Ensayos críticos sobre

Griselda Gambaro
y
José Triana

Edición, introducción y entrevista
por
Diana Taylor

Textos inéditos de Griselda Gambaro y José Triana

GIROL Books Inc.

Col. Telón Crítica, 1

COLECCION TELON

Dirigida Por: Miguel Angel Giella y Peter Roster

CRITICA, I

Primera edición, 1989
First edition, 1989

Derechos reservados conforme a la ley
All rights reserved

© Girol Books, Inc.

Impreso y hecho en Canadá
Printed in Canada

Cover drawing by José Clemente Orozco

Tipografía por L.A.R. Typography, Ltd.
Impreso por Gagné Printing

ISBN 0-919659-19-5

Madrid – La Habana – París: Tres Imágenes de José Triana

José Monleón

Conocí a Triana en Madrid, al comienzo de los sesenta, cuando ya había estrenado sus primeras obras en La Habana, *El mayor general* y *Medea en el espejo* (1960), debía de andar cerca el de *La muerte del ñeque* (1962) y, por supuesto, no se había producido la gran explosión de *La noche de los asesinos* (1966), que lo elevó, por la calidad de la obra y su inmediata proyección, a la categoría de destacado autor latinoamericano. Un tanto bohemio, acompañado a menudo de Riné Leal —el excelente crítico cubano, que también vivía por entonces en Madrid—, aquel era un José Triana lleno de esperanzas en el proceso revolucionario que vivía su país.

Volví a verlo en La Habana a finales de esa década, con ocasión de mi primer, y, por ahora, único viaje a Cuba, donde cumplí la tarea de jurado del Premio de la Unión de Escritores. Triana ya no era el mismo. Encuadrado dentro de la burocracia —creo que trabajaba para la Editora Nacional—, compartía con Virgilio Piñera una posición estética, que si, para muchos, era Vanguardia, para otros, para los que defendían dogmáticamente los postulados del realismo socialista, era formalismo y pesimismo contrarrevolucionario. José Triana era entonces —como Virgilio— un hombre cauto, con cierto sentimiento de marginación, pese al respeto con que era tratado por la mayor parte del medio teatral. Recuerdo que, coincidiendo con mi estancia, se estrenó en La Habana una obra adscrita a lo que por entonces se llamaba Teatro del Absurdo —identificando, de manera automática, con lo que, a partir de *Esperando a Godot*, se definía como Vanguardia— y que la representación adquirió el carácter de una sorda confrontación política. Allí, entre los espectadores identificados —desde fuera y, supongo, que desde sí mismo— con todo lo que aquella función significaba, estaba José Triana, con quien mantuve un trato distante, no porque yo lo

quisiera así sino porque mi condición de jurado del Premio de la Unión de Escritores —un premio para autores cubanos, paralelo al de la Casa de las Américas, de carácter internacional— debía de ser para él escaso aliciente.

Salvo algún encuentro breve, ya en Francia, mi tercera y, por ahora, última aproximación al autor cubano fue en París, en el verano del 88, con ocasión del Encuntro Internacional sobre Teatro Latinoamericano de Hoy. Charlé con él en varias ocasiones, estuve en su casa, y me encontré con un Triana que estaba más cerca del que conocí en Madrid que del silencioso y grave que vi en La Habana.

Templado, ni castrista ni anticastrista, correcto con los amigos que seguían fieles al régimen —entre ellos, Riné Leal, compañero de andanzas madrileñas—, atado sin problemas a la tradición vital y literaria de Cuba, Triana era un exiliado en nada semejante a los que viven con tristeza y resentimiento esa condición. Quizá no era —no es— exactamente un exiliado. Es un autor profundamente cubano, que tiene claras las aportaciones positivas de la Revolución y recuerda con tristeza las intransigencias de determinados sectores burocráticos, en una época concreta, coincidente con un momento clave de su biografía personal.

Recordando esas tres imágenes de José Triena, he leído, o vuelto a leer, todos sus textos editados, más otros dos, «Ceremonial de guerra» y «Revolico en el Campo de Marte», de los que poseo una copia mecanográfica y que, aun no figurando entre los más felices del autor, poseen un gran interés para los fines perseguidos en este modesto trabajo.

Primera Imagen

Con el título general de *El Parque de la Fraternidad*, la Unión de Escritores publicó, en el 62, un volumen que incluye tres obras: «Medea en el espejo», estrenada el 17 de diciembre de 1960; «El mayor general», obra en un acto, estrenada, curiosamente, el mismo día y en otra sala, y «El Parque de la Fraternidad», estrenada el 28 de mayo del 62, es decir —y ello explica su elección para dar título al libro—, por las mismas fechas en que apareció el volumen.

Los historiadores del teatro cubano sitúan los comienzos autorales de José Triana —nacido en Camagüey, estudiante de bachillerato en Bayamo, empleado de la Compañía Cubana de Electricidad hasta el momento de su afirmación literaria— en el 57, a partir de cuya fecha da a conocer varias obras en un acto de sorprendente madurez formal. A esta categoría pertenecen *El mayor general* y *El Parque de la*

Fraternidad. En el mismo 57 realiza su primer viaje por Europa, donde pasa una larga temporada. Triana divide su tiempo entre España, Francia, Alemania e Italia, y es lógico pensar que su estancia en París —donde, por entonces, alcanzaban autores como Beckett, Adamov o Genet el valor emblemático de la Vanguardia— debió de influir decisivamente en su visión del teatro. En el 59 se produce la victoria de la Revolución Cubana. A finales del 60, estrena ya su primera obra larga, *Medea en el espejo* —en dos actos— y se consagra como uno de los nuevos autores importantes del país. En diciembre del 63 —de nuevo, en la Sala Prometeo, escenario habitual de los estrenos de Triana— da a conocer *La muerte del ñeque*, y, en 1966, tras otros títulos de menor resonancia —*La visita del ángel* y *El incidente cotidiano*—, un texto fundamental en la obra global de Triana y en el teatro latinoamericano de aquella década, *La noche de los asesinos*.

Estos datos exigirían dos apostillas. La primera, que Triana —como Virgilio Piñera, a quien nuestro autor dedicó *El Parque de la Fraternidad*— había asumido una determinada visión del mundo y una estética para expresarla perfectamente encuadrable en lo que, frente a las variantes del teatro generalmente aceptado, se definía por entonces como la Vanguardia. Término que venía a significar, básicamente, la negación de ese naturalismo degradado, a través del cual, y según los distintos intereses, la realidad era sometida a una manipulación fotográfica, clara u oscuramente maniquea, dando una imagen pueril y reducida de la condición humana.

La segunda apostilla sería dejar bien claro que la posición estética de Triana se había definido claramente antes del triunfo revolucionario, fervientemente deseado por el autor. En el marco del nuevo régimen realizó sus primeros estrenos y se consagró como dramaturgo. Lo que significa que el conflicto con el poder no surgió de una previa actitud ideológica del escritor, sino de ese dogmatismo que, en determinados períodos, ha marcado la política cultural de los regímenes marxistas. El tema exige una matización, ajustada a los argumentos y circunstancias históricas que han conformado el debate en cada momento. Lo cual no debe de ser óbice para considerar el manejo emblemático del realismo socialista, y la identificación de las Vanguardias con el formalismo pequeño burgués o la expresión condenable de la crisis de esa clase social, un grave error y una contradicción última en el seno de ese espíritu de liberación personal, de investigación en todos los campos y de creación de un nuevo y más justo orden social, de donde emergió, a lo largo de la segunda mitad del XIX, la última gran teoría

revolucionaria. Triana no imitó nunca a Ionesco, alzado en acusador del sistema político, en este caso el marxismo, que rechazaba los contenidos y las formasde su teatro. Lo que en Ionesco era una globalización teórica, en Triana es un testimonio singular, que pasa por etapas de identificación, de crisis, de ruptura, y, la última, de cierta expectativa, coincidiendo con la presencia de una nueva, abierta y dialogante política cubana, de la que podría ser un ejemplo —al que ha de ser especialmente sensible Triana— el rescate crítico y la reiterada edición de las obras de Virgilio Piñera. Para Triana, la Revolución Cubana no es un Antogonista, sino una experiencia ligada a su identidad, que sigue operando —como pasado, presente y futuro— en él, y frente a la que asume una actitud crítica, más asentada en el sentimiento de que determinadas cosas se hicieron mal que, a la manera de Ionesco, en la asunción de una actitud contrarrevolucionaria. Volveremos a este tema en el próximo punto. Vayamos ya al comentario de algunas de las obras correspondientes a esta primera etapa de Triana, la que inicia como autor en el 57 y se consolida a lo largo de los sesenta, con *La noche de los asesinos* como punto culminante.

Lo primero que sorprende de *El mayor general* es su madurez. En una época en la que en todo Occidente —incluyendo en el término, naturalmente, a América— abundaban las obras escritas «a la manera de Beckett» y se hacía de su lucidez un ejercicio puramente formal, Triana expresa una visión del mundo fuertemente arraigada en su personalidad. Imposible crear la atmósfera, la agonía y un oscuro sentimiento de culpa como hace Triana de no mediar una profunda autenticidad. Es el imaginario, la memoria del subconsciente y nunca la reelaboración de las lecturas de moda, lo que dicta cada palabra de este breve y excelente texto, en el que, en definitiva, se establece ya uno de los ejes de la poética de Triana: la ambigüedad cronológica, la suspensión de los personajes en un tiempo ajeno al calendario, mezclado a un sentimiento de culpa y de impotencia. Los personajes viven apresados en algo que ya sucedió y no saben cómo corregir. Es el imaginario y no la acción inmediata, palpable, el que afronta e intenta resolver, en una irrealidad profundamente real, el conflicto pendiente.

Algunas piezas como *Medea en el espejo* o *La muerte del ñeque* intentarán, dentro de estructuras ceremoniales, de atmósferas marcadas por los misterios de la civilización negra, o los oscuros ritos que ésta hizo con la religión católica, remitirnos a argumentos más precisos, a historias de amor y crimen que ocurren una sola vez, en un tiempo real, inspirándose, lógicamente, la *Medea* en la tragedia de Eurípides.

En *La noche de los asesinos* volverá a surgir el núcleo que ya apareció en *El mayor general*, enfatizando, quizá, una de las dimensiones de esta obra juvenil: la idea de represión, la vinculación entre la represión y la violencia, la angustiosa identificación entre la liberación y el crimen.

El ámbito elegido es el de una familia. Pero es obvio que se trata de un microcosmos en el que se resume el orden social del mundo. Cabría pensar que este microcosmos está singularmente referido a la sociedad cubana y al papel que en ella juegan la religión, la educación y el poder. El recuerdo de *Las criadas*, de Genet, con la que, inevitablemente, se asocia la obra de Triana, nos permite comprender que se trata de una reflexión mucho más general, si bien tenga, en este caso, una referencia claramente cubana. La alusión que suele hacerse a Artaud reafirma lo que decíamos a cuenta de Genet. Triana conecta con temas, conflictos y formas que pertenecen a la mejor tradición dramática occidental, pero sin caer nunca en la imitación, sino incorporándolos a su propia y personal manera de encarar su condición existencial y su pertenencia a la sociedad cubana. Con Triana y con Piñera se crea, en fin, una vanguardia, a la vez, universal y nacional, distanciada, inevitablemente, de aquel otro teatro directamente vinculado al proceso de la Revolución Cubana.

Segunda Imagen

Tras el triunfo de *La noche de los asesinos*, la figura de José Triana comienza a sufrir cierto oscurecimiento. Ha dejado de ser el joven autor potenciado por la victoria castrista para convertirse en la más brillante expresión del nuevo teatro cubano. Es el más representado en todo Occidente. Y eso no gusta a quienes quisieran que la Revolución exportara al mundo otra imagen teatral. A esa época corresponde mi segundo encuentro personal con José Triana, durante mi estancia en La Habana como jurado del Premio de La Unión.

Ya por entonces está escribiendo su *Ceremonial de guerra*, que le ocupa nada menos que del 68 al 73, y donde se refleja, me parece, la crisis que atraviesa. La obra está precedida de tres citas: de Neruda, Alexander Lener Helenia y Miguel Hernández. La que importa es la de este último: «Yo me digo; si el mundo es teatro, si la revolución es carne de teatro, procuremos que el teatro, y por consiguiente la revolución, sean ejemplares, y tal vez, y sin tal vez, conseguiremos entre todos que el mundo también lo sea». Por primera vez, el autor expresa la necesidad

de *procurar* que las revoluciones sean «ejemplares», es decir, dado el contexto histórico, que lo sea la Revolución Cubana. La obra es, en términos generales, la más torpe de todas las que conozco del autor. Seguramente porque priva su necesidad de desarrollar el conflicto que le angustia —el choque entre la pureza y la eficacia, entre la grandeza de los fines y la violencia o la mezquindad de los medios— sobre esa consistencia interna que han solido tener los dramas de Triana.

La obra, como era de esperar, se sitúa en un tiempo histórico muy anterior a la Revolución castrista, exactamente en las guerras de la independencia cubana frente al ocupante español, sólo que, en más de una ocasión, se establece un paralelismo delator entre esa guerra y la Revolución. El conflicto se enuncia, en todo caso, con nitidez. Un combatiente cubano, gravemente herido, es abandonado por sus compañeros en el campo de batalla, quedando en su poder un mapa de gran valor estratégico para poder derrotar al ejército español. La recuperación de ese mapa implica localizar al citado combatiente y engañarle para que, pese a lo sucedido, entregue ese mapa. Un personaje se presta a simular que lo encuentra casualmente y a fabular una patraña con la que ganarse su confianza. Lo consigue y surge entonces la necesidad de denunciar el conflicto. Carlos, que así se llama el personaje que ha recuperado el mapa, lo deveuelve a Aracelio, el soldado engañado. Estamos ya, en el desenlace del drama:

CARLOS - Exigen justicia y piedad . . . Justicia, ¿de qué? . . . Es la hora de la verdad, Aracelio, ¿estás a favor o en contra? ¡Dímelo!

ARACELIO - (*Titubeante*). ¿Y todo lo demás?

CARLOS - ¿Lo demás?

ARACELIO - Sí, lo demás . . .

CARLOS - ¿Lo vivido? ¿Crees que de este modo alguien recordará tu heroísmo? Es lamentable. Es bochornoso. Basura. ¿En qué heroísmo piensas? ¿En lo que hiciste? ¿En el pasado? . . . (*Rotundo*) ¡El presente! ¡El presente! ¡Revísate! (*Otro tono*). Tú, solo . . . . Tú, el infeliz, el vejado, el atropellado . . . ¡Tú, a la larga, él puro! (*Otro tono*). No mereces excusas ni compasión. A nadie escuchas. A nadie consideras. Estás lleno de odio . . . Solamente ves sombras a tu alrededor. (*Otro tono*). ¡Sí, todos te queremos mal! ¡Todos somos tus enemigos! (*Otro tono*). El mal, como tú dices, no puede borrarse. ¡Está ahí!. Señalando, acusando. Pero sirve como ejemplo de lo que no se debe hacer . . . Y con esa experiencia se gana, se enriquece uno. (*Otro tono*). ¡Ah, otra cosa! . . . Fíjate bien . . . Cuando vine y te vi y empecé a oírte; «A mí la verdad . . . La verdad . . . Sobre todo la verdad . . .». Andaba al garete, te lo confieso. «Dios mío, por qué, el pobre . . .». No obstante, ahora, en este mismo instante, te puedo decir sin que me quede nada por dentro, que he comprendido. Tu verdad y mi mentira . . . Sueños, sueños . . . (*Otro

tono). ¡Quizás sea una exageración! *(Otro tono).* La Revolución es lo que permanece. *(Otro tono). Ya no sabría distinguir entre el que vino esta mañana y el que se va . . . La Revolución. (Pausa).* Algo ha pasado dentro de mí. *(Pausa).* La Revolución . . .

Triana no resuelve, como es lógico, el conflicto. Aracelio tiene sus razones para sentirse engañado. Y Carlos, que las tuvo primero para engañarle y sintió luego la mala conciencia de haberlo hecho, acaba por volver a colocar la eficacia de la Revolución por encima del debate sobre la verdad y la mentira de las conductas personales. Cada parte, en fin, se queda con su argumento: Aracelio con la tristeza de haber sido sacrificado personalmente en aras de una necesidad revolucionaria; Carlos, con el sentimiento de que ha cumplido con su deber. Detrás del conflicto, golpeándonos, están las preguntas del propio Triana: ¿Por qué abandonar primero al oficial malherido y engañarlo después? ¿Acaso no es el engaño que se urde contra Aracelio un modo de salvar lo que se perdió previamente en una acción torpe contra el mismo personaje? ¿No es más lógico que la Revolución evite sus errores en lugar de corregirlos invocando un interés superior? ¿Por qué se rompe la constante ética, y la apelación a los fines perseguidos surge como justificación de una trayectoria tortuosa? La lucha dialéctica entre Carlos y Aracelio era un trasunto de la que sostenía Triana dentro de sí mismo.

Al año 71, fechada también en La Habana, pertenece *Revolico en el campo de Marte*, obra en verso, enredo erótico, acumulación de amores equívocos, desahogos sexuales, trallazos de humor y, en definitiva, un juego algebraico a través del cual el autor parece querer alcanzar dos objetivos: olvidar por un instante sus problemas políticos y dar fin a la actitud atormentada con la que, hasta ese instante, había tratado los temas de la represión sexual. *Revolico en el Campo de Marte* es una obra desvergonzada, con la que el autor se libera de una de sus pesadillas y, quizá, toma aliento para hacer otro tanto con el debate que arrastra desde su doble condición de autor de vanguardia y dramaturgo crecido en el seno de la Revolución Cubana.

Tercera Imagen

Palabras comunes estrenada en Stratford-upon-Avon y situada, como otras obras de Triana, en la época de finales del pasado siglo y comienzos de éste, supone la recuperación de una firmeza dramática que no existía en sus obras inmediatamente anteriores. En cierto modo es el reencuentro con una serie de fantasmas familiares que encara esta vez con la voluntad de desprenderse de ellos para siempre.

Otra vez, como en *El mayor general* o en *La noche de los asesinos* surge el tema de la represión, de la violencia y del sueño transgresor; otra vez, nos encontramos con una serie de personajes de vida suspendida, sin fuerzas para integrarse en la realidad; otra vez, el proyecto de vida, las ideas a las que determinados personajes se aferran, no resisten la menor confrontación con la verdad. De nuevo, en fin, nos encontramos ante una sociedad enajenada e infeliz que ignora el modo de insertarse en la historia. Lo nuevo, lo que caracteriza a *Palabras comunes* respecto de otras obras precedentes y, muy concretamente, de *La noche de los asesinos*, es que, en esta ocasión, el encanto o el maleficio se rompe y los personajes han de afrontar las consecuencias de su enajenación. Ya no cabe repetir incansablemente la ceremonia de la rebelión; ya no cabe vivir eternamente en y del pasado; cuando, por ejemplo, la mujer educada en el temor al sexo manifiesta su incapacidad para mantener relaciones con el marido, la acción, lejos de detenerse o de girar alrededor de ese punto, prosigue, y, no mucho después, vemos a esa mujer con un amante real que finalmente la desprecia. En *Palabras comunes* se pagan o liquidan todas las cuentas, cada personaje consuma su pequeña revolución o acaba siendo destruido por su mentira. Es un drama que, a la vez, conecta con todas las obsesiones y recuerdos que alimentaron las mejores obras de la etapa cubana del autor y, a la vez, una pieza menos enrarecida, más vital, más dispuesta a asumir la acción y pagar el precio. La transgresión ha dejado de ser un sueño para ser acción.

Por lo demás, el hecho de que Triana, a lo largo de su evolución personal, haya seguido situando sus dramas en épocas muy anteriores al 59 implica, me parece, dos nociones muy claras: una, la pervivencia de la Cuba finisecular y de la Cuba independiente que surgió, castigada por los abusos de su clase dominante, del Tratado del 98; y otra, el sentimiento de que la Cuba de hoy ofrece una serie de ambivalencias frente a las que, quizá por temor a ser manipulado desde el anticastrismo, Triana no ha querido pronunciarse en su teatro.

Entrevista con José Triana

Diana Taylor

TRIANA: Alguien ha dicho que el escritor es aquel que trabaja con la memoria de la infancia, y yo lo afirmo porque en la medida en la cual yo me he ido internando en el ámbito de la escritura, en esa misma medida he ido rescatando del olvido la memoria de aquello que ha participado más vivamente en el mundo de mi infancia. Me crié en un pueblo que se llama Bayamo, monumento histórico de la isla, porque allí se gestó la Guerra de Independencia de 1868. Esa ciudad, que era muy rica, fue quemada, destruida totalmente. Todavía en mi infancia podía pasearme por los muros en ruinas, por las casas, cementerios y plazas que hablan de la grandeza de otros tiempos. Fui educado bajo el signo de la rebelión. Rechacé los postulados dados de los mitos políticos y de la mediocridad del ambiente provinciano, ensimismado en cómo pensar. Los signos de a rebelión estaban delante de mí como testimonios trágicos. Por eso creo que el escritor va al rescate de aquello que le pertenece de algún modo.

TAYLOR: La imagen que presentas ya de por sí es bastante teatral, una búsqueda casi épica. ¿Me puedes decir cómo se fueron fundiendo en ti las imágenes históricas con las teatrales?

TRIANA: Entran muchas cosas además del contacto con la ciudad. Contribuyen también los problemas que se defendían en la casa; mi padre era un fervoroso defensor de la República durante la época de la guerra civil de España. Y la reunión con los amigos que participaban de mis propias ideas. Todo nos llevaba a la idea revolucionaria de Martí. Por otra parte, mi padre me llevaba al teatro, conciertos, conferencias y hasta promovía actividades culturales ya que pertenecía a la directiva del Círculo Bayamo. Al mismo tiempo él estaba suscrito a una revista que se llamaba *Ultra*, dirigida por Fernando Ortiz.

TAYLOR: ¿En qué trabajaba tu padre?

TRIANA: Trabajaba en la compañía de teléfonos. Empezó con los trabajos más humildes y fue gradualmente ascendiendo. Es un

hombre inteligente, lleno de contradicciones, de una enorme inquietud. Esta es la base que tengo.

TAYLOR: ¿Y cuándo empezaste a participar activamente en el teatro?

TRIANA: En 1952 conocí a Virgilio Piñera, que era entonces el niño terrible de las letras cubanas. Piñera había publicado *La carne de René* y *Los cuentos fríos* en la Argentina, y había regresado para ser Secretario de la revista *Ciclón*. Yo tuve una gran alegría al conocerlo. Inmediatamente me preguntó si yo escribía, las cosas normales, y le dije que sí. Me pidió colaboración para *Ciclón* y aparecieron en 1955 una serie de poemas, creo que la página se llamaba «Cinco Poetas Jóvenes», donde apareció también Severo Sarduy.

TAYLOR: ¿Cuáles eran tus influencias en Cuba antes de que te fueras en el 55? ¿Trabajabas con Piñera?

TRIANA: No. Era un amigo pero no trabajaba con él. Más tarde sí, pero ya dentro de la Revolución. No, más bien las influencias me llegaban a través de la lectura, Miguel de Unamuno, Machado, Valle-Inclán. La generación del 98 a mí particularmente me influenció. Reafirmaba mis ideas, mi sentido trágico, mis deseos del mejoramiento de la sociedad, mi búsqueda de identidad. La generación del 98 fue para mí el cimiento intelectual, independientemente de otros que leía con avidez, como Camus y Sartre.

TAYLOR: ¿Y los autores latinoamericanos?

TRIANA: Los admiraba muchísimo, Alfonso Reyes, Sor Juana Inés de la Cruz, Güiraldes. Toda la obra de Martí era para mí un testamento literario, poético y revolucionario. Tenía una gran admiración por los cuentos de Calbo, el traductor de Faulkner y Hemingway.

TAYLOR: ¿Y de teatro?

TRIANA: El movimiento teatral en Cuba era importante. Yo había visto obras de García Lorca, *Antes del desayuno* de O'Neill, *La prostituta respetuosa* de Sartre, una obra de Tennessee Williams, no me acuerdo cuál, y *Las criadas* de Genet, que se montó en 1950, me hizo un gran impacto.

TAYLOR: Me parece interesante, ya que *La noche de los asesinos* se asemeja en cierta medida precisamente a esa obra. ¿Tú para entonces no habías escrito obras teatrales?

TRIANA: ¿Cómo yo te podría decir? Hacía pequeños intentos pero se quedaban entre la fantasía y la escritura. Me interesaba mucho

el teatro, pero estaba en una nebulosa. No sabía exactamente qué era lo que yo iba a hacer. Era un período doloroso, tanto porque era joven como por mis inquietudes políticas y literarias. Estaba muy cerca del Movimiento del 26 de Julio, en el cual yo participé. Acuérdate que en el 52 Batista toma el poder y en el 53 Fidel Castro se opone y ataca el cuartel Moncada, un acto sangriento por el cual lo llevan a la cárcel. El gobierno de Batista trata de destruir el movimiento revolucionario. Pero el pueblo cubano no quería de ningún modo la permanencia de Batista en el poder. En fin . . . las autoridades se pusieron en contacto con mi padre . . . En el 55 me fui a España. Pasé dos años en la Universidad Autónoma de Madrid. Un amigo, Angel Lázaro, que era crítico de poesía y teatro, me animó. Me decía que escribía bien la poesía, que podría ser un dramaturgo, cosas así, que me dejaron en la mayor perplejidad pero al mismo tiempo con un gran deseo de crear. En esa época, vi las representaciones en España de *Esperando a Godot*, *La cantante calva* y *La lección*. Esas tres obras fueron una especie de sacudimiento, y yo me lancé entonces a la escritura. Escribí una obra, que he roto, pero se llamaba *Un incidente cotidiano* y otra obra se llamaba *El mayor general*, que conservé.

TAYLOR: Entonces esto fue en el 57, ¿o estás hablando de una versión anterior?

TRIANA: Fue en el 57. Es la versión que se publicó. Fui a hablar con el director de teatro que había dirigido esas obras y le dije que quería trabajar con él. El único trabajo que tenía era limpiar los pisos en el teatro para los ensayos. Allí vi los montajes, *Reunión de Familia* de Eliot, *Jack o la sumisión*, *Amadeo o cómo quitárselo de encima* y *Las sillas* de Ionesco. Al mismo tiempo ayudaba con un grupo teatral que apenas empezaba. Promoví que se hiciera *Los siervos* de Piñera, la *Antígona* de Alfonso Reyes y el *Divino Narciso* de Sor Juana para el día del Corpus Cristi.

TAYLOR: ¿Ayudabas con la *mise-en-scène?*

TRIANA: Sí, y actuaba también. Trabajé como actor en *La comedia de las equivocaciones* de Shakespeare y también en *Los siervos* de Piñera. Y, en esa época, triunfa la Revolución, y regreso a Cuba. Date cuenta que para entonces la influencia española e europea que tengo es enorme. Estaba ligado con la vanguardia española de aquel momento.

TAYLOR: Y con esta formación tuya, con tu fascinación por el teatro del absurdo que refleja la crisis de la burguesía, ¿cómo ves tú de nuevo la realidad cubana, donde la crisis es una cosa muy distinta, donde todas las estructuras sociales y políticas están en proceso de redefinición?

TRIANA: Por eso hago inmediatamente *Medea en el espejo*, que es una idea que ya me viene en España. En cuba en el 58 había tenido un éxito loco la reposición de la obra de Piñera, *Electra Garrigó*. La gente me hablaba de ella. Yo quería hacer una cosa totalmente diferente a lo que había hecho Piñera. Quería tomar la gente en un solar, el negro, el blanco, el mulato, que forman parte de nuestra idiosincrasia, y darles una dimensión grandiosa, una dimensión trágica.

TAYLOR: Pero la tragedia es una forma estética que habla de otros tiempos, de otro mundo en el cual el orden se consideraba coherente e indisputable y las jerarquías se mantenían estrictamente. En cierto sentido tu búsqueda de la dimensión trágica me recuerda tus paseos por las ruinas de Bayamo. Los edificios históricos, como la estética aristotélica, son vestigios de un orden que ya no existe. Como en tus otras obras, sitúas a tus personajes en las rupturas, en las ruinas de un mundo desaparecido. No se trata de héroes, de los personajes importantes que son centrales al conflicto socio-político de su ambiente. Estamos hablando de gente humilde del solar, un espacio al margen del marco consagrado, histórico, trágico.

TRIANA: En *Parque de la Fraternidad, Medea en el espejo* y *La muerte del ñeque* quería señalar que el mundo cotidiano de esta gente humilde está cargado de un elemento trágico, de una historia que, por no ser la historia oficial, no se ha escrito, y no se dice. Yo quería romper con el racismo, la exclusión que se veía en mi país, y darles a esos personajes una envergadura sagrada. A las viejas estructuras, quería introducir un nuevo contenido, un contenido paródico.

TAYLOR: Sí, es como una tercera tentativa. La primera sería situarse totalmente dentro de la situación —en términos de la ideología dominante—, o del marco —en términos estéticos. La segunda sería rechazar ambos, romper con lo heredado. Tú, sin embargo, planteas los dos marcos simultáneamente. Tu obra sugiere que no podemos rechazar el marco pero tenemos que apartarnos de él, funcionar con el marco al lado. La parodia logra transmitir esta tensión, que es una forma de reconocer y subvertir a la vez las normas dominantes. Es como decir, sí, reconozco las formas y me burlo de ellas. Ahora, todo esto

todo esto tiene sus implicaciones políticas, especialmente durante esta época en que tú regresas a Cuba. Una de las ficciones de la Revolución era que se podían no sólo romper, sino anular, los marcos anteriores, heredados. En *La noche de los asesinos* demuestras que los esfuerzos por crear un mundo nuevo han fallado, los hijos vuelven a tropezar con los mismos problemas que sus padres. Para mí, la trayectoria dramática que sigues es muy consistente. *La noche de los asesinos* no surge del vacío, sino que se ven en estas primeras obras como vas experimentando con esa ruptura, con esa forma tuya de ver dos cosas simultáneamente, el pasado y el presente, el ito del pasado y el mito del presente, el mito Revolucionario.

TRIANA: Mi obra, supongo, es una parábola invertida hacia atrás, a buscar los orígenes, buscar secretos, buscar aquello que parece que está afuera de la historia pero que sin embargo es la historia misma. Las ruinas son la evidencia de un conflicto, pero la interpretación de ese conflicto borra o altera la evidencia. Las ruinas ya todas las han limpiado. Prácticamente, han desaparecido.

TAYLOR: ¿Cómo ubicarías tus piezas dentro de esa parábola?

TRIANA: *El mayor general* (1957), es sencillamente la historia contr la tiranía situada en la década de 1920, y en realidad es también contra el período batistiano. *Medea en el espejo* (estrenada en 1960), situada en los años 50, es una metáfora de la vida cubana y de la necesidad de un acto liberador. *La muerte del ñeque* (estrenada en 1963), situada en el mismo contexto histórico, busca la «limpieza», busca un nuevo orden. Esta obra se refiere a toda la política corruptora del país en la época de Batista pero al mismo tiempo es una advertencia a la corrupción inicial que ya se expresa en el año 63 y 64 en la vida cubana. Veía que se estaban reproduciendo las mismas luchas por el poder, la misma represión policíaca existente en el período de Batista aunque bajo la excusa de una integridad revolucionaria.

TRIANA: Se nota desde esta época tu técnica de desdoblar el mrco temporal en tus obras, y a la vez, de borrar las supuestas diferencias que distinguen un período de otro. Al señalar dos épocas, los veinte y los cincuenta por ejemplo en el caso del *Mayor general*, sugieres que no obstante ciertas diferencias, la represión sigue siendo la misma. Creo que George Woodyard se refiere a esto en su ensayo: «*Palabras comunes* de Triana: Ciclos de cambio y repetición». Yo señalo lo mismo en cuanto a *La noche de los asesinos*.

TRIANA: *La noche de los asesinos* es una obra vinculada al proceso revolucionario. Escrita en Cuba en un período ambiguo de transformación. ¿Contra quién se escribía? Contra todas las medidas represivas. Para mí el acto revolucionario es un acto de libertad; no es un acto represivo. Es el acto de soñar y vivir mejor una sociedad. ¿Y por qué esos niños se meten en un granero y comienzan a hacer y rehacer incesantemente esas representaciones? ¿Contra quién están luchando? Están luchando contra el orden establecido de las banalidades que van minando poco a poco sus vidas. Y sin embargo, curiosamente, ya en ellos está el germen de la destrucción en ese mismo momento en que empieza la batalla contra ese poder. Ellos ya están amordazados dentro del juego.

TAYLOR: Creo que la obra refleja la necesidad de diferenciar el *yo* del *otro*, el presente del pasado —digamos el modelo de la Revolución que intenta diferenciarse de lo «pre» o «anti» revolucionario— por un lado, y la falta de diferenciación por otro. Los niños no logran soñar ese mundo mejor. Las palabras que ellos utilizan pertenecen al léxico de los padres; los roles que ellos juegan no fueron imaginados por ellos. Provienen del mundo mezquino de los padres o de otras obras —de la *commedia dell'arte* o de Tennessee Williams— que logramos percibir mediante la intertextualidad de la pieza. Ellos, incapaces de encontrar sus propias palabras, sus propios roles, simplemente trasladan el conflicto de un espacio a otro, de afuera para adentro. A la vez, el desdoblamiento espacial, como el temporal, es ilusorio ya que existe un solo espacio dentro del cual se re-escenifica una y otra vez la misma lucha por el control.

TRIANA: Es un poco lo que tú planteas, y por eso se me hace muy lúcido el trabajo tuyo, la historia que ellos inventan no es la historia que estaba allí, la que estaban representando, sino la que estaba afuera, la anterior, la de los padres.

TAYLOR: Dentro de *La noche de los asesinos* tú señalas dos posibles soluciones aunque no se realizan, salir de casa o matar a los padres, es decir, el exilio o la violencia. ¿Tú crees que sean las únicas salidas?

TRIANA: Si aprendiéramos a pensar en *cómo pensar*, y no que nos dieran en *qué pensar*, creo que tendríamos la solución a la mano. Basándonos en lo que somos, en nuestro país, nuestros límites, podemos establecer un diálogo con el mundo, sin aceptar que los esquemas dados en otro lado puedan funcionar en Cuba. La violencia es un camino que en la obra se ensaya. No sólo van a matar a los padres

sino que entre ellos se están matando. La violencia no conduce a nada, los empuja hacia la repetición. Y la otra alternativa que mencionaste, el exilio, es importante, porque Cuba es un país que se ha hecho en el exilio, soñando la isla. No se escribe acerca de Cuba en la isla, sino en Europa, en los Estados Unidos. Pero existe una realidad dentro del país que ningún exiliado puede resolver. Ese país se tiene que dirigir desde adentro.

TAYLOR: Por una parte, tu obra sugiere que uno de los problemas es que la relación entre individuos no ha cambiado. Todo se ve en forma de dominación, de control. Mientras formulemos la relación en términos de dominador/dominado, la situación dentro de la casa no se puede cambiar. Los chicos están atrapados además en la lucha entre el anhelo del progreso y la interminable repetición. Y los dos movimientos se encuentran en el concepto de *ensayar*, ya que ensayar una obra implica a la vez repetición y progreso, perfeccionar la representación por medio de múltiples ensayos y repeticiones. Los chicos tratan de convencerse que un día llegarán hasta el final, que todos estos ensayos van a culminar en un acto muy concreto, el asesinato de los padres, que dentro de la obra se ve como un acto revolucionario. Y, por otra parte, la acción se presenta como un ejercicio circular, catártico, que al contrario del teatro revolucionario, exhausta y regulariza las energías. En este espacio socialmente marginal se descargan las tensiones que, de otra manera, podrían resultar peligrosas, amenazando el orden establecido.

TRIANA: La obra plantea que el hombre está circunscrito a ese juego de transformaciones y, que al mismo tiempo, esas transformaciones nunca se realizan. Hay como una especie de desencanto al final.

TAYLOR: El desencanto o desilución que se ve al final de *La noche . . .*, «si el amor pudiera . . . », parece caracterizar tus últimas obras también.

TRIANA: Las otras tres piezas, que todavía no se han publicado, son *Revolico en el campo de marte* (1970), *Ceremonial de guerra* (1968-73), *Palabras comunes* (1979-80 La Habana, 1986 París, Sitges). Y ahora estoy escribiendo otra obra. *Revolico en el campo de marte* es una comedia, es una pieza desesperada, una burla burlando permanente de las relaciones de poder que ejerce el dinero y la sexualidad. Como en las comedias de capa y espada, las identidades se dispersan o se transforman y la gente juega a diferentes roles. Esa obra está situada, históricamente, en 1917. Antes de terminar la guerra

mundial, las costumbres se han ido tranformando. Ya las clases sociales han perdido toda su antigua vigencia y surge una especie de nihilismo matizado de ideas anárquicas. Hay un tipo de libertinaje emocional que domina toda la pieza. *Ceremonial de guerra* se sitúa en 1895. El conflicto se ve desde el punto de vista de un revolucionario, al contrario de *Palabras comunes* que es desde el punto de vista de un burgués. Es una pieza escrita por los efectos de un sueño. Es como una pesadilla que me venía frecuentamente. Yo tenía la pierna podrida; me habían dado un machetazo. Ese machetazo algunas veces era en una guerra; otras veces era en un corte de caña. Otras veces era en mi casa. El caso era que la gente me dejaba abandonado.

TAYLOR: Estabas viviendo en Cuba, ¿no? Trabajabas en la fábrica . . .

TRIANA: Sí. A partir ya del año 1968, las cosas se fueron complicando mucho y me fueron apartando cada día más. Incluso en 1965 cuando me dieron el Premio Casa de las Américas salió un artículo rechazando mi posición ideológica. Me encontraba en el exilio interno, dentro del país, hasta que me fui de Cuba en el 80. Esta obra es el saber que la individualidad es necesaria aun en un hecho colectivo como es la guerra. No podemos eliminar al individuo ya que el individuo genera energías que pueden ayudar a la comunidad. En medida que preservemos al individuo como individuo y no lo mecanicemos y tratemos de reducirlo a mera tuerca o función, en esa misma medida es el elemento generador de sueños, de posibilidades.

TAYLOR: En *Ceremonial* . . . regresas a un tema central de tu obra —la gente se ve de repente jugando un papel que no es el suyo, convirtiéndose en la imagen de la cual intentaba escaparse, cometiendo los mismos errores contra los cuales peleaba. Los revolucionarios abandonan a su jefe militar (Aracelio) cuando resulta herido, y éste es el único capaz de salvarlos. Ellos actúan como «el enemigo», culpables de múltiples engaños y deshonras. Aracelio, por su cuenta, se convierte en «enemigo de la revolución» ya que no quiere volver a colaborar con la gente que lo ha traicionado. Me parece que el mismo conflicto, aunque formulado en diferentes términos, es el núcleo de *Palabras comunes*.

TRIANA: *Palabras comunes* es también la historia de una desilusión. Se sitúa entre el año de 1894 (los preparativos de la guerra de 1895) y 1914, inicios de la primera guerra mundial. Una mujer que ha querido ser honrada se da cuenta que ¿dónde estaba su honradez? y dónde estaba la honradez de los otros? ¿Debe ser ésa la base fundamental? ¿Es que ella se lo formula correctamente? La situación

de ella es como la de Arcelio en *Ceremonial*. No saben colocar ni su amor ni sus ideas en el punto exacto. Hay una dislocación en el planteamiento lo mismo que hay una dislocación física en *La noche* . . .

TAYLOR: Mientras que el conflicto entre el personaje y sus muchas posibles máscaras o papeles se nota por toda tu obra, en términos estilísticos tus últimas obras parecen más realistas que las anteriores.

TRIANA: En estas tres últimas obras, aparece el realismo de un modo más marcado, pero este realismo es un pretexto. Lo que me interesa es la tensión que se desarolla entre la honradez, la hipocresía y la represión. Quiero señalar cómo un pequeño acto represivo se convierte lentamente en intransigencia. Y el mundo se hace añico.

TAYLOR: Dijiste hace unos momentos que el escritor va hacia atrás para rescatar la memoria. Es curioso, pero en relación a ese comentario, tengo la impresión de que *Palabras comunes* rescata no sóla la historia cubana entre 1895-1914, no sólo la arboleda de tu infancia donde jugabas con tus hermanas, pero también tus mismo mundos dramáticos anteriores a éste. Los tres hijos de Carmen, dos niñas y un niño, me recuerdan a los adolescentes en *La noche* . . . *Palabras comunes*, claro, enfoca la vida de una de las hijas, de Victoria. Sin embargo, Gastón, el hijo que al final abandona la isla para vivir tranquilamente con su amada, parece ser un Lalo que ahora sí es capaz de abrir la puerta e irse por su cuenta.

TAYLOR: El que quiere vivir auténticamente se tiene que ir del país, y no se sabe a dónde va . . .

(París, Nueva York, 1988)

Alusiones al delirio

Para Diana Taylor

José Triana

Ya en una ocasión hablé -a petición de un amigo; los amigos son los mejores y paradójicamente los peores consejeros; no me quejo-, hablé, como decía, de por qué escribo teatro. Y en otra oportunidad, rodeado también por el fervor de la amistad, di una charla, o como quiera llamarse aquello, en torno a la poesía y al acto de la escritura dramática, bajo el signo de la banalidad, que me pareció un verdadero desastre. De esas dos últimas intentonas de conferencista me queda un profundo y nefasto sentimiento de frustración, aun estando como estoy convencido de que carezco del entrenamiento necesario para este tipo de actividad.

Hablo mal y escribo lento, con una lentitud muy dolorosa, casi de muerte, y el sentimiento de andar en la neblina, arrastrando un lenguaje dudoso, a trompicones, que oscila entre el concepto mal formulado y la anécdota pueril. A duras penas puedo regalar certidumbres, más bien, arbitrariedades, dudas, contradicciones y fragmentos. Además, algo terrible me ocurre cuando tengo que exponer lo que hice, lo que hago, en el mismo círculo de los amigos íntimos; imaginen ustedes, entonces. . . Es una resistencia, un rechazo, un ansia feroz de omisión, como si me sometiera a una prueba de fuego y renegara al único derecho que tengo: la libertad del silencio. Sé y no sé. Me sucede lo que me decía un amigo que le pasaba con el amor: «Si no me lo preguntan, lo sé; si me lo preguntan, lo ignoro.» En otras palabras, en este momento me siento en un tremendo apuro, la estoy pasando negras, tengo una cuerda invisible colgada delante de mí, igual que en una pesadilla.

Entonces, ¿por qué acepté hoy? Creo que uno se hace en el peligro y, contando con sus debilidades e insuficiencias, en el intento obstinado de vencerlo. Por lo tanto no voy a optar por el camino más fácil. Echar mano a las generalizaciones o a los lugares ya asiduamente trillados. No, no quiero adentrarme en el laberinto de la historia que se inició hace

unos cuantos millones de años, en las danzas y fiestas que se efectuaban alrededor de un útil, o de los fenómenos de la naturaleza —a los que se le atribuían propiedades sagradas, como lo fueron la piedra, el hacha, las estrellas, la luna, el sol, las montañas, los volcanes, el trueno, la lluvia, la recolecta de los frutos, la muerte, la sexualidad y el nacimiento— en sociedades ataraceadas de cautivantes creencias y de magia. Ni tampoco circunscribirme a las aventuras apolíneas y dionisíacas a las que las ciudades griegas rindieron un culto providencial. Ni a nuestra tradición europea que fue transformando ese culto feliz (cosmo único el de la Comedia del Arte, el teatro del Siglo de Oro español, Shakespeare y los autores del período isabelino), llegando a la convención, a lo que poseemos hoy, el teatro burgués, del cual formo parte, en este siglo azaroso, poblado de desigualdades, opulencia, miseria, racismo, corrupción política e ideológica, guerras salvajes y de la insidiosa sobrevivencia del colonialismo. Esta noche —lo he decidido— hablaré de mis primeras experiencias, de un período que me sobrecoge y desconcierta. Para ello tomaré a paso breve, alusiones de la imaginación o del olvido, imágenes fijadas aquí y allá, y así descubriendo cómo nació esta antigua y hermosa pasión que es, en mí, el teatro.

En los arduos tiempos del niño enfermizo que era, en un pueblito de provincia, polvoriento y anónimo, azotado por un sol inclemente, mis padres vivían en una vetusta casona rodeada de crotos y álamos generosos. Al fondo, el patio hondo, la arboleda. Allí, tal como recuerdo, casi de un modo natural, construí un refugio, un baluarte —refugio de aire, baluarte de humo, transparencia total. Allí aprendí a reconocer la existencia de otro ámbito que no era el mío, despertando a la vez, sin saber que lo hacía, a los secretos de una respiración, de un ritmo cósmico. Horas sin fin invertía oyendo el chasquido de las hojas que caían en danzas peregrinas o el oleaje de los cujes, como si parlotearan entre ellos, o de los yerbazales, o pegado el oído a la tierra tratando de desentrañar un rumor, un lenguaje nunca antes conocido, o comprobando el lento fruncimiento de los capullos o de las hojas las variaciones sutiles del verde hasta llegar al dorado u oro de muerte. Esta experiencia puede considerarse una fatigosa banalidad, aparentemente lo es; todos los niños hacen lo mismo; sin embargo, me permitió, ignoro cómo, cuándo y por qué, la recreación de imágenes inconexas que se hicieron habituales. Por ejemplo, un día, perseguía la caravana de las hormigas —iguales que a demonios— a la que hablaba, reprendía y castigaba encerrándolas en círculos de fuego; otro día veía larvas o

cucarachones terrosos e inmediatamente los contemplaba como entidades fabulosas, con las que conversaba, les adjudicaba nombres y funciones familiares, y si pasado un instante desaparecían, yo, al azar, en un extravío casi, al buen tuntun, parodiaba a un prestidigitador alucinado y les atribuía los mismos nombres y funciones a un naranjo en flor, a una fruta caída, o a una piedra, invitados todos a una fiesta oceánica.

El zumbido de una abeja, el croar de una rana, los cantos y silbidos de los pájaros del monte y sus inconstantes y rápidos aleteos y vuelos en cadena me sumergían en un arrobamiento sin límites y me permitían en *suo tempore* conferirles posibilidades extravagantes —batallas de dragones lunáticos proclamando el arribo de una bruja que tenía la virtud de hacer crecer la yerba a la caída de la tarde, y sus gritos frenéticos eran la señal convenida para que millones y millones de enanos verdes entraran y se dispersaran en la arboleda. Una patrulla de mariposas juguetonas o una caja de música olvidada por descuido podían servirme de talismán precioso. Lo mágico me rodeaba. Lo creía profundamente. Vivía en una alegre y perpetua transgresión. Había convertido una simple arboleda en un sitio diferente. Era mucho más grande que el mapamundi, y por tanto que el universo, que los jardines colgantes de Babilonia, que el Monte del Líbano, que las pirámides mexicanas, que una torre gigantesca e inclinada, que Venecia entera y sus góndolas y palacios y ríos y laguna, que los había visto en un libro de geografía, y que Bagdad y Simbad el marino y Aladino y la lámpara maravillosa. Allí cumplíanse todos los prodigios. Mi libertad edénica, la única que he conocido.

Por aquella época también me perdía en los desesperados ensueños de un poema de Juan Clemente Zenea que mi madre me enseñaba a recitar en sus horas libres. Asistido de la memoria copio las últimas estrofas:

recuerdos de nieblas lúgubres,
melodías de los valles,
himnos del cielo en el golfo,
tristes lamentos de un sauce,

que ese sol que baja pálido
tras mis montañas natales,
y ese murmullo del bosque
que vaga en ondas errantes,

me anuncian, ¡ay!, el crepúsculo
de una ilusión adorable,
¡la noche en mi pensamiento
y en mi corazón la tarde!

Digo me perdía, pues, mientras repasaba a voz en cuello, canturreaba o musitaba el poema, allí, solo, bajo la seiba, la noción del tiempo se evaporaba y desaparecía la arboleda, majestuosa y virtual; entraba yo entonces en una zona inesperada, como en una neblina que era infinita.

Las imágenes inconexas, resultado del ingenuo artificio de apropiación natural cuando se es niño, generaban una multitud de imágenes nuevas. Al principio repetía insaciable, pero temeroso, lo que se me hacía común, la sal y pimienta de las historias que me narraban, es decir, continuaba prolongando la imaginería verbal (retórica, al fin y al cabo) de los adultos. Después, más que repetir, desdibujaba, superponía y remodelaba, mezclaba y confundía las entidades alegóricas de Dante y las patéticas y divertidas peripecias del Quijote —que mi padre en el soliloquio nocturno recreaba ante mis ojos asombrados— con rasgos o situaciones dadas en el diario quehacer. Deben unirse a esto, los terrores imaginados —aquellos que concibe una sensibilidad particular, en la revuelta fragmentación de cada día, dependiente de lo que le han prohibido o contado— y los que se manifiestan como un sobresalto de lo exterior, más claramente, los que urde el sentimiento de culpabilidad y los que crea el sentimiento de peligro, a veces trastocándose, formando un sedimento o espectro deformado, o como un agua ligándose a otra agua y a otra, y así, en flujos sucesivos, hacerse un agua única.

Otro incentivo me llega ahora a manera de ejemplo, un cuento que me confiaba de rato en rato, después de ruegos pertinaces y promesas alabicadas «de no volveré a pedirlo», la centenaria Micaela, mi abuela negra, como la llamaba cariñoso y turbulento:

Desde la profundidad de las noches de luna llena, el pueblo era invadido por voces y gritos de espanto. Un fantasma blanco recorría la calle principal. Decíase de un alma en pena o demonio. (Yo no lo conocía porque era muy niño, pero ella lo había visto.) Las puertas y ventanas se cerraban con travesaños y a doble llave, aterrorizadas; y las casas se vestían de paños negros en el interior. Ancianos, jóvenes y párvulos, bien arropados y cubiertos con gigantescas sábanas blancas, se arrodillaban delante de las imágenes de San Antonio, San Lázaro y Santa Bárbara, en los cuartos herméticamente cerrados, y hacían oraciones y letanías y cantaban a la Buena Anima Bendita y al Arcangel San Miguel y a los espíritus bienaventurados y a los difuntos para

que descansen en paz y no se tienten del Maligno, y temblando de miedo y todos cantando inegraban un círculo y en el centro del cuarto a una escalera subía el dueño de casa y con un marillo clavaba un enorme clavo, un clavo del madero de nuestro Señor Jesucristo, en el cieloraso, y llamaba a las potencias divinas del monte y golpeaba y golpeaba como si preparara un ataúd, y encendían grandes velas y esparcían incienso y humo de los palos sagrados y guano bendito y regaban agua de junajícara y miel y gajos de albahaca y rompezaragüey y pétalos de rosas y flores de los muertos y se persignaban y gemían y seguían cantando y rezando con mayor y mayor fervor para espantar el maleficio.

En sus correrías por la calle principal, el fantasma blanco agitaba un bastón de nardo, injuriando y maldiciendo puerta por puerta hasta que llegaba a su torre ignota que se perdía en la línea del horizonte, y pobre de aquel que fuera descubierto por el diabólico endriago, pues moría instantáneamente y se convertía en su compañero por los siglos de los siglos y en la eternidad.

¡Cuántas veces reproduje en el letargo del crepúsculo aquel relato!

Apoyado el cuerpo en el tronco nudoso de un árbol, volvía a organizarlo trazo a trazo, e invevitablemente fui introduciendo nuevos datos, y lo convertí sin saberlo en materia de improvisación, y cuando lo creí oportuno elaboré un prólogo y un epílogo de mi propia cosecha, y el cuento se transformó en otro; porque estaba seguro, segurísimo, que no era un fantasma blanco, sino dos que se movían en el fondo de la arboleda, debajo de la tierra; allí se habían refugiado, y a pesar de mi extrema vigilancia cometían sus desafueros, y yo me defendía y protegía a mi familia y a los vecinos y a todos los niños y mujeres y hombres del mundo, empleando un ritornelo; los oía, estaban ahí, y furiosos lanzaban llamaradas e imprecaciones; y, exaltado y aturdido, sentía que se prolongaban sus tentáculos o manos descarnadas escarbando y la tierra humeante se abriría en dos y, en el instante menos esperado, ascenderían por una escalera invisible y se pondrían a mi alcance y finalmente los mataría con un flecha envenenada.

Si en un pasado no lejano mi potencial —torpeza, sensibilidad, fuerza e inteligencia— se ejercitaba en lo fortuito, al presente tenía en juego datos concretos y una estructura diáfana y pavorosa, y daba vueltas en esa inmensa red, y a medida que intensificaba el retozo, representando los múltiples personajes, buenos y malos, mayores terrores y júbilos me concedía.

Pero, ¿acaso esas interpolaciones que consideraba mías, e incluso la estructura, no eran de algún modo un residuo de imágenes desordenadas de los films y obras de teatro que veía en aquella época y que no comrpendía. . .?

¡Curiosos los meandros de lo imaginario!

Lo cierto es que me sentía más seguro, más libre. No confrontaba la dificultad de antes, cuando preguntaba e insistía cómo se pronunciaba tal y tal sonido, una palabra, y qué quería decir; sabía leer y el mataburro, como llamaban al diccionario las personas mayores y mamá y papá, me beneficiaba cada vez que lo utilizaba, aunque a la hora de aplicar el conocimiento por lo regular cometía las incorreciones de un aprendiz. Lo importante es que podía seguir el charloteo de los adultos en la noche cerrada, y me esforzaba por entenderlos, disimulando que leía o garabateando papeles en la escribanía de la saleta. Los recuerdo en la sala, a un lado, mamá y sus amigas bordaban y tejían y murmuraban y reían bajito, bajito; y, al otro lado, papá discutía con sus amigos de la guerra de España, la guerra de los nacionalistas y republicanos, y la necesidad de ayudar a los republicanos y a las milicias y mascullaban proclamas y cartas y telegramas de gente que sufría los bombardeos de Madrid en un total desamparo. Era con mucho sigilo todo, y eso me serviría luego. Con la lentitud del mulo, de que hablara Lezama Lima, lo cotidiano fue absorbiendo el territorio que antes ocupaba la retórica. Llegué a configurar un universo afiebrado y exultante, monstruoso y cómico. La incorporación de mis hermanas no se hizo esperar, y no miento al afirmar que juntos adquirimos una pericia y un desenfado inventivo fantásticos. Los juegos, en el disloque de la euforia, tuvieron la calidad de hermosas improvisaciones y esbozos de rituales. Pasábamos mañanas y tardes inagotables, poseídos o en un trance sin par, en busca tal vez de la inquietante solución de algún enigma.

Un enigma es también la primera imagen que tengo de la obra de teatro que me propongo escribir. No sé cómo me llega, pero puede ser una observación tomada en el aire, la frase campechana, estúpida o inteligente de una conversación, un hecho indefinido que no tiene relación con ninguna situación específica, los circunloquios de un cuento narrado en una calle, en un autobús o en los andenes de una estación de trenes, una vieja melodía, unas manos o un rostro, y la manera de caminar y de moverse la gente, una discusión en un bar, la contemplación de une scenario vacío. Es como si tuviera seis o siete años y entrara de nuevo a la arboleda y fuera adivinando, tanteando, reconociendo olores, colores, tamaños, volúmenes y sonidos, la sombra, el claroscuro y la luz cegadora; es como si el perfume de la tierra y del estiércol se acrecentara bajo el rápido chubasco y el azul de la tarde le cirniera su fina y morbosa complicidad; y en un giro, del mismo modo que un conejo danzarín, me enlazo o otras visiones, la de mi abuela Elena, en su cuarto miserable, sentada en el borde de la cama y delante

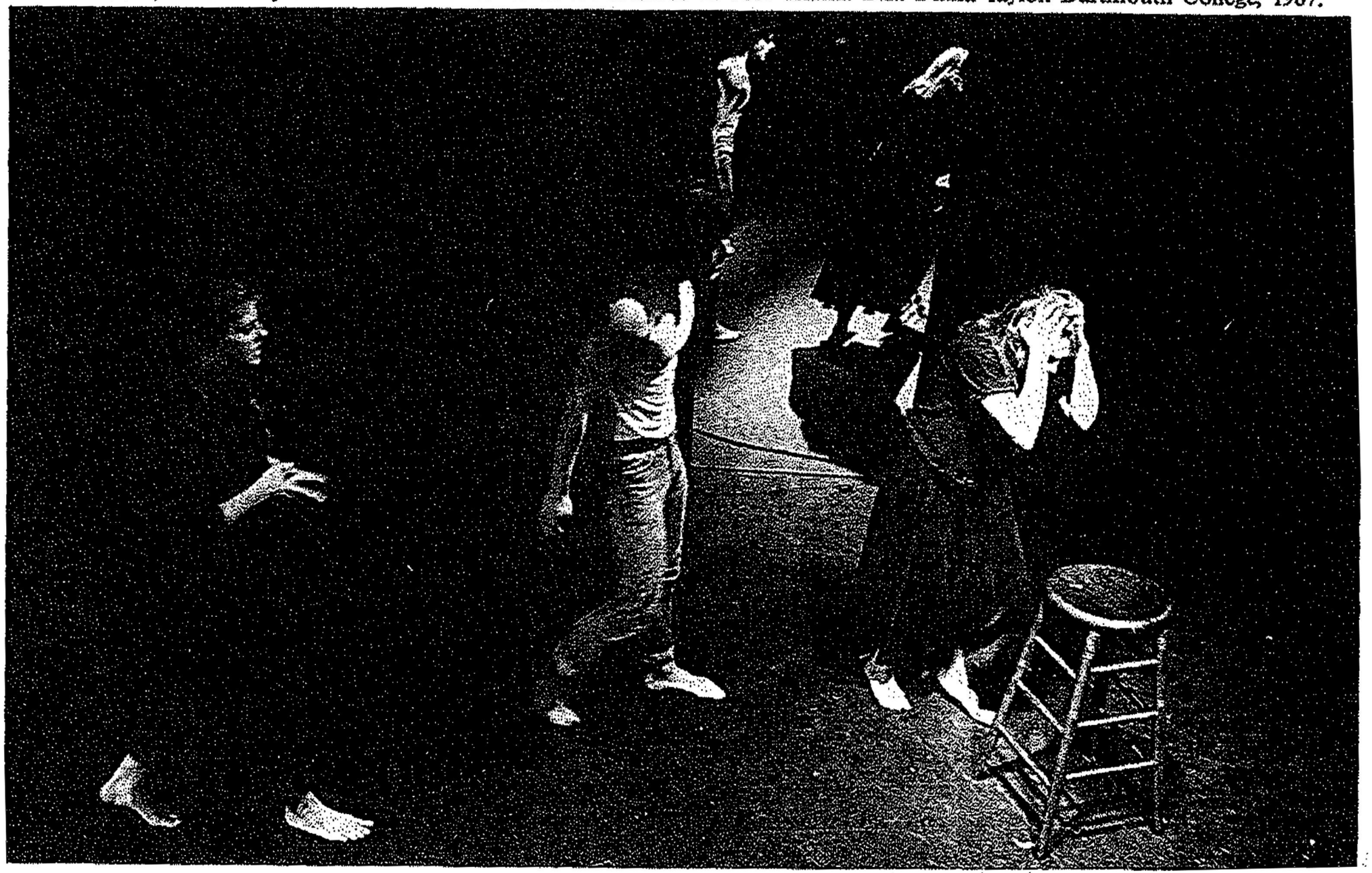
del espejo maltrecho, con la cabeza baja, rezando o maldiciendo a dioses desconocidos, y unas cuantas gallinas negras paradas en el umbral, mirándola inquisitivas; la del abuelo Pancho, raído, sudoroso, hermético y solitario, lentamente avanzando por la amplia guardarraya de palmas reales de regreso del infierno de los campos secos; la de la abuela Sabina, en el opulento portal del gran caserón, volviendo a recriminarme por haber tocado los gruesos volúmenes de la biblioteca; y al abuelo José que, con un gesto de deferencia, me acaricia el mentón y continúa hablando de los bajos precios del azúcar en tiempos de depresión; o saliendo de la escuelita de la Señorita Isabel, corro alegre y despreocupado con mis compañeros y hago travesuras, por ejemplo, le pongo el cascabel al rabo de un gato o con un tirapiedras mato lagartijas o me finjo un equilibrista sobre los raíles mientras el silbato y los vapores de la locomotora anuncian la llegada del tren, y en ese momento me rezago, desaparezco, a fin de internarme otra vez en la arboleda jubilosa.

A distancia, entre los humos de la imaginación y el rastreo por la memoria, le concedo a la arboleda un carácter emblemático. No quiera verse una delicadeza supersticiosa y banal. Sé que al elegirla, germinaba ya entre la mirada y el espejo la posibilidad creativa. En ella viví la experiencia dramática y divertida de la singularidad, la fragmentación y la pluralidad y, por consigueinte, luminosa y ardiente, una metáfora de lo que es la escritura para la escena.

Me asalta de improviso una frase de Micaela, mi abuela negra: — los caminos del hombre son muchos y uno, y a veces tan misteriosos.

Antes de finalizar les confieso que el mismo sentimiento de frustración que tuve en las otras intervenciones públicas me domina ahora; quiero, de todos modos, hacerles sensible mi agradecimiento por la paciencia que han tenido al escuchar este cuento de nunca acabar. . . Quien vive, día tras día, en, por y para el acto y la palabra, esta antigua y hermosa pasión que es el teatro, vive una perpetua inseguridad, un perpetuo asedio, una perpetua amalgama; así es y así será. Nadie puede cambiar su destino. Pero la voluntad, ¡a lo mejor!

D. Honde, S. Allrud y K. Howell en *La noche de los asesinos* de José Triana. Dir.: Diana Taylor. Dartmouth College, 1987.



Triana, Felipe, Brene: tres visiones de una realidad

Frank Dauster

El teatro de José Triana se concentra en la irracionalidad, la incoherencia y la violencia que percibe él en la raíz de la psicología del cubano. No se limita a lo meramente localista; profundiza Triana dentro de sus personajes para examinar a la humanidad entera en sus momentos más críticos, para subrayar realidades subyacentes más profundas que la superficie transitoria. Considera el autor que el suyo es un teatro esencialmente trágico, en sentido de que presenta a los seres humanos en su momento de decisión. Al rechazar Triana el realismo convencional, busca elevar la realidad a un nivel más poético, sin dulcificarla y sin pasar por alto sus consecuencias más devastadoras. A la misma vez, la suya es una obra arraigada en un sentido crítico de la realidad cubana, actitud que lo llevó a alejarse de la corrupción política y social de los años anteriores a 1958. Están ancladas sus creaciones en la precariedad de dicha realidad. Sus personajes habitan las infraestructuras de un mundo urbano poblado de mendigos, rufianes, prostitutas y el eterno cacique político. Las relaciones humanas de sus dramas se hallan controladas por el desorden, por la falta de un sentido orgánico de la vida, por un cosmos remoto.

El extraordinario éxito internacional de *La noche de los asesinos,* el silencio posterior del dramaturgo y su salida de Cuba en 1980 han conducido a serias anomalías en las reacciones críticas a sus obras. La mayoría abrumadora de la crítica se concentra en *Asesinos,* pasando por alto casi totalmente las obras anteriores. Varían de una manera extraordinaria las interpretaciones de *Asesinos;* se ha visto como crítica de las decadentes relaciones familiares de la Cuba prerrevolucionaria, como expresión del mito de la violencia en la vida cubana, como reflejo de estructuras emocionales universales, y como manifestación de los supuestos latentes sentimientos antirrevolucionarios del autor. Por ejemplo, rechaza un crítico el concepto ampliamente aceptado de que *Asesinos* marca la culminación de un proceso visible en las obras

anteriores, añadiendo que en Cuba «Desde que se estrena *Medea en el espejo* en 1960, su primera pieza en tres actos, los teatristas nacionales de la época notaron en sus obras una actitud crítica hacia el pasado nacional. . .»[1] Al parecer, no percibe el autor de estas palabras que no hay conflicto en absoluto entre ver dicha actitud crítica y considerar que *Asesinos* es el fin de un proceso. Se aclara todo cuando leemos las siguientes palabras del mismo crítico: «No cabe duda que en ellas se hace una fuerte crítica a los gobiernos precedentes a la Revolución. Sin embargo, la incapacidad de superar o renovar esta temática, así como el uso de formas absurdistas, pusieron en duda el desarrollo posible de Triana de dramaturgo en Cuba. La realidad revolucionaria no se prestaba a ser captada por dichas formas estéticas. . .»[2]

Quizá tales recetas y el tono político que satura muchos estudios de la obra de Triana, sean responsables de que no se haya fijado en que dichas obras comparten características importantes con algunas obras de otros dramaturgos cubanos. Se han estudiado las relaciones formales de *Medea en el espejo* con la tragedia griega, *Electra Garrigó* de Virigilio Piñera y experimentos con la forma trágica como *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat. No obstante, pocos se han fijado en que gran parte del teatro de Triana trata la misma hampa habanera que tanto fascinaba a otros autores, notablemente José Brene y Carlos Felipe. Intriga aun más descubrir que tanto Brene, el portavoz principal de la Revolución entre dramaturgos cubanos, y Felipe, con Piñera una de las figuras más importantes del teatro prerrevolucionario, escribieron después de 1958 obras cuyo protagonista es el legendario chulo de comienzos del siglo, Alejandro Yarini. El mundo dramático de estas dos obras es el mismo mundo de *Medea en el espejo* y *La muerte del Ñeque.* Más todavía, las cuatro obras fueron estrenadas todas durante un intervalo muy breve: *Medea* fue escrita en 1959 y estrenada en 1960, *Ñeque* se representó en 1963, *El gallo de San Isidro* de Brene se estrenó en 1964 y *Requiem por Yarini* de Felipe, escrita en 1960, fue estrenada en 1966. Dejando al lado posibles cuestiones de influencias, hay a todas luces en este mundo sórdido algo que repercute en los dramaturgos en el mismo momento.

Felipe y Brene suelen colocar la acción de sus obras en el barrio humilde, pero las obras de éste tienen también un marcado tono político; a veces son tanto expresiones de apoyo al régimen como dramas. El gallo de San Isidro es Yarini, figura histórica asesinada en 1910 por maniobras de corrompidas figuras del gobierno y los chulos franceses que en alianza con ellos controlaban el mundo prostibulario. El Yarini

presentado por Brene es acaudalado político del partido Conservador que colabora con los franceses para romper el poder del gobierno Liberal que protegía la prostitución, proporcionándole de ese modo una base política y económica. La obra ofrece cierto interés de tipo técnico, con saltos temporales, máscaras y la obra dentro de la obra. Comienza en un burdel una noche desocupada de 1955, y las aburridas pupilas y sus igualmente aburridas clientes piden que la madama Elena les cuente sus amores con el legendario Yarini. Les persuade ella a que todos juntos representen su historia; colaboran hasta algunos chulos rivales y dos policías sobornados que llegan en busca de su pago. La actriz que hace el papel de Elena se quita la máscara de vieja y súbitamente estamos en el mundo de Yarini. Todo se realiza de modo muy eficaz, de manera que comentarios pasajeros en 1955 tanto iluminan la situación de 1910 como se refieren sardónicamente a la sociedad moderna.

El gallo de San Isidro es una obra abiertamente didáctica cuyo propósito obvio es desacreditar la república prerrevolucionaria:

> Cliente 3: Y yo que creía que la vida del Yarini fue alegre y que era el emperador de los chulos cubanos, el maestro.
> Crisantemo: No, mi hijito, fue lo mismo que todos los chulos del mundo, un equivocado, un bambollero.
> Prostituta 5: *¿Y cuándo la vida de nosotros ha sido alegre? Bueno, en las novelitas* de a diez kilos.[3]

Como dice la prostituta amante de Yarini, «Nosotras somos reflejo de lo que pasa de Palacio para abajo. Hijas mías, Cuba ha sido un gran burdel desde que le dijeron que era libre» (197). Se desinfla el mito de Yarini; resulta víctima de los extranjeros que controlaban a Cuba. Cuando esto lo entienden las prostitutas de 1955 mientras representan la historia de Yarini, comienzan a comprender su propia condición oprimida. El desprestigio de Yarini, la desautorización de su mito, buscan mostrar que estaba corrompida la república entera y que sólo la revolución podría haber puesto un fin a tal lamentable estado de cosas. Pero la obra sufre también de algunas graves debilidades internas. El diálogo aparatoso hace difícil tomar la obra tan seriamente como probablemente merece. Cualesquiera que sean las razones de tal habla en una obra poblada de chulos y prostitutas, es excesivamente ostentosa. Los personajes no convencen; son títeres manejados por el dramaturgo. Además, resulta irónico que en una obra que se propone disminuir el mito de Yarini, su relación con Elena esté concebida en términos tan abundantemente románticos que resulta dramáticamente destructiva.

Nació Carlos Felipe de una familia pobre del mismo barrio «alegre» de Yarini, San Isidro, y varias de sus obras toman lugar en escenarios parecidos. Como en la obra de Brene, la superstición y la santería juegan un papel importante en la vida de sus personajes, hasta tal punto que el Yarini de Felipe entra en una secta de ñañigo en busca del apoyo político que le proporcionará. Pero en otros sentidos el Yarini de Felipe es muy distinto. Más que político ambicioso, se vanagloria de su equívoca segunda profesión. En los dos casos, el fondo del asesinato de Yarini es la campaña pro moral pública desatada por el gobierno para salvar las apariencias; los líderes decretaron su muerte porque les resultaba un estorbo. En las dos obras, ama Yarini a una de las prostitutas, pero varían drásticamente los detalles: donde el protagonista de Brene cae por su amor por una prostituta que se niega a acostarse con él, el de Yarini se pierde porque se enamora su rival Lotot de la amante del cubano. Como el código del chulo no permite que quiera a una de sus mujeres, Yarini la pierde en una apuesta con Lotot, lo cual conduce a la muerte de Yarini a manos de Lotot en un duelo mano a mano provocado por el celoso francés.

Al igual de Brene, Felipe tampoco logra desterrar de su obra actitudes románticas trasnochadas. Además del triángulo pintoresco, hay un personaje bastante raro, la Dama del Velo, mujer desconocida pero aparentemente de alto estado social, que visita a Yarini porque le han contado tanto de él. Tiene la Dama del Velo muy limitadas funciones dramáticas, con la excepción de subrayar la atracción sexual aparentemente ilimitada ejercida por Yarini, y constituye una debilidad dramática. El concepto entero es desastrosamente romántico. Le resultaba imposible a Felipe deshacerse de tales clichés, ya que todo su propósito se arraigaba en otro cliché: el magnetismo masculino y la nobleza espiritual de Yarini.

> No creerán que he tomado en serio los ladridos de Lotot. Mientras él vociferaba pensaba yo en la nobleza de la misión del souteneur. Poseemos el instinto de la belleza femenina y el de la capacidad de la mujer para el amor; buscamos los más altos exponentes de estos dones de la naturaleza; los sustraemos del egoísmo burgués del matrimonio, y, dadivosamente, a cambio de una módica cuota indispensable, los ponemos al alcance de los hombres todos, para que calmen su sed de amor y de belleza. El souteneur tiene mucho de un dios que sintiera compasión por los hombres.[4]

Resulta sumamente difícil tomar tales palabras extraordinarias como otra cosa que el cinismo más descarado y la actitud machista arquetípica. Pero Yarini está abiertamente idealizado y el autor obviamente quería presentarlo como figura simpática, y no nada más

como vocero del machismo. Felipe busca conferirle dignidad, humanidad, un destino trágico, para poder así hallar algún significado a lo que de otro modo resultaba un período incomprensible. Como Brene, quien pasó años como marinero y sabía poco del teatro antes de comenzar a escribir, el autodidacta Felipe tenía graves problemas con el diálogo de sus obras,[5] pero sí logró hacer de Yarini una figura de cierta dimensión mayor.

Si ahora consideramos las dos obras de Triana, hay algunas coincidencias notables. La historia de *Medea* sigue de cerca a Eurípides, siendo la diferencia principal el descubrimiento retardado de la traición de Julián, y la función dramática de los personajes corresponde a la de sus modelos. Pasa la acción en un solar en vez de un burdel, pero Julián, el mañoso amante de María y en el mejor de los casos miembro marginal del submundo criminal, proyecta abandonarla para casarse con la hija del político corrompido Perico Piedra Fina. Hay adaptaciones importantes para cubanizar la obra, sobre todo en el lenguaje. La nodriza de Medea se transforma en la vieja criada negra Erundina, figura venida directamente del folklore y el teatro popular, con sus refranes salpicados de ecos africanos. Este empleo del lenguaje es uno de los puntos más interesantes de la obra, puesto que habla María a veces en un cubano cotidiano que contrasta eficazmente con sus vuelos retóricos más grandilocuentes. Alabó Rine Leal la autenticidad de «. . .la integración que él ha logrado de los diversos elementos que componen nuestra realidad diaria (el solar, el ambiente, los tipos, su psicología, el mito afrocubano, la irrealidad de muchas de nuestras situaciones). . .»[6] Leal sigue señalando cómo alcanza Triana la meta que se propuso, «descubriendo en nuestros personajes populares la existencia de una realidad diferente e inesperada».[7]

Hay en el teatro de Triana una dirección doble muy clara, la individual y la social, polaridad a la cual se ha dirigido varias veces. Al volver a Cuba en 1959 encontró, en sus propias palabras, «. . .una actitud crítica, una crítica al pasado, a todo lo que se había vivido. Entonces, eso me movió fundamentalmente y me decidí a escribir. . . Partiendo de aquel mundo con un sentido crítico, aquel mundo me fue dado. Yo soy un testigo, lo sufrí. Y testificar es más bien desgarrarse. Esa es la verdad».[8] Reconoce Triana la naturaleza esencialemente social del teatro, pero dentro de esta naturaleza social el individuo es primordial. Lejos está esto de querer decir que está comprometido, como Brene, con un teatro didáctico en el sentido más literal. Sería falso intentar

distinguir entre estos dos niveles de teatro, en Triana como en cualquier dramaturgo. A pesar del contexto de *Medea* y los esfuerzos de parte de algunos críticos por hacer de ella un documento social, el enfoque de la obra es individual, la búsqueda de forma y significado trágicos en los niveles más abandonados de la sociedad. En este sentido el teatro de Triana es autoreferencial, vuelto hacia adentro para tratar con situaciones humanas. Como Felipe, lucha por ver y por comunicar las epifanías que otorgan algún grado de significado a vidas que parecen no tenerlo. Si *Medea* es obra social, se halla esta dimensión en la subversión del mediocre orden establecido y en la demostración de que aun en este nivel social la gente es capaz de la pasión trágica.

La muerte del Ñeque se ancla de modo aun más claro en el mismo mundo tenebroso: el ambiente de la obra está empapado de amenaza y sordidez. Hilario, el Ñeque del título, es funcionario importante tanto de la policía como del hampa. La anécdota de la obra, como de las otras obras que comentamos, es realmente bastante sencilla: Juvencio, hijo de una víctima de Hilario, conspira para matar a éste y seducir a su amante, Blanca Estela. Hay una historia secundaria que refleja estas relaciones: Pablo, hijo de Hilario con su primera mujer, es amado por la criada Berta, pero se halla atraído sensualmente por Blanca Estela, quien coquetea descaradamente con él. Hilario, en el ápice de su poder brutal y su fe en su propia fuerza y la suerte que lo favorecía, descubre que no le dieron el ascenso que le traería aun mayor poder y riquezas. Rompe con Pablo y Blanca Estela, y es asesinado. *La muerte del Ñeque* es una obra impresionante, la tragedia de un hombre que cae por el más absoluto azar, como caeremos todos. La anécdota sencilla se desarrolla inexorablemente dentro de las convenciones de la tragedia clásica, sostenido todo por el empleo ritualizado de los tres asesinos, Juan, Ñico y Pepe. Son simultáneamente coro, hados y asesinos del desventurdo Hilario. Juegos y diálogo ritualizados son motivos constantes en una brillante anticipación de *La noche de los asesinos*. *La muerte del Ñeque* es un paso más en el desarrollo de Triana hacia un teatro trágico que demuestra plenamente la fragilidad y la violencia irracional de los seres humanos.

Las semejanzas entre las cuatro obras saltan a la vista. Todas tratan crímenes sensacionales: María mata brutalmente a sus hijos, Perico y sus hija; Yarini muere a manos de Lotot y/o sus pistoleros; Hilario muere víctima de una carnicería espantosa. Algunas víctimas—Perico, Yarini, Hilario—son figuras notables del hampa habanera. Los ambientes son casi idénticos: Brene y Felipe manejan el mundo de la prostitución, *La*

muerte del Ñeque rezuma corrupción, y la atmósfera de *Medea en el espejo* es de sordidez y avaricia sin relieve. Pasan dos obras en un burdel, las otras dos en un solar. Tres de las cuatro protagonistas femeninas son prostitutas, y María no está muy lejos. En todas las obras están presentes el juego y la apuesta como forma de vivir: el Lotot de Felipe gana a Yarini la prostituta a la cual quieren los dos, mientras Hilari ganó a Blanca Estela del mismo modo y los tres asesinos constantemente están jugando al billar o los dados. En las cuatro hay un aire de erotismo cargado: además de los burdeles y la violación de la dama de sociedad en *El gallo,* María está obsesionada con Julián, Blanca Estela provoca abiertamente a Juvencio y Pablo, Berta coquetea con Pablo, y Blanca Estela y Juvencio se abrazan abiertamente en el balcón antes de entrar, mientras juegan los asesinos a su sugestivo partido de billar.

En su raíz presentan las cuatro obras las consecuencias de un amor enloquecido. Quizá sería más exacto decir que de un amor que empuja al amante a romper las leyes según las cuales intenta vivir. Amar a una prostituta es una grave ruptura del código del chulo, y en las dos obras la caída de Yarini se debe más bien a este amor que a todas las conspiraciones en el palacio presidencial. María aceptó vivir dentro de las estructuras sociales que gobiernan su forma de existencia, y su reacción a la traición de Julián, por justificada o libertadora que fuera, no deja de ser ruptura de un código que inicialmente aceptara. *La muerte del Ñeque* es algo distinta, puesto que Hilario no es realmente el personaje central en términos de la acción dramática. Su asesinato es resultado de la sed de venganza de casi todos los personajes, con el aliciente añadido de la pasión adúltera de Juvencio y Blanca Estela. Las cuatro obras todas presentan un triángulo que precipita la culminación desastrosa.[9]

Una concentración importante de los tres autores es la cubanía, lo cual no es en absoluto lo mismo que el color local. Quizá el mayor impacto del teatro de Felipe, y muy visiblemente en *Réquiem,* sea su insistencia en la cubanía en tema, ambiente y actitud. Brene lo dice muy claramente al afirmar que de los dramaturgos cubanos mayores, prefiere a Felipe «Porque encuentro en su teatro, en sus personajes, un fuerte espíritu de cubanía, porque Carlos Felipe tiene ojos para ver lo que realmente es cubano. . .»[10] Emplean Brene, Triana y Felipe todos el habla cubana, ambientes cubanos, tipos cubanos, en un esfuerzo por retratar a su gente y sus problemas en vez de hacer un teatro europeo importado. Esto se relaciona directamente con la herencia africana que comparten en alto grado las cuatro obras. Las relaciones se suelen

enfocar en estos términos. María es mulata, Julián blanco; Hilario y Berta son mulatos, Blanco Estela y Pablo blancos; los tres hados-asesinos-coro son un blanco, un negro, un mulato, reflejando el complicado mundo multiracial en el cual funcionan María, Hilario y Yarini.

El elemento africano no es sencillamente cosmético, sino parte nuclear de la estructura. Cita Matías Montes Huidobro a *Réquiem, Santa Camila de la Habana Vieja* de Brene y las dos obras de Triana como piezas en las cuales «lo afro queda integrado a la problemática cubana».[11] Va bastante más lejos José Escarpanter al afirmar que *Réquiem* alcanza estatura mítica y trágica porque contrasta Felipe la rivalidad de Yarini y Lotot con otra dimensión narrativa, «desarrollada en el plano supraterreno, planteada según los principios de la religión yoruba, politeísta y antropomórfica como la de griegos y romanos, donde se producen violentas peleas entre las divinidades y en la que éstas pueden salvar o contribuir a la destrucción de los mortales».[12] Cuando se prepara Yarini para la confrontación final, recibe un mensaje de la Macorina, difunta reina legendaria de las prostitutas, que parece funcionar tanto como el espíritu de la muerte como del espíritu reencarnado del amor erótico. Ve en esto Escarpanter la fuerza que desencadena los eventos para que ella y Yarini puedan unirse, y les asigna a los personajes secundarios Bebo la Raposa y la Jabá papeles equivalentes a un sacerdote y Casandra.[13]

Todo esto sugiere otra semejanza mucho más básica entre las cuatro obras: la presentación de los protagonistas en términos míticos. No quiere decir esto que se les trate igual; la polaridad Brene-Felipe, por ejemplo, la trata en detalle Montes Huidobro en su *Persona, vida y máscara en el teatro cubano* cuando dice que *El gallo de San Isidro* y *Réquiem por Yarini* «siguen dos perspectivas opuestas significativas: idealización vs. desidealización del mito».[14] Dice de la obra de Felipe que es un mito erótico del sexo y de la magia negra (p. 303). Señala Concepción Alzola paralelos míticos y bíblicos: «Dejaremos a un lado el análisis de las superposiciones (Yarini—chulo criollo—souteneur, Cristo, Osiris, Adonis—por su relación con la Jabá Rea—y un dios indeterminado. Dimas, buen ladrón, a la puerta del paraíso-ballú privado de Yarini, en figura de un negro del Manglar. La persecución de la policía habanera, que desata un Getsemaní. El oráculo consultado a comienzos de la obra, un tablero delfá. O la apoteósis de Yarini, arrebatado en un carro nupcial, de brazo de la Macorina, mencionando sólo las más evidentes). . .»[15]

Medea y *Ñeque,* como *Gallo* y *Réquiem,* como *La noche de los asesinos,* son representaciones ritualizadas del asesinato. Además, las víctimas son más bien chivos expiatorios que verdaderamente culpables. El Yarini de Brene es otro de los funcionarios de clase media que realizan las inicuas intrigas de los políticos y sus aliados extranjeros; lo asesinan en una tentativa de encubrimiento político. El Yarini de Felipe, por supuesto, no es culpable en ningún sentido; al contrario, parece creer que rinde un importante servicio público, de modo que tiene aun menos culpa que el protagonista de Brene. Ningún lector o público racional puede considerar que los niños víctimas de la furia vengativa de María sean sino inocentes masacrados porque no halla la ya enloquecida María otra manera de expresar su rabia; llevan el peso de un sistema social y personal que es manifiestamente injusto pero del cual ellos mismos son absolutamente inocentes. Menos cierto es el caso de Hilario García; es, después de todo, funcionario público corrompido y criminal. Pero resulta intrigante la figura de Hilario. Primero, no entiende nada; no hay percepción ni de lo que le pasa ni de por qué ni siquiera de lo que ha sido él. Segundo, aunque está siempre presente la sombra de Hilario, es en sí un personaje relativamente menor que aparece por primera vez ya bien entrada la acción. Las figuras realmente dominantes de la obra son los tres asesinos, el destino, el mito del mal. Si *Asesinos* capta de modo más brillante la naturaleza de doble filo de la violencia, en ningún otro lugar del teatro de Triana encontramos una exposición más clara de la naturaleza absolutamente arbitraria de este mal.

Todas las cuatro obras intentan crear una acción trágica centrada en el protagonista. Ya vimos cómo *Medea en el espejo* y *La muerte del Ñeque* emplean formas míticas de una manera cercana a la tentativa de estructura trágica. Cuando reconocen su culpabilidad los personajes de la tragedia clásica, los dioses les imponen el castigo o les otorgan la purificación, pero los personajes de Triana tienen que seguir, sin redención ni culpa. En un nivel cósmico, se les abandonó. Felipe buscaba deliberadamente crear la tragedia del mito de Yarini, mientras que Brene, quizá por la misma naturaleza de su material, quizá porque a pesar de su intención profesa le fascinaba su protagonista carismático, se hallaba en la situación paradójica de emplear un diseño que empleaba las mismas convenciones estructurales. Pero donde el teatro de Triana conmueve a la vez que estremece, ni Brene ni Felipe profundiza mucho más allá de la superficie.

Finalmente, todas estas obras están profundamente arraigadas en la realidad cubana. Como se ha visto, buscan crear de manera consciente

la expresión dramática de la cubanía. Para Felipe como para Brene, sin embargo, el referente externo no es sólo eso; para los dos reflejan Yarini y su mundo el período de la república. Uno de los problemas considerbles de estas visiones del hampa de 1910 es que se hallan las dos al servicio de consideraciones extrateatrales. Donde condena Brene la república de modo contundente, Felipe intenta hallar algo que, si no justifica la república, por lo menos la explique. Lo hace mitologizando de manera abierta a su personaje principal e intentando crear una figura trágica. La intención de Brene, por el contrario, es didáctica, y condena de plano esa república; quisiera, al servicio de la revolución y la abolición de los males sociales, destruir el mito. Está arraigado igualmente Triana en la realidad cubana, pero de un modo muy diferente y menos superficial. Al hablar de *Noche de los asesinos,* dijo, «Esa es una obra que yo no hubiera podido escribir si yo no hubiera vivido la Revolución. . .*La noche de los asesinos* es una obra que yo escribo precisamente ya teniendo la conciencia nacional. La conciencia nacional que la Revolución le ha dado a nuestro pueblo y por la que nuestro pueblo ha podido seguir hacia adelante».[16] *Medea en el espejo* y *La muerte del Ñeque* tratan una situación cubana, una circunstancia social típica, tan típica que, como hemos visto, atrajo los esfuerzos de otros dramaturgos. Es imposible averiguar cómo ni cuándo se gestan obras tan íntimamente ligadas en el tiempo; es muy posible que Brene y Felipe fueran influidos por Triana. Sea esto como fuere, se concentraron los dos, cada quien a su manera, en la narración de superficie en obras que comparten serias debilidades dramáticas. Las obras de Triana también presentan una sociedad racista y opresora, pero trascienden ese plano y se dirigen a estructuras internas que no se hallan restringidas a un lugar o un tiempo. Lo hacen en términos que recuerdan la sobriedad y la pasión de la tragedia clásica. Comparten muchas de estas mismas características con *La noche de los asesinos.* Si ésta es obra maestra, las obras tempranas también merecen más seria atención de la que se les ha brindado.

NOTAS

1. Román V. de la Campa, *José Triana: Ritualización de la sociedad cubana,* Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1979, pp. 13-14.
2. P. 24.

3. José R. Brene, *Teatro,* La Habana, Letras Cubanas, 1982, p. 196.
4. Carlos Felipe, *Teatro,* La Habana, UNEAC, 1967, p. 233.
5. Comenta Rine Leal que «Carlos Felipe y Paco Alfonso (para tomar dos casos situados en los extremos de una sensibilidad) ilustran perfectamente la baja calidad literaria de los autores cubanos» *En primera persona,* La Habana, Instituto del Libro, 1967, p. 94.
6. *En primera persona,* p. 125.
7. *En primera persona,* p. 125.
8. Triana, et al, «El teatro actual», *Casa de las Américas,* IV, pp. 22-23, enero abril 1964, p. 105.
9. Hay una nota menor pero intrigante: en *El gallo de San Isidro* las respectivas bandas de chulos son representadas por grupos de tres, eco posible del frecuente empleo de tales tríadas por Triana.
10. «El nuevo teatro cubano», *La Gaceta de Cuba,* 11, 19, 3 junio 1963, p. 4
11. *Persona: vida y máscara en el teatro puertorriqueño,* San Juan, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, Ateneo Puertorriqueño, Universidad Interamericana, Tinglado Puertorriqueño, 1986, p. 138.
12. «*Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe: una tragedia cubana», en *Festschrift José Cid Pérez,* Alberto Gutiérrez de la Solana y Elio Alba Bufill, eds., New York, Senda Nueva de Ediciones, 1981, p. 106.
13. «El héroe trágico muere, pero tras las puertas del misterio le aguarda la Macorina para la glorificación y la plenitud de un amor que no pudo consumarse en esta tierra bajo el signo de la carne, porque los tiempos históricos de la pareja no habían coincidido». *«Réquiem por Yarini. . .»,* p. 105. La Macorina fue famosa prostituta de los días tempranos de la república, y vivía todavía cuando se escribió el drama. Afirma Escarpanter, «Felipe me explicó que daba por muerta en aquella época a la Macorina para completar con ella el mito de la vida galante de los principios del siglo». (108).
14. Miami, Edics. Universal, 1973, p. 284.
15. «Lectura de Yarini», en *Festschrift José Cid Pérez,* p. 111.
16. De «José Triana habla de su teatro», *Románica,* 15, 1979, 39. Citado por Priscilla Meléndez, «El espacio dramático como signo: *La noche de los asesinos* de José Triana», *LATR,* 17/1, Fall 1983, p. 29.

El mito y su subversión en La noche de los asesinos

Elsa Martínez Gilmore

A partir del estreno de *La noche de los asesinos* (1965), la crítica ha venido señalando en la pieza el prurito de José Triana por indagar en la conciencia de la sociedad cubana. El interés del dramaturgo por escarbar y sacar a flote el detritus de su cultura había producido anteriormente obras como *El mayor general hablará de teogonía* (1957) y *La muerte del ñeque* (1963). En *El mayor general hablará de teogonía* el autoritarismo y la religión se combinan ya para dar el resorte de la pieza. En *La muerte del Neque,* Triana torna la mirada al modo de vida, de pasión y de muerte del hampa. A estos asuntos preponderantes se supeditaban en ambas obras varios temas comunes: la culpabilidad, el miedo, la pérdida de la fe, la violencia y el machismo. No obstante, tanto en lo que respecta a la forma como en lo atañente al contenido, *El mayor general hablará de teogonía* y *La muerte del ñeque* son borradores de ideas y de técnicas que aún no habían llegado a la madurez. Con estas obras, Triana había dado inicio a un intento de catársis de la cultura nacional, y al mismo tiempo, se había puesto en camino hacia una dramaturgia que pronto recibiría el aplauso internacional.[1]

El conato que representan las obras tempranas de Triana se convierte en incendio en *La noche de los asesinos.* En este drama, el autor abandona los asuntos periféricos y se abalanza certeramente hacia su blanco: la familia. El resultado, en las palabras de Frank Dauster, es «una gran blasfemia sobre la base de la sociedad».[2] En efecto, Triana hace descender a la familia de la posición privilegiada que siempre se le ha otorgado en el mundo occidental para practicarle una viviseción. El drama descubre el fracaso y reclama implícitamente una renovación.

El texto de *La noche* ofrece abundante justificación para las muchas y muy variadas afirmaciones que la crítica ha enunciado a su respecto. A la pieza se le ha adscrito carácter de ensayo sociológico, de tratado

de psicología, de experiencia onírica y quizás primordialmente, de juego ritual. Esta variedad de pronunciamientos conduce a pensar que *La noche de los asesinos* reta a las clasificaciones categóricas. Tal sospecha se acrecienta al revisar las afirmaciones de la crítica. Se destaca el hecho de que las descripciones de la obra pocas veces son categóricas, sino que casi siempre aparecen acompañadas de salvedades. Vicente Revuelta observó, poco después del estreno, que en esta pieza el rito no es un juego, sino una imprecación.[3] En otro comentario tan sorprendente como plenamente justificado, Kirsten Nigro ha advertido que la intención del rito es seria: «The games, as the 'children' see them, constitute an heroic act meant to overthrow the forces of repression».[4]

La dificultad que se confronta cuando se intenta encajar la obra en una categoría predeterminada da testimonio de su más notable rasgo: la síntesis casi perfecta del universo dramático. Metafóricamente, la experiencia del espectador que observa lo que ocurre en el escenario es comparable a la impresión de estar contemplando la compleja coreografía de un gran cuerpo de ballet. En algunos momentos, un plano de la obra (digamos, la psicología de los personajes) se destaca, como pudiera hacerlo un solista. En otros casos, dos o tres aspectos funcionan de forma simbiótica, a la manera de la pareja o trío de bailarines que ejecutan un pas de deux o pas de trois. Por último, hay instantes en que todas las facetas posibles de la obra están sólidamente integradas como partes no discernibles de un todo. El único efecto perdurable a través de los tres actos de *La noche de los asesinos* es el de una interminable metamorfosis de significados y de planos dramáticos. El espectador se encuentra en un permanente estado de indagación.

El alto grado de fluidez del universo dramático hace evocar los comentarios de Claude Lévi-Strauss en su libro *The Raw and The Cooked* con respecto de la estructura de los mitos:

> The study of myths raises a methodological problem, in that it can not be carried out according to the Cartesian principle of breaking down the difficulty into as many parts as may be necessary for finding the solution. There is no real end to mythological analysis, no hidden unity to be grasped once the breaking-down process has been completed. Themes can be split up 'ad infinitum'. Just when you think you have disentangled and separated them, you realize that they are knitting together again in response to the operation of unexpected affinities. Consequently, the unity of the myth (. . .) is a phenomenon of the imagination; and its function is to endow the myth with synthetic form and to prevent its disintegration into a confusion of opposites.[5]

Las afirmaciones de Lévi-Strauss concuerdan con las características subrayadas por la crítica y notadas por el público de la pieza de Triana.

No obstante, en tanto que el mito, por definición, afirma los valores de la cultura de la cual ha emanado, *La noche de los asesinos* es un acto subversivo dirigido contra el hogar, o lo que es igual, contra los cimientos de esa misma cultura.

Algirdas Greimas parte de las inquisiciones antropológicas de Lévi-Strauss y en su libro *Du Sens* elabora un complejo esquema descriptivo del mito.[6] Greimas propone que la estructura mítica se base en alternativas binarias: la oposición entre pares de elementos contrarios o la mutua denotación de pares elementos afines. Su modelo constitucional propone, (en sintonía con las pautas sentadas por Lévi-Strauss), que el ser humano escinde su universo semántico en dos esferas antinómicas: naturaleza y cultura. La naturaleza, o «lo crudo» es aquello que el conglomerado social rachaza. La cultura, o «lo cocido» es el panteón de valores que el grupo asimila y estima ser parte de su esencia colectiva. Para efectos de ejemplo puede proponerse que en las sociedades occidentales, desde la Grecia de Sófocles hasta nuestros días, el incesto reside en la esfera de lo natural o «crudo», en tanto que el tutelaje de padres sobre hijos —con variantes temporales y cualitativas de acuerdo don la época y el lugar específicos— radica en el mundo de lo «cocido». Esta oposición fundamental es la base de otras que se expresan a varios niveles: la sociedad, al adoptar una «cultura», dicta el perímetro de los actos permitidos y los prohibidos. Dentro de cada uno de estos campos de acción posibles, tanto la sociedad como el individuo desarrollan su concepto de lo que es deseable y lo que es fóbico.

El segundo principio fundamental del esquema mítico propuesto por Greimas es que, para autodefinirse, el ser humano se vale de pautas análogas a las que sigue la sociedad. Por una parte, el individuo ingiere contenidos o valores que acepta y que devienen los constituyentes de su cultura personal. Por otro lado rehusa aceptar otros conceptos. Estos últimos residen en la esfera de lo que para él es «natural» o «crudo».

Las oposiciones entre naturaleza y cultura sociales e individuales dan ocasión a un registro de combinaciones posibles. Entre todas éstas, el mito afirma las estrictamente equivalentes. De hecho, la cultura y la naturaleza del héroe mítico «définissent respectivement les rélations permises et les rélations exclues; les désirs sont compris dans les premières et les phobies dans les secondes. . . (p. 145). El mito es fundamentalmente equilibrado. No hay desacuerdos respecto de los valores en cuestión. Lo «deseado» por el héroe mítico cabe dentro de la esfera de lo que la sociedad estima «cocido», «permitido», y

«deseable» y por tanto define lo «bueno». Lo que la sociedad estima «crudo», «prohibido», y «fóbico» es fóbico al héroe e inevitablemente «malo». Greimas prosigue señalando los rasgos constituyentes de los mitos estudiados por Lévi-Strauss:

> 1. S'y affirme l'existence d'un ordre social, manifeste par la distinction entre les classes d'age, et fondé sur la reconnaissance de l'autorité des anciens.
>
> 2. Elle est caracterisée par la rupture de cet order, due a la désobeissance des répresentants de la jeune genération (. . .) et par l'apparition consecutive d'un malheur, d'une aliénation de la societé.
>
> 3. Le rôle de héros (. . .) consiste à se charger d'une mission, avec le but de supprimer l'aliénation et de rétablir l'ordre social perturbé. (p. 232).

Del mismo modo que la temática de *La noche de los asesinos* suscribe la síntesis de temas apuntada por Lévi-Strauss, así también figuran en la obra personajes y peripecias que formalmente son análogos a los del mito. No obstante, al evaluar la ética de que se revisten la sociedad y los personajes en el drama de Triana, se concluye que éste está situado a las antípodas del polo mítico. Para ilustrar esta clara oposición conviene describir la pieza siguiendo las pautas formales de Greimas, pero suplantando la valorización de cada inciso con su contrario:

> 1) El orden social no se afirma, sino se niega. Los mayores no cuentan con la autoridad, sino únicamente con el poder.
>
> 2) Los jóvenes rechazan el orden social, aunque su desobediencia no es la causa, sino el producto del malestar imperante.
>
> 3) El objetivo de los «héroes» es el de suprimir la enajenación, pero ello no se ha de lograr restableciendo un orden social perturbado, sino anulando ese orden.

En *La noche de los asesinos,* la estructura y el contenido mítico están tornados al revés. Rigen aún en el conglomerado social las formas fundamentales del mito, pero la ética de que están imbuidas esas estructuras ha sido objeto de una total subversión. Dado el trastoque de valores constituyentes de «la naturaleza» y «la cultura», los deseos y fobias de los hermanos están condenados *a priori* a no coincidir nunca con las expectativas del mundo circundante. Los más íntimos miedos y aspiraciones de Beba, Cuca y Lalo no son fruto de un sistema de equivalencias, sino que se definen gracias a oposiciones radicales en

cuanto a lo que el individuo y la sociedad consideran «crudo» y «cocido», «prohibido» y «permitido», «fóbico» y «deseable», «bueno» y «malo».

Los resultados de la desarmonía imperante salen a la superficie en el diálogo. Puesto que Beba, Cuca y Lalo hacen los papeles de un amplio repertorio, son de especial interés aquellos instantes en que las acotaciones indican que actúan «fuera de situación» o aquellos otros en que se evidencia que han perdido el control de sí mismos que les exige la repetición del asesinato. En varias de estas oportunidades los parlamentos verifican explícitamente que el código social vigente provoca en los hermanos la reacción fóbica que los tratados de psicología citan como clásica: el deseo de fuga. Durante la representación del juicio, ante las preguntas insistentes de Cuca-fiscal, Lalo reflexiona que «. . .quizás lo mejor era huir. Sí, irme a cualquier parte: al infierno o a la Conchinchina».[7]

El mismo deseo de huir conduce a Beba a desear la propia muerte. Expresa que ha acudido al desván guiada por la necesidad de evadirse de las constantes riñas familiares: «Al fin vengo y me meto aquí. . . [y más adelante:] Ay, no aguanto más. (Decidida.) Me voy. (Lalo la sujeta por un brazo.) Déjame. No quiero saber nada. Sorda, ciega. Muerta, muerta». (p. 156)

Puesto que las fobias y los deseos de Beba, Cuca y Lalo discrepan de los que rigen en el conglomerado social, la posibilidad de relaciones de carácter positivo con el mundo circundante queda anulada. En su modelo constitucional, Greimas explica que «La conjunction de la culture individuelle et de la nature sociales définit l'espace de la transgression; celles de la culture sociale et de la nature individuelle, l'espace de l'aliénation» (p. 150) En efecto, los personajes del drama se debaten dentro de los campos de la transgresión y del enajenamiento.

Al igual que Meursault, en *L'Etranger*, Lalo vive como forastero en el mundo en que le ha tocado vivir. No obstante, a diferencia del personaje de Sartre, el de Triana conserva una conciencia mítica tanto de ese mundo como de sus actos. Meursault ha cortado las amarras fundamentales que le permiten discernir entre «naturaleza» y «cultura» a nivel personal. Eximido de esos conceptos, sentado en el banquillo del acusado, Meursault medita fríamente sobre la extrañeza que le provoca escuchar su nombre en boca de los miembros del tribunal. Lalo, en la misma postura, oscila entre la rebelión y la culpabilidad.

El enajenamiento se subraya tanto en el aspecto paralingüístico del drama como en el diálogo y en la acción. Las acotaciones del primer acto hacen notar que el lugar de la representación es un sitio inhóspito,

lleno de trastos. No hay ventanas, y con la primera frase de la obra, Lalo exige que se cierre la única puerta que comunica con el exterior. Resalta una atmósfera de clausura. Refiriéndose al espacio de la representación, Priscilla Meléndez ha observado que

> El autor, al colocar la acción en este particular espacio, [un sótano o desván] forja un mundo que tiene como efecto principal provocar en los personajes sentimientos de alienación, ahogo, soledad y miedo.[8]

La enajenación definida por el esquema de Greimas se halla expresada no sólo implícitamente en el espacio de la representación. Cuenta asimismo con una definición explícita contenida en los comentarios de Lalo al principio del primer acto, en los momentos en que «va a iniciarse la representación». Ante la repetición inminente del rito parricida, Cuca sucumbe al temor. Se niega momentáneamente a ejecutar lo que la sociedad define como un salvaje acto natural aunque para ella y sus hermanos sea la única forma de salir de un marasmo intolerable. En respuesta a las protestas de su hermana, Lalo afirma la necesidad de mantener la integridad de la personalidad: únicamente la puesta en acción de sus deseos auténticos puede rescatarlos. Cuca se resiste a convertir en homicidio el odio que siente por sus padres y el mundo que ellos representan:

> Cuca—¡Como si eso fuera tan fácil! Una es decir y otra vivir.
> Lalo—Pues intenta que lo que digas esté de acuerdo con lo que vivas. (p. 141)

La separación entre lo que se piensa y se siente (el deseo individual) y el comportamiento dictado por la cultura social se reitera en casi todas las escenas representadas por los hermanos, tanto en las que dan los antecedentes como las consecuencias del presunto asesinato. Mientras que el héroe mítico se realiza mediante una praxis que está en sintonía con los valores de su mundo, Beba, Cuca y Lalo residen al margen del universo social, ajenos a los valores de éste.

La incapacidad de comunicación es otro de los elementos que responde del aislamiento de los personajes. La pieza de Triana acusa la vacuidad y fragmentación de un lenguaje que la sociedad tilda de referencial pero que no es más que un vehículo para los formulismos y la hipocresía. Triana reduce el vernáculo de la clase media-baja cubana a un disfraz cuyo coorido se usa para adumbrar y encubrir. Es una máscara más tras la cual se refugian quienes no quieren enfrentar una existencia que les deja insatisfechos. La vacuidad de las palabras se

destaca durante la visita imaginaria de los viejos amigos, Margarita y Pantaleón. El diálogo que emprenden con los hermanos es una rutina clínica que llega a detalles mórbidos. La conversación se inicia con la advertencia de Beba-madre a Cuca de que no deben decirse verdades. Las palabras no deben de «encender candelitas» que echen luz sobre las cosas. Por el contrario, deben oscurecer lo que se piensa y se siente:

> Beba—(A Cuca, como la madre.) No enciendas la candelita. (A los personajes imaginarios.) El asma es una enfermedad pirotécnica. Seguramente sigue haciendo estragos.
> Beba—(Como la madre. A Lalo, entre dientes.) Disimula, muchacho.
> Lalo—(A Beba.) Es un insulto. (En otro tono. con una sonrisa hipócrita a los personajes imaginarios.) ¿Y usted, Pantaleón? Hacía tiempo que no lo veía. ¿Estaba perdido?
> Beba—(Acosando a los personajes imaginarios.) ¿Cómo anda de la orina? A mí me dijeron los otros días. . .
> Cuca—(Acosando a los personajes imaginarios.) ¿Funciona bien su vejiga?
> Beba—(Asombrada.) ¿Cómo? ¿Todavía no se ha operado del esfínter?
> Cuca—(Escandalizada.) Oh, pero, ¿es así? ¿Y la hernia?
> Lalo—(Con una sonrisa hipócrita.) Usted, Margarita, se ve de lo mejor. ¿Le sigue creciendo el fibroma? (A Beba.) Atiéndelos tú.
> Beba—(A Lalo.) No sé qué decirles. Se me agotó el repertorio. (p. 145)

La última frase de Beba recalca al carácter lúdico y ritual del diálogo, al mismo tiempo que subraya la imposibilidad de una comunicación sostenida o con auténtico significado.

Por su parte, los padres, conocidos y autoridades representados por Beba, Cuca y Lalo en su mortífero juego, se sienten semejantemente enajenados unos de otros y de los hermanos. Esta actitud colectiva se expresa en muchos sitios, pero nunca tan visiblemente como en los gritos de Cuca-vendedor de periódicos. El pregón que entona rechaza el mito de la solidaridad humana en tanto que afirma el chisme y la explotación. El supuesto crimen se convierte en objeto de un sensacionalismo y de un consumo que rayan en el humor negro y en la pornografía. Quienes publican, venden y se nutren de los medios noticiosos no creen tener nada en común ni con las «víctimas» ni con los «victimarios» mencionados en el pregón:

> Cuca—(Gritando.) Avance. Ultima noticia. El asesinato de la calle Apodaca. Cómprelo, señora. No se lo pierda, señorita. Un hijo de treinta años mata a sus padres. ¡Mira. . .cómo corrió la sangre!. . .El suplemento con fotografías. (Casi cantando.) Les metió a los viejos cuarenta puñaladas. Cómprelo. Ultima noticia. Vea las fotos de los padres inocentes. No deje de leerlo, señora. Es espantoso, caballero. Avance. (Va hacia el fondo.) Ultima noticia. (Lejano.) Tremendo tasajeo . . .(p. 158)

La misma noticia sirve para ilustrar el segundo modo de relaciones posibles entre los hermanos y su mundo: la transgresión.[9] Es parte constituyente de las acciones de los personajes y de sus desdobles, y es el ámbito del hecho central y obsesivo del drama: el parricidio.

El héroe mítico se enfrenta a una prueba como único medio de eliminar un acto de rebeldía contra la sociedad (ergo, un mal) y de afirmar o restablecer el orden social (es decir, la armonía y el bien). Basándose nuevamente en los estudios de Lévi-Strauss, Greimas afirma que según su grado de dificultad y la consiguiente fama que le otorgan al héroe, las pruebas míticas pueden tildarse, en niveles ascendentes, de «cualificatorias» de «decisivas» o de «glorificantes». (p. 168) En *La noche de los asesinos,* Beba, Cuca y Lalo se animan mutuamente a abandonar el miedo que les sobrecoge y a enfrentarse con su prueba. Pero lo que ambicionan no es afirmar, sino destruir la cultura social vigente. Tal propósito presenta obstáculos mucho mayores que los que confronta el héroe victorioso de un mito. De todas las pruebas posibles, añade Greimas, la más ardua es la pseudoprueba, destinada al fracaso y a la repetición.

> La variante dont l'épreuve se termine par un échec comprend [le plus d']acteurs. (. . .) Du fait de son échec, elle invite a recommencer le récit. Inutile si elle est considerée en elle-même, [elle] est, en principe, et présupposante et présupposée. (. . .) elle permet d'introduire, dans la séquence suivante, de nouveaux acteurs et de noúvelles épreuves; sa duplication signale formellement, comme effet de sens, la difficulté de l'entreprise. (pp. 269-270)

La dificultad de la intentona de los hermanos consiste en perpetrar un acto considerado «crudo», «prohibido», y «malo». En el primer diálogo de la obra, el lector/espectador adquiere conciencia de que lo que va a presenciar se ha ejecutado ya en previas ocasiones. Beba declara, ambiguamente, que «la representación ha empezado», y su hermana Cuca indaga, para aclarar: «¿Otra vez?» (p. 139) Asimismo, a la conclusión de la pieza se certifica que el doloroso espectáculo que aparentemente acaba de concluir va a repetirse otra vez. Las últimas palabras de Beba confirman que en el próximo ensayo será ella quien blandirá el cuchillo asesino.

La repetición del simulacro interpretado por los hermanos da lugar a un número de especulaciones posibles. ¿Se trata de revivir un hecho ya consumado? ¿Puede ser acaso un ensayo preliminar? ¿Se reduce todo a un sueño pesadillesco? Una comprensión de la pieza en el plano mítico hace pensar que esas preguntas no han de conducir a respuestas convincentes. Después de todo, no es el asesinato de los padres, ni

una revolución o evolución social lo que cuenta como factor primordial en la actuación de los tres hermanos, sino la afirmación constante de la propia personalidad. Afirmación que se hace imperativa para impedir que la cultura social les absorba y les convierta en calcos de los vecinos, de Margarita y Pantaleón, de papá y de mamá. En el primer acto, Lalo le explica a Cuca, que en un principio rehúsa ser partícipe de la representación:

> Siempre hay que jugársela. No importa ganar o perder. (Sarcástico.) Pero tú quieres ir al seguro. El camino más fácil. (Pausa.) Y ahí está el peligro. Porque en ese estira y encoge, te quedas en el aire, sin saber qué hacer, sin saber lo que eres y, lo que es peor, sin saber lo que quieres. (pp. 148-149)

No obstante, es precisamente en el plano del ensayo donde residen y están condenadas a quedarse las actuaciones de los hermanos. Sus actos no son ni la causa ni el efecto de un hecho concreto, sino una representación que transforma la realidad circundante en tanto que se transforma a sí misma cada vez que se verifica. Al igual que en el caso de Sísifo, lo que cuenta es la dolorosa actividad de la representación misma, y no el hecho de que el intento llegue o no a verse coronado por el éxito. *La noche de los asesinos* denuncia no presentando hechos, sino desnudando deseos que jamás han de realizarse. En este sentido, «el crimen» cabe plenamente dentro de la esfera mítica, que se distingue fundamentalmente del plano práctico:

> Nous avons essayé de justifier cette distinction entre plans pratique et mythique en la fondant sur la dichotomie du «faire» et du «désir». On peur ainsi opposer la chasse a l'éléphant, prise dans son ensemble, comme activité pratique, á la danse au village qui la prépare, considerée comme une activité mythique. Peu importe qu'il existe dans la danse, des syntagmes mimétiques se référant à la gestualité pratique; la danse elle-même n'est pas un spectacle cherchant à communiquer le sens à ceux qui l'observent, ce n'est par non plus un faire objectif, mais une intentionalité transformant le monde en tant qu'elle. Qu'il s'agisse, par example, de l'accomplissement, comme dans le rêve, d'un meurtre symbolique, dont il ne restera ensuite qu'à superposer le modèle sur le programme pratique de la chasse, pour que l'activité pratique aparaisse un simple effet ayant sa cause dans l'activité mythique.

Esta dicotomía es precisamente el método adoptado y proliferado por Triana en cuanto respecta a personajes (Lalo en oposición a Lalo-Madre), a tiempo (del supuesto crimen en oposición a los múltiples de la representación), a autenticidad lingüística (lenguaje referencial fuera de situación en oposición a lenguaje no referencial en los parlamentos

de los pseudo-personajes), y en última instancia, a la representación dramática (la íntima de los personajes en oposición a la de una obra de teatro titulada *La noche de los asesinos*). El resultado es una danza ritual en que los perseguidos son los monstruos sacrosantos no únicamente de la sociedad cubana, sino de la cultura occidental en general. Con una tenacidad pesadillesca, José Triana echa abajo altares, quema ídolos y se atreve a exigir lo que apenas se menciona en la obra: el amor.

NOTAS

1. J. E. Miranda hace notar esta evolución técnica y temática de Triana poco después del estreno de *La noche de los asesinos* en «José Triana o el conflicto», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 230 (1969): p. 440.
2. Frank Dauster, «The Game of Chance: The Theatre of José Triana», *Latin American Theatre Review* 3:i (1969): p. 7.
3. Vicente Revuelta, «Un Théatre d'Imprécation», *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, 75 (1971): pp. 3-8.
4. Kirsten Nigro, «*La noche de los asesinos: Playscript and Stage Enactment*», *Latin American Theatre Review*, 11 (1977): p. 46.
5. Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked. Introduction to a Science of Mythology*, Traducción de John y Doreen Weightman (New York: Harper and Row, 1969), p. 5.
6. Véase Algirdas Greimas, *Su sens*, (Paris: Editions du Seuil, 1970). Todas las referencis siguientes a este libro aparecen incorporadas en el texto.
7. José Triana, *La noche de los asesinos*, en *Nueve dramaturgos hispanoamericanos*, Tomo I, Frank Dauster, George Woodyard y Leon Lyday, editores (Ottawa: Girol Books, 1979), p. 188. Todas las citas siguientes del drama aparecen en el texto.
8. Priscilla Meléndez, «El espacio dramático como signo: *La noche de los asesinos* de José Triana, *Latin American Theatre Review* 17 (Fall 1983), p. 27.
9. El primer acto comienza con dos frases abruptas de Lalo que establecen la enajenación y la transgresión como temas esenciales del drama. Sus primeras palabras—ya comentadas—dan la orden de cerrar la puerta. Su segunda frase es la exclamación «Asesino» que denota la ruptura de las normas y la violencia.

A puerta cerrada: Triana y el teatro fuera del teatro

Priscilla Meléndez

> This permanent requirement —to distinguish between the internal or proper sense and the circumstance of the object being talked about— organizes all philosophical discourses on art, the meaning of art and meaning as such, from Plato to Hegel, Husserl and Heidegger. This requirement presupposes a discourse on the limit between the inside and outside of the art object, here a *discourse on the frame*. Where is it to be found?
>
> Jacques Derrida. «*The Parergon*», p. 45.

Resulta equívoco suponer que el acto de cerrar una puerta —así comienza *La noche de los asesinos* (1965) del dramaturgo cubano José Triana— tiene como única consecuencia reducirnos a un espacio limitado y provocar en los seres «atrapados» en ese espacio interior un sentimiento claustrofóbico. Es necesario reconocer que el entrampamiento no ocurre únicamente para aquellos que permanecen «dentro» de los límites demarcados por la puerta, sino que abarca igualmente todo lo que ha quedado fuera, es decir, al margen de la acción en el espacio interior. Por ello, ese espacio exterior que «comienza» y «termina» con la puerta que acaba de cerrarse, no representa un objeto accesorial, foráneo u ornamental, o incluso un suplemento indispensable fuera del texto al estilo del *parergon* kantiano. Según Derrida éste es concebido por el filósofo alemán como una «forma» que se destaca (que está separada) del *ergor* u obra y del ambiente que le rodea, pero cuya determinación tradicional no es destacarse sino más bien desaparecer, hundirse, destruirse difuminarse en el momento que despliega su energía más intensa («The Parergon» p. 61).[1] Pero como parte de este discurso en torno al marco, Derrida cuestiona la posibilidad de distinguir en una obra lo que es esencial de lo que es mero accesorio:

> And above all I do not know what this thing is, that is neither essential nor accessory, neither proper nor improper, and that Kant calls *parergon*, for example that frame. Where does the frame take place. Does it take place. Where does it begin. Where does it end. What is its internal limit. Its external limit. And its surface between the two limits. («The Parergon» p. 63)

Por ello, vedarle la entrada a unos sujetos y a unos objetos resulta tan opresivo como vedarle la salida a éstos —y viceversa— y el acto de cerrar la puerta nos permite entrar en múltiples espacios dramáticos tanto fuera como dentro de la acción teatral.

Examinamos en otro momento la dinámica psicológica y existencial de los personajes en *La noche de los asesinos* y la interacción de éstos con el espacio dramático, con el sótano o cuarto desván donde Lalo, Cuca y Beba juegan (secreta e infinitamente) a darle muerte a sus padres (Meléndez pp. 25-35). La protección que encuentran los tres hermanos en el sótano —sobre todo Lalo— convierte el mundo exterior en una prisión y les incita a reproducir en el espacio cerrado esos mundos que los son vedados. Sólo en este sótano parecen disfrutar, a través del juego, la (trunca) «libertad» de crear y vivir sus propias realidades interiores. Como señala Victor Brombert, «salvation through enclosure, insight into darkness» (p. 17), es la paradoja de la imaginación romántica que, en el caso de *La noche de los asesinos,* se transforma no en el escape hacia el éxtasis espiritual sino en una estructura que busca su propio entrampamiento.[2] Pero aún cuando recurrimos nuevamente a la interpretación del espacio, esta vez concentraremos la atención en la contradicción del desarrollo espacial como centro pero a la vez periferia de la acción dramática. El desplazamiento dialéctico entre un espacio interior y uno exterior —sea éste a nivel físico, metafísico, dramático, psicológico o histórico— subraya la incapacidad de los tres hermanos en *La noche,* o incluso de los personajes en otra pieza de Triana, *El Mayor general hablará de teogonía* (1957), de traducir a un plano vital y físico lo que ha permanecido en el sótano de sus conciencias.[3] Lalo, Cuca y Beba viven a merced del miedo que les impide trasladar su juego a la «realidad», es decir, sacarlo del sótano —o de trasbastidores— y llevarlo a «las tablas». Inicialmente Lalo cree poder enfrentarse a los temores que los subyugan, pero la repetición incesante del juego de asesinar a los padres y la aceptación final de Lalo/Padre de que el miedo es precisamente el principal agente paralizador, perpetúa el carácter lúdico e intrascendente de sus acciones. El propia Lalo señala: «Si Beba juega, es porque no puede hacer otra cosa» (I: p. 22).

La pugna entre estructuras internas y externas no se reduce a la metáfora sótano/casa o incluso/espacio social exterior donde se pretende caracterizar, por un lado el antagonismo entre mundos imaginarios y reales, y por otro la tensión entre esquemas individuales y colectivos. Esta lucha abarca además el propio mundo de la representación como paradigma de una serie de dualidades inherentes al género teatral: actor-personajes, espectáculo-espectador, mundo factual-mundo imaginario. Al invertir en el título de este trabajo el más tradicional concepto del teatro *dentro* del teatro —es decir, del teatro que indaga formal y temáticamente dentro de sus propios resortes internos— no pretendemos descartar esta esencial dimensión en la obra del dramaturgo cubano, pues es precisamente a través del análisis autorreferencial donde se revela parte del diálogo que establece el texto con las convenciones que lo definen como ente de ficción y que concibe el espacio cerrado como metáfora del espacio teatral. Más bien nos interesa examinar las consecuencias de esa mirada introspectiva en una estructura de opuestos donde el espacio interior y el exterior forman simultáneamente el todo y la parte y donde ese mundo fuera del teatro intenta ser marginado, o mejor, alterado, violado. La presencia de un espacio exterior y de un pasado que sólo conocemos a través de la recreación que los personajes hacen de ellos, subraya las contradicciones, interferencias y coincidencias entre la aparente autonomía creativa y representativa en el sótano, y el miedo y la represión psicológica fuera de éste.

Por otro lado, el acercamiento a un plano espacial a través de una estructura de opuestos— mundo interior/mundo exterior, abierto/cerrado, vida/muerte— apunta hacia el objeto subyacente, hacia lo otro. La constante sustitución de un objeto o de un significado por otro consiste en el intercambio de propiedades a partir de una semejanza, que según Paul de Man correspnde a la definición clásica de metáfora desde las teorías aristotélicas sobre la retórica hasta las de Roman Jakobson. (*Allegories of Reading* p. 146). Más que indagar en la fenomenología de la imaginación poética que examina Gaston Bachelard en su *The Poetics of Space* o en el examen de un sistema político opresivo, o incluso en el estudio del espacio cerrado como representación del espacio teatral, descubrimos que el común denominador de esta pluralidad semántica es el carácter metafórico de ese análisis espacial. El propio Bachelard señala: «Attached to [the space's] protective values, which can be a positive one, are also imagined value, which soon become dominant. Space that has been seized upon

by the imagination cannot remain indifferent space subject to the measures and estimates of the surveyor» (pp. xxxi-xxxii). La necesidad de recurrir constantemente, no a lo tangible o presente, sino a lo ausente, a ese espacio vedado pero siempre aludido, proyecta la capacidad del lenguaje —y de los personajes a través de éste— de iluminar ese «otro» mundo que intenta ser suprimido.

En un plano más concreto, la incapacidad de los personajes en *La noche* y en *El Mayor general* de cometer el tan deseado asesinato no proyecta únicamente esos niveles de represión mental y política evidentes en ambos dramas. Enmascara más bien, a través de un juego metafórico, dos mundos en apariencia irreconciliables; el primero caracterizado por un espacio exterior que ha determinado y todavía amenaza ese otro espacio interior, y este último que busca su propia autonomía a través de la marginación y eventual destrucción del primero. La pluralidad interpretativa y la aparente contradicción de este esquema sugiere un diálogo polémico entre las normas que rigen cada uno de estos mundos. En el caso de *La noche de los asesinos* los tres hermanos se proponen violar las reglas impuestas para así establecer su propia jerarquía de valores:

> Cuca—El cenicero debe estar en la mesa y no en la silla.
>
> . . . . . .
>
> Lalo—[. . .] En esta casa el cenicero debe estar encima de una silla y el florero en el suelo.
> Cuca—¿Y las sillas?
> Lalo—Encima de las mesas.
> Cuca—¿Y nosotros?
> Lalo—Flotamos, con los pies hacia arriba y la cabeza hacia abajo. (p. 140)

El contraste entre la movilidad de los objetos dentro del sótano y el estatismo físico de los seres que lo ocupan —su deseo pero incapacidad de «echar a correr», o como señala Lalo: «[T]engo las manos atadas. Tengo los pies atados. Tengo los ojos vendados»— entabla un juego de desplazamientos mutuos y simultáneos donde el otro aparece constantemente sustituido, tanto de su posición como de su referente.

Como parte de esta alteración del orden tradicional, la presencia de los padres representa la lucha con un espacio exterior y opresivo en donde los progenitores —que en el drama de Lalo, Cuca y Beba desempeñan el papel de víctimas— se convierten también en victimarios. Pero esta rebelión y este «asesinato», como señalé en otra

ocasión, no son sino actos que permanecen exclusivamente en el plano verbal. La incapacidad, particularmente de Lalo, de traducir la palabra a vida hace que esta rebelión verbal rebote en el espacio cerrado de la existencia y el sótano, regresando hacia su propio emisor y creando en éste un estado de inacción que le impide enfrentarse con ese mundo que está más allá de la casa (Meléndez pp. 29-30).

Es precisamente a raíz del análisis metafísico del espacio que surge el frecuente estudio comparativo entre *La noche de los asesinos* y la pieza teatral de Jean-Paul Sartre *Huis-Clos (A puerta cerrada* 1944). En ambos dramas el elemento proxémico subraya el ordenamiento de un sistema a partir de y condicionado por unos sucesos ocurridos en el pasado, que además de determinar las circunstancias del presente va a ser reescrito por éste. Al igual que el sótano de Triana, el infierno sartreano es centro y periferia de la acción teatral, pues tanto Garcin, Inés como Estelle con victimarios y simultáneamente víctimas de sus propias acciones pasadas. En la pieza de Triana y en la de Sartre la proliferación de espacios cerrados se proyecta en un doble nivel: cada uno de ellos contiene y a la vez forma parte del contenido de otros espacios. Es decir, la pluralidad de espacios interiores y exteriores que se intersecan crean a su vez espacios que simultánemente forman y deforman, internalizan y expulsan otros marcos y otros contenidos. La sospecha de los tres personajes de Sartre de su incapacidad de cambiar el mobiliario y el énfasis en la ausencia de ventanas y espacios nos remite al caos físico, mental y lingüístico de Lalo donde el cenicero debe ir en el piso y donde la sala no es la sala, la sala es la cocina, el cuarto no es el cuarto, el cuarto es el inodoro. La interdependencia proxémica que destacan *La noche* y *A puerta cerrada* entre espacio interior y exterior o entre espacio físico y mental nos obliga a examinar la participación de cada estructura en el desarrollo de la otra, e indagar cómo se teatraliza la incapacidad de Lalo, Cuca y Beba de desteatralizar un asesinato, de sacarlo fuera del sótano, de desmetaforizarlo.

¿Representa ese sótano o cuarto desván en *La noche de los asesinos* el enmascaramiento o más bien el desenmascaramiento de relaciones y conflictos tanto íntimos como colectivos? ¿Es esa mirada hacia la interioridad del ser o hacia el mundo hostil que rodea a los personajes la imagen espejística de un proceso comunicativo que se desplaza constantemente hacia otro referente? ¿Reconocemos de igual modo el papel que desempeña la metáfora al revelar y simultáneamente encubrir su propio referente? Si suponemos que Lalo y el padre van tras algo que no existe —que bien podemos llamar comunicación,

entendimiento o amor— también es evidente que en el mundo de estos seres tanto el lenguaje como los conceptos han perdido su esencia literal y simbólica. Según K.R. Dutton, en «Sartre's *Huis Clos:* A Theatrical Approach», «Garcin is neither literally dead. . .nor fully alive». (p. 18) Este limbo físico y conceptual revela precisamente el carácter metafórico del espacio donde la muerte de Garcin, Estelle e Inés o el juego dramático de Lalo, Cuca y Beba de matar a sus padres representa la esencia de su opuesto, bien sea éste la recreación de un mundo imaginario (el sótano o cuarto desván) o de un mundo desconocido (el infierno).

El receptor se enfrenta con unas estructuras que simultáneamente manifiestan su interioridad y exterioridad, y su capacidad de transformarse en el opuesto. Vemos por ejemplo, cómo la representación del funeral de los padres en *La noche* por una parte carecteriza los deseos íntimos de los personajes, y por otra las fuerzas externas y opresivas que rodean sus vidas. La necesidad de insertar en un marco dramático el acto de matar a sus padres sugiere el escape hacia un espacio imaginativo que les permite exteriorizar unos pensamientos inaceptables (censurables) dentro de cualquier otro contexto. La grotesca descripción de los cadáveres, la visita de los vecinos que amenaza la continuidad del juego, la aberrante conversación entre ellos, y la recreación del patético juicio crean una nueva realidad a partir de la incomprensión del mundo fuera del sótano y de la psicosis de los personajes que van a asesinar infinitamente a sus padres. De la misma forma que para Usigli en su *Corona de sombra* «la locura se parece a la razón», en *La noche de los asesinos* la representación teatral se funde y confunde con la realidad y en *A puerta cerrada* la muerte y el infierno nos remiten a la vida.

Sin pretender dilucidar la polémica entre Michel Foucault y Derrida sobre la oposición entre razón y locura, y meramente como un breve recordatorio de su pertinencia en *La noche de los asesinos,* es plausible incorporar la esencia de esta dialéctica como parte de una estructura psicológica y espacial que pretende ser de carácter bipartito. El rechazo de un sistema de exclusión que mantiene al margen el discurso del loco, y la necesidad que expresa Foucault de escuchar el 'silencio de la locura' que permite crear un nuevo discurso en donde desaparecen las oposiciones de inclusión y exclusión, interioridad y exterioridad, razón y locura, nos remite a la angustia de los personajes de *La noche* en su lucha —consciente o inconsciente— por alcanzar la síntesis entre el mundo dentro del sótano y el amenazante espacio exterior.[4] En

contraste con el discurso del loco descrito por Foucault donde: «It is curious to note that for centuries in Europe the speech of the madman was either not heard at all or else taken for the word of truth» (p. 53), el receptor del drama de Triana se enfrenta con la necesidad de derribar la puerta que pretende mantener la disyunción entre el juego incesante y el trastorno psicológico de los personajes provocado por las aberraciones del mundo de los padres y la casa, de ese espacio más allá del sótano.

La mezcla de códigos lingüísticos, semánticos y referenciales en *La noche* apunta hacia cierta hibridez temática e interpretativa donde el vínculo común entre un sistema de opuestos —texto y contexto, metafísica e historia, apariencia y realidad— contradice la visión de éstos como una pluralidad de espacios solipsistas. Es decir, existe una relación interdependiente no sólo entre cada opuesto sino entre cada uno de estos sistemas que representan espacios interiores y exteriores. En la pieza de Triana el mundo textual, metafísico y el imaginativo se metaforiza en el sótano donde Lalo, Cuca y Beba buscan librarse de su contexto, de su historia, de su realidad. Irónicamente, la vida fuera del espacio inventado es la que se teatraliza y se convierte en representación y en objeto representado, o incluso en víctima y victimario de las supuestas fantasías de los tres hermanos. Descubrimos precisamente en la recreación de la boda de los padres el germen de odio y desprecio que siente la madre hacia sus hijos y que es parcialmente responsable de la introspección psicológica y espacial:

> Lalo—(Como la madre) [. . .] Ha venido mucha gente, ¿verdad? No vino tu hermana Rosa, ni tampoco tu prima Lola. . . ¡Ellas no me quieren! [. . .] Han estado hablando horrores [. . .] Ay, me duele el vientre. [. . .] ¿Tú crees que la gente lleve la cuenta de los meses que tengo? [. . .] Mira, te están sonriendo las hijas de Espinosa. . .esas pu. . . [. . .] Ay, pipo, yo quiero sacarme este muchacho. . . Es verdad que tú te decidiste por él; pero yo no lo quiero. [. . .] ¡Esta maldita barriga! Quisiera arrancarme este. . . (p. 165)

En el drama de Sartre la presencia de ese espacio externo, representada en los actos criminales de los tres personajes cometidos durante su vida, crea un espacio interior —el infierno— que es la causa y consecuencia de las acciones cometidas en el pasado. Al entremezclarse escenas de ese presente y de ese pasado y al intercambiar parlamentos con figuras presentes o ausentes, los personajes de ambos dramas desplazan la visión de un mundo homogéneo para destacar el concepto de otredad. En esa búsqueda

del opuesto, de aquello que ocurre fuera de nuestro círculo de visión, debemos invertir la tradicional percepción del espacio cerrado. Esta pretende aislar a los personajes y busca concentar la atención en aquello que ocurre en escena (cf. Dutton p. 22). Por el contrario, la actividad representacional que ejecutan Lalo, Cuca y Beba, o la lucha entre Estelle, Inés y Garcin por sobrevivir en un espacio donde la presencia del otro representa el horror del infierno, ilumina precisamente ese espacio fuera del escenario. Es decir, logra abrirle la puerta a un mundo que le es antagónico pero indispensable.

En la pieza de Triana del acercamiento hacia un espacio exterior nos remite necesariamente a las connotaciones histórico-políticas que con frecuencia han sido examinadas por la crítica.[5] Incluso la tensión entre oprimido/opresor forma parte de esa estructura de opuestos que hemos destacado. Pero la lucha por el poder o la problemática de la autoridad que refleja *La noche de los asesinos* no se limita al conflicto existencial o político representado por el encerramiento de los personajes. Observamos más bien una ruptura con el presente histórico a través de la metaforización del espacio y vemos en la incesante representación del asesinato la transferencia del espacio escénico de uno a otro personaje. Como señala primero Cuca y luego Beba: «Ahora me toca a mí». Irónicamente, ese segundo intento de asesinato en el drama de Sartre resulta la parodia de un acto que no es posible repetir, pues ya los tres personajes han muerto. El intento de Estelle al final de la obra de matar a Inés provoca la risa de ésta: «(debatiéndose y riéndose). ¿Qué haces, qué haces, estás loca? Bien sabes que estoy muerta» (p. 41). El lenguaje es el único vehículo de escape y el drama de Lalo, Cuca y Beba en el sótano o cuarto desván se transforma en la metáfora de la interioridad y exterioridad del ser. Lenguaje y acción parecen ser una nueva pareja de opuestos, pero en última instancia terminan invirtiendo y desconstruyéndose a sí mismos y a sus opuestos. Como el bumerang, regresan a su centro revelando tanto su trayectoria como su vuelta hacia el punto de partida, que en este caso va a revelar el sentido literal y metafórico del lenguaje y del espacio que lo representa —pero a la vez va a desmantelar el propio acto comunicativo.

El incesante reflejo que provoca en el espacio contiguo u opuesto el espejo intersecado, desplaza la responsabilidad moral e interpretativa hacia una ética y un lenguaje distorcionado, alienante y sobre todo contradictorio. La culpa, el remordimiento, el odio familiar y el resentimiento se funden con el juego, la actividad dramática y el acto de creación convirtiendo los aparentes espacios antagónicos en centro

y periferia de la acción y en metáfora del moviemiento proxémico y de la actividad comunicativa.

Al examinar la discutida relación entre enunciado y escritura planteada por de Saussure, Derrida señala en *Of Grammatology:* «One already suspects that if writing is «image» and [writing is] exterior «figuration», this «representation» is not innocent. The outside bears with the inside a relationship that is, as usual, anything but simple exteriority. The meaning of the outside was always present within the inside, imprisoned outside the outside, and vice versa» (p. 35). Como parte del juego dialéctico entre espacio interior y exterior, el concepto del teatro *fuera* del teatro irónicamente ilumina la actividad representacional y el sótano como espacio que la contiene, mientras que el mundo cerrado y claustrofóbico del sótano es la puerta de acceso que le permite al espectador *penetrar* en el espacio exterior.

NOTAS

1. «A parergon comes against, beside, and in addition to the *ergon,* the work done [fait], the fact [le fait], the work, but it does not fall to one side, it touches and cooperates within the operation, from a certain outside. Neither simply outside nor simply inside. Like an accessory that one is obliged to welcome on the border, on board [au bord, a bord]» («The Parergon», *The Truth in Painting*, trad. Geoff Bennington e Ian McLeod. Chicago y Londres: Univ. of Chicago Press, 1987, p. 54).
2. En el análisis del tópico de la prisión romántica, Brombert señala sobre los efectos que produce este espacio cerrado: «Two opposing and simultaneous movements can here be followed: the one toward an inner center (a search for identity, Knowledge, the operations of memory); the other toward a transcending outside which corresponds to the joys of the imagination and the «ecstasy» of spiritual escape» *The Romantic Prison*, Princeton, N.Y.: Univ. Press, 1978, p. 10).
3. *El Mayor general hablará de teogonía* se desarrolla en la casa del General donde dos hermanas y el esposo de una de ellas viven sometidos física y mentalmente planificando un crimen que nunca llegan a cometer. Al igual que en *La noche,* el mundo de estos personajes no converge, pues se trata de diálogos que se desarrollan de forma aislada, es decir, carentes de todo posible correlato entre emisor y receptor. *La noche de los asesinos* en *9 dramaturgos hispanoamericanos*, Tomo I. Todas las citas del drama son de esta edición.
4. En la segunda nota al ensayo de Foucault «The Order of Discourse» (*Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, Boston, Londres y Henley: Routledge

& Kegan Paul, 1981, pp. 48-78.), el editor, Robert Young, remite la polémica entre Foucault y Derrida a la reseña que hace éste último del texto del primero, *Madness and Civilization*, que constituye el segundo capítulo del libro de Derrida *Writing and Difference*, («Cogito and the History of Madness», Trad. Alan Bass, Londres y Chicago: routledge & Kegan Paul y Univ. of Chicago Press, 1978, pp. 31-63.).

5. Román V. de la Campa, *José Triana: Ritualización de la sociedad cubana*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1979. Juan Miranda, «José Triana o el conflicto», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 230, 1969, pp. 239-44.

Violencia y (re)creación: La noche de los asesinos

Diana Taylor

> El teatro nos muestra que es nuestro amo; . . .manifiesta nuestra la incapacidad cognoscitiva de reconocer, la ilusión de quien indaga para saber, de Edipo. . .
>
> Jean-Francois Lyotard, *Driftworks*

La noche de los asesinos de José Triana nos enreda en un laberinto de indiferenciación sin hilo de Ariadna que nos oriente o rescate. Al situarnos en un mundo hermético sin conexiones discernibles con los mundos circundantes, la obra nos deslocaliza. Austin E. Quigley analiza la capacidad que tiene el teatro para examinar y ampliar nuestra perspectiva percepcional por medio de la relocalización —ya que al hacer frente a la descontinuidad entre un mundo y otro adquirimos no sólo nueva información sino nuevos conceptos acerca del conocimiento (*The Modern Stage and Other Worlds*, pp. 42-43). El acto teatral, tanto para Lalo en escena como para nosotros el público, desplaza más que reemplaza todo marco de referencia. Como Lalo, no podemos situarnos en este mundo embrionario donde «flotamos, con los pies hacia arriba y la cabeza hacia abajo» (p. 140).[1] Triana utiliza la forma teatral no sólo como instrumento cognoscitivo para enfrentar y estructurar un mundo caótico, sino también como un instrumento auto-reflexivo que cuestiona el «qué sabemos» y el «cómo sabemos» no sólo en relación al mundo sino al mismo proceso dramático.

Al situarnos en medio de un mundo calidoscópico, la obra simultáneamente llama la atención a la marginalidad y la excentricidad de este mundo que de alguna manera (aunque nunca sabemos cómo) se relaciona a otro(s) mundo(s). La pregunta *¿dónde* estamos? nos invita a la especulación crítica ya que la puerta, (el foco visual de la pieza), promete «un más allá sutil», en palabras de Barthes, que lanza «el deseo más allá de lo que nos permite ver» (*Cámara lúcida*, 59). Asimismo, el *dónde* plantea preguntas muy concretas en términos de representación teatral —por ejemplo, ¿a dónde va Lalo cuando el texto indica «se

Palabras comunes *de Triana: Ciclos de cambio y repetición*

George Woodyard

En los 60, *La noche de los asesinos* de José Triana captó la atención del mundo teatral, primero en su versión española y luego en traducción al inglés con el título *The Criminals*, montada por the Royal Shakespearian Theatre en Inglaterra. En los 80, Triana logró re-crear el éxito con el montaje de una nueva pieza estrenada por la misma compañía y titulada *Palabras comunes*. En inglés la pieza se llama *Worlds Apart* y es una nueva versión de *Diálogo para mujeres* que Triana escribió hace varios años.[1]

Palabras comunes examina la hipocresía que caracteriza la sociedad cubana durante los años 1894 a 1914, cuando el país pasa desde la colonia española a la dominación norteamericana. Por extensión, se entiende que la obra habla metafóricamente de la situación cubana actual. Con gran frecuencia, los ciclos de cambio histórico resultan ser semejantes a otros períodos anteriores. Las relaciones históricas y las angustias psicólogicas se relacionan con las inhibiciones sexuales y las actitudes raciales en varios momentos del contexto cubano. En este estudio quisiera examinar cómo Triana se ha aprovechado de una época histórica para hacer un comentario trascendental sobre la sociedad cubana.

Para llevar a cabo el análisis, resultan útiles los códigos propuestos por Rolando Barthes en su estudio *S/Z*. Estos códigos facilitan la explicación de los elementos centrales del texto y su relación con los efectos dramáticos. Los cinco códigos de Barthes son: el proairético (de acciones), el hermenéutico (de enigmas), el cultural, el connotativo, y el simbólico.[2] En este estudio los tres primeros son sumamente importantes porque trazan la relación entre los personajes mismos y los valores de la sociedad en que operan.

Basado en una época tumultuosa, el texto enfoca las tensiones y las angustias de una sociedad en transición con una disrupción

precipita hacia el fondo»? ¿De dónde viene cuando dice «Entra Lalo» después de especificar que nadie pasa por la puerta? Como el feto en el útero, estos personajes existen en forma a la vez presente y ausente, *parte* de y *aparte* en relación a un cuerpo más amplio. La inclusión desconcertante funciona también como una forma de exclusión. Pero, ¿exclusión en que sentido?—en el sentido de *destierro* (el exilio con todas sus implicaciones políticas); o del *infierno* (desplazamiento existencial); un espacio *subterráneo* (con sus connotaciones arquetípicas, los tres Cíclopes); o como desplazo/reemplazo edípico (psicológico)? Cada flecha apunta rumbos, cada camino introduce nuevos mundos de posibilidades.

La obra nos deslocaliza en términos de tiempo tanto como de espacio. Aunque enfoca un solo evento —el asesinato— se resiste a nuestra tentación de localizar la acción ya sea *antes de* o *después del* hecho. ¿Es un acto preparatorio? (un ensayo para el asesinato), ¿o expiatorio? (un sacrificio catártico, una purgación para purificarse del mal)? La ambigüedad borra toda distinción genérica. Varios críticos apoyando sus argumentos en diferentes hipótesis de lo que pasa en la obra, denominan la acción un «rito», un «ensayo», un «juego», una «misa negra».[2] *La noche de los asesinos* es una pieza embrionaria, enraizada en la tierra de nadie común a los juegos, el drama y el rito. Las tres actividades requieren un espacio delimitado más libre de las exigencias cotidianas. Se desenvuelven en un tiempo «puro»,[3] un punto cero, intersección del tiempo y lo atemporal. Implican repetición, imponen reglas, y se alternan en construir y deconstruir el orden. Genéricamente, *Noche* resiste todas las descripciones menos las más generales, es decir, las anti-genéricas. *Noche* procede a base de metáforas, sustituyendo una cosa por otra —*como sí* fuera un juego, un ensayo, un rito, negando la ilusión a la vez que la crea. La naturaleza auto-referencial de la obra socava toda base de interpretación. Cualquier cosa que podríamos «afirmar» o «deducir» acerca de la obra atestigua «la ilusión de quien indaga para saber».

La dislocación en *Noche* —no importa si el marco sea genérico, espacial, o temporal— inevitablemente nos propone el problema de la auto-definición, el *lugar* del ser dentro del marco. Los protagonistas marginados intentan definirse en un mundo decaído donde las particiones no separan, las distinciones no pueden mantenerse, donde los niveles de acción e intencionalidad se funden. La falta o desaparición de un «Otro» objetivo señala la crisis o muerte del «Yo». A través del tema parricida, la obra monta la lucha por la alteridad, la necesidad

innata de cada ser humano de ser «Otro» que la extensión, o signo, del deseo paterno/materno. Como indica el protomito de Edipo, el parricidio implica un *des*plazamiento inicial que se convierte en *re*emplazamiento por un proceso de sustitución de papel y/o lugar —Edipo se convierte en rey, ocupa el lugar de su padre en Tebas y en la cama conyugal. Sin embargo, como demuestra el mito, el acto parricida es, al fin y al cabo, un acto de auto-destrucción, ya que al matar al padre Edipo, figurativa y literalmente, se ciega.

El paradigma parricida (dentro del cual el asesinato del «Otro» equivale a la muerte del «Yo») domina la mecánica de *La noche* en sus muchos niveles. Cuando la acción se inicia (ya que no podemos decir que comienza) Lalo gobierna en el sótano infernal, exiliado como Edipo, rechazado en un cuarto de rechazos, una figura «de un museo en ruinas» (p. 138). La descomposición de su mundo, con sus cucarachas y ratones, se debe, según él, a la proximidad de los padres: «Esta casa es mi mundo. Y esta casa se pone vieja, sucia y huele mal. Mamá y papá son los culpables» (p. 150). El contagio refleja los límites borrosos entre padres e hijos —la cercanía excesiva del incesto, la separación excesiva del asesinato. La violación y la transgresión minan las fronteras. La contaminación (asociada con el incesto tanto como el asesinato) de afuera invade el cuarto clausurado, el odio de adentro amenaza el mundo exterior.

Lalo intenta definirse según su territorio, alejándose de los padres, circunscribiendo y controlando el espacio que lo rodea, creando un marco personal de referencia. Lalo, como el «deject» o el ser abatido descrito por Julia Kristeva,[4] cuestiona su identidad en términos de *dónde* está más que *quién* es: «No sabía dónde estaba ni qué era todo aquello» (p. 191). «Como inventor de territorios, lenguajes, obras, el abatido nunca deja de demarcar su universo, cuyos límites fluidos cuestionan sus propios límites y lo impulsan a comenzar de nuevo. Constructor infatigable, el abatido es un extraviado. Está embarcado en un viaje nocturno cuyo fin retrocede» (Kristeva, p. 8). El viaje interminable de Lalo en su «noche» oscura consiste en una búsqueda de sentido por medio del control formal, una construcción de identidad («un asesino») entrañablemente ligada a la existencia y desaparición del «Otro», la víctima.

La noche de los asesinos es un juego elaborado de sustitución. Lalo está enredado en un proceso circular de internalización y expulsión, encarnando y matando —alternativamente— a sus padres. Los encarna por medio de la recreación dramática y los expulsa, separándolos de

él, por medio del asesinato, convertiéndolos en cosas—cadáveres, rechazos. El intento de Lalo por liberarse de sus padres a través del ciclo internalización/expulsión funciona como una inversión grotesca de la gestación —la incorporación y expulsión por parte del cuerpo materno. Para Lalo, dar a luz se confunde con la defecación, una sustitución que él expresa en imágenes espaciales: «El cuarto no es el cuarto. El cuarto es el inodoro» (p. 190). El mundo escénico parece un cuerpo desintegrado cuyos límites, las vejigas y esfínteres, ya no pueden separar lo interno de lo externo, provocando así la polución de ambos espacios y fundiendo vida y muerte: «No sé cómo no te ahogué cuando naciste» (p. 193).

La rutina de internalización y externalización por parte de Lalo refleja su auto-definición —un ser no-acabado, a la vez atrapado en y excluido del cuerpo materno. Al actuar el papel de su madre preñada en su día de bodas, muestra que él se considera consubstancial no sólo al cuerpo materno sino también de su vida de casada. La presencia imperceptible de Lalo-feto causa todo lo que sigue. Pero su misma existencia repugna a la madre ansiosa de rebelar contra él, y rechazarlo: «Nueve meses de mareos, vómitos, sobresaltos. . . No sé cómo pude tenerte tanto tiempo en mis entrañas» (pp. 192-93). Como Edipo, aborrecido y temido por sus padres (ya que la vida de él significa la muerte de ellos) el exilio de Lalo parece determinar la separación. Sin embargo, aunque se siente rechazado del cuerpo materno, de ninguna manera se siente autónomo y capaz de sobrevivir en el mundo. Es un ser embrionario («con los pies hacia arriba y la cabeza hacia abajo»), inacabado (un niño de treinta años), una imagen distorsionada en un espejo familiar defectuoso. Su ambivalencia refleja su dependencia excesiva ya que para él, como para el feto, la muerte materna representa su propia muerte y su necesidad, igualmente vital, de separarse de ellos para poder vivir: «Yo quería. . . La vida. . . Yo quería, anhelaba, deseaba desesperadamente hacer cosas por mí mismo» (p. 187). Pero sólo puede definirse según la existencia de ellos —ya sea como su hijo o como su asesino. Como los esclavos de Miguelángel, que se esfuerzan para liberarse del marmól que los aprisiona, Lalo lucha desesperadamente para deshacerse del peso muerto de sus padres: «Todas las mañanas sufría al despertarme: era como si me levantara de la muerte abrazado a dos cadáveres que me perseguían en sueños» (p.190). En un mundo calidoscópico, la gente, los objetos, el interior y el exterior se funden caóticamente: «la silla no era la silla, sino el cadáver de mi padre. Si cogía un vaso de agua, sentía que lo que tenía entre las manos era el cuello húmedo de mi madre

muerta» (p. 191). La desintegración que lo rodea amenaza su propia solidez: «es como sí me esfumara» (p. 153). Sin un sentido firme de sí mismo, Lalo recurre al papel conocido de «objeto» —identificándose con un cuchillo, instrumento de separación.

La noche de los asesinos crea, a cada nivel, un «Otro» ficticio (el cuarto al otro lado de la puerta, los padres, etc.) que al ser examinado o atacado, resulta ser una refracción del «Yo» —lo más probable es que el cuarto exterior no sea diferente al cuarto interior, de modo que el problema no está *allá* sino *aquí;* los padres, asimismo, fundamentalmente no son muy diferentes de los niños. Las referencias de los adolescentes a su(s) mundo(s) —el sótano, la casa, la ciudad— sugieren que los espacios se abren como círculos concéntricos de autoridad, cuantitivamente no cualitativamente diferentes. Para comenzar, la obra literalmente excluye al «Otro». La dislocación es una consecuencia de esta pérdida. En lugar del «Otro» la obra presenta un «Otro» falso (Lalo como padre, Cuca como madre) metafóricamente, a través del mecanismo de sustitución que opera en la metáfora. El «Otro» se crea por medio del rol teatral, sustituyendo al personaje real pero ausente — el Padre entonces no es padre sino Lalo o Bebo actuando el papel de Padre. El «Otro» ficticio sirve como espejo en el cual los personajes se definen. Al eliminar el «Otro» real, Lalo sólo puede intentar verse, aunque no lo logra, en esta imagen creada del «Otro»: «. . .me ponía delante del espejo y contemplaba a mi madre muerta en el fondo de un ataúd. . .» (p. 190). La auto-definición a base de un «Otro» falso produce un «Yo» falso, una (más)cara que anula la cara verdadera oculta tras ella. ¿Quiénes son éstos niños? ¿Qué edad tienen? ¿Qué opinan de sí mismos, de los demás, del mundo que los rodea? Los personajes se ausentan por medio de la representación dramática. Lo único que vemos son los roles, y estos les quedan grandes, achicándolos. Oímos declaraciones contradictorias de voces desencarnadas que se cancelan al hablar. La recreación teatral del «Otro» destruye al «Yo». La pregunta de Beba: ¿Por qué continuamos en este círculo» (p. 170), repercute en toda discusión de teatro, obligándonos a plantear la cuestión más aniquilante —si esta gente pudiera dejar de actuar, ¿podría comenzar a vivir? ¿Es drama, etimológicamente dran=hacer, lo que los deshace?

La noche es una pieza teatral sobre el teatro —es decir: una póetica de teatro. El propósito de los ensayos, los personajes nos informan, es «llegar hasta el final». En el contexto de la obra esto aparentemente significa matar a los padres, transgredir los límites separando la acción dramática de la acción social. Pero la obra propone dos metas antitéticas:

Por una parte, la acción parece ser Aristotélica —catártica, diseñada a descargar tensiones. Por otra parte, la acción pretende ser revoluncionaria —provocando un resultado específico, concentrando (no descargando) tensión. Este ensayo va a terminar en una ejecución, aunque no sabemos si en el sentido teatral o criminal de la palabra. ¿Van a lograr llegar hasta el final y cambiar la estructura social? O, al contrario, ¿van a difundir la violencia por medio de la recreación dramática? Como argumentan Frantz Fanon y Augusto Boal, esto sirviría para re-enforzar el orden odiado, ya que al desahogarse en un círculo teatral «seguro» ellos llegan a adaptarse al sistema.[5] *La noche* nos pide considerar si el juego teatral para estos niños no funciona como otra forma de violencia tal como la define Emmanuel Levinas, nulificando toda posibilidad de acción, «forzándoles a jugar roles en los cuales dejan de reconocerse, . . .haciéndoles desempeñar acciones que destruyen toda posibilidad de acción» (*Totality and Infinity*p. 21).

La noche cancela sus preguntas acerca de la futilidad (para no decir perniciosidad) de la acción dramática al plantearlas en forma teatral. No obstante la aparente imposibilidad de sostener el concepto de la «alteridad» en un mundo totalizante, la forma inacabada y ambigua de la pieza de hecho señala «Otra» forma de ser. Al socavar los marcos dentro de los cuales formulamos «significado» de manera inequívoca o unívoca, la obra resiste a la asimilación. La obra es *no-totalizable*, lo cual significa que en su propia esencia es externa al mundo totalizador que representa. Su misma existencia contesta su pregunta. La obra nos habla, pero su voz desencarnada no puede ubicarse; la obra responde, pero nadie es responsable. No obstante los numerosos ataques a la indeterminación que escenifica, la obra sugiere que la «Otra» forma de ser es por medio de la ambigüedad.

La noche crea su propio espacio y lenguaje de ambigüedad que no puede absorberse dentro de una estructura o terminología fija, ya sea política o teórica. Resiste lo que algunos miembros de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) proponen como la obligación moral de nombrar y localizar: «. . .hay que tener en cuenta que los problemas de nuestra época no son abstractos, tienen apellido y están localizados muy concretamente».[6] Pero el problema de la ambigüedad, como indica Barbara Johnson no es tan sencillo: si la ambigüedad es «polí ticamente sospecha, no es solamente desde la perspectiva de la izquierda sino también de la derecha. Nada complace más al orden establecido que exigir que todo mantenga un sentido claro y una posición fija. Es precisamente porque el orden establecido no permite

ambigüedad (un espacio no-neutralizado, no-estetizado) parece ser urgente responder a lo decisivo con lo decisivo. Pero también por esa misma razón parece urgente no hacerlo» (pp. 30-31). La ambigüedad, por ser no-totalizable, amenaza al concepto mismo de una totalidad. La mera existencia de *La noche* como una pieza teatral auto-reflexiva más que cualquier cosa que nos pudiera *decir,* hace de ella una obra sumamente política ya que encuentra para sí un espacio separado. En su nivel exterior —en su «verdadera» posición política con respecto a la acción «real»— la obra funciona de manera similar a la que emplea en sus niveles metateatrales. La obra contribuye al diálogo eterno entre la acción social y la acción dramática pero no en una voz que reconocemos ni de una posición que podemos localizar. El carácter «definible» o «localizable» ya sea en términos genéricos o políticos de la obra, como los mismos personajes en la obra, desaparece detrás de su ventriloquia. *La noche* es una historia, en ambos sentidos de la palabra *de* y *sobre* el exilio. Escrita después de y antes del exilio de Triana (antes de Castro, después de Castro), nos deslocaliza al borrar el marco temporal. La obra nos elude. A través de la sustitución metafórica, *La noche* —como un juego, como un rito, como un ensayo— es una obra que se ausenta al hablar. Y sin embargo, habla.

Habla en adivinanzas de laberintos y monstruos. Habla en imágenes, a tientas, a oscuras, en términos que denotan lo desconocible, lo no-asimilable. La obra reverbera con grandilocuencia trágica, sólo para convencernos de que el reconocimiento trágico ya no nos ilumina. La obra de Triana no ofrece ninguna resolución, aunque los personajes buscan el control formal y tratan de dirigir y canalizar una violencia desbordante. A pesar de sus esfuerzos inagotables como directores y actores, nunca logran separarse del «Otro» sin recorrer al asesinato, sin desencadenar una cadena de sustituciones que amenazan con aniquilar el «Yo».

El leit-motif parricida funciona como fórmula para contener la desintegración que promete destruir al «Yo» por medio del ciclo de desplazamientos y reemplazamientos. Participamos en la liminalidad de la substitución, el trecho entre lo «real» y lo metafórico —el parricidio *como* alegoría política, psicodramática, mítica, edípica. El juego de sustitución sigue indefinidamente, negando la posibilidad de finalidad. Nosotros, como los protagonistas marginados, nos quedamos en el aire. La obra cuestiona nuestra capacidad de saber, y nosotros (como los personajes) teóricamente arriesgamos todo (la teoría más que nada) al entrar al laberinto. Como observa Shoshana Felman en *La Folie et*

La Chose Littéraire, Edipo es el drama del intérprete tanto como del interpretado. Edipo, adivinador de adivinanzas, juega el papel de detective en su propio crimen. Si nosotros, como público, pudiéramos averiguar lo que pasa. . .si pudiéramos distanciarnos. . . La obra nos arrebata en el acto.

NOTAS

1. Todas las citas son de la edición *9 dramaturgos hispanoamericanos,* Tomo I, eds. Frank Dauster, Leon Lyday y George Woodyard, Ottawa, Girol Books Inc., 1983.
2. Véase Kirsten Nigro, *«La noche de los asesinos:* Playscript and Stage Enactment», 46 y Frank Dauster, «The Game of Chance: The Theatre of José Triana», *Dramatists in Revolt,* 180.
3. Esto se relaciona al tiempo mítico definido por Mircea Eliade, el «tiempo mítico y primordial, tiempo 'puro', el tiempo del 'instante' de la Creación», *Le Mythe de L'Eternel Retour,* Paris, Gallimard, 1949, p. 89.
4. *Powers of Horror*, trad. Leon S. Roudiez, New York, Columbia Univ. Press, 1982. Trad. al español, D. taylor.
5. Frantz Fanon, en *The Wretched of the Earth,* propone que los bailes y actos catárticos de los nativos dentro de un mundo colonizado sirven para mantener el orden social establecido: «the most acute aggressivity and the most impelling violence are canalized, transformed and conjured away», trad. de Constance Farrington, N.Y., Grove Press, 1968, p. 57. Augusto Boal dice algo semejante:

   > «En Brasil, por ejemplo, el carnaval ha sido siempre una válvula de escape, una forma de catarsis que elimina todas las tendencias contra el orden establecido: los individuos transgreden leyes y costumbres durante tres días para volver enseguida al imperio del orden y la ley», «Sobre teatro popular y teatro antipopular» en *Popular Theatre for Social Change in Latin America*, ed. Gerardo Luzuriaga, Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications, 1978, p. 32.
6. Declaración de la UNEAC, Antón Arrufat, *Los siete contra Tebas* 11-12.

Palabras comunes *de Triana: Ciclos de cambio y repetición*

George Woodyard

En los 60, *La noche de los asesinos* de José Triana captó la atención del mundo teatral, primero en su versión española y luego en traducción al inglés con el título *The Criminals,* montada por the Royal Shakespearian Theatre en Inglaterra. En los 80, Triana logró re-crear el éxito con el montaje de una nueva pieza estrenada por la misma compañía y titulada *Palabras comunes.* En inglés la pieza se llama *Worlds Apart* y es una nueva versión de *Diálogo para mujeres* que Triana escribió hace varios años.[1]

Palabras comunes examina la hipocresía que caracteriza la sociedad cubana durante los años 1894 a 1914, cuando el país pasa desde la colonia española a la dominación norteamericana. Por extensión, se entiende que la obra habla metafóricamente de la situación cubana actual. Con gran frecuencia, los ciclos de cambio histórico resultan ser semejantes a otros períodos anteriores. Las relaciones históricas y las angustias psicólogicas se relacionan con las inhibiciones sexuales y las actitudes raciales en varios momentos del contexto cubano. En este estudio quisiera examinar cómo Triana se ha aprovechado de una época histórica para hacer un comentario trascendental sobre la sociedad cubana.

Para llevar a cabo el análisis, resultan útiles los códigos propuestos por Rolando Barthes en su estudio *S/Z.* Estos códigos facilitan la explicación de los elementos centrales del texto y su relación con los efectos dramáticos. Los cinco códigos de Barthes son: el proairético (de acciones), el hermenéutico (de enigmas), el cultural, el connotativo, y el simbólico.[2] En este estudio los tres primeros son sumamente importantes porque trazan la relación entre los personajes mismos y los valores de la sociedad en que operan.

Basado en una época tumultuosa, el texto enfoca las tensiones y las angustias de una sociedad en transición con una disrupción

correspondiente en las normas de aquella sociedad. Al presentar una serie de crisis, Triana se vale de una extendida familia de la clase media para examinar detalladamente las neurosis y las vicisitudes, los puntos de gusto y de disgusto, que inflaman las acciones de esta familia.

Con casi 20 personas y unas 60 escenas en un manuscrito de 115 páginas, *Palabras comunes* resulta ser un texto amplio y complicado. Sin embargo, no es ni la extensión del texto ni el número de participantes el factor determinante, sino la fluidez con la cual está estructurada la obra. Con *La noche de los asesinos* se creó la expectativa de mucha flexibilidad y cierto enigma en las obras de Triana. El efecto serial de escenas en que la familia se entreteje en maneras más interconectadas logra crear una sensibilidad en el lector o público, aun cuando no se da cuenta del proceso de una manera consciente.

En *La noche de los asesinos,* los tres hermanos —Lalo, Cuca y Beba— forman el núcleo de la familia. En *Palabras comunes* Triana se vale de otros tres hermanos parecidos —Victoria, Alicia y Gastón— que durante unos 20 años buscan su identidad en una época cambiante. Alrededor de ellos se desarrolla una red de padres, parientes, amigos y sirvientes que constituyen un microcosmos de esta sociedad. Victoria con su nombre irónico se destaca como la figura más céntrica y también más enigmática. A lo largo de la acción pasa desde una niña mimada y traviesa a la mujer discreta, la esposa frígida, la amante apasionada, la puta rechazada, y en su época final a la señora madura. El código prorairético y el hermeneútico dan una visión del ambiente social, y por ende, el código cultural en esta interacción.

Uno de los elementos más importantes de la pieza es su trasfondo de guerra. Aunque la acción comienza en 1894, muchos de los episodios dependen de eventos ocurridos durante la Guerra de Diez Años (entre 1868 y 1878). Fue una época difícil para Cuba, en que los robos, las violaciones y los asesinatos reflejaron la barbarie de la cultura. Los mambises (o sea, los insurrectos que se rebelaron contra la dominación española) lucharon por su independencia con gran valentía, y las referencias frecuentes a estos episodios establecen un ambiente de sangre y violencia. Así como el trastorno político asociado con la guerra, se nota también el caos económico conectado con la producción de azúcar y tabaco en el período posterior.

El código cultural abarca todo el sistema de valores, de las opiniones populares, y los contextos estereotípicos de la realidad ambiental. En la Cuba de esta época la preocupación con lo sexual refleja una actitud fundamental en esta sociedad polarizada en cuanto a los excesos y las

inhibiciones. En un estudio de Verena Martínez-Alier llamado *Marriage, Class and Colour in Nineteenth-Century Cuba,* la autora observa: «Nineteenth-century Cuba was a hierarchical society in which family origin was an important status determinant» (p. 122). Había una correlación importante entre la clase social y el concepto de honor. En las escenas iniciales, los juegos juveniles entre Victoria, Alicia y Gastón sugieren una sexualidad reprimida con leves insinuaciones incestuosas pero no confirmadas, parte del enigma planteado en el texto. Siempre al fondo la tía Antonia demanda que Carmen, la madre, discipline a los niños y los controle mientras juegan porque son unos traviesos incorregibles. La represión constante durante sus años formativos produce en Victoria un tremendo complejo sexual que espera dejar atrás al casarse con su esposo Joaquín, el macho típico. Frente a la frigidez de su esposa, él se siente frustrado. Luego ella, en una inversión total, es seducida por un amigo de la familia y casi llega a ser prostituta. Cuando el amigo la abandona después, ella regresa a su hogar determinada a rescatar la honra de su situación matrimonial.

El primer parlamento del texto es: «Una mujer honrada, lo que se llama una mujer honrada es incapaz de hacer lo que hace Teresa» (Ms., p. 1). Lo que hace Teresa, la cuñada de Alicia, es escandalizar a la familia con sus aventuras sexuales. La mujer atrevida que abandonda los valores tradicionales y produce hijos ilegítimos no cabe dentro de la estructura familiar. El estudio de Martínez-Alier documenta este aspecto de la sociedad cubana: «In Cuba. . .ascription and only secondarily personal performance seems to define an individual's place within the status hierarchy of the community. Family prestige and that of its members are intimately related and personal conduct is the source of great concern to the entire family» (p. 123). Todos los ejemplos hacen hincapié en la tensión entre las normas establecidas por la sociedad y la libertad personal del individuo, especialmente en el caso de la mujer. Martínez-Alier sigue: «If personal achievement alone were the determinant of status, each family member could be allowed freedom to forge his own place in society, and his conduct would be irrelevant to the prestige of his relatives» (p. 123). El concepto del «double standard» es aceptable para el hombre, y José Ignacio, dueño de un burdel, le pasa a su esposa Alicia una enfermedad venérea que la deja siempre más debilitada. En fin, lo sexual se destaca en la obra, y condiciona las actitudes y los valores. Muestra los excesos por los dos lados y enfoca, por su ausencia, la normalidad en las relaciones basadas en el amor y un respeto mutuo. En vez de una apreciación del sexo como fenómeno normal y saludable,

se lo ve como fenómeno físico impulsado simplemente por la pasión o el instinto animalesco. Según el código proairético todas las acciones de esta historia familiar se entrecruzan y se relacionan con los elementos culturales de su ambiente cubano.

En una entrevista, Triana ha dicho que su juventud era cómoda pero no muy contenta. Refiriéndose a sus padres, dice: «They were not repressive in the absolute sense but they were preoccupied with taking care of me to the point of stupidity. . . Sexuality», he says, «should be like talking and eating. It cannot be controlled and therefore it is feared by church, state and parents. There are many examples to be found in Cuban literature».[3] La represión produce una distorsión en la sexualidad del niño y llega a ser tópico de una curiosidad morbosa.

También lo racial juega un papel importante por el comentario social y sexual. Cuba logró independizar a los esclavos en 1880. Los negros habían pasado desde «piezas de ébano», como los describió Arango y Parreno, al servicio de «un verdadero sistema de plantaciones que trabaja para el mercado mundial».[4] *Palabras comunes* es la historia de una familia blanca de clase media alta que desdeña a los pobres y especialmente a los que consideran inferiores. Al regresar de los Estados Unidos, Gastón critica el sistema cubano, comentando la función de Paulita la sirvienta negra de la casa: «Buena como el pan, ya una solterona irremediable, esperando al blanco que se case con ella. . ., idea que mamá le ha metido en la cabeza. . ., idea que se ha hecho una obsesión en Paulita. . ., y como el blanco no llega, mamá se aprovecha y la maneja y la tiene de esclava. . .» (p. 30).

Lo que más atrae la atención es el aspecto sexual en combinación con lo racial. Los hombres blancos se refieren a sus relaciones sexuales con las negras de un modo orgulloso, incluso cuando en un caso la negra comienza a demandarle dinero por sus favores. El machismo no tiene límites, como lo expresa José Ignacio en el parlamento siguiente: «Un hombre, lo que se llama un hombre, primero en la cama. . ., y le mete a quien se ponga por delante» (p. 33). Sin embargo, las mujeres blancas tienen diferencias de opinión. Para Antonia, cuando comenta la sexualidad de ciertas mujeres, menciona a «la sobrina de Margarita Estévez, que la sorprendieron en un 'reservado' a las afueras del pueblo con tres tipos. . .y uno era mulato» (p. 21). Para Victoria, la situación es más complicada, porque ella vive con la imagen de un mulato (o negro) para quien sentía una fuerte atracción sexual. Cuando fue matado en la batalla de Balneario, Victoria lo sigue viendo en sus sueños e ilusiones.

Por medio de las mujeres involucradas en una sociedad chica, Triana expone los abusos del sistema que permitía la explotación de la mujer y de la persona más baja en la escalera social. Como observa Martínez-Alier, «It was precisely the women of the lowest stratum, that is the coloured women, who had least honour» (p. 122). En *Cecilia Valdés,* Cirilo Villaverde pintó una descripción excelente del problema de la mujer de color en el siglo diecinueve. Y Alejo Carpentier presentó facetas del mundo de pasiones en *El reino de este mundo,* dos ejemplos cubanos de situaciones parecidas.

Aunque Cuba logró independizar a los esclavos, las actitudes no cambian a la par con la legislación. Cuba abarca una mezcla de razas. La época castrista ha hecho mucho para romper con la discriminación racial o sexual, pero sería falso decir que ya no existe. Para citar otra vez a Martínez-Alier: «While slavery produces discriminatory practices, the absence of such practices does not necessarily imply the absence of prejudice. Moreover, the persistence of some racial consciousness in Cuba not only after the abolition of slavery but even after the 1959 revolution with its egalitarian doctrine throws doubt on such an interpretation» (p. 6). En unas entrevistas llevadas a cabo por Inger Holt-Seeland en Cuba y publicadas en inglés con el título *Women of Cuba,* una de las mujeres contesta la pregunta sobre una debilidad en la estructura actual con lo siguiente: «The. . .racial problem. Do you think I'd like to see Isabelita going out with a black man? Not in a thousand years! So I ask myself, am I racist? I certainly was before. My milieu was racist. Everyone was. And today, in spite of that, I have colleagues and friends who are black. When I talk to them, I don't think about the fact that they are black. But when it hits close to home, I react violently. Maybe it's instinct or prejudice. I feel repulsed. It's a feeling I can't master. . .» (p. 36).

En el mismo trabajo, se hacía la pregunta sobre el machismo, fenómeno contradictorio a la ideología revolucionaria: «How many people in this country aren't sexist?» a la cual se contestaba: «You can count them on your fingers. . . We are all sexist to a greater or lesser degree» (p. 36).

Con tanta insistencia en los aspectos sexuales y raciales, este estudio no pretende sugerir una falta de dramatismo en la obra. Se mantiene la tensión por medio de los personajes que aparecen y desparecen, por los saltos cronológicos y en general por los efectos del código hermenéutico que presentan misterios y enigmas. A lo largo de la obra

Victoria queda como la figura céntrica entre los círculos tangenciales que cruzan con su vida.

Otro factor unificante del texto es el lenguaje que le da coherencia y unidad dentro de una estructura fluida que desafía una explicación tradicional. ¿Cuáles son las «palabras comunes»? El motivo constante, repetido como un estribillo, es la *honra* de la familia en esta sociedad decadente. El tono coloquial deriva de un diálogo salpicado de expresiones comunes y trilladas. De interés especial son estas frases hechas incorporadas en el texto que producen un contexto familiar. Algunos ejemplos indican la frecuencia y la insistencia:

Dios castiga sin piedra ni palo (p. 4).
Siembra viento y recogerás tempestades (p. 3).
Cuando río suena, piedras trae (p. 8).
La letra entra con sangre (p. 9).
A mal tiempo, buena cara (p. 15).
Es mejor malo conocido que bueno por conocer (p. 16).
Haz bien y no mires a quién (p. 17).
Tener que convivir es harina de otro costal (p. 17).
Quien tiene padrino se bautiza (p. 26).
Caballo grande, ande o no ande (p. 43).
Dime de lo que presumes y te diré de lo que careces (p. 45).
Perro que ladra no muerde (p. 52).
De lo dicho al hecho va mucho trecho (p. 85).

Esta insistencia en reducir una situación compleja a una expresión nítida cuadra bien con el deseo de mantener apariencias. Cuadra bien también con la insistencia en la «casa honrada, orden y limpieza» y el fanatismo del síndroma de la mujer honrada. También Triana se ha aprovechado mucho de la música que tiene la calidad coloquial de cantos, canciones de cuna y otras formas órganicas de la sociedad.

El final de *Palabras comunes* es enigmático, tal vez por su desarrollo episódico y serial. Igual que en *La noche de los asesinos,* queda la cuestión importante sobre el episodio en sí y dónde cabe en una presentación histórica de Cuba. Como en la otra pieza, lleva la promesa de repeticiones de estos ciclos eternos. Lo evidente es la miseria, la desesperanza, el engaño, y la senilidad de unos viejos que revelan la debilidad del sistema y la calidad patética de vidas gastadas. La opresión y persecución de seres más indefensos sigue siendo uno de los problemas más dolorosos y también más universales del mundo actual. Triana ha alcanzado una presentación verosímil de valores y actitudes,

a base de los códigos operantes en aquel entonces, que no parecen cambiarse mucho a pesar de cambios radicales en otras estructuras.[5]

NOTAS

1. José Triana escribió *La noche de los asesinos* en 1964; la obra ganó el premio Casa de las Américas en 1965, y fue estrenada en 1966. Escribió *Diálogo para mujeres* en 1979. Fue traducida al inglés con el título *Worlds Apart* y montada en Inglaterra en 1986.
2. Roland Barthes, *S/Z: An Essay,* trad. por Richard Howard, New York, Hill and Wang, 1974).
3. In an interview with Alastair Muir, *Time Out,*, Sep. 1986, p. 17.
4. Oscar Pino-Santos cita a Arango y Parreno (1765-1835), autor de «Discurso sobre la agricultura en La Habana y medio de fomentarla (1792) y promotor del desarrollo de un régimen esclavista en Cuba», en *Historia de Cuba, Aspectos fundamentales,* La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964, p. 170. También cita a Karl Marx, *El Capital,* Vol III.
5. Este estudio deriva de una ponencia dada en el Simposio Gambaro/Triana en Dartmouth College, octubre 1987.

Bibliografía

José Triana

I) Obra de José Triana

A) Teatro

El parque de la fraternidad, incluye también *Medea en el espejo* y *El Mayor General hablará de teogonía*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1962.

El Mayor General hablará de teogonía. Rine Leal, comp. *Teatro cubano en un acto: antología*. La Habana: Ediciones Revolución, 1963. con información bio-bibliográfica sobre Triana.

La muerte del ñeque. La Habana: *Casa de las Américas* III, 20/21, sept/dic 1963, pp. 53-63.

La muerte del ñeque. La Habana: Ediciones Revolución, 1964.

La noche de los asesinos. La Habana: *Casa de las Américas*, 1965.

La Nuit des Assassins. José Lezama Lima et al. *Ecrivains de Cuba.* Paris: Denoël 1967. [Antología con información bio-bibliográfica.]

Teatro cubano. (incluye *La noche de los asesinos*). *Primer Acto*, 1969.

The Criminals. (*La noche de los asesinos*). Trad. de Pablo Armando Fernández & Michael Kustow. Adaptación de Adrian Mitchell. *The Drama Review* (Cambridge, Mass.) XIV, 2, Winter 1970.

The Criminals. **(La noche de los asesinos).** Trad. de Pablo Armando Fernández & Michael Kustow. Adaptación de Adrian Mitchell. *The Modern Stage in Latin America: Six Plays*, ed. George Woodyard. N.Y.: Dutton, 1971.

El Mayor General hablará de teogonía. **En un acto: nueve piezas hispanoamericanas.** Frank Dauster, ed. N.Y.: Van Nostrand, 1974.

La noche de los asesinos. **9 dramaturgos hispanoamericanos,** Tomo II. Frank Dauster, Leon Lyday y George Woodyard, eds. Ottawa: Girol Books, Inc., 1979. 2ª ed., 1983.

B) Poesía

Poemas. La Habana: *Casa de las Américas*, IV, 27, dic 1964.

Poems. (Hipotiposis, Mutaciones). Caravelle, 16, 1971, pp. 156-57.

Poems. (M. Padre, Juegos del tiempo, Hermetismo). Plural VIII, 89, feb 1979, p. 9.

C) Ediciones

La generación del 98. Unamuno, Valle-Inclán, Baroja, Machado, Azorín. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1965.

Teatro Español actual. Selección y prólogo de José Triana. La Habana: Instituto del Libro, 1970.

D) Entrevistas/Ensayos

«(Las ráfagas)». Casa de las Américas (La Habana) 8, 1961, pp. 177-178.

«Apuntes sobre un libro de Arrufat». *Gaceta de Cuba,* 18, 1963, pp. 12-13.

La poesía actual. La Habana: *Casa de las Américas*, IV, 22/23, 1964, pp. 34-48.

«*Biografía de un cimarrón*: ¿un relato etnográfico como confiesa su autor o una novela?» *GdC,* 52, 1966, p. 12.

«Coloquio de sombras». *Cuadernos Hispanoamericanos,* 374, ago 1981, pp. 317-21.

«Por qué escribo teatro». *Escandalar* (Elmhurst N.Y.), V, 1-2, Jan-June, 1982, pp. 130-136.

Estorino, Abelardo. «Destruir los fantasmas, los mitos de las relaciones familiares. Entrevista a Revuelta y Triana (*La noche de los asesinos*)». La Habana: *Conjunto*, 4, 1967, pp. 6-14. También «Détruits les fantasmes: les mythes des rélations familiales». *Cahiers Renaud Barrault,* 75, 1971, pp. 9-22.

Fernández-Fernández, Ramiro. «José Triana habla de su teatro». *Románica*, 15, 1978-79, pp. 33-45.

E) Video

Night of the assassins. WCBV-TV. Peabody Recording Center, University of Georgia, Athens, GA, 1982.

II) Crítica Sobre José Triana

A) Estudios Monográficos

Campa, Román V. de la. *José Triana: ritualización de la sociedad cubana*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1979. Originalmente «El teatro criollo de José Triana: rito y sociedad cubana». *DAI*, 37 (1976), 37A.

Campa, Román de la. *José Triana: ritualización de la sociedad cubana*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.

Palls, Terry L. *The Theatre in Revolutionary Cuba*. University of Kansas, 1975. [Con referencias a J. Triana y el teatro cubano 1959-69.]

B) Tesis

Fernández-Fernández, Ramiro. *La estética del absurdo en los textos dramáticos de José Triana: una aplicación de la semiótica textual de Algirdas Greimas*. Temple University, 1985. *DAI*.

Pérez, Guillermo G. *Stream of Shapes: Structure in Two Plays by José Triana*. The University of Florida, 1983. *DAI*, Ann Arbor, MI (1984).

Rodríguez, Teresa Bolet. *Modalidades del caso y del proceso jurídico en el drama hispanoamericano*. The University of Iowa, 1986. *DAI*, Ann Arbor, MI (1987).

C) Ensayos Críticos

Alvarez-Borland, Isabel y David George. «*La noche de los asesinos*: Text, Staging and Audience». *Latin American Theatre Review* , XX, 1, 1986, pp. 37-48.

Brownell, Virginia A. «The Eucharistic Image as a Symbol of the Downfall of Modern Man». *LATR*, X, 1, 1976, pp. 37-43. Triana entre otros.

Dauster, Frank N. «The Game of Chance: The Theater of José Triana». *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater*. Austin: University of Texas Press, 1976, pp. 167-189. Orig. *LATR*, III, 1, 1969, pp. 3-8.

Dauster, Frank N.«José Triana: el juego violento». *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. México: SepSetentas, 1975, pp. 9-36.

Fernández-Fernández-Ramiro. «José Triana's *The Criminals*: Ritual and Symbolic Efficacy in the Contemporary Latin-American Avant-Garde». *Mid-Hudson Language Studies*, 8, 1985, pp. 83-88.

Lyday, Leon F., *et al. De rebelión a morbosidad: Juegos interpersonales en tres dramas hispanoamericanos*, Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 agosto de 1977. Toronto: Department of Spanish & Portuguese, U of Toronto, 1980.

Melendez, Priscilla. «El espacio dramático como signo: *La noche de los asesinos* de José Triana». *LATR* XVII, 1, 1983, pp. 25-35.

Miranda, Julio E. «José Triana o el conflicto». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 230, 1969, pp. 439-444.

Montes Huidobro, Matías. «Máscara familiar: Esquizofrenia mágica». *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Ediciones Universal, 1973, pp. 413-427.

Moretta, Eugene L. «Spanish American Theatre of the 50's and 60's: Critical Perspectives on Role Playing». *Latin American Theatre Review*, XIII, 3, 1980, pp. 5-30. [Triana entre otros.]

Murch, Anne C. «Genet-Triana-Kopit: Ritual as 'danse macabre' (*La noche de los asesinos*)». *Modern Drama*, 15, 1973, pp. 369-381.

Neglia, Erminio G. «El asedio de la casa: un estudio del decorado en *La noche de los asesinos*». *Revista Iberoamericana*, XLVI, 110-111, ene-jun 1980, pp. 139-49.

Nigro, Kirsten F. «*La noche de los asesinos*: Playscript and Stage Enactment». *LATR*, XI, 1, 1977, pp. 45-57.

O'Nan, Martha. «The 1967 French Critical Reception of José Triana's *La noche de los asesinos*». *Festschrift José Cid Pérez*. N.Y.: Senda Nueva, 1981, pp. 119-124.

Ortega, Julio. «*La noche de los asesinos*». *Cuadernos Americanos*, 164, 1969, pp. 262-267.

Revuelta, Vicente. «Un théâtre d'imprécation». *CRB*, 75, 1971, pp. 3-8.

Zalacaín, Daniel. «Circularity and Metatheatre in Latin American Dramaturgh: Some Representative Plays». *Hispanófila*, 86, 1986, pp. 37-54.

Zalacaín, Daniel. «Symbolic Assassination in Four Dramatic Spanish Plays». *LATR*, XIX, 1, 1985, pp. 19-26.

D) Reseñas

Bravo-Elizondo, Pedro. «Reseña de *José Triana: ritualización de la sociedad cubana* por R. de la Campa». *Revista de Crítica literaria Latinoamericano*, V, 10, 1979, pp. 166-70.

Clavijo, Uva. A. «El Primer Festival de Teatro de la Danza». *Diario las Américas* (Miami), 30 mar 1984, p. 5 (*La noche de los asesinos*).

Elliot, Norma J. «Reseña de *José Triana: ritualización de la sociedad cubana* por R. de la Campa». *Hispamérica*, VIII, 23-24, pp. 184-87.

Hurtado, Oscar. «Triana musical». *GdC*, 42, 1965, p. 25.

«José Triana, Premio Casa de las Américas 1965». *GdC*, 43, 1965, pp. 18-19.

Justina, Ana. «Los asesinos a juicio internacional». *GdC*, 57, 1967, p. 10.

Leal, Rine. «De la nada al infinito». *GdC*, 5, 1962, p. 3.

López, César. «La noche no tiene asesinos ante el espejo (*La noche de los asesinos*)». *GdC*, 55, 1967, p. 11.

Piñera, Virgilio. «*La noche de los asesinos*». *GdC*, 47, 1965, p. 25.

Río, Marcela del. «*La noche de los asesinos* puesta por Juan José Gurrola». *RBA*, 18, 1967, pp. 85-86.

Weiss, Judith A. «*José Triana: ritualización de la sociedad cubana* por R. de la Campa». *LATR* XIII, 2, verano 1980, pp. 96-99.