestra a una pareja de viejos (Tota y Tota) que, a pesar de tener una relación conflictiva, se mantiene junta. La obra transcurre en el austero cuarto de la pareja, la que se encuentra encerrada voluntariamente; su reclusión da a entender que los personajes no tienen mayor contacto con el exterior. La acción se centra en la práctica de un juego, en el que simulan matarse a sí mismos. Durante la muerte simbólica, dejan de tener miedo a acontecimientos concretos, que van desde posibles conflictos de pareja hasta temas más trascendentales como la vejez y la muerte; esto resulta significativo, pues, como se alude desde el título y por las constantes menciones, el miedo es un eje central en sus vidas. Por los comentarios de los personajes, nos enteramos de que el juego que vemos es uno de los muchos que la pareja ha realizado y realizará, ya que, por su repetición diaria, se trata de una práctica que se ha convertido en parte de su rutina.

Puesto que la identidad de los personajes se corresponde como la de “pánicos” desde el título, el asesinato simbólico implicaría el fin del miedo. Asimismo, la muerte simbólica se encuentra relacionado con la adquisición de poderes especiales con los que no cuentan durante la vida cotidiana. A pesar de que el juego tiene la muerte simbólica y la

posibilidad de acabar con el miedo como constantes, los viejos introducen variantes cuando lo practican. En el primer acto, el juego comienza cuando Tabo estrangula simbólicamente a Tota; tras proclamar las ventajas de la nueva “condición” adquirida, Tota asesina simbólicamente a Tabo con veneno; el clímax de este primer juego ocurre al final del primer acto cuando los personajes proclaman haber vencido al miedo. El juego se vuelve a repetir en el segundo acto, pero no se establece un hecho que marque la entrada al mismo como en el primer acto, pues no se repite el asesinato simbólico, sino que los personajes, repentinamente, señalan que “ya están muertos” (497). Además, hay un tercer participante, que es el mismo miedo; el intento por derrotarlo estaría determinado en este caso no solo por la muerte simbólica de los personajes, sino también por la misma muerte del miedo cuando Tabo trata de “estrangularlo” (498). Los personajes fracasan en este intento, pero, a pesar del reconocimiento de su impotencia ante el miedo, continúan con el juego, que termina con la llamada “transfiguración final” (508). En este momento, los personajes simulan ser niños adoptando voces infantiles y, como tales, comparten los sueños que tienen sobre su futuro; sin embargo, no llegan a concluir esta representación, pues Tota interrumpe el discurso de Tabo para regresarlo a la realidad: son viejos y tienen que irse a dormir.

Como ha sucedido con gran parte de su repertorio, la obra ha sido asociada por la crítica con la estética del teatro de lo absurdo. Según Martin Esslin, el tema general de este tipo de teatro es “la angustia metafísica, originada por el absurdo de la condición humana” (15). El teatro existencialista integra también este problema como paradigma; sin embargo, el teatro de lo absurdo se diferencia del existencialismo porque “ha renunciado a argüir sobre lo absurdo de la condición humana, se limita a presentarlo en imágenes escénicas

concretas” (Esslin 16). En ese sentido, el sinsentido del teatro de lo absurdo se manifiesta no solo en su contenido, sino también en su forma, lo que se refleja en la ruptura de la línea de acción, en los “diálogos de sordos”, el final circular, etc. En el caso latinoamericano, el Teatro del Absurdo se desarrolló con otras motivaciones, como lo expone Alfredo Bushby:

En América Latina es un reflejo de la realidad diaria a la que se enfrentan millones de personas; el absurdo europeo llama a la reflexión, al pesimismo, evoca lo irremediable, el latinoamericano llama a la risa, a la identificación, a la toma de consciencia y, a veces, a la acción (26).

En “Dos viejos pánicos”, el argumento está claramente ligado con los ejes temáticos del teatro de lo absurdo, porque los viejos se enfrentan a la angustia metafísica frente a la posibilidad de la muerte y porque la práctica repetida del juego no tiene sentido para ellos; asimismo, se pueden vislumbrar características en el plano formal, pues la obra es adramática<sup>1</sup>, tiene un final circular (lo que se vislumbra en que los viejos repetirán el juego por el resto de su existencia) e, incluso, manifiesta una devaluación del lenguaje, dado que, como ha analizado Carlos Jerez Farrán, “la comunicación [entre los personajes] es solo aparente” (66).

Antes de ahondar en la asociación de la obra con el teatro de lo absurdo, vale la pena detenerse en el análisis del “juego” que los viejos llevan a cabo. Tota y Tabo denominan a la práctica como “juego”, pero esta categoría resulta inadecuada para calificarla. Tanto el juego como el ritual implican el seguimiento de reglas y se constituyen como momentos extraordinarios dentro de la vida corriente, pero el juego, como señala

---

<sup>1</sup> Como señala Patrice Pavis, “lo dramático es un principio de la construcción del texto dramático y de la representación teatral que muestran la tensión de las escenas y de los episodios de la fábula hacia un desenlace” (144). En ese sentido, el carácter adramático de la acción en una pieza del absurdo, en vez de centrarse en una trama lineal, se constituye a partir de imágenes (Esslin 305).

Johan Huizinga, tiene como eje central el placer y no tiene una finalidad, ya sea “física o moral” (20). En otras palabras, el juego no se constituye como una necesidad o tarea; el ritual, en cambio, tiene como motivación central la purificación o la renovación y se constituye como una actividad necesaria para el que lo lleva a cabo, pues, después de haber sido ejecutado, implica algún tipo de efecto para los participantes. En el caso de “Dos viejos pánicos”, el “juego” que practican los viejos tendría como fin (aunque no llegue a perpetuarse) la derrota de los miedos. Desde el plano formal, la asociación de la práctica con el ritual se evidencia en que es ejecutado periódicamente y en que mantiene en su estructura un patrón de acciones codificadas que se repite (la muerte simbólica de los personajes como estrategia para alcanzar el objetivo de vencer al miedo). En el ritual, como señala el antropólogo Roy Rappaport, se busca el seguimiento de pautas preestablecidas (56). Esta ceremonia tendría algún efecto en la vida de los que participan en ella. Cabe comentar que, a pesar de que los personajes no designan a la práctica en la que incurren como “ritual”, esta puede ser percibida a partir de la lógica del mismo debido a que supone una secuencia con aspectos propios de este, tales como la disposición particular del espacio y el seguimiento de pautas determinadas.

Se entiende, entonces, al ritual como el seguimiento de pautas predeterminadas que implicaría que los participantes adquieran un poder especial para lograr un fin renovador en sus vidas. En la obra en cuestión, el ritual parece tener como objetivo que los viejos venzan sus miedos; sin embargo, los personajes nunca llegan a una superación de estos y evidencian haber asimilado al rito como una práctica diaria que, en vez de liberarlos de sus angustias, termina por confirmar el sinsentido de su existencia. En la obra, el ritual se encuentra desacralizado, no solo porque no provee de poder a los personajes, sino también

porque, paradójicamente, los viejos no tienen fe en este. A pesar de que carece de efectividad, la representación del ritual se sobrepone a la existencia de los personajes, ya que no dejan de practicarlo y determina su reclusión.

Tomando en consideración el contexto en el que Piñera produce esta obra (que se corresponde, en el plano artístico, con la entrada del teatro cubano a la modernidad y, en el plano sociopolítico, con la dictadura de Fidel Castro), en el presente trabajo, se planteará que la insistencia de los personajes por practicar un ritual que carece de efecto permite realizar una lectura alegórica de la los protagonistas a partir de dos ejes ligados con el contexto del autor: por un lado, se verá que los viejos se constituyen como alegoría de la angustia existencial del individuo ante la modernidad; por otro lado, se interpretará a los viejos como alegoría de la población cubana que vive en un estado de paranoia por la opresión del gobierno y como alegoría del régimen castrista que no ha logrado adaptarse a los cambios y las necesidades de la sociedad.

Antes de indagar en este tema, vale recordar los estudios que se han hecho sobre la obra. En líneas generales, los análisis se han centrado en los ejes temáticos de la obra, que son la ejecución del juego<sup>2</sup> y el miedo de los personajes. Se ha hecho acercamientos, por un lado, a partir de la estética del absurdo y, por otro lado, a partir del vínculo con el contexto de Piñera.

Como señala Carlos Jerez Farrán, se ha considerado que la producción de Piñera oscila entre la alusión al contexto cubano (a partir de la presencia de elementos locales como giros lingüísticos o mención de lugares como la Guantanamera) y el teatro de lo

---

<sup>2</sup> Cabe acotar que, a diferencia de este trabajo, la mayoría de estudios han seguido con la calificación de la práctica los personajes llevan a cabo como “juego”.

absurdo<sup>3</sup> (59). En ese sentido, Jerez Farrán distingue cómo se da un acercamiento progresivo a esta estética en las obras del dramaturgo cubano, pues en obras como “Electra Garrigó” lo absurdo se vincula de manera más evidente con el contexto social cubano, mientras que sus obras más tardías reflejan una mayor preocupación metafísica universal (68). De manera más específica, el miedo de los personajes en “Dos viejos pánicos” es visto por Jerez Farrán como una preocupación existencial más que social o política (65). Si bien el miedo de los viejos tiene más de una razón, uno de los ejes que guían su temor es la posible muerte, lo cual se ve respaldado por la edad de ellos y por la nostalgia con la que miran al pasado. Siguiendo la línea de Jerez Farrán, el miedo estaría signado, sobre todo, por la angustia existencial que surge como reacción a la indeterminación que se tiene frente a la muerte. Como se desarrollará más adelante, los viejos no logran superar sus miedos, lo que se refleja en que se advocan a la práctica del ritual a pesar de que este carece de efecto.

Debido a la insistencia por repetir mecánicamente una acción que aparentemente carece de sentido, nos damos cuenta de que la vida de los viejos estaría marcada por el absurdo. La visión sobre su existencia no parece, además, ser muy optimista; por la avanzada edad de los viejos, la cercanía a la muerte se sostiene como un recordatorio latente. Siguiendo esta línea, el fracaso de los personajes no solo debe ser comprendido a partir de su reclusión y de su imposibilidad por superar los miedos, sino también a partir de

---

<sup>3</sup> Según Martin Esslin, el tema general de este tipo de teatro es “la angustia metafísica, originada por el absurdo de la condición humana” (15). El teatro existencialista integra también este problema como paradigma; sin embargo, el teatro de lo absurdo se diferencia del existencialismo porque “ha renunciado a argüir sobre lo absurdo de la condición humana, se limita a presentarlo en imágenes escénicas concretas” (16). Así, el sinsentido del teatro de lo absurdo se manifiesta no solo en su contenido, sino también en su forma, lo que se refleja en la ruptura de la línea de acción, en los “diálogos de sordos”, el final circular, etc. En el caso latinoamericano, el Teatro del Absurdo se desarrolló con otras motivaciones, como lo expone Alfredo Bushby: “en América Latina es un reflejo de la realidad diaria a la que se enfrentan millones de personas; el absurdo europeo llama a la reflexión, al pesimismo, evoca lo irremediable, el latinoamericano llama a la risa, a la identificación, a la toma de consciencia y, a veces, a la acción” (26).

su edad, pues, como postula Merlin H. Foster, el juego de Tota y Tabo se constituiría como “an open commentary of the absurdities and frustration of old age” (113). Asimismo, el componente del juego, además de verse ligado con lo cómico y lo grotesco (aspecto que se revela, sobre todo, en la transfiguración final, ya que contrasta la vejez de los personajes con las voces infantiles que adoptan), acentúa el elemento absurdo de la obra, debido a la insistencia por repetirlo perpetuamente a pesar de que no ofrezca ningún cambio significativo en la existencia de los personajes. Como la reiteración de la práctica no les ofrece ningún tipo de consuelo, en vez de aplacar la angustia de los viejos, termina por confirmarla, lo que se evidencia en que, como señala Daniel Zalacaín, “el miedo de los personajes es parte de la existencia cotidiana” (23).

Aunque son pocos, en los estudios mencionados, prevalece la asociación de la obra con el teatro del absurdo, vínculo que será importante para el motivo de este trabajo, pues se corresponde con las innovaciones que se practican con la constitución de un teatro latinoamericano moderno; esta contextualización resulta importante porque, como ya se señaló, uno de los aspectos que se analizarán en este estudio es la angustia existencial de los personajes, que surge como una postura hacia la modernidad. Por otro lado, se han propuesto también interpretaciones que asocian la obra con el contexto sociopolítico en el que se encuentra Piñera. Así lo reitera el mismo Jerez Farrán:

A pesar de las nuevas características que el teatro de Piñera adopta para conformar la visión existencialista que ahora posee, detrás de ello es fácil advertir que el mundo que en ella se refleja sigue siendo el cubano que anteriormente le había servido de materia satirizable (67).

Entre las características que para Jerez Farrán hacen referencia a la realidad cubana, se encuentran los giros lingüísticos y la planilla que los personajes tienen que llenar en el segundo acto, la que se constituye como una “clara alusión paródica a las planillas que introdujo el gobierno castrista para tener control” (67). Asimismo, Mónica Albizúrez propone que Piñera utiliza la estética de lo absurdo en “Dos viejos pánicos” como un método para aludir a la realidad social en el régimen castrista frente a la restricción a la libre expresión en 1961 (187). El entendimiento de este trasfondo requeriría, como señala Selena Millares, un “público cómplice” (243); esto implica que el espectador tenga un sentido crítico y esté al tanto de los acontecimientos de realidad cubana en el contexto del autor para que pueda comprender el sentido metafórico de la obra de Piñera. Siguiendo esta línea, Albizúrez, por ejemplo, observa que la supuesta libertad que ofrece la muerte simbólica en la obra se ofrece como respuesta al control excesivo del régimen castrista; por eso, la capacidad de “poder decir cualquier cosa” en ese estado se opone a la censura impuesta por ese gobierno (190). Por otro lado, para Terry L. Palls, el uso de lo absurdo en el contexto de la Revolución Cubana, más que proponer una crítica política y social, trata de mostrar el estado del individuo en este contexto:

Los dramaturgos del absurdo del país no critican la sociedad revolucionaria en sus obras, sino que tratan de reproducir en escena la desorientación que siente el hombre al no poder encontrarse en un mundo en estado de cambio (26).

Palls reconoce, además, que el miedo a la muerte de la pareja en “Dos viejos pánicos” está directamente relacionado con la oposición de la ideología comunista al pensamiento religioso (28). Ya que en el discurso religioso prima la idea de la

trascendencia después de la muerte, la prohibición del culto por parte del régimen castrista lleva a que se genere un sentimiento de incertidumbre frente a la muerte debido a la inexistencia después de esta. Más allá de las divergencias, estudios como el de Albizúrez y el de Palls se acercan al entendimiento del sentido metafórico de la obra en cuestión al reconocer el vínculo con el contexto del autor a pesar de que los personajes se encuentren en un lugar indeterminado.

Entonces, a pesar de que los viejos no hagan una mención directa al contexto cubano, se puede establecer un vínculo con la obra a partir de la presencia de elementos concretos, como los giros lingüísticos y la planilla, y se puede establecer un paralelo entre el miedo de los personajes ante la muerte y la incertidumbre con respecto a la trascendencia en una sociedad secularizada como en la que vive Piñera. En este trabajo, se partirá del vínculo que se ha establecido entre la obra y el contexto sociopolítico para proponer cómo se revela una metáfora del régimen castrista en la obra. Así como en los estudios mencionados, en este trabajo se indagará en la postura crítica hacia el régimen que se presenta de manera subyacente en la obra. Dicha posición se basará, por un lado, en la opresión del régimen, que se vería evidenciada en el ambiente que procura malestar en los viejos; por otro lado, en que la edad avanzada de los viejos revela que ellos mismos se constituyen como una metáfora del régimen que, en el momento de la producción de la obra, no se ha adaptado a las nuevas necesidades de la sociedad.

La recapitulación de los estudios hechos sobre la base de “Dos viejos pánicos” ha permitido reconocer, centralmente, dos líneas de análisis: por un lado, se ha tendido a la asociación de la obra con el teatro de lo absurdo, movimiento de la vanguardia que explora el sinsentido de la vida humana en la experiencia cotidiana y a partir de la angustia

existencial; por otro lado, a pesar de no ofrecer una mención directa al régimen de Castro, se ha estudiado la obra sobre la base de la opresión del contexto sociopolítico de Piñera. En este trabajo, se integrarán estas líneas de análisis, pero no nos quedaremos en la interpretación del malestar de los viejos como una consecuencia de la angustia metafísica y de la opresión del régimen de Fidel Castro, sino que se interpretarán a los mismos personajes como alegoría de estos aspectos.

En suma, se demostrará que la obstinación de Tota y Tabo por llevar a cabo un ritual ineficaz confirma el miedo de los personajes en vez de aplacarlo; el fracaso de los viejos, que se revela en la paradoja de ejecutar un ritual que no tiene efecto positivo, permitirá interpretarlos como alegoría de la angustia existencial ante la modernidad y de los dos estratos del régimen castrista; la población y el gobierno. Para ello, se buscará explicar las disposiciones del ritual en la obra, así como los puntos que determinan su fracaso, el cual se evidencia en que Tota y Tabo no logran el propósito de acabar con sus miedos. Además, se propondrá una interpretación de los personajes como alegoría de la angustia existencial y de los actores en el régimen castrista, que serían la población común y la élite del gobierno. Para sistematizar este análisis, el estudio se dividirá en tres capítulos.

En el primero, se explicará la configuración del ritual en la obra. En primer lugar, se planteará una definición del mismo y se verá que la práctica que siguen los viejos puede ser considerada como un ritual debido a que implica un seguimiento de pautas predeterminadas, la repetición, la actitud de respeto por parte de los personajes, la distinción entre un tiempo profano y uno ritual o sagrado, y el poder del rito sobre la realidad secular. En segundo lugar, se demostrará que el ritual termina por fracasar, pues los personajes no confían en él y, a pesar de que están al tanto de los lineamientos del

ritual, terminan por confundir la esfera de lo profano y lo sagrado; se buscará, además, un acercamiento al carácter metateatral de la obra, que permitiría hacer énfasis en la parte técnica del ritual y ofrecerá una nueva dimensión de complejidad a la consciencia que los personajes tienen sobre la práctica que realizan.

En el segundo capítulo, ya que los viejos se constituyen como “pánicos”, serán entendidos como la alegoría de la angustia del hombre frente a la modernidad. Para ello, se propondrá una definición de la misma y se hará hincapié en dos de sus características: la secularización y el ideal de constante innovación. A partir de la secularización, se demostrará que el miedo de los viejos se origina en el reconocimiento de la imposibilidad de trascendencia.

En el tercer capítulo, se considerará a los personajes como alegoría de las dos caras del contexto sociopolítico de Piñera: la población en estado de paranoia por la opresión del régimen y la élite del gobierno que se rehúsa a reconocer su estancamiento en el pasado, como sucede con los viejos que no aceptan su cercanía a la muerte.

## CAPÍTULO I

### El “juego” como ritual ineficaz y retórica vacía

#### A. Los lineamientos del ritual y su fracaso

Como ya se mencionó, en “Dos viejos pánicos”, la acción de Tota y Tabo gira en torno a la práctica del juego en el que simulan asesinarse para acabar con sus miedos. Este juego puede ser percibido a partir de la lógica del ritual, ya que tendría el poder de vencer el miedo. Dado que el ritual de antemano está dirigido al fracaso, en vez de procurar sosiego a los viejos, termina por acentuar el miedo. En este apartado, se definirá el ritual y se buscará comprender cómo se constituye en la obra en cuestión a partir de determinados aspectos: el seguimiento de pautas predeterminadas, la muestra de respeto de los personajes hacia la ceremonia que se manifiesta en la diligencia con que buscan seguirla, la distinción del tiempo profano y ritual que los mismos personajes reconocen, y el posible impacto del rito en la realidad secular. Después de entender el funcionamiento del rito en la obra, se procederá a analizar cómo este está destinado a fracasar desde un principio, pues los personajes no tienen fe en el mismo y, a pesar de ser conscientes de que deben respetar los límites entre el tiempo profano y el secular, terminan por regir su vida cotidiana a partir de la lógica del ritual.

Antes de analizar los aspectos mencionados, se debe desarrollar una definición del ritual, para lo cual se partirá de estudios realizados desde las ciencias sociales. Se buscará entender el ritual a partir de la secuencia que implica, de cómo se ven afectados los participantes durante el periodo del ritual y a partir del supuesto efecto de este en la realidad secular. En primer lugar, para definir el ritual, se partiremos del seguimiento de pasos que supone. El antropólogo Roy Rappaport entiende el término ritual como “la

ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes los ejecutan” (56). Es decir, una de las características del ritual radica en que este busca perpetuar una estructura establecida de antemano. En el caso de la obra, esto se revela en los elementos que siempre son repetidos al ejecutar el ritual, que son el asesinato simbólico de los personajes, el desdoblamiento de los mismos y el intento por vencer el miedo. Los ejes mencionados establecen los parámetros y pautas de las representaciones de los personajes, quienes afirman en más de una ocasión haber repetido anteriormente los pasos que siguen, como se manifiesta cuando Tota le increpa a Tabo que deje de fingir que está muerto:

Tota: (...) Tabo... (Pausa. Camina hasta quedar frente a la cama de Tabo.)  
¿Tabo, te has olvidado que cuando yo te digo Tabo por segunda vez tienes que levantarte? (...) Vamos, mira que van a dar las seis y tenemos que tomar la leche; después no me vengas con el cuento de que te cayó mal porque la tomaste a las ocho (487).

El que se trate de seguir una secuencia previamente planteada es el primer indicio que permite identificar el juego como un ritual, ya que, como señala el sociólogo Jean Cazeneuve, el ritual “aun en el caso de que sea lo suficientemente flexible para conceder márgenes a la improvisación, se mantiene fiel a ciertas reglas que son, precisamente, las que constituyen lo que en él hay de ritual” (16)”. El autor señala también que lo que diferencia al ritual de otras costumbres radica no solo en el supuesto poder eficaz en la realidad, sino también en la repetición de su secuencia.

Otro aspecto que permite considerar al juego como un ritual es la actitud de reverencia que le muestran los personajes. Si bien, en última instancia, el ritual se

constituye como una práctica cotidiana y pierde su carácter sagrado, Tota y Tabo muestran una actitud de respeto hacia él, lo que se refleja en que lo practican con diligencia y cierto rigor. Los viejos enfatizan la necesidad de llevar a cabo el ritual de manera adecuada, aspecto que para Rappaport es fundamental en la ejecución del mismo (69). Dicha reverencia se observa, paradójicamente, en el miedo de Tabo hacia la repetición excesiva; los viejos llegan a temer que las acciones implicadas en el rito se desborden al plano real, como cuando Tabo expresa su recelo por repetir la práctica diariamente porque esta podría llegar a acabar con su vida:

Tabo: Tota, deja eso; estamos muy viejos para jugar (...) Es un juego peligroso, Tota. No digo que no lo juguemos una vez por mes, pero, todos los días...Por ejemplo, ayer creí que no llegaba al final (482).

Más allá de que el miedo se posicione como tema central en la obra, en este caso el temor de Tabo no estaría infundado, puesto que el ritual, aunque purificador, requiere rigurosidad, tanto en la realización de sus pautas, como en el momento y en el lugar en el que se lleve a cabo. Como ya se ha adelantado, las esferas de lo ritual y lo secular no pueden verse mezcladas. De hecho, Rogelio Rubio, citando a Emile Durkheim, resalta la importancia de la preparación del participante en el ritual, la cual está ligada a los peligros del contacto directo con lo sagrado: “No solamente los seres sagrados están separados de los profanos, sino que nada de lo que concierne, directa o indirectamente, a la vida profana debe mezclarse con la vida religiosa (59)”.

En el caso de la obra de Piñera, los viejos, de alguna manera, están al tanto de la importancia por mantener diferenciadas la temporalidad ritual y la secular, pues, más allá del peligro que implica el contacto entre el tiempo sagrado y el profano, los personajes son

conscientes de la necesidad de no solo dedicarse al juego, sino también de vivir en la realidad, como asevera Tota en más de una ocasión:

Tota: Como si uno pudiera pasarse las veinticuatro horas del día haciéndose el muerto. Además, para hacernos los muertos hay que comer y dormir, ¿no? Si nos morimos de verdad, entonces no habría juego (491-492).

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 (504).

La reflexión de Tota alude a la división del tiempo entre actividades productivas y de entretenimiento; estas últimas no serían disfrutadas si no van de la mano con su contraparte. La división es también apropiada para la distinción entre el ritual y la realidad secular. La necesidad de ejecutar rigurosamente la secuencia de acciones del ritual radica en que este supone dos hechos extraordinarios: la suspensión del tiempo profano para ingresar a una temporalidad sagrada y que el participante del ritual adquiera poderes especiales.

No obstante, a pesar de que el ritual se define en oposición a la realidad secular o profana, sostiene una relación de dependencia con la misma. No se puede considerar al ritual de manera aislada, dado que sus efectos tienen injerencia sobre la realidad cotidiana al devenir en una transformación del individuo. El éxtasis propiciaría que el sujeto alcance la trascendencia, la cual es entendida no solo como una unión del hombre con lo divino, sino también con el cosmos que lo rodea. Si bien el clímax es momentáneo y está supeditado al tiempo sagrado, el individuo que pasa por esta experiencia, al regresar al mundo profano, no es el mismo que era antes de practicar el ritual. Como señala

Cazeneuve, “el rito tiene consecuencias reales” (14), lo cual se manifestaría en que, una vez que el participante se reinserta a la realidad secular, ha cambiado, o en que la comunidad misma ha logrado adaptarse a nuevas situaciones. En el caso de la obra, la transformación proporcionada por el rito consistiría en la desaparición del miedo en la vida de los viejos. Por ello, debe tenerse en cuenta que el contacto con lo sagrado tiene consecuencias en la realidad profana, a la que el participante del ritual regresa después del llamado “acontecimiento primordial”. Como señala Victor Turner, el ritual se constituye como un medio por el que los miembros de una comunidad logran adaptarse a los cambios por los que esta pasa:

I came to see performances of ritual as distinct phases in the social processes whereby groups became adjusted to internal changes (whether brought about by personal or factional dissensions and conflicts of norms or by technical or organizational innovations), and adapted to their external environment (social and cultural, as well as physical and biotic). From this standpoint the ritual symbol becomes a factor in social action, a positive force in an activity field. (21-22)

En ese sentido, es de suponer que en la obra de Piñera el ritual, al darles la posibilidad de superar sus miedos, permitiría que los personajes adopten una nueva actitud hacia la realidad. Además, ya que el ritual, al verse asociado con la adaptación a los cambios, conlleva una renovación continua de la sociedad, se esperaría que los viejos logren reintegrarse a su comunidad. Como se verá más adelante, no es este el caso de la pareja, pues, en vez de buscar una renovación, tratan, paradójicamente, de perpetuar el status quo.

Teniendo en cuenta que el ritual se distingue del tiempo profano pero, al mismo tiempo, influye en este a través de sus resultados, las fases de la ceremonia pueden ser entendidas a partir de la separación y re inserción al tiempo secular. Como señala Victor Turner, quien retoma la propuesta de Arnold Van Gennep, se pueden reconocer tres etapas dentro del rito: la separación, la transición y la incorporación. El autor se centra, sobre todo, en la segunda etapa, en la que se trastocan las convenciones de la realidad social:

The first phase of separation clearly demarcates sacred space and time from profane or secular space and time (...) It includes symbolic behavior (...) which represents the detachment of the ritual subjects (...) from their previous social statuses (...) During the intervening phase of transition, called by Van Gennep “margin” or “limen” (meaning “threshold” in Latin), the ritual subjects pass through a period and area of ambiguity, a sort of social limbo which has few (though sometimes these are more crucial) of the attributes of either the preceding or subsequent profane social statuses or cultural states (...) The third phase, called by Van Gennep “reaggregation” or “incorporation” includes symbolic phenomena and actions which represent the return of the subjects to their new relatively stable, well-defined position in the social society (24).

El énfasis que Turner le da a la etapa de la transición coincide con las características del rito de pasaje, por el que los llamados “novicios”, sujetos que se inician por este evento (26), pasan por un proceso de transición para alcanzar un nuevo estatus en la comunidad. La etapa de transición supone que los participantes sean separados de la realidad cotidiana

y sean vistos como “muertos para el mundo social”. Pero esta fase de indeterminación permite que adquieran ciertos poderes especiales:

Thus, the ritual subjects in these rites undergo a “leveling” process, in which signs of their preliminar status are destroyed and signs of their liminal non-status applied (...). In mid-transition the initiands are pushed as far toward uniformity, structural invisibility, and anonymity as possible. By way of compensation, the initiands acquire a special kind of freedom, a “sacred power” of the meek, weak, and humble (26).

En ese sentido, el fin del miedo debería ocurrir tanto durante el ritual, en el que los viejos se despojan de los temores que los acechan, como en la realidad secular, a la que los personajes deberían regresar con un nuevo estatus mencionado, el cual consistiría en la superación de los miedos. El aislamiento de los novicios de la sociedad deviene, como señala Van Gennep, en que la sociedad no tenga injerencia sobre ellos (114)<sup>4</sup>. En el caso de la obra de Piñera, los viejos asumen simbólicamente la postura de novicios, pues durante el ritual se encuentran en un estado de indeterminación en el que tienen “poderes sagrados”, tales como no “temer a las consecuencias”<sup>5</sup>; mientras que los viejos suelen sentirse amenazados por agentes del exterior en el tiempo secular, como se revela en el episodio en que Tabo corta y quema figuritas de jóvenes al verse intimidado por su juventud (481) o cuando la pareja teme estar siendo controlada por medio de la planilla (494), durante el ritual se sienten libres.

---

<sup>4</sup> “The novices are outside the society, and society has no power over them, especially since they are actually sacred and holy, and therefore untouchable and dangerous, just as gods would be” (Van Gennep 114).

<sup>5</sup> “Tota: (...) No soy otra cosa que un cadáver sin miedo a las consecuencias” (485).

El estado de indeterminación estaría representado en que se encuentran encerrados en un cuarto sin, aparentemente, tener mayor contacto con la sociedad. Para Turner, la indeterminación por la que pasan los participantes del rito podría verse asociada con la separación física del resto de la comunidad, que consiste, la mayoría de veces, en un traslado a una zona marginal, ya que la identificación con el estado de tránsito enfatiza la imposibilidad por reconocerse como parte del mundo social (26). En última instancia, según Turner, el traslado del participante encontraría su máxima expresión en el peregrinaje, que implica un total aislamiento de la sociedad. Sin embargo, el tránsito a otro espacio puede ser también simbólico: puede ser tan sutil como la apertura de una puerta (25).

En el caso de la obra de Piñera, los personajes no se trasladan a otro lugar, sino que se mantienen en todo momento en la habitación que, como se señala en la acotación inicial, es bastante austera: consta únicamente de dos camas, un círculo rojo que las divide y un decorado de fotos de jóvenes al fondo. La reclusión de los personajes en este lugar impersonal aludiría a que se encuentran aislados de la sociedad; en ese sentido, teniendo en cuenta los principios del rito, este alejamiento resaltaría el carácter de “muertos sociales” que se obtiene por la indeterminación adquirida durante el tiempo ritual. No obstante, la ejecución del rito supone una reinserción del participante en el mundo social; en cambio, en esta obra, los personajes no llegan a reincorporarse al exterior.

La dicotomía entre la habitación como lugar aislado y la sociedad del exterior no es la única disposición espacial que permite una diferenciación entre el tiempo ritual y el profano; dentro del mismo cuarto se observa una segmentación que alude a la separación entre los tiempos mencionados. En el escenario, se diferencia una división espacial entre las

camas que se encuentran a cada lado y el círculo rojo posicionado al medio; estas zonas podrían corresponderse con el tiempo secular y el del ritual, respectivamente. Se puede reconocer, entonces, una oposición entre las camas como elemento relacionado con lo fisiológico, debido a que son usadas para dormir, y el círculo que se encuentra al centro, lugar que, como señala Mircea Eliade, se encuentra arraigado en la cosmovisión religiosa con lo sagrado (El mito del eterno retorno 21); asimismo, la forma circular podría ser entendida como equivalente a la temporalidad sagrada, que, como afirma Eliade, estaría asociada con un “eterno retorno” que implicaría la reactualización de la temporalidad religiosa (Lo sagrado y lo profano 80). Otra marca que hace que este espacio resalte frente a la austeridad del resto de la habitación es el color rojo; el énfasis puesto en el círculo sería análogo a la ejecución del ritual como eje de la acción en la obra. Sin embargo, como se analizará de manera más detallada más adelante, los personajes no restringen la práctica del ritual a la circunferencia, aspecto que refuerza la idea de que el tiempo profano se ve contaminado por el ritual.

Con respecto a los poderes que llegan a tener los viejos en el tiempo sagrado, se observa que el asesinato simbólico permite que dejen de tener miedo, y les da la posibilidad de poder decir y hacer lo que quieran (484). Como se ve desde el principio de la obra, la relación de los viejos está signada por el trato hostil y el hartazgo; incluso la decisión por casarse habría estado marcada por conformismo, dado que los personajes habrían estado enamorados de otras personas. En el ritual, en cambio, los viejos dejan de temerse y son capaces de ser sinceros, como sucede cuando Tota confiesa a su pareja haber robado su dinero:

Tota: Cuando te vi dormido fui a la percha donde el saco estaba colgado, cogí el dinero y al otro día me di un banquete en el restorán.

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

Tota: (Con mucha calma) Tabo, un muerto no tiene ni alma ni cuerpo (...)

No soy otra cosa que un cadáver sin miedo a las consecuencias.

Tabo: (Se aparta bajando la cabeza) Es cierto, Tota, un cadáver... (485).

El ritual provee la posibilidad de que los viejos dejen de tener miedo, aunque no se especifica un solo motivo de este<sup>6</sup>. Durante el ritual señalan que el asesinato simbólico les permitiría dejar de temer a las “consecuencias”, aunque no se especifica exactamente de qué. Por la avanzada edad de los viejos, se podría asumir que la consecuencia que temen corresponde a la posible muerte; no obstante, los personajes expresan tener miedo en otras situaciones. En la parte aludida, por ejemplo, se da cuenta de que, probablemente, Tota no hubiera confesado haber robado el dinero en el tiempo profano por miedo a ser reprendida por su pareja. Ya que este hecho es mucho más concreto y simple que la consciencia de los personajes sobre la proximidad de la muerte, se puede notar que el miedo de los personajes trasciende a una sola causa. Incluso, el miedo llega a presentarse, como señala Espinosa Domínguez, como un “personaje más” (“Una dramaturgia escindida”<sup>39</sup>): en el segundo acto, Tabo, cuando planea vencerlo, se refiere a él como si fuera un ente concreto:

Tabo: (...) ¡Ven, vamos a matarlo!

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

Tabo: (Le muestra las manos) ¡Con estas manos, con estas manos! (...) te digo que lo mataremos y después lo vamos a enterrar (497).

---

<sup>6</sup> En el capítulo 2 se explicarán con mayor detalle los fundamentos del miedo.

Ya que el miedo llega a tener tal importancia dentro de la vida de los personajes, es materializado. Asimismo, el miedo no solo se constituye como un elemento externo, sino también como parte de la propia identidad de los personajes debido a que su muerte simbólica representaría también el final del miedo. Por ello, podría entenderse que los “viejos pánicos” del título hacen referencia a Tota y Tabo. El miedo es omnipresente: se ve vinculado con hechos concretos de la vida cotidiana (como el mencionado anteriormente) y con la muerte, y se encuentra tanto fuera de los personajes (como un ente más) como dentro de ellos mismos. Puesto que la vida de los personajes está determinada por el temor, es bastante revelador que uno de los poderes del ritual sea que dejen de tener miedo:

Tota: ¡Ahora no tenemos miedo!

Tabo: (Se vuelve hacia Tota) ¡Los pobres, murieron creyendo que nosotros pensábamos que eran culpables!

Tota: Es así, Tabo, es así como dices. El miedo ayuda a mentir (491).

A partir de los aspectos analizados hasta el momento, se ha podido identificar cómo se constituye el ritual en la obra. En líneas generales, se observa que los viejos se preocupan por seguir una secuencia establecida de antemano, que implica el asesinato simbólico, el cual les permite dejar de tener miedo figuradamente. Tota y Tabo son conscientes de que tienen que practicar el rito con mesura y respeto, y están al tanto de la diferenciación de la temporalidad secular y la ritual, diferencia que se ve representada, a partir de disposiciones espaciales, en la dicotomía camas/espacio profano y círculo/espacio ritual.

Paradójicamente, los viejos no solo son conscientes de las precauciones que deben tomar, sino que también saben de antemano que el ritual no les permitirá acabar con sus

miedos, ya que no creen en el poder de él. El que el fracaso se encuentre determinado con anticipación enfatizaría el absurdo y el sufrimiento en la vida de los personajes, pues, incluso conscientes de su carencia de efecto, se esfuerzan por perpetuar una práctica que mantiene patente su imposibilidad por superar sus miedos. Entonces, al no conllevar a un cambio concreto en la vida de los personajes, el sentido del ritual se vería desvirtuado.

Si bien dentro del ritual los personajes son libres y se sobreponen al miedo, esto no implica que acaben con su sufrimiento. Los viejos logran aplacar el miedo en la temporalidad ritual, pero, dado que es imposible evitar el deterioro físico y el paso de los años, el triunfo sobre el miedo no se concreta en la realidad secular. El fracaso del ritual se ve enfatizado por el hecho de que los personajes manifiestan su frustración ante este y su imposibilidad por perpetuar el propósito de dominar el miedo, como manifiesta Tota hacia el final de la obra, cuando le increpa a Tabo que “deja de jugar”: “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 (504)”.

Ya que los viejos son conscientes de que el miedo no desaparecerá de sus vidas, su insistencia por realizar un ritual destinado al fracaso expone el sinsentido de su existencia, y su incapacidad para confrontar la realidad y, de manera más específica, sus miedos. Puesto que una de las causas del miedos es en la vejez, una de las razones por la que los viejos practican el ritual consiste en poder revertir el deterioro de la edad, lo que no solo se manifiesta en que al estar simbólicamente muertos ya no pueden volver a morir (486), sino también en que el final del ritual implica un proceso de “transfiguración”, el cual supone que los personajes “vuelvan a nacer” para poder rehacer sus vidas:

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 Superman y voy a tener un perro así (508).

La alusión a poder revertir el proceso de deterioro de los viejos se opone a uno de los principios del ritual que ya ha sido mencionado, que es el propósito renovador que es intrínseco a la realización del rito. Frente a esto, en el caso de la obra de Piñera, se observa que los viejos no buscan adaptarse a los cambios del exterior, ni siquiera tienen contacto con él; esto, tal como se comentó, se revela en que no llegan a salir de la habitación. En contraposición con la lógica del ritual, los viejos buscan la prevalencia de su status quo, lo que se revela de manera simbólica cuando Tabo recorta hacia el principio de la obra figuras de personas: “Tabo: [El juego] 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... (482)”.

La aparición de nuevas generaciones (personificada en las figuritas que representan gente joven) estaría asociada con la constante renovación de la sociedad. Esta se configura como una amenaza para Tabo, ya que, por contraposición, pone en relieve el deterioro de los viejos y constantemente les recuerda la fatalidad de la muerte. De este modo, al tratar de acabar simbólicamente con la juventud a través del recorte y quema de figuritas de papel, se rechaza la posible renovación de la sociedad, que es el principio básico del ritual; al rechazar las usuales consecuencias del rito, se estaría enfatizando el proceder absurdo de los personajes. Por tal motivo, los viejos incurren en la contradicción de insistir en practicar un rito que rechazan (resistencia que se hace evidente en que no tienen fe en él y se oponen a su principio de renovación). Esto lleva a suponer que los personajes inciden en esta

ejecución con el propósito de evitar la confrontación con la realidad; sin embargo, al enfrentarse diariamente al miedo sin la posibilidad de vencerlo, el rito termina por mantener presente la angustia en la vida de los personajes.

Siguiendo esta línea, el ritual termina por encontrarse naturalizado como parte de la rutina de los personajes antes que como un evento sagrado. Esto se manifiesta tanto en la actitud de los personajes frente a la diferenciación espacial aludida anteriormente como en el paso espontáneo del tiempo profano al sagrado. Como se mencionó previamente, la habitación de los personajes está dividida por las camas (que representan el tiempo profano) y el círculo rojo (que vendría a ser el lugar destinado al ritual). No obstante, en la práctica, no se respeta necesariamente la restricción a ejecutar el ritual únicamente dentro del círculo rojo; una muestra de esto se da en el segundo acto cuando Tabo insiste en aniquilar a la muerte al tratar de asfixiarla en su cama. Esto pone en manifiesto la presencia de elementos profanos dentro del momento ritual. De una manera bastante simbólica, el que los personajes practiquen el rito más allá de los límites del círculo da cuenta de la contaminación entre lo sagrado y lo secular. La circularidad, entonces, termina por aludir a la excesiva repetición del rito. Como apunta Albizúrez, la forma sería análoga a la circularidad de la concepción de la historia, lo que se comprueba en que la representación hace referencia a uno de los tantos rituales que los viejos han performado y performarán (188).

El otro aspecto que da cuenta de la superposición del tiempo ritual y del secular reside en el paso espontáneo de un momento a otro. Como ya se mencionó anteriormente citando a Rubio, una de las precauciones que se debe tomar al llevar a cabo el rito consiste en que este no se vea contaminado por el tiempo secular; asimismo, este último no debe

verse afectado por el tiempo sagrado. El que desaparezca el límite entre el mundo profano y el sagrado es uno de los aspectos que se constituyen como causa del fracaso del ritual, pues da cuenta de la apropiación de la lógica ritual en la vida cotidiana de los personajes. Así, termina por resultar difícil distinguir el comienzo de la realización del ritual: en el primer acto, acuerdan cuándo va a empezar el rito, por lo que se distingue el paso del tiempo profano al ritual:

Tabo: (Resignado) Bueno, vamos... (Se sitúa frente a Tota)

Tota: ¿Listos?

Tabo: Lo que tú quieras (Le pone las manos en el cuello)

Tota: Empieza.

(Tabo le aprieta el cuello como para estrangularla. Tota permanece inerte con los brazos pegados a los muslos. Finalmente va cayendo muy lentamente en el suelo) (484).

En este caso, el estrangulamiento simulado serviría como una preparación que determinaría el paso del tiempo profano al secular. Sin embargo, no sucede lo mismo en otras ocasiones. Por ejemplo, hacia el final de la obra, después de que Tota ya se ha despedido de Tabo y pretende irse a dormir, este vuelve espontáneamente a la representación del rito, que consiste, en este caso, en simular un juicio. A pesar de que, en ese momento, Tota ya no quiere seguir “jugando”, le sigue la corriente:

Tota: (...) Hasta mañana capitán intrépido. (Se acuesta, se quita los zapatos y la saya, cierra los ojos)

Tabo: (...) (Camina lentamente hasta llegar a los pies de la cama de Tota)

¿Jura decir la verdad, solo la verdad y nada más que la verdad?

Tota: (Se incorpora lentamente hasta quedar sentada, lleva su mano derecha al pecho) Juro que soy inocente (505).

El que en este episodio no haya un hecho que anuncie el comienzo del ritual da cuenta de que los personajes olvidan los límites entre un tiempo y otro, y, por lo tanto, confunden las lógicas del tiempo secular y del ritual. Al borrarse las barreras entre el ritual y el tiempo secular los personajes asumen la lógica del ritual en su vida cotidiana: la indeterminación característica del periodo liminar se sobrepone a la realidad de los personajes, lo que se manifiesta en que terminan por encontrarse permanentemente aislados de la realidad y se configuran como “muertos para el mundo social”; estos efectos, que están asociados con la obtención de poderes dentro del ritual, en el tiempo profano, revelan, en cambio, la imposibilidad de los viejos por sobreponerse a sus miedos.

A partir de este análisis se ha observado que los viejos son conscientes tanto de las disposiciones del ritual como del inminente fracaso del mismo. En última instancia, incurren en la contaminación del tiempo sagrado y secular, lo que deviene en que rigen la lógica de su existencia a partir de elementos rituales. Estos, en vez de proveer de poder a los viejos, acentúan su fracaso y su estancamiento en el pasado, lo cual se revela en que buscan la prevalencia del status quo<sup>7</sup>. La práctica diaria del rito implica que Tota y Tabo eviten confrontar la realidad y que sean incapaces de integrarse a la sociedad, pues requiere que permanezcan aislados y que se configuren como “muertos sociales”. Por lo tanto, la práctica del rito, en vez de proporcionar un efecto renovador en la vida de Tota y Tabo, pone en manifiesto la imposibilidad de los personajes por asumir agencia sobre su existencia.

---

<sup>7</sup> El fracaso de los personajes y el estancamiento en el pasado se analizarán del capítulo 2 y 3.

## B. El ritual a partir del análisis metateatral

La práctica del ritual puede ser reconocida como un componente metateatral de la obra en cuestión, ya que puede ser identificada como una representación dentro de la totalidad de la ficción. Además, como ya se ha visto, los personajes manifiestan una gran consciencia al realizar la práctica del ritual, lo que se revela, de manera paradójica, en que, por un lado, traten de seguirlo de manera adecuada y con rigor, y, por otro lado, en que, por su falta de fe, sepan que este ritual no provocará ningún cambio en sus vidas. La consciencia de los viejos enfatiza la posibilidad de entender la ejecución del rito como performance teatral, puesto que, dada su carencia de éxito, se podría considerar que los personajes siguen los lineamientos del rito como una imitación mimética de un comportamiento propio del hombre religioso; por lo tanto, el rito, al perder su carácter sagrado, se configura como una retórica vacía. A partir de estos presupuestos, se analizará el ritual como una representación teatral.

Dado que, desde sus inicios, el teatro ha estado asociado con la práctica ritual, la relación entre el teatro y el ritual no es arbitraria. Tal como señala Albin Lesky, suele relacionarse el origen de la tragedia griega con el ritual de máscaras, que permitiría transmitir “al que la lleva la fuerza y las propiedades de los demonios por ellas representadas” (47). Se debe recordar también que, en la Poética de Aristóteles, se asocia a la tragedia con un proceso catártico, que implica que el espectador pase por una purificación (61). Así mismo, como apunta Patrice Pavis, existe una codificación de la puesta en escena como representación ritual:

Más allá de la historia siempre problemática de la filiación del arte al rito, debemos señalar que el ritual impone a las “actantes” (a los actores)

palabras, gestos e intervenciones físicas de cuya buena organización sintagmática depende el éxito de una representación. En ese sentido, todo trabajo colectivo de puesta en escena se constituye como ritual (405).

Puesto que la representación teatral y el ritual se constituyen como prácticas sociales cuya carga simbólica se encuentra arraigada en el imaginario colectivo de la comunidad, se puede reconocer un vínculo directo entre ambas. De manera particular, existe una tendencia en las obras teatrales contemporáneas de vanguardia por tratar de recuperar el carácter ritual del teatro (Innes 9). Frente al dominio de lo verbal en la representación teatral, las vanguardias apelan a que el individuo regrese a un estado primitivo a través de la experiencia vital que ofrece la obra y en la que participan tanto los actores como el público; en otras palabras, se busca que la recepción apunte a lo emocional o instintivo antes que a lo racional. En Europa, un ejemplo de los intentos por recuperar el carácter ritual en el teatro recae en Antonin Artaud y su “Teatro de la crueldad”. Artaud parte de la premisa de que el teatro ha dejado de lado la performance física y espiritual para centrarse en lo verbal. Se ve interpelado por la representación del teatro balinés, que sería utilizada como paradigma de la experiencia espiritual a partir del uso de un lenguaje físico (57). Propone que la representación teatral retome este tipo de comunicación, que es para él la que le es intrínseca. Trata de que se supere, por consiguiente, la primacía de lo verbal: “En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento (89)”.

A diferencia de estos intentos de la vanguardia por recuperar el carácter ritual de la representación teatral a partir de una suerte de “comunidad” con el público, la obra en

cuestión se apoya en la representación del ritual de una manera directa, es decir, no se pretende que la experiencia teatral se constituya como un ritual, sino que el público observe la realización del mismo. Por lo tanto, la obra tiene un carácter metateatral, tópico que es estudiado por Lionel Abel:

But to come back to metaplay. It is necessary for dramatizing characters who, having full self-consciousness, cannot but participate in their own dramatization. Hence the famous lines of Jaques, Shakespeare's philosopher of metatheater, "All the world's a stage, and all the men and women are merely players". The same notion is expressed by Calderon (...). For both the Spanish and the English poet there could not but be an essential illusoriness in reality (78).

La metateatralidad se manifiesta, de manera más evidente, cuando los personajes de una obra inciden en un segundo nivel de representación dentro de esta. Asimismo, la metateatralidad se puede ver expresada en elementos que funcionan como referentes de signos del espectáculo teatral, como, por ejemplo, personajes asumiendo el rol de directores o espectadores. Como apunta Judd D. Hubert, se puede indagar en el carácter metafórico de ciertas expresiones de la obra que hacen referencia a su medio a partir de las consideraciones del metateatro:

Theater constantly produces double images by combining overt mimetic representations of the story with covert performative and metadramatic clues pointing to its own operations at the risk of undermining or at the very least of problematizing the fable (2).

El análisis de Hubert se basa en lo performativo: en vez de entender el teatro a partir de la reproducción mimética, se fundamenta en los signos lingüísticos que aluden a la espectacularidad de la obra (1). En ese sentido, se advoca al estudio de las referencias metafóricas de la representación teatral<sup>8</sup>. Es posible vincular “Dos viejos pánicos” con el metateatro, pues, dentro del marco de la representación, los personajes incurren en la práctica del ritual, que puede ser entendido también como la representación de una obra: Tota y Tabo asumen el papel de muertos, las pautas predeterminadas pueden ser entendidas como un guion y los comentarios que hacen los viejos sobre la representación apuntarían a la mejora de esta.

Siguiendo a Abel, Tota y Tabo son conscientes de su propia dramatización dentro del ritual, como se verá más adelante detalladamente. Es necesario incidir en el análisis metateatral de esta obra porque permite un acercamiento a la perspectiva de los viejos sobre el ritual que practican y por el efecto que debería tener en el espectador: presentar el lado artificioso del ritual, además de enfatizar el futuro fracaso del ritual con anticipación, implica que el público pueda sentir desconfianza ante el éxito del mismo. Por lo tanto, la obra, al mostrar personajes estancados en una lógica religiosa que ya no funciona en el contexto en el que viven, permitiría que el público reflexione sobre las limitaciones de esta lógica para aplacar la angustia existencial en la actualidad.

Si se estima el ritual como un espectáculo teatral, la primera consideración para hacer el análisis metateatral serían los roles asumidos por los personajes como parte de

---

<sup>8</sup> En el libro *Metatheater: the example of Shakespeare*, Hubbert propone un estudio de cinco obras de Shakespeare en función de un análisis de los signos metateatrales. Así, examina, por ejemplo, la representación de hasta cinco obras dentro del marco de la comedia en “Mucho ruido y pocas nueces” (31), las transformaciones de Viola en “Noche de reyes” como medio para enredarse en la trama (44) o como el duque asume el papel de director en “Medida por medida” (55).

dicha representación. A primera vista, los viejos asumen el papel de comediantes<sup>9</sup> dentro de la representación del ritual al performar como muertos. Sin embargo, ya que los personajes asumen distancia del ritual al reflexionar sobre la ejecución del mismo, cumplen simultáneamente el rol de directores y de espectadores. El comediante, como señala Anne Ubersfeld, se encuentra, al mismo tiempo, dentro y fuera de la ficción (173), pues se configura tanto como un elemento ficcional, como un productor del sentido a partir de la enunciación de su “discurso” (174). Si bien el director utiliza al comediante como un instrumento para perpetuar su visión de la obra, el comediante construye el personaje a partir de códigos como gestos, tono de voz, etc. En el caso de la ejecución del rito, los personajes que interpretan los viejos son ellos mismos, solo que ya muertos<sup>10</sup>:

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

Tota: Me morí, Tabo, estoy muerta.

Tabo: ¿Cómo es?

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

Tabo: ¿Y qué más, Tota?

Tota: Bueno, como uno ya está muerto puede decir y hacer lo que quiera (484).

<sup>9</sup> Se toma el término “comediante” y no el de actor, porque se sigue la propuesta de Anne Ubersfeld: “Comediante (realizador escénico) y actor en el sentido semiótico del término, es decir, el sujeto de un proceso” (177). Es decir, el comediante puede ser entendido como un “productor de sentido”, pues su tarea consiste no solo en asumir un papel determinado, sino también en construirlo (178).

<sup>10</sup> Dentro del ritual, los viejos asumen también el papel de jueces:

Tabo: (...) ¿Jura usted decir la verdad, solo la verdad y nada más que la verdad?

Tota: (Se incorpora lentamente hasta quedar sentada, lleva su mano derecha al pecho). Juro que soy inocente.

Tabo: (Con afectación) Ja, ja, ja... Todos dicen lo mismo: Soy inocente, soy inocente... Pero, señora, ¿qué se ha creído? (505).

Los viejos hacen hincapié en la construcción del personaje a partir de las representaciones pasadas y los parámetros del ritual, que de alguna manera podrían ser considerados como un “guion”. El discurso que emiten está marcado por la exaltación de su estatus como muertos que, como ya se mencionó, les permite dejar de tener miedo (482). Cuando los viejos encarnan personajes, no solo siguen el guion determinado y asumen ciertas características (por ejemplo, al tener un trato mucho menos hostil que en la vida cotidiana), sino también reflexionan sobre su condición como personajes, lo que se manifiesta en el episodio citado anteriormente. Así, los viejos ponen en manifiesto su consciencia sobre su propia dramatización hasta el punto que reflexionan sobre la ejecución del ritual después de perpetuarlo (es decir, en lo que corresponde al tiempo secular), y también dentro del mismo ritual. Por un lado, esto puede verse relacionado con la contaminación del tiempo profano y el sagrado que ha sido analizada en el apartado anterior; por otro lado, los comentarios que los viejos introducen dentro del ritual obstaculizan el desenvolvimiento fluido de la acción; el detenimiento de los personajes para reflexionar sobre su proceder es análogo al estado de inacción de su vida cotidiana. Incluso en el primer acto, que concluye con el éxtasis del ritual, el ritual no está exento de interrupciones por parte de los Tota y Tabo. Los viejos, además de detener el ritual para reflexionar sobre sus percepciones sobre el mismo, lo interrumpen para dar indicaciones, como se supone que lo hace un director:

Tabo: Tota, búrlate del juez.

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

Tabo: (Aplaudes) ¡Bravo, Tota, bravo! Eres la muerta perfecta (...)

Tota: (Abre los ojos, baja los brazos) Está bueno ya, Ahora te toca a ti.

Vamos (486).

De esta manera, los viejos siguen el guion preestablecido paralelamente como comediantes y directores; para la configuración de la representación teatral, el director de escena no solo tiene como referencia su realidad y la de los espectadores, sino también la de otras representaciones teatrales (Ubersfeld 284). Este es el caso de la ficción ejecutada por los viejos, pues suelen poner como punto de comparación representaciones preliminares; esto se revela en episodios como el anterior, en los que se pone en manifiesto el hincapié de Tota por seguir con los pasos que faltan. Como comediantes y directores, los viejos tienen consciencia de su papel dramático y de cómo van ejecutando el ritual, por lo que se puede reconocer que son también espectadores de su propia representación al tomar distancia de la misma y formular juicios de valor. En ese sentido, la representación de la ficción no es automática, sino que va acompañada de reflexiones sobre la misma, lo cual se observa de manera más evidente al principio del segundo acto:

Tabo (...) Oye. El juego de hoy nos quedó sublime. ¿No te fijaste que dije cosas nuevas?

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

Tabo: ¿Qué te pareció lo del hoyo? Cuando iba a decir: “Y ahora vamos a darles las cristianas sepulturas”..., se me ocurrió lo de hoyo. Es más eficaz. ¿No te parece? (492).

Cabe comentar que el comienzo del segundo acto contrasta sustancialmente con el final del primero: en este último, después de algunas interrupciones durante el ritual, los personajes llevan a cabo una suerte de expiación con la ayuda del desdoblamiento simbólico. Este episodio termina, aparentemente, de manera gloriosa, lo que se revela en que los viejos declaran ya no tener miedo. Sin embargo, el aire triunfalista se desvanece al comenzar el segundo acto, pues ahora los viejos han vuelto a la rutina de la vida cotidiana, lo que se refleja en el acto específico de tomar la leche de la tarde. En este momento, se da el diálogo referido que muestra la reflexión que tienen los viejos sobre la performance que han realizado. Si bien los personajes siguen parámetros predeterminados y, como señala Foster, procuran constantemente regresar a su “guion” (107), hay lugar para la improvisación, lo que demuestra que los viejos celebran las pequeñas innovaciones probablemente porque lleva a que la apariencia del rito sea más verosímil.

A partir del episodio mencionado, se puede deducir que, si bien el ritual tiene una estructura y elementos base que se repiten, hay aspectos que se pueden ver modificados. Este tipo de innovaciones no es ajeno a un ritual: como señala Turner, los participantes pueden introducir cambios en la representación de manera progresiva (23). Dentro de un rito, las variaciones pueden ser entendidas como parte del proceso de constante adaptación a la realidad, que para Turner no se da de manera estable y determinada, sino que se codifica como una potencialidad permanente (77); en otras palabras, puesto que la comunidad pasa constantemente por cambios, el estatus del sujeto también lo hace y, por lo tanto, debe adaptarse frecuentemente por medio de ritos. En cambio, ya que, en la obra, el ritual no implica ningún tipo de adaptación a la realidad social circundante, las innovaciones producidas por los personajes apuntarían a reforzar únicamente la apariencia

de efectividad del ritual, es decir, tendrían fines miméticos. Además, se debe tomar en cuenta lo señalado por Cazeneuve, quien resalta que si bien pueden darse variaciones en el rito con el paso del tiempo, estas se realizan “de una manera lenta e imperceptible” (16); el que los personajes reflexionen abiertamente de los cambios que han realizado revela la imposición abrupta de los mismos a pesar de que las variaciones no afecten radicalmente la estructura del ritual.

Cabe agregar que, si bien los viejos asumen el papel de espectadores de su propia representación, en un momento hacen un guiño al espectador de la puesta en escena en su totalidad. Casi en toda la obra de Piñera, se mantiene el contrato de la “cuarta pared”<sup>11</sup> con el público, que implica que no haya una intromisión del espectador en la acción. Sin embargo, cuando los viejos ejecutan el rito en el primer acto, Tabo se dirige abiertamente a los espectadores al declamar una composición lírica que pretende exaltar su condición de muerto que ha vencido al miedo:

Tabo (Al público):

¡Mi mujer ha muerto y soy libre!

Puedo, pues, beber mucho o poco.

Cuando entraba sin un centavo

sus gritos me volvían loco (...) (489).

La composición consta de 16 eneasílabos con rima asonante en verso par, aspectos que marcan la regularidad métrica y rítmica. Al tener un ritmo regular, se pone en evidencia la intencionalidad poética y estética de esta composición, y que ha sido probablemente preparada con anticipación. Debido al ritmo regular que podría ser percibido por el oído del

---

<sup>11</sup> Se trata de un contrato entre los espectadores y la ficción teatral que supone una “pared imaginaria que separa el escenario de la sala” (Pavis 105).

espectador, se puede reconocer al poema como una construcción artificial. El que Tabo emita esta reflexión poco antes del éxtasis del rito en el primer acto enfatiza el carácter artificial y actuado del supuesto ritual en vez de la espontaneidad y la apelación a lo instintivo en la comunión con el uno primordial. En ese sentido, el recitado de la composición vuelve a manifestar que la ejecución del ritual parte de la reproducción mimética de un comportamiento del hombre religioso; ya que el ritual no se constituye como una costumbre con la cual los viejos se identifiquen, el significado institucionalizado de esta práctica se ve desvirtuado.

La posibilidad de identificar la ejecución del ritual como la representación de una obra teatral y la configuración de los personajes como actores, directores y espectadores de la misma pone en relieve el carácter técnico de esta práctica, lo que se aleja de la finalidad mística para los participantes de un rito. Al mostrarse que los personajes se distancian de su propia práctica al reflexionar y emitir juicios de valor sobre la misma, y son escépticos ante la posibilidad de que el ritual lleve a un cambio, se espera que el espectador también se distancie emocionalmente de la acción. Dado que se pone en relieve la racionalidad con la que es llevado a cabo el rito, se esperaría que, así como los personajes, el espectador desconfíe de la efectividad de la práctica. Apelando específicamente al asesinato simbólico dentro de la puesta en escena, Zalacaín profundiza en el distanciamiento del público frente a lo que se representa. Para este autor, la simulación de la muerte no provoca pavor en el espectador, sino una actitud crítica hacia la representación el mismo:

Las infraestructuras que presenta el drama moderno hace posible que el asesinato no cobre rigor melodramático ni sangriento, sino que forme parte del juego metateatral que ejecutan los personajes en su afán de escape y

liberación de la realidad. Lo que se espera por esto es romper la ilusión verista y hacer del público siempre un observador especulativo y no un participante, es decir, establecer un distanciamiento emocional – Verfremdung como lo denominó Brecht – necesario para que el público pueda asimilar intelectualmente el mensaje que se desprende de la violencia dramatizada (20).

Siguiendo esta línea, se podría pensar que el asesinato simbólico evitaría que el espectador sienta empatía por los personajes, lo cual devendría en una dificultad por identificarse con la situación de ellos. Sin embargo, la ejecución sin éxito del rito sí podría invitar a que el espectador reflexione sobre los puntos de la historia que quedan sin ser esclarecidos. Lo que se busca al hacer hincapié en el lado artificioso de un ritual que, como ya se mencionó, se repite infinitamente es enfatizar que este no tiene una razón que lo fundamente. Esto se ve potenciado por el hecho de que la obra se configura a partir de las características del Teatro de lo Absurdo, estética que, como señala Esslin, por su carácter adramático, “no intenta contar una historia, sino comunicar un esquema de imágenes poéticas” (316). La carencia de secuencia lógica implica que la obra no propone una resolución a los problemas de los viejos y al entendimiento de todas las dimensiones de las causas del miedo, por lo que requiere de un espectador con sentido crítico que asuma un papel activo para completar el sentido de la obra.

Si bien la angustia metafísica de los viejos se vislumbra porque el miedo es siempre mencionado por los personajes, es a partir de la representación dentro de la ficción que se puede hacer un acercamiento a los temores de los personajes y su imposibilidad por enfrentar la realidad. Ya que en el espectador debe concretarse el sentido de la obra

(Ubersfeld: 323), la síntesis de la metateatralidad y del absurdo llevarían a que el público reflexione sobre el significado del miedo en “Dos viejos pánicos”, cuya fundamentación no solo está determinada por la vejez o las “consecuencias”, aspectos que son mencionados concretamente por la pareja. A pesar de que los personajes proveen de datos íntimos (como los nombres de algunas ex parejas y el relato de algunos eventos del pasado), quedan muchos cabos sueltos con respecto a las causas de sus temores. Asimismo, se abre la interrogante sobre la contradicción de los viejos al incidir en perpetuar indefinidamente un ritual improductivo. En los siguientes capítulos, estos puntos serán resueltos a partir del entendimiento de los personajes como alegoría de la angustia existencial y del gobierno de Castro.

En suma, al enfatizar la artificialidad del ritual, se adelanta la carencia de éxito del mismo y de evidencia la paradoja por seguir ejecutándolo. Es decir, la observación de esta “ficción”, tanto por parte de los personajes como de los espectadores, refuerza el hecho de que el fracaso sea contemplado de antemano al racionalizar la práctica del rito, el que se aleja del impulso instintivo con el que suele verse asociado y de las implicancias del proceso de extrañamiento involucrado, tales como el regreso del individuo al uno primordial y la posibilidad de tener un contacto con lo divino a partir de la trascendencia. De este modo, el rito sería visto como una práctica propia de la mentalidad del hombre religioso tradicional que es ajena a los personajes.

En este capítulo, se ha visto que el ritual, en vez de permitir que los personajes superen sus miedos, termina por dirigir la lógica de su vida, pues se convierte en el centro de su existencia y, como en el tiempo ritual, terminan por verse aislados de la sociedad.

Entonces, el fracaso de los viejos al perpetuar el ritual no reside en una ejecución inadecuada o en errores al seguir las pautas predeterminadas, ya que Tota y Tabo están al tanto de los pasos que tienen que seguir, lo que se manifiesta en que siempre regresan al “guion” preestablecido. Paradójicamente, este intento por acatar rigurosamente las etapas del ritual evidencia también el tratamiento del mismo como una representación teatral más que como una posibilidad de comunión con lo sagrado, puesto que los viejos ponen en manifiesto la percepción que tienen de sí mismos como comediantes, directores y espectadores. Cuando Tabo se dirige al público de la obra en su totalidad, además de dar cuenta de la consciencia del carácter teatral de la representación, se pretende enfatizar incluso más el propósito de que el espectador esté al tanto de la artificialidad con la que es ejecutado el rito. Por lo tanto, si bien los viejos siguen el patrón de un ritual, no lo asimilan como una práctica propia. Así, al ver la metaficción, cuya artificialidad se ve resaltada por los comentarios de los viejos y la composición lírica, el espectador reconocería que esta práctica le es ajena a Tota y Tabo. Esto lleva a que comparta la desconfianza de los viejos hacia la efectividad del ritual y se abra la pregunta sobre por qué los personajes insisten en ejecutar un ritual que no les permite acabar con sus miedos, sino que constantemente les recuerda la cercanía de la muerte.

## CAPÍTULO II

### Los “pánicos”: Tota y Tabo como alegoría de la angustia existencial

En el capítulo anterior, se han analizado las disposiciones del ritual en la obra. Como se ha visto, si bien los personajes son conscientes de la manera en que deben realizarlo, finalmente terminan por fracasar en la ejecución del mismo, pues el ritual no ofrece ningún cambio en su vida y los viejos ni siquiera tienen fe en él. Asimismo, el fracaso del ritual pone de manifiesto el propio fracaso de los personajes, dado que, a pesar de que no proporciona ningún cambio a la rutina monótona y asfixiante, los viejos no pueden dejar de practicarlo. Esto permite reconocer que, en última instancia, terminan por regir toda su existencia a partir de la lógica del ritual, lo que los lleva a mantenerse recluidos sin tener contacto con el exterior. El fracaso de los personajes revela la incapacidad del ritual de brindarles consuelo, la cual está determinada no solo porque los viejos no tienen fe en el pensamiento religioso, sino también porque no hay algo de su idiosincrasia que les permite aplacar su angustia.

Tomando en cuenta que el miedo es parte fundamental de la vida de los viejos, se propondrá entender a los personajes como una alegoría de la experiencia de la angustia existencial producida por la secularización propia de la modernidad; por otro lado, interpretará a los personajes como alegorías de las dos caras del régimen castrista: el común de la población y el gobierno; dicho sistema político, en el momento de su establecimiento, representa para Cuba la instauración de un modelo político moderno. Las lecturas mencionadas no son excluyentes ni independientes, pues están relacionadas con el contexto de producción de Virgilio Piñera, quien, como ya se mencionó, se ve vinculado con la entrada de Cuba a la modernidad, tanto artística (a partir de las innovaciones de la escena

local cubana) como políticamente (dado que es un testigo del establecimiento del gobierno castrista). En ese sentido, las dos alegorías representan eventos específicos relacionados con la crisis de la modernidad. En líneas generales, se entiende el concepto de “modernidad” a partir de su asociación con la ruptura y “lo nuevo”. En ese sentido, se tiene que tomar las connotaciones etimológicas, como lo hace Michelangelo Bovero:

El término deriva casi idéntico del tardo latino “modernus”, contrastado en Prisciano de Cesarea, gramático que vivió entre los siglos V y VI d.C., y en Aurelio Cassidoro – el secretario de Teodorico – historiador, filósofo y (también él) gramático del siglo VI. En ambos, “modernus” oscila entre la aceptación de “reciente” y la de “presente” o “actual” (...). Por consiguiente, podemos leer en la acusación de “modernus” la idea de algo que posee validez actual, que existe y está vigente en el tiempo presente, o en torno a él (97-98).

Ya que lo “moderno” está asociado con lo nuevo o actual, tiende a oponerse, como señala Paul de Man, a la “tradición” o a la “historia” (161). Por ello, el arte que se constituye como moderno busca la innovación frente al canon, como es el caso de la producción de Piñera, la que, como se vio en la introducción, está asociada con la actualización de la dramaturgia cubana. Volviendo a Bovero, se debe considerar que la ruptura con la tradición conlleva a la determinación de acabar con la repetición:

La modernidad solo puede ser representada como ruptura con la tradición: como destierro de lo estacional y la circularidad del tiempo, como emancipación de los esquemas de comportamientos preestablecidos y del sistema de las jerarquías de rango, legitimadas ab aeterno por la autoridad

del eterno ayer, como innovación y creencia en la legitimidad de la innovación (100).

Como señala Marshall Berman, la modernidad como “vorágine” de los constantes cambios por los que pasa la sociedad se viene experimentando, aproximadamente, desde hace cinco siglos (1). Tomando en cuenta el contexto de Piñera, para propósitos de este trabajo, nos centraremos en la modernidad como “el perpetuo devenir” del siglo XX<sup>12</sup>, el cual se constituye para Berman como la “modernización”, asociado con distintos “procesos sociales” que han estimulado la apertura a distintas visiones del mundo (2). Entre los mencionados “procesos”, se encuentran eventos como el progreso industrial, la consolidación de los derechos naturales, la secularización del arte y la vida política, etc. La consolidación de una sociedad moderna se sostiene en la “emancipación del individuo de las formas estrechas de la vida comunitaria premoderna” (Bovero 101), es decir, el hombre moderno ya no se ve determinado a partir del grupo, sino que es libre de elegir lo que quiere ser.

Volviendo al caso particular del contexto de Piñera, cabe recordar que este es testigo de un escenario de modernización de la nación cubana, que coincide con la deposición del dictador Batista y la implantación del gobierno militar; el proyecto político del gobierno revolucionario se vio asociado con la modernización del estado cubano, ya que pretende, entre otras cosas, desligarse de la dependencia económica con los Estados Unidos y busca restaurar la Constitución de 1940, la cual, como señala Marifeli Pérez-Stable, representa “los ideales de democracia, de justicia social y de una administración pública honesta” (108). Una de las reformas promulgadas por el gobierno castrista consistió

---

<sup>12</sup> Para Berman, además, la periódica reconfiguración de la sociedad se constituye como una característica de la sociedad moderna, mientras que la estabilidad se presenta como una amenaza a este modelo (90).

en la secularización de la sociedad a partir de la prohibición de la celebración de fiestas religiosas (Palls 28). Estos aspectos llevarán a la comprensión de los personajes como alegoría de la crisis de la modernidad en función de la secularización y la crisis del régimen castrista, pero, antes de pasar al análisis concreto, se planteará un entendimiento de las implicancias de un análisis alegórico.

En el Diccionario de términos filológicos de Fernando Lázaro Carreter, la alegoría es definida como el “procedimiento retórico mediante el cual se expresa un pensamiento, traduciéndolo a imágenes poéticas, de tal suerte que entre los elementos de la rama “real” y de la “imaginación”, exista correspondencia” (34-35). En ese sentido, la alegoría presenta un significado distinto de lo que expresa textualmente, o, como señala Angus Fletcher, pretende transmitir “bajo un disfraz, ya sean cualidades morales o conceptualizaciones que no sean en sí mismas objetos de los sentidos” (27). No obstante, guarda algún tipo de relación con lo literal. Asimismo, según The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics, la alegoría estaría asociada con dos operaciones complementarias:

Allegory is a term that denotes two complementary procedures: a way of composing literature and a way of interpreting it. To compose allegorically is to construct a work so that its apparent sense refers to an “other” sense. To interpret allegorically (“allegoresis”) is to explain a work as if there were an “other” sense to which it referred. Not only do both of these procedures imply each other; the two forms of allegory increasingly stimulate one another as they develop into full scale literature and interpretative movements in their own right (31).

Para propósitos de este trabajo, se privilegiará la alegoría como forma de lectura, lo que se sustenta en que la obra artística contemporánea tiende a la “apertura”, es decir, a la posibilidad de que su sentido sea completado por el receptor (Eco 75). Como se vio en el capítulo anterior, “Dos viejos pánicos” presenta características metateatrales y del teatro de lo absurdo, las cuales abren la posibilidad de propuestas de lectura que van más allá de lo literal: con respecto al metateatro, esto se evidencia en llamar la atención del sentido crítico del espectador a partir del reconocimiento del ritual como un artificio más que como un acto de comunión con lo sagrado; por su parte, el que la obra corresponda al teatro de lo absurdo, implica que no propone una resolución clara a los hechos que se presencian, por lo que es el mismo espectador el que tiene que acercarse a la construcción de su significado.

En este capítulo, se propondrá una comprensión de los personajes como alegoría de la angustia existencial, la que se construye como reacción ante la modernidad ocasionada, específicamente, por la ruptura con lo religioso. Ya que los viejos practican un rito desacralizado, se analizará la crisis del individuo frente a la modernidad a partir de las implicancias de la secularización y de cómo esta deviene en la imposibilidad de encontrar un sentido a la existencia como consecuencia de la asimilación de la intrascendencia. Para ello, se explicará cómo el miedo de los personajes se constituye como una proyección de la angustia existencial frente a la secularización, la cual lleva al sinsentido de la existencia. Además, dado que el miedo se constituye no solo como un agente externo, sino también como los personajes mismos, estos serán entendidos como alegoría de la experiencia de la angustia humana.

En el capítulo anterior, se vio que el propósito (aunque nunca logrado) del ritual sería que los viejos logren vencer el miedo; sin embargo, en la obra, no llega a esclarecerse

los fundamentos de este. En distintos momentos, los personajes aluden a más de una causa del miedo: tienen miedo a la vejez, como se manifiesta cuando Tabo evita ver su reflejo en el espejo por temor a tener que reconocer su deterioro físico (483), y a la muerte, como en el episodio de la leche, en el que Tota declara que quiere seguir viviendo (492), pero también temen a la existencia; son recelosos ante la posibilidad de una conspiración por parte del otro (como se observa en el episodio de la planilla, que será analizado detalladamente en el capítulo 3), pero también temen quedarse solos, como manifiesta Tota cuando cree que Tabo verdaderamente ha muerto (487-488); y los viejos llegan incluso a declarar que la decisión por contraer matrimonio estuvo determinada por el miedo. El hecho de que incurran en múltiples maneras de combatirlo (como, por ejemplo, a partir de la materialización de este como un personaje más o a partir del desdoblamiento) revela que ni siquiera es claro el origen del miedo: de lo contrario, podrían terminar con él de manera inmediata. Tota y Tabo llegan hasta el punto de reflexionar sobre su origen:

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

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

Tota: (Se sienta) Eso es muy interesante (...) ¿Lo que tú quieres decir es que todo el mundo tiene miedo?

Tabo: Bueno, no exactamente (...). Tiene que haber gente que meta miedo.

Tota: ¿Y no será que la gente que mete miedo es porque también tiene miedo? (493).

Se podría pensar que, en un principio, las razones del miedo eran más claras para los personajes, pues habrían estado determinadas por algo más específico como las razones mencionadas. No obstante, ya que se trata de una noción abstracta, el enfrentamiento con el miedo, en vez de ofrecer soluciones, habría provocado el surgimiento de nuevas interrogantes. Por ello, el miedo termina por convertirse, por un lado, en un agente externo al verse materializado cuando Tabo pretende “asfixiarlo”; por otro lado, es también concebido como parte de la identidad de los mismos personajes, lo que se manifiesta tanto en la categorización de los viejos como “pánicos” como en el desdoblamiento en el que incurren. La primera forma mencionada implica la independencia del miedo y la conversión en una entidad que se basta por sí sola, hasta el punto que, como señala Espinosa Domínguez, el miedo se presenta como “un personaje más” (“Una dramaturgia escindida” 39):

Tota: Amén. (Pausa) Déjame verle la cara.

Tabo: (Retira la almohada) Ahí lo tienes. De cuerpo presente (Se para y tira la almohada. Gritando) ¡En esta casa se acabó el miedo! (501).

No obstante, más adelante, el miedo “se les escapa” y se hace “más grande”. La escapatoria a la que se alude no solo hace referencia a la imposibilidad de los personajes de dominar su propio miedo, sino también a que se les hace cada vez más incomprensible, y llega a ser inconmensurable o “más grande”, lo que se refleja también en que llega a ser omnipresente:

Tabo: (Hace un gesto de repugnancia) Tener que despertar y tener que vivir con este miedo y tener que jugar para no tenerlo y cuando juegas lo mismo tienes miedo y no entiendes nada de lo que te pasa y solo sabes que el miedo

está aquí (se toca la cabeza) o aquí (se toca el pecho) o aquí (se toca el estómago) (504).

Las razones esgrimidas (la muerte, la soledad, la vejez, etc.) que ofuscan a los personajes pueden englobarse en la proyección de la angustia existencial frente a la intrascendencia, lo que se evidencia en que Tota y Tabo son individuos arreligiosos ya que no tienen fe en el ritual que practican y no creen en la muerte como posibilidad de salvación. En el pensamiento religioso, la muerte se constituye como un tránsito a “una nueva existencia espiritual” y se corresponde con el plano de lo profano (Lo sagrado y lo profano 144). A diferencia de esto, los personajes comprenden la muerte como opuesta al “vivir”, es decir, la asocian con la nada. Esta diferenciación se plantea, por ejemplo, en la conversación sobre la importancia de tomar la leche que los viejos tienen al principio del segundo acto:

Tota: (...) Como si uno pudiera pasarse las veinticuatro horas del día haciéndose el muerto. Además, para hacernos los muertos hay que comer y dormir, ¿no? Si nos morimos de verdad, entonces no habría juego. A mí me revienta el vaso de leche, pero si no lo tomo pierdo fuerzas, y si las pierdo estoy a dos dedos de que la pelona me coja. Y yo, Tabo, quiero vivir; allá tú si te gusta la muerte de verdad (492).

La carencia de fe de los personajes puede entenderse a partir de la secularización generalizada de la sociedad, la cual se constituye como una característica predominante de la modernidad: al estar asociada con la renovación perpetua, la modernidad implica un quiebre de los valores de la sociedad tradicional, entre los cuales se encuentran los paradigmas religiosos. Frente a la supremacía de la razón y el individuo, el poder del

pensamiento religioso se ve mermado, lo que se refleja, como señala el filósofo Jean-Jaques Wunenburger, en la pérdida de control sobre instituciones públicas (105). Esta independencia generaría la sensación de libertad en el individuo. Al respecto, cabe tomar en cuenta lo anotado por Eliade sobre el hombre arreligioso:

El hombre moderno arreligioso asume una nueva situación existencial: se reconoce como único sujeto y agente de la historia, y rechaza toda llamada a la trascendencia. Dicho de otro modo: no acepta ningún modelo de humanidad fuera de la condición humana, tal como se puede descubrir en las diversas situaciones históricas. El hombre se hace a sí mismo y no llega a hacerse completamente más que en la medida en que se desacraliza y desacraliza al mundo. Lo sacro es el obstáculo por excelencia que se opone a la libertad. No llegará a ser él mismo hasta el momento en que se desmitifique radicalmente. No será verdaderamente libre hasta no haber dado muerte al último dios (Lo sagrado y lo profano 148).

No obstante, en el caso de la obra, se puede observar que Tota y Tabo, en vez de encontrarse liberados, se ven subyugados a la práctica perpetua del rito y al encierro en el cuarto. Esta paradoja se puede entender tomando en cuenta la contradicción de la modernidad: ante el reconocimiento de la inexistencia de una divinidad que ofrezca una justificación de la vida para la trascendencia (revelada como una vida “sagrada” o “eterna”), el sujeto moderno se encuentra en un estado de indeterminación. En ese sentido, el reconocimiento de la intrascendencia da lugar a la angustia existencial. El mismo Eliade

declara el vacío característico del hombre arreligioso moderno<sup>13</sup>: “En resumen, se podría decir que, para los modernos desprovistos de religiosidad, el cosmos se ha vuelto opaco, inerte, mudo: no transmite ningún mensaje, no es portador de ninguna “clave”” (Lo sagrado y lo profano 130).

El que la vida de Tota y Tabo carezca de un propósito trascendental se traduce en la predominancia del sinsentido en el quehacer diario. Como sucede en otras obras de Piñera, la realidad hostil en que se encuentran los personajes se presenta como inescapable y la única manera de entenderla es a partir del predominio de lo absurdo (Leal XI). Según Esslin, esta estética teatral, además de presentar la “irracionalidad de la condición humana”, plantea una forma que cuestiona las convenciones discursivas tradicionales<sup>14</sup>. En el caso de la obra en cuestión, lo absurdo se manifiesta en tres paradojas: el afán de los personajes por aferrarse a una existencia vacía, el intento por evitar que pase el tiempo y la imitación de una práctica religiosa que les resulta ajena.

En distintos momentos, los personajes manifiestan descontento con su realidad, el cual se expresa en hechos tan concretos como tener que tomar la leche, hasta la declaración del hastío por tener que convivir eternamente con el miedo. A pesar de ello, evidencian un gran esfuerzo por aferrarse a la existencia. Aunque el confinamiento y la vejez impiden que los viejos se desenvuelvan con libertad, los personajes no hacen nada por cambiar la situación porque les resulta cómoda. Esto se ve reflejado en que los personajes hayan

---

<sup>13</sup> Vale acotar que, como señala Martin Esslin, esta falta de dirección que manifiesta el hombre arreligioso ha sido uno de los puntos abordado por los manifestantes del Teatro del Absurdo (14), lo que resulta productivo considerando que Piñera se acerca a esta estética a lo largo de su producción teatral y, ya que, en el caso de “Dos viejos pánicos”, el miedo se constituye como un eje temático y se encuentran alusiones a la muerte, la angustia frente a la intrascendencia se presenta de manera más directa.

<sup>14</sup> “El Teatro de lo Absurdo se sitúa en un nivel más profundo de absurdidad, el absurdo de la misma condición humana en un mundo donde la crisis de las creencias religiosas ha privado al hombre de certidumbres” (Esslin, 303).

permanecido juntos por tanto tiempo pese a la relación hostil que llevan y a haber tenido otros amantes en el pasado. Por ejemplo, en el episodio en el que Tabo simula estar muerto, Tota se desespera ante la posibilidad de quedarse sin la pareja a la que ha despreciado en más de una ocasión:

Tota: (...) No, no puede ser, él no puede hacerme esto. (Corre hacia la cama de Tabo, registra en la cartera, saca el espejo, vuelve a la cama, se agacha, le pone el espejo en la boca, en la nariz, lo toca) Está más frío que el cubito de hielo. (Pausa. Se revuelve el pelo y empieza a caminar alrededor de la cama, gritando) ¡No, Tabo! No puedes hacerme esto, no puedes morirme, no puedes dejar sola a tu 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 a hacer sola en esta casa? (487-488).

Se evidencia, entonces, una dependencia por la compañía del otro, lo que parece resultar contraproducente con el trato hostil que mantiene la pareja. Como plantea Albert Camus en El Mito de Sísifo (tratado existencialista que sirve como base ideológica del Teatro de lo Absurdo), la existencia está marcada por la rutina. Si bien esta puede no tener un propósito, al hombre le puede resultar difícil renunciar a ella:

Vivir, naturalmente, nunca es fácil. Uno sigue haciendo los gestos que ordena la existencia por muchas razones, la primera de las cuales es la costumbre. Morir voluntariamente supone que se ha reconocido, aunque instintivamente, el carácter irrisorio de esa costumbre, la ausencia de toda razón profunda para vivir, el carácter insensato de esa agitación cotidiana y la inutilidad del sufrimiento (15-16).

Si bien la rutina está marcada por la arbitrariedad, el individuo suele optar por resignarse a ella, incluso cuando es consciente de su carencia de sentido. En el caso de la obra de Piñera, se observa que, a pesar de que la rutina de los viejos está marcada por el sufrimiento y que son conscientes de ello, prefieren aferrarse a la existencia que conocen antes de salir de la reclusión con el propósito de cambio. La resignación de los personajes podría estar determinada por el miedo a la muerte, que lleva que los viejos sean suspicaces ante lo nuevo y desconocido. Es por ello que la compañía de la pareja se vuelve indispensable, aunque les recuerde las decisiones incorrectas que tomaron a lo largo de su vida. Otro ejemplo de la importancia que manifiestan por aferrarse a la vida se encuentra en la justificación que Tota le da al consumo de leche:

Tota: (...) Como si uno pudiera pasarse las veinticuatro horas del día haciéndose el muerto. Además, para hacernos los muertos hay que comer y dormir, ¿no? Si nos morimos de verdad, entonces no habría juego. A mí me revienta el vaso de leche, pero si no lo tomo pierdo fuerzas, y si las pierdo estoy a dos dedos de que la pelona me coja. Y yo, Tabo, quiero vivir; allá tú si te gusta la muerte de verdad (492).

La presencia latente de la muerte lleva a que los personajes traten ineficazmente de controlar el tiempo, lo que se constituye como una segunda manifestación de lo absurdo en la obra y como una analogía del rechazo hacia la constante renovación que supone la modernidad. El paso del tiempo se encuentra asociado, en el plano corporal, con el deterioro físico y el acercamiento a la muerte y, en el plano vivencial, con la monotonía diaria. El miedo a la vejez implica que Tabo se niegue a reconocer su condición actual, como en el episodio en el que rehúsa mirarse en el espejo. Al principio de la obra, Tota

procede a amenazar a Tabo mostrándole un espejo con el fin de que acepte participar en el juego:

Tota: (...) Cuando te lo enseñe y te dé el ataque, voy a dejar que te revuelques echando espuma por la boca (...)

Tabo: (Sin volverse, con voz suplicante) Tota, no sigas

Tota: (Baja de la cama) ¿Qué no siga? (Camina hacia Tabo, sigue hablando) ¿Qué no siga, Tabo? (Se ríe). Tabo, dos infartos, un principio de hemiplejía, un edema pulmonar, sesenta años. Todo eso deja huellas (Pausa). Vamos a jugar; si no me complaces, te lo enseñe y esta vez no cuentas el cuento (480).

La amenaza de Tota resulta efectiva ya que Tabo teme tener que aceptar la condición deteriorada que le mostrará el espejo y que esto, debido a su edad, le cause tal conmoción que lo pueda llevar a la muerte. Asimismo, el rechazo de Tabo por verse en el espejo se explica por la comparación con el Tabo joven:

Tabo: Estoy muy viejo para mirarme, me da miedo. Tú sabes que cuando me conociste me decían el Lindo. Y ahora, Tota, ahora...

Tota: Déjate de sentimentalismos baratos; ahora eres horroroso, y si no juegas al juego te obligaré a mirarte en el espejo (483).

La negativa de Tabo manifiesta el miedo por reconocer su estado actual, que implicaría que el personaje asuma que su identidad ya no se corresponde con la del “Lindo”, sino con la de un viejo deteriorado físicamente. Por otro lado, si bien Tota señala en ese momento que ella sí reconoce su “realidad”, en otros momentos manifiesta también nostalgia por el pasado, específicamente en lo que se refiere a los amantes que tuvo cuando

era joven. De hecho, el que, en la “transfiguración final”, los viejos hagan hincapié en la posibilidad de casarse con amores que tuvieron en el pasado, termina por demostrar que la mirada nostálgica de los personajes se constituye a partir de las relaciones amorosas que tuvieron durante su juventud. En otras palabras, la recurrencia de la apelación a los amantes pone en manifiesto que los viejos se encuentran estancados en un pasado idealizado.

El que el paso del tiempo se presente como un enemigo de los personajes implica que sea enfrentado en el ritual: su manera de combatirlo reside en tratar de controlarlo con el asesinato simbólico. El reconocimiento de la vejez se presenta como una amenaza causada tanto por la apariencia de Tabo como por los jóvenes del exterior, a los que se hace referencia por medio de las fotos del decorado. Por ello, se muestran dos usos del asesinato simbólico: por una parte, el recorte y quema de las figuras de papel que Tabo realiza representa la posibilidad de evitar que nazca gente joven, pues cuando Tota le advierte la gran cantidad de niños que nacen todos los días, Tabo se alarma y promete trabajar en cortar figuritas y quemarlas (482); esto manifiesta que Tabo se ve amenazado no solo por reconocer su propio deterioro (como se vio en el episodio del espejo), sino también por el contraste de su condición física con el de la gente joven. Por otro lado, el asesinato simbólico supone también la muerte de los personajes. Esto permite la suspensión simbólica del tiempo secular, cuyo transcurrir ocasiona el deterioro físico. En esta línea, el asesinato simbólico, como señala Terry L. Palls, podría representar un intento por controlar el tiempo, pues serían los mismos personajes los que dan lugar a su propia muerte:

En el drama del absurdo de Piñera una pareja avanzada en edad trata de eliminar su miedo de la muerte controlando el tiempo (...) Al determinar la

forma y la hora de su propia muerte los dos esencialmente controlan el tiempo y eliminan su miedo a la muerte (28-29).

Al controlar el momento en el que mueren, los personajes evitarían el enfrentamiento con la incertidumbre. No obstante, dado que los personajes no creen en el poder del ritual, terminan por practicar repetidamente un acto que determina su separación de la realidad. Entonces, el que lo practiquen innumerables veces confirma que los personajes no logran escapar del destino trágico de la muerte que los espera. Al tratar de enfrentarse al paso del tiempo lineal (que se dirige, inevitablemente, a la muerte), los personajes concluyen encontrándose en un tiempo circular determinado por la repetición del ritual, que, paradójicamente, no anula el paso del tiempo ni el deterioro que este ocasiona en los personajes.

El tercer elemento que evidencia el absurdo de la vida de los personajes es el punto de partida de este trabajo: la práctica de un ritual ineficaz. Como ya se vio, los personajes se constituyen como sujetos arreligiosos debido a que no creen en la posibilidad de trascendencia y porque no tienen esperanza en el ritual. Ya que no existe algo de la lógica profana que los consuele, los viejos se ven en la necesidad de recrear un rito a pesar de su carencia de fe. Este, al constituirse como una práctica propia del pensamiento religioso, es ajeno a la mentalidad de los personajes. En ese sentido, como se vio en el capítulo anterior, al incurrir en la experiencia del rito, estarían copiando un patrón de comportamiento de los que sí creen en el poder de lo divino. Esto puede ser entendido mejor si se toma en cuenta que, como explica Bovero, una de las características de la modernidad es la carencia de modelos:

La falta de modelos y paradigmas estables y fiables, de sólidos puntos de referencia externos al yo, genera una fuerte necesidad de identificación con los otros, una necesidad de pertenencia, de grupo, o sea, de identidad colectiva, que entra en contradicción con el principio mismo de la modernidad (102).

Ya que no hay algo propio de la modernidad que les dé consuelo a los viejos para que hagan más llevadera su existencia, la práctica del ritual se presenta como un intento por apropiarse de un modelo perteneciente a una cosmovisión de un estado pasado o, en términos de Bovero, de una creencia perteneciente a “otro grupo” (que sería el de los religiosos). De alguna manera, al practicar el ritual, los viejos presentan una nostalgia hacia el consuelo que la religión ofrece al creyente; sin embargo, la imposibilidad de identificarse con este modelo es una de las razones por las que el ritual no tiene injerencia positiva en su vida y se constituye únicamente como una retórica performativa carente de contenido.

En cambio, la práctica del ritual lleva a que los personajes permanezcan aislados de la comunidad, lo que se confirma en que prevalezca la condición de “muertos sociales” al centrar su rutina en esta práctica y permanecer encerrados. Entonces, en vez de que el ritual les permita tener agencia sobre su vida, termina por dominarlos y hacerlos dependientes de su práctica para tratar de evadir el sufrimiento de la realidad.

Las tres contradicciones expuestas (el afán por aferrarse a una existencia hostil, el intento por controlar el tiempo y la imitación de una práctica religiosa que resulta ajena para los personajes) revelan la presencia del absurdo en la existencia de Tota y Tabo, sinsentido que estaría determinado por la intrascendencia. En otras palabras, la obra revela

que Tota y Tabo experimentan la angustia existencial propia de la modernidad. Asimismo, es posible reconocer que Tota y Tabo se configuran como una alegoría de la experiencia de la angustia existencial en términos universales. Es posible realizar esta clasificación por el título de la obra y por el desdoblamiento que ocurre en el ritual. Este último, como ya se mencionó, implica que los personajes, como muertos que han vencido simbólicamente el miedo, reconozcan a la contraparte viva como los “miedosos”:

Tabo: (...) ¿Y dónde estarán ahora Tabo y Tota?

Tota: (Con el brazo extendido a todo lo largo, apuntando al fondo del escenario) ¡Míralos, míralos! Tienen miedo.

Tabo: (Echa el cuerpo hacia adelante) Sí, tienen miedo, mucho miedo.

Ahora les toca tener miedo.

Tota: Eso es, pasaron la vida metiéndonos miedo, y ahora... (490).

El desdoblamiento estaría asociado con la posibilidad de expulsar el miedo como si se tratara de un exorcismo. Idealmente, esto llevaría a que los personajes no sean definidos por el temor. Después de este reconocimiento, los personajes continúan con la ejecución de la contraparte viva, la cual termina con la exclamación de Tota “¡Ahora no tenemos miedo!” (491). Ya que esta sentencia permite asociar el fin de los personajes con el fin del miedo, se puede interpretar a los viejos como el miedo mismo.

Otro dato que permite interpretar a los personajes como alegoría de la angustia universal es el título de la obra, puesto que los “viejos pánicos” vendrían a representar a la pareja protagónica. Resulta revelador que el miedo no solo sea un agente externo a los personajes, sino también parte de ellos mismos. Como ya se señaló anteriormente, la caracterización de los viejos como “pánicos” intensifica la idea de que el miedo es

omnipresente en la vida de los personajes, pues incluso llega a constituirse como ellos mismos; por otro lado, a partir de las acotaciones iniciales y las constantes referencias de los personajes sobre su edad, se evidencia que estos son viejos, razón por la cual el deterioro físico da cuenta de la cercanía de la muerte. Además, el calificativo de “viejos” en el título no solo podría estar asociado con la edad avanzada, sino también con la antigüedad de los miedos que los amenazan, lo que se ve respaldado porque, dentro del ritual, Tota llega afirmar que la decisión de casarse con Tabo pudo estar influenciada por el temor (490); en ese sentido, el miedo habría sido un componente de la vida de Tota y Tabo desde el pasado. Es posible asociar, entonces, el título con la caracterización individual de los protagonistas. El que se les denomine de como “viejos” y “pánicos” en abstracto permite, también, identificarlos como una alegoría de un miedo que trasciende a su experiencia individual. Como se ha visto en este capítulo, el miedo de los personajes no es unilateral (tienen miedo tanto a la muerte y a la existencia como a eventos concretos como la planilla), pero estaría comprendido en la angustia existencial. En ese sentido, dado que Tota y Tabo son alegoría del miedo en la obra y que este se constituye como la reacción de desasosiego hacia la modernidad, los viejos pueden ser entendidos como una alegoría de la experiencia humana de la angustia existencial frente a la modernidad.

En suma, la crisis de la modernidad se revela en la angustia existencial frente a la intrascendencia del sujeto. En ese sentido, el uso del ritual por parte de los personajes radica en un intento por retomar, como diría Eliade, “ciertos comportamientos religiosos abolidos” por la modernidad (136), pero ya que estos les son ajenos, no tienen efecto positivo en sus vidas. La falta de sentido de la existencia se traduce a otras esferas de la vida de los viejos, como se manifiesta en que luchan en vano contra el paso del tiempo, en

el intento por aferrarse a una existencia vacía y en la ejecución del ritual como práctica ajena a su mentalidad. Por ello, el ritual, en vez de liberarlos, termina por mantenerlos confinados a su existencia, lo que se manifiesta de manera concreta en el encierro en el que se encuentran. Asimismo, ya que, a partir del título y el desdoblamiento, los viejos pueden ser entendidos como representaciones del miedo y este estaría asociado con la angustia existencial, Tota y Tabo se constituyen como alegorías de la experiencia de la angustia frente a la modernidad.



### CAPÍTULO III:

#### **Las dos caras de la realidad cubana: los viejos como representación de la población y del gobierno castrista**

Virgilio Piñera no solo está involucrado en la introducción del teatro cubano a la vanguardia, sino que también es testigo de la instauración de la dictadura castrista. “Dos viejos pánicos” aparece en 1968, cuando Fidel Castro llevaba casi diez años en el poder. En un principio, la Revolución Cubana, que implica el fin de la dictadura de Fulgencio Batista, lleva al sentimiento generalizado de esperanza en el pueblo cubano. Esto se revela en el apoyo de la población hacia el nuevo régimen. Asimismo, la revolución habría implicado el asentamiento de Cuba como una sociedad moderna. Frente al control de Estados Unidos sobre la producción de azúcar en la isla, el gobierno revolucionario pretende la consolidación de Cuba como autónoma, cuyo desarrollo estaría basado en los valores de justicia e igualdad:

Para consolidarse en el poder, la dirigencia cubana se concentró en tres elementos cruciales: el desarrollo de la economía, la búsqueda de nuevos aliados internacionales y la constitución de una nueva autoridad política. Su preocupación fundamental consistía en la reparación de las desigualdades del pasado y el establecimiento de la justicia social como indicadores del desarrollo económico (...) Para su estrategia de desarrollo económico fue esencial forjar una nueva consciencia basada en el bienestar colectivo, e incluso se consideraba que defender la nación contra Estados Unidos requería una férrea unidad nacional que solo se alcanzaba si se promovía la justicia social, es decir, la igualdad entre los cubanos (Pérez-Stable 32).

Las expectativas y el sentimiento de esperanza se generalizan en el resto de Latinoamérica en el ámbito sociopolítico y cultural. En el caso de la producción teatral, se observa también la repercusión de este acontecimiento histórico:

Tres son las razones por las que el movimiento político pudo afectar tanto al teatro. La primera razón es meramente emocional; la Revolución Cubana generó un enorme entusiasmo en gran parte de la intelectualidad latinoamericana, generó una gran confianza en el futuro de la región de muchos. En segundo lugar, la Revolución Cubana hizo más evidente la idea de unidad e identidad regional (...). Por último, la Revolución Cubana trajo consigo acceso a textos antes vedados por razones políticas y económicas (Bushby 25).

El gobierno castrista favorece la actividad teatral otorgando patrocinios, lo que deviene en la producción de obras que apoyan la Revolución (Palls 26). Si bien en un principio apoya la instauración del nuevo régimen, Piñera, como señala Selena Millares, “rechaza el encasillamiento en la funcionalidad política y se consagra a su tarea” (237). Piñera no exalta ni critica directamente el régimen castrista en su producción; sin embargo, como señala Emilio Gallardo, asumió el seudónimo “El Escriba” en los artículos que presentó en el suplemento cultural Lunes de Revolución, puesto que fue perseguido por el régimen por su homosexualidad, lo que se evidenció cuando fue injustamente detenido por pederastia en 1961 (254).

Lo que se buscará demostrar es que, a pesar de que en “Dos viejos pánicos” no se hace referencias directas a la realidad cubana, se puede encontrar una crítica subyacente al régimen castrista al mostrar las contradicciones del mismo. Por ello, en este capítulo, se

comprenderá a los personajes como alegoría de la población dominada por la paranoia ocasionada por el control político y como alegoría del mismo gobierno castrista, el cual se rehúsa a dejar el poder.

En el apartado anterior, se interpretó a los personajes como alegorías de la experiencia de la angustia existencial provocada por la modernidad. Además de esta aproximación, el miedo de los personajes puede ser entendido a partir del entorno opresor en el que se encuentran, que será asociado de manera velada con el régimen castrista. Según Hugh Thomas, al instaurarse como dictadura, el gobierno castrista juega con la ambigüedad de las leyes para poder fiscalizar a la población cubana, lo que se refleja no solo en el control de los opositores, sino también del común de la población (34). Una muestra de ello reside en la intervención de los Comités de Defensa de la Revolución en la realidad de la isla al estar alerta contra cualquier indicio de contrarrevolución y al vigilar que la población se convierta en un participante político al colaborar en actividades como concentraciones (114). El control del régimen se traduce en restricciones contra lo que sería considerado, aunque subjetivamente, como “disidencia”, por lo que llega a intervenir en el contenido de los medios de comunicación y el arte<sup>15</sup>.

La alusión directa a elementos de la realidad sociopolítica cubana se presenta en varias obras de Piñera, tales como “Electra Garrigó” (versión de la tragedia de Sófocles que se ubica específicamente en La Habana y en la que se mencionan elementos típicamente cubanos como la Guantnamera) o “Aire frío” (en la que se representan personajes con problemas de una típica familia cubana de los años 50, como la migración de uno de los hijos a Estados Unidos para conseguir un futuro mejor). En el caso de “Dos viejos

---

<sup>15</sup> El gobierno busca restringir la creación intelectual a temas que sean explícitamente revolucionarios (Thomas 95).

pánicos”, no se puede encontrar una alusión directa a la nación cubana ni al régimen de esta. Sin embargo, en el diálogo en el que los viejos indagan sobre el origen del miedo<sup>16</sup>, reconocen una distinción entre “los que meten miedo” y los “miedosos”. La relación entre estos grupos se constituiría de manera vertical; en esta jerarquía, lo que pueden “meter miedo” ejercen poder sobre los otros. En ese sentido, podría entenderse que los que “meten miedo” son el gobierno castrista, el cual, mediante el control y la censura, se encargan de generar un estado de paranoia en la población. En cambio, Tota y Tabo se reconocen a sí mismos como miedosos:

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

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

Tota: ¿Tan miedosos somos?

Tabo: ¡Y me lo preguntas! ¿Cuántas veces has ido hoy al inodoro? (493).

Al reconocerse a sí mismos como el “trasero” del cuerpo, Tota y Tabo se constituyen como el eslabón más bajo de la jerarquía social. La constitución de esta jerarquía se contrapone al ideal marxista que busca la igualdad de la población, ya que pone en relieve el lugar privilegiado que el gobierno tiene sobre el resto de la sociedad. No por ello se deja de aludir al colectivo social, el cual estaría encarnado en las fotos de jóvenes colgadas al fondo del escenario y las figuritas que Tabo recorta. En ambos casos, las imágenes de las personas podrían representar a la población del exterior, cuya presencia simbólica estaría asociada con el interés del gobierno por representar a la masa despersonalizada. Al respecto, cabe tomar en cuenta lo señalado por Albizúrez:

---

<sup>16</sup> La cita textual de este episodio se encuentra en la página 47.

Por su parte, las fotografías de las caras masculinas y femeninas en las paredes emprenden una mirada colectiva molesta e impersonal. Al no cumplir una función decorativa propiamente dicha, estas fotos roban exclusividad del espacio doméstico, hacia una integración total de vida privada-vida pública, común en un régimen que sobrevalora lo colectivo frente a lo individual (188-189).

En ese sentido, la intimidad propia del espacio doméstico se ve transgredida por la presencia de las fotos. Como ya se vio, el encierro de los viejos se ve asociado con un intento por permanecer aislados de la comunidad, lo que se ve resaltado por el recorte y quema de figuritas que Tabo lleva a cabo; esta práctica podría verse vinculada no solo con el intento de detener los nacimientos de nuevas personas, sino también con la posibilidad de mantenerse alejados del resto de la sociedad. Sin embargo, la masa despersonalizada personificada en las fotos permanece en la esfera privada como un recordatorio de la primacía del colectivo frente a lo individual. A partir de una aproximación inmediata, la reclusión de los personajes en el cuarto apunta a resaltar su permanencia en la esfera de la intimidad, que podría incluso estar caracterizada por su comodidad: aparentemente, dentro de la habitación, los viejos no tendrían que confrontar los peligros del exterior, que pueden estar personificados, por ejemplo, en la gente joven por la que Tabo se ve amenazado. Sin embargo, el control del régimen parece haber llegado a traspasar los límites de la privacidad, ya que los personajes permanecen en un estado de paranoia, como se observa en el episodio de la planilla, que será analizado más adelante. En ese sentido, la habitación, más que representar un lugar de comodidad y seguridad para los viejos, termina por

constituirse en una cárcel, lo que se ve resaltado por el carácter impersonal<sup>17</sup>. Con respecto a la impersonalidad del espacio, vale la pena retomar las imágenes con que Albizúrez compara el espacio en esta obra: “La limpieza decorativa, solo las dos camas, connota esa carencia de intimidad positiva. Más bien, se acerca a la disposición espacial típica de un hospital, de una cárcel, de una arquitectura funcional acorde a los principios del realismo socialista (188)”. Entonces, a pesar de que el cuarto en el que se encuentran los viejos se constituye como el único espacio en el que se mueven, ya que en él no se encuentran marcas de objetos personales, la habitación no parece pertenecerles. Este aspecto contribuye a que a los viejos se les restrinja la posibilidad de tener un sentido de pertenencia e identidad.

Otro rasgo que da cuenta de la hostilidad de la política del contexto de Piñera radica en la misma relación que tienen Tota y Tabo. Los viejos muestran constantemente desagrado hacia el otro y mantienen una relación que se encuentra guiada la gran mayoría de las veces por los insultos y las agresiones violentas. El confinamiento de los personajes no se traduce en una solidaridad entre los personajes ni en un afianzamiento de su relación, sino en la interacción violenta, que muchas veces linda con el trato despersonalizado. Además, la distancia empática entre los personajes se ve encarnada en que las camas se encuentren en los extremos del cuarto. Este tipo de relación pone de manifiesto el carácter de aprisionamiento del cuarto en el que se encuentran los viejos, quienes se relacionan más como compañeros de celda que como una pareja de casados; una de las razones que justifica estas interacciones es el estado perpetuo de paranoia en el que viven los personajes, que, además de revelarse en las numerosas veces en que se ven ofuscados por el

---

<sup>17</sup> Recordemos que se trata de una habitación que solo cuenta con dos camas y las fotos de las paredes. No hay objetos que expresen un vínculo estrecho entre los personajes y el lugar en el que se encuentran.

miedo, se manifiesta, de una manera más concreta, en el episodio de la planilla. Como señala Jerez Farrán, este elemento estaría asociado con el control impuesto por el régimen castrista (67). La planilla que los viejos tienen que llenar consta de preguntas que hacen referencia a hechos bastante concretos y personales de las vidas de Tota y Tabo; la inverosimilitud de este tipo de interrogaciones por parte de un agente del Estado enfatiza el excesivo control que el régimen castrista ejerce, pues incluso estaría al tanto de datos personales de sujetos tan insignificantes como la pareja protagonista de la obra. El control lleva a que los personajes muestren suspicacia cuando tienen que llenar la planilla:

Tabo: (...) esa planilla se las trae... ¿La has leído?

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

Tabo: Dicen que es un test psicológico.

Tota: Si, eso siempre dicen, pero se enteran de tu vida y milagros... (494).

Incluso si, como señala Tota, el test de la planilla lograra recabar datos de la intimidad de la pareja, estos no tendrían por qué tener mayor relevancia en el plano político y, por lo tanto, los personajes no deberían verse afectados si agentes del Estado llegan a conocer este tipo de información. El temor de los personajes podría estar fundado, entonces, en que el gobierno podría manipular el cuestionario para perjudicarlos de alguna manera. De hecho, al percatarse de que cada pregunta responde a la anterior, los viejos se preocupan por las intenciones reales del interrogatorio. Por lo tanto, la planilla vendría a representar el control omnipresente e inquisitivo del régimen castrista en la vida de los personajes, ya que incluso un test que podría parecer inofensivo se constituiría como un método para entrometerse en la vida personal de los individuos de la sociedad. En un momento posterior al señalado, Tota acusa a Tabo de ser el jefe de los planilleros; esto

pone en manifiesto que el estado de paranoia generalizada ha llegado hasta el punto de no poder confiar en los seres más cercanos, debido a que este podría ser cómplice del gobierno. Teniendo en cuenta estos puntos, el ritual propiciaría la posibilidad de escapar de este control, lo que se revela en que los viejos son capaces de burlarse de autoridades como el juez o la policía:

Tabo: Tota, búrlate del juez.

Tota: (Suplicante) Señor juez, vengo a implorar su perdón. Si usted me condena a muerte privará al mudo del primer muerto que se murió para que lo condenaran a muerte; señor juez, no me mate dos veces. (485)

Tabo: (...) No, Tabo, no grites (Hace la acción de taparle la boca). Es inútil.

La policía no puede entrar en esta casa. Yo soy el jefe de todos los policías del mundo (490).

Es por ello que la muerte simbólica se posiciona como el único momento en el que pueden desenvolverse con libertad. Al respecto, cabe recordar que el fin simbólico del miedo durante la experiencia del ritual lleva ser capaz de “decir y hacer lo que quiera” puesto que ya no hay consecuencias (484); para Albizúrez, este episodio remite al “sistema censor”, el cual “toca lo político, pero también lo personal” (191). En ese sentido, a pesar de la inacción en el ámbito político, los viejos se ven amenazados por el control del régimen castrista, expresado en este caso en la censura. Por ello, el poder redentor del ritual se revela también en la libertad de expresión. Sin embargo, ya que el ritual fracasa, la opresión del régimen sobre la vida de los personajes se perpetúa y se constituye como fuente de su angustia. La incapacidad de los viejos de escapar del miedo revela también que el régimen continuará ejerciendo opresión. En ese sentido, el autor ofrece una mirada

crítica del gobierno al enfatizar la censura y el control que ejerce sobre la población, pero no plantea un futuro optimista; por el contrario, al mostrar que los viejos se ven perpetuamente dominados por el miedo, estaría enfatizando que la cúpula del gobierno pretende permanecer en el poder indefinidamente.

La obra presenta una visión crítica sobre el control ejercido por el régimen castrista sobre la vida de los ciudadanos, dado que, en contraste al paradigma de igualdad que propugna el régimen, se manifiesta un trato vertical de “aquellos que meten miedo” (que vendrían a simbolizar la dirigencia del gobierno) frente a los que “tienen miedo” (que representarían a la población). Es decir, la presencia del gobierno en la vida cotidiana de los ciudadanos estaría basada en una política de propagación de la paranoia y el temor.

Asimismo, se puede encontrar otro nivel de lectura que ofrece también una postura crítica hacia el gobierno: se puede considerar a los mismos viejos como alegoría del régimen castrista a partir de tres paralelos. En primer lugar, la vejez de los personajes sería análoga a la caducidad del gobierno. Asimismo, la insistencia de los personajes por practicar un ritual sin éxito revelaría la preeminencia de un modelo político que no se ha adaptado a los cambios de la sociedad. Por último, el encierro de Tota y Tabo representaría la distancia entre la élite política y la realidad del país.

Cabe mencionar que, si bien en un principio la Revolución Cubana conlleva a un sentimiento generalizado de optimismo en la población, con el paso de los años, encuentra muchos obstáculos en su camino que enturbian la confianza de los ciudadanos. Al respecto, cabe tomar en cuenta lo señalado por Pérez-Stable:

La euforia de la revolución no se adaptaba a la normalidad cotidiana, y los dirigentes veían la rutina política con suspicacia: desde su punto de vista, las

instituciones podían entorpecer la comunicación con el pueblo. El comienzo de la década de los sesenta confirmó sus recelos y, en consecuencia, les hizo buscar una nueva forma de mantener viva la efervescencia de la revolución (174).

El deterioro de los viejos sería análogo al del régimen castrista. La pareja se encuentra en el ocaso de su vida, lo que se enfatiza, además, por el hecho de que practican el ritual al atardecer, es decir, cuando el día está acabando. Se puede entender que la caducidad de la vida de Tota y Tabo sería equivalente a la del gobierno de Castro, que se resiste al cambio. El estado de deterioro físico de los viejos se ve resaltado por las figuras de papel que Tabo se empecina en cortar. Los jóvenes del exterior se presentan como una amenaza para la integridad de los ancianos, ya que su deterioro es definido en oposición a la lozana condición de sus contrarios, quienes vendrían a ocupar el sitio de los ancianos. Por otro lado, lo absurdo del recorte de figuritas de Tabo pone en manifiesto la imposibilidad de los personajes por contener la horda de cambios propios de la modernidad. Esto se ve reforzado cuando Tota trata de hacer dar cuenta a Tabo de los límites de su práctica:

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

Tabo: Cien millones... (Pausa) ¿Y qué? Los voy a quemar uno por uno (Pausa). Oye, Tota, óyelo bien: desde hoy, desde este momento, tendré mucho trabajo (482).

Cabe recordar que si bien la revolución promete un cambio frente a la tradición política cubana, una vez instaurado el orden socialista, Fidel Castro permanece indefinidamente en el poder. La evasiva del gobierno ante el cambio periódico sería análoga al intento de los viejos por evitar ser reemplazados por nuevas generaciones. Sin embargo, así como el ritual de la corta y quema de figuritas resulta absurdo porque no detendrá el paso del tiempo en los viejos ni la llegada de nuevas generaciones, las pretensiones del régimen por permanecer inmutable son cuestionables y se contradicen con los ideales iniciales de renovación de la revolución. En ese sentido, no se estaría planteando la posibilidad de que el gobierno castrista se vuelva a encaminar, sino que ha dejado de encontrarse vigente y, por lo tanto, debe renovarse por completo. Esto implica que, ya que no queda nada por hacer por los viejos, solo les queda esperar la muerte practicando el ritual y viéndose amenazados por el miedo, como se manifiesta en el final de la obra:

Tabo: Tota, ¿qué vamos a comer mañana?

Tabo: Carne con miedo, mi amor, carne con miedo.

Tabo: ¿Otra vez? Ya no lo resisto.

Tota ¿No la resistes, de verdad que no? Pues entonces comeremos miedo con carne (509).

El empecinamiento de los viejos en la práctica del ritual manifiesta su intento por enfrentar la realidad; sin embargo, la performance del ritual termina por dejarlos sin agencia, pues se vuelven dependientes de su práctica continua. El estancamiento y fracaso de los viejos sería análogo, entonces, al estancamiento del gobierno en el contexto de Piñera que se resiste al cambio. En un principio, la Revolución cubana se presentó como una esperanza frente a la dictadura de Batista, ya que buscaba la liberación de la isla de la

ocupación militar americana; esta independencia estaba asociada con el sentido de igualdad y el fortalecimiento de la identidad cubana. Sin embargo, con el paso del tiempo, el gobierno revolucionario no se adapta a las circunstancias ni a las necesidades de la población, por lo que terminan por identificarse con el papel de opresión.

Para cuando se publica “Dos viejos pánicos” en 1968, el gobierno ya había dado cuenta de un ejercicio de su poder basado en el engendramiento de temor a partir de exhaustivas medidas de control en la población como la necesidad de estimular a la población a actuar políticamente en favor del régimen o castigar cualquier tipo de manifestación que podría ser considerada como disidente. Entonces, si bien el gobierno revolucionario configura su identidad como defensora de la población, termina por manifestar un trato hostil a esta. De manera simbólica, esto se ve encarnado en el encierro de los viejos, pues el alejamiento de estos de la realidad social sería análogo al distanciamiento progresivo del régimen del pueblo.

El encierro podría representar, también, a cómo Cuba se aleja progresivamente de Occidente, específicamente de las sociedades capitalistas. Recordemos que uno de los fines de la revolución consiste en consolidar la independencia de Cuba frente al dominio norteamericano. La instauración del gobierno revolucionario conlleva no solo a un distanciamiento de Estados Unidos, sino también a la constitución de una línea de desarrollo económico distinta a la del resto de Latinoamérica (Perez Stable 146). Tomando este precedente, se puede entender el encierro de los viejos como la distancia que asume el régimen frente a las naciones que siguen el modelo capitalista.

Además, la caducidad del gobierno se manifiesta también en su estancamiento en la gloria de la Revolución. Así como los viejos configuran su identidad y sus deseos en

función a los hechos de su pasado (específicamente en los que se refiere al recuerdo de sus amantes), el régimen castrista se constituiría a partir de la gloria de la revolución.

La ubicación simbólica de los personajes en un estado controlado por el régimen castrista y la personificación del estado de deterioro y caduco de este gobierno en Tota y Tabo permite reconocer una mirada crítica del autor frente al contexto político de su momento. A partir de estas lecturas, se observa, por un lado, una reprobación de la opresión que el régimen ejerce sobre la población, puesto que lleva a un estado de paranoia generalizado; por otro se enfatiza el estancamiento del gobierno cubano en el pasado, el cual lo lleva a alejarse de la población y de la comunidad internacional. Asimismo, cabe resaltar que en la obra no solo se puede encontrar una visión crítica del régimen, sino también una postura escéptica ante la posibilidad de un cambio y una mejoría. Esto se evidencia en la insistencia por realizar el ritual a pesar de su carencia de éxito, pues (tomando en cuenta a los viejos como alegoría de la población) el miedo, que sería análogo a la paranoia de la población, no desaparece de la vida de los personajes y porque los viejos (como alegoría del gobierno castrista) se empeñan en perpetuar indefinidamente la práctica del ritual, hecho que es análogo al afán por permanecer eternamente en el poder.

## CONCLUSIONES

- En “Dos viejos pánicos”, Tota y Tabo realizan una práctica a la que denominan “juego”; sin embargo, debido a que este supone un efecto en la realidad (la superación del miedo), implica una repetición periódica e involucra patrones reiterativos (como la muerte simbólica de los personajes), el “juego” (que, tradicionalmente está asociado con el principio de placer) puede ser entendido como un ritual. La identificación del juego como un rito se verifica, además, en que los personajes reconocen la diferencia entre un tiempo profano y secular (lo que se revela de manera particular en que los viejos mantienen una actitud de respeto) y en que, como “muertos sociales”, tengan el poder simbólico de acabar con el miedo. Sin embargo, así como los viejos son conscientes de las disposiciones que debe tener un ritual, por su carencia de fe saben también que fracasará. Por ello, el rito, en vez de ser un medio para combatir el miedo, termina por mantenerlo presente en la vida de los personajes.
- Al repetir excesivamente el ritual, se desvirtúa su significado, pues, en vez de ser un medio para dominar los miedos, se constituye como una práctica vacía que carece de efecto positivo en la realidad de los personajes; en otras palabras, los viejos no solo son incapaces de vencer el miedo mediante el ritual, sino que, además, la práctica diaria les recuerda constantemente la angustia. La lógica del ritual se sobrepone a la vida cotidiana y secular, ya que los personajes terminan por constituirse perpetuamente como “muertos sociales”; como tales, evaden voluntariamente la realidad de su entorno, lo que se manifiesta en su afán por basar

su rutina en la práctica del rito y en el encierro que enfatiza su aislamiento de la sociedad.

- Los viejos realizan el ritual a pesar de que este no se constituye como una comunión con lo sagrado ni proporciona algún bienestar. Ya que perpetúan una mimesis de un comportamiento típico del hombre religioso, el rito puede ser entendido como una representación teatral dentro de la obra total. Dado que el ritual es ineficaz y que existen marcas que ponen en manifiesto su artificialidad (como el hecho de que los personajes reflexionen sobre las mejoras en comparación a representaciones pasadas o que Tabo declame una composición poética hacia el final del primer acto), se enfatiza el carácter ficticio de la performance de los personajes. En ese sentido, se destaca que la práctica del rito ha sido racionalizado y que los personajes no llegan a tener una comunión instintiva con lo sagrado. El carácter metateatral permite, entonces, remarcar que los personajes llevan a cabo un rito en el que no tienen fe.
- El ritual como representación metateatral y la conexión de la obra con la estética del absurdo abren las posibilidades de lectura que van más allá de lo literal. En primer lugar, la consideración del rito como un segundo nivel de representación dentro de la ficción revela la artificialidad del ritual, lo que se muestra específicamente en la consciencia de los personajes sobre su propia dramatización. En segundo lugar, al considerar que el rito no concreta su finalidad de vencer el miedo y que, sin embargo, se insiste en perpetuarlo, se revela el sinsentido tanto del ritual como de la existencia de la pareja. El fracaso paradójico de los personajes será análogo a la angustia existencial y del régimen castrista, lo cual nos permite entender a los viejos como alegoría de estos aspectos.

- Piñera es partícipe de la entrada del teatro cubano a la vanguardia y es testigo de la consolidación del régimen castrista, eventos que, por su carácter renovador, están asociados con la modernidad: por un lado, la consolidación de la vanguardia representa un distanciamiento del teatro decimonónico, en el que predomina el modelo costumbrista europeo; por otro lado, la instauración del gobierno de Fidel Castro simboliza en su momento la independencia de Cuba frente a Estados Unidos y el afianzamiento de los valores democráticos en oposición al régimen dictatorial de Batista. Teniendo en cuenta este contexto, se puede interpretar a los personajes como alegoría de la angustia existencial frente a la modernidad, la cual estaría determinada por la secularización de la sociedad moderna que no brinda la promesa de la trascendencia sostenida por el pensamiento religioso.
- El miedo particular de los personajes no se fundamenta en una sola razón: tienen miedo a la vejez y a la muerte, pero también a eventos concretos como la planilla. Por momentos, incluso, parece que los personajes han olvidado en qué consiste el miedo que buscan combatir. El miedo, globalmente, gira en torno a la angustia existencial, pues la vejez marca la cercanía de los viejos hacia la muerte y, dado que no existe sentido de trascendencia, la vida carece de sentido. La angustia existencial se constituye como una consecuencia de la secularización de la sociedad moderna: el hombre arreligioso se siente libre, pero no puede aferrarse a algo de su existencia que le dé sentido; por ello, el absurdo termina por dominarlo, lo que lleva a que los viejos se aferren a una existencia vacía, a que traten de controlar el paso del tiempo e imiten comportamientos propios del hombre tradicional como es el ritual.

- Los viejos pueden ser entendidos como alegorías del miedo a partir del desdoblamiento durante el ritual (que implica una identificación de sí mismos como los miedos con los que tienen que acabar) y considerando la definición de los personajes en el título como “viejos” y “pánicos”. Dado que el temor que enfrentan se constituye como la angustia existencial y que el propósito del ritual es acabar con el miedo, se puede entender que los viejos se configuran como una alegoría de la angustia existencial humana.
- La producción de Virgilio Piñera ha oscilado entre la referencia al contexto cubano y la reflexión sobre temas más universales como la angustia humana a partir de la estética del absurdo. “Dos viejos pánicos” muestra un claro acercamiento al teatro de lo absurdo y no presenta alusiones directas al contexto cubano. Sin embargo, es posible realizar una lectura de la obra con relación con el contexto sociopolítico de Piñera, que se corresponde con la instauración y consolidación de la Revolución cubana. Por un lado, los personajes se pueden entender como una alegoría de la población, debido a que el miedo contra el que combaten es análogo a la paranoia de la sociedad; por otro lado, los mismos personajes se configuran como una alegoría del gobierno.
  - La primera lectura se puede realizar a partir de la diferenciación que los personajes hacen sobre los que “meten miedo” y los “miedosos”. La relación entre estos grupos es vertical y está determinada por el poder que tiene el primero sobre el segundo. Los que “meten miedo” pueden ser entendido como el gobierno castrista que, mediante el control y la censura, se encarga de generar un estado de paranoia en la población. Ya que en esta jerarquía

Tota y Tabo se reconocen a sí mismos como “miedosos”, representarían a la población cubana que no puede actuar con libertad por temor a las restricciones del gobierno. En ese sentido, a pesar de que la igualdad se constituye como uno de los pilares revolucionarios, la paranoia ocasionada por el excesivo control del régimen implica una diferenciación entre la élite política que tiene poder y los ciudadanos que deben subordinarse a sus medidas.

- La segunda lectura es posible a partir de tres paralelos entre los viejos y el régimen. La vejez de los personajes sería análoga al desgaste del régimen, pues, si bien se configura en un principio como símbolo de modernidad para la isla, en el contexto de aparición de la obra, es decir, casi 10 años después de la instauración del gobierno revolucionario, Fidel Castro muestra resistencia por dejar el poder. Asimismo, la insistencia de los personajes por practicar un ritual que se configura como una mentalidad arcaica carente de éxito revelaría la permanencia de un modelo político que no se ha adaptado a los cambios y a las nuevas necesidades de la sociedad. Por otro lado, el encierro de los viejos simboliza la distancia entre la élite política y la realidad del país, pues el aislamiento los hace evitar el contacto con la sociedad y, específicamente, con los jóvenes, cuya identidad les hace recordar su vejez y la necesidad de cambio y renovación.
- En suma, Tota y Tabo, pareja protagónica de la obra, llevan a cabo un ritual ineficaz que, en vez de lograr su propósito que consiste en aplacar el miedo, termina por confirmar el fracaso de los personajes, dado que insisten en ejecutarlo a pesar de ser

conscientes de su carencia de éxito. Ya que el ritual se ve desacralizado, se constituye como retórica carente de significado, lo cual permite entender el ritual como una práctica metateatral, la que se constituiría como un segundo nivel de representación dentro de la ficción. Al tomar en cuenta al ritual como una representación teatral, se enfatiza la paradoja de llevar a cabo un rito repetidamente que no llevará a la salvación de los personajes. Además, si bien la obra nos da luces sobre los motivos del miedo y del descontento de la pareja, no termina por esclarecer todas las dimensiones del fracaso de los personajes. Esta apertura a la interpretación permitirá a considerar a los viejos como alegorías de la angustia existencial frente a la secularización de la modernidad, y como alegoría del gobierno castrista, que se encuentra estancado en el pasado, y de la población, que se ve oprimida por el control del régimen.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Lionel. Metatheatre: A New View of Dramatic Form. Nueva York: Hill and Wang, 1966.
- Albizúrez Gil, Mónica. “La respuesta cubana en Dos viejos pánicos de Virgilio Piñera”.  
Revista Cultura de Guatemala. 2.22 (2001): 185-195.
- “Allegory”. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1993. 31-36.
- Aristóteles. Poética. Tr. Alicia Villar Lecumberri. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2004.
- Artaud, Antonin. El teatro y su doble. Tr. Enrique Alonso y Francisco Abelanda. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- Berman, Marshal. Todo lo sólido se desvanece en el aire. Tr. Andrea Morales Vidal. México: Siglo XXI, 2011.
- Bovero, Michelangelo. “Modernidad”. Individuo, modernidad, historia. Tr. Pedro Aragón. Ed. Manuel Cruz.. Madrid: Tecnos, 1993. 97-112.
- Bushby, Alfredo. “La dramaturgia latinoamericana de los años sesenta”. Dédalo: Revista de Lingüística y Literatura. 2.1 (1995): 24-28.
- Carrió, Raquel. “Teatro y modernidad: 30 años después”. De las dos orillas. Teatro cubano. Ed. Heidrun Adler y Adrián Herr. Madrid: Iberoamericana, 1999. 29-42.
- Camus, Albert. El mito de Sísifo. Tr. Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada, 1953.
- Cazeneuve, Jean. Sociología del rito. Tr. José Castelló. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.
- De Man, Paul. “Historia Literaria y modernidad literaria”. Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea. Tr. y ed. Hugo Rodríguez Vecchini, Jaques Lezra. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991. 159-184.

- Eliade, Mircea. El mito del eterno retorno. Tr. Ricardo Anaya. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- Lo sagrado y lo profano. Tr. Luis Gil Fernández. Barcelona: Paidós, 1998.
- Espinosa Domínguez, Carlos. Virgilio Piñera en persona. Denver: Término Editorial, 2003.
- “Una dramaturgia escindida”. Teatro cubano contemporáneo: antología. Madrid: Centro de Documentación Teatral: Sociedad Quinto Centenario: Fondo de Cultura Económica, 1992. 13-77.
- Esslin, Martin. El teatro de lo absurdo. Tr. Martín Herrero. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- Fletcher, Angus. Alegoría: teoría de un modo simbólico. Tr. Vicente Carmona González. Madrid: Akal, 2002.
- Foster, Merlin H. “Games and endgames in Virgilio Piñera’s Dos viejos pánicos”. In Retrospect: Essays on Latin American Literature. Ed. Elizabeth S. Rogers y Timothy J. Rogers. Carolina del Sur: Spanish Literature Publications Company, 1987. 105-114.
- Gallardo, Emilio. “Atarse a estacas como trepar a mástiles: “ El trac` piñeriano”. Anuario de Estudios Americanos. 64.2 (2007): 253-266.
- Gennep, Arnold Van. The rites of passage. Chicago: The University of Chicago Press. 1992.
- Gilgen, Read. “Virgilio Piñera and the Short Story of the Absurd”. Hispania. 63.2 (1980): 348-355.
- Hubbert, Judd D. Metatheater: The Example of Shakespeare. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991.
- Huizinga, Johan. Homo ludens. Tr. Eugenio Imaz. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

- Innes, Christopher. El teatro sagrado. Tr. Juan José Ultrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Jerez Farrán, Carlos. “Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista”. Latin American Theatre Review. 22.2 (1989): 59-71
- Lázaro Carreter, Fernando. “Alegoría”. Diccionario de términos filológicos. Madrid: Gredos, 1981.34-35.
- Leal, Rine. “Piñera todo teatral”. Teatro Completo. La Habana: Letras Cubanas, 2002. V-XXXIII.
- Lyday, Leon F. “De rebelión a morbosidad: juegos interpersonales en tres dramas hispanoamericanos”. Centro Virtual Cervantes. (2006)  
<[http://cvc.cervantes.es/Obref/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_124.pdf](http://cvc.cervantes.es/Obref/aih/pdf/06/aih_06_1_124.pdf)>
- Millares, Selena. “La subversión del logos en el teatro de Virgilio Piñera”. Revista de Estudios Teatrales. 11 (1997): 235-245.
- Palls, Terry. “El teatro del absurdo en Cuba: el compromiso artístico frente al compromiso político”. Latin American Theatre Review. 11.2 (1978): 25-32.
- Pavis, Patrice. Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Tr. Jaume Meléndez. Barcelona: Paidós, 1998.
- Pérez-Stable, Marifeli. La revolución cubana: orígenes, desarrollo y legado. Madrid: Colibrí, 1998.
- Piñera, Virgilio. “Dos viejos pánicos”. Teatro Completo. Ed. Rine Leal. La Habana: Letras Cubanas, 2002. 477- 509

- Rappaport, Roy. Ritual y religión en la formación de la humanidad. Tr. Sabino Perea.  
Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Rubio Hernández, Rogelio. Antropología, religión, mito y ritual. Madrid: Universidad  
Nacional de Educación a Distancia, 1998.
- Thomas, Hugh et al. La revolución cubana 25 años después. Tr. Andrés Hernández.  
Madrid: Playor, 1985.
- Turner, Victor. From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. Nueva York:  
Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Ubersfeld, Anne. La escuela del espectador. Tr. Silvia Ramos. Madrid: Asociación de  
directores de escena de España, 1997.
- Wunenburger, Jean-Jaques. Lo sagrado. Tr. María Belén Bauzá. Buenos Aires: Editorial  
Biblos, 2006.
- Zalacaín, Daniel. “El asesinato simbólico en cuatro piezas dramáticas hispanoamericanas”.  
Latin American Theatre Review. 19.1 (1985): 19-26