I&L
Institute for the Study of
IDEOLOGIES &
LITERATURE

Román V. de la Campa

# JOSE TRIANA:

# RITUALIZACION DE LA SOCIEDAD CUBANA

SERIE HACIA UNA HISTORIA SOCIAL DE LAS LITERATURAS
HISPANICAS Y LUSO-BRAZILERA

# JOSÉ TRIANA:
# RITUALIZACIÓN DE LA SOCIEDAD CUBANA

ROMÁN V. DE LA CAMPA

# JOSÉ TRIANA: RITUALIZACIÓN DE LA SOCIEDAD CUBANA

INSTITUTE FOR THE STUDY OF IDEOLOGIES AND LITERATURE
MONOGRAPH SERIES

© Institute for the Study of Ideologies and Literature. University of Minnesota, 1979
Producido por Ediciones Cátedra, S. A., 1979
Don Ramón de la Cruz, 67. Madrid-1
Depósito legal: M. 22.160 - 1979
ISBN: 84-300-1111-0
*Printed in Spain*
Impreso en Velograf. Tracia, 17. Madrid-17
Papel: Torras Hostench, S. A.

# Índice


PRÓLOGO A JOSÉ TRIANA ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 11

INTRODUCCIÓN

Dos visiones críticas de la obra de José Triana ... ... ... ... ... ... ... ... ... 13
Trasfondo ideológico de las dos tendencias ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 15
El teatro cubano: un esbozo sociohistórico ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 17
La doctrina dramática de José Triana ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 23

CAPÍTULO I. *El Mayor General hablará de Teogonía* ... ... ... ... ... ... ... ... 31
Ritual, Mito y Sátira ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 35
Dos Ritos: el Mantel y el Asesinato ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 37

CAPÍTULO II. *Medea en el espejo* ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 45
La máscara social a través del chisme ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 50
La boda y la iniciación política de Julián ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 54
María ante el espejo ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 56

CAPÍTULO III. *El Parque de la Fraternidad* ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 61
En el pueblo y La Habana ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 66
Los dos oficiantes: función e historia ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 69
El Parque de la Fraternidad: zona sagrada ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 73

CAPÍTULO IV. *La muerte del Ñeque* ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 78
La venganza de Juvencio ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 82
El maleficio de Hilario ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 87
El Ñeque ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 89

CAPÍTULO V. *La noche de los asesinos* ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 93
El teatro bajo la dirección de Lalo: primer acto ... ... ... ... ... ... ... ... ... 99
El teatro bajo la dirección de Cuca: segundo acto ... ... ... ... ... ... ... ... 103

CONCLUSIONES

Visión de la historia en el teatro de Triana ... ... ... ... ... ... ... ... ... 110
La sátira y el rito: sentido y forma de este teatro ... ... ... ... ... ... ... 113
Encrucijada histórica: teatro y realidad social ... ... ... ... ... ... ... ... 115

BIBLIOGRAFÍA

Obras del autor ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 117
Crítica de teatro ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 118
Bibliografía general ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 120

*Para Dania, compañera y esposa,*
*por su apoyo, ayuda y crítica.*

# Prólogo a José Triana

*Ya ha pasado la ocasión para el estudio de la literatura hispanoamericana desde una perspectiva estrictamente intratextual. La ocasión fue devorada por la crisis actual del capitalismo dependiente. Discutir literatura sin referencia a la historia contemporánea corre el riesgo del anacronismo. Por el contrario, la necesidad de referir las estructuras literarias a su entorno económico, social, político e ideológico abrirá una amplia problemática que sin duda enriquecerá los recursos de la crítica para el entendimiento de la producción cultural.*

*Estimamos que esta refundación de la crítica literaria renovará los estudios de teatro hispanoamericano. Comparativamente, predominan los estudios de obras de las décadas del 60 y 70. El teatro de épocas anteriores ha sido descuidado. Existen claras razones para que así sea. Durante los años 60 culmina el surgimiento del teatro de clase media, coincidiendo con la crisis de las políticas desarrollistas en el continente. A la vez surge el teatro de conjunto como instrumento de movilización política popular en respuesta a esa crisis y como instrumento de consolidación revolucionaria en la Cúba socialista. Esta culminación y este surgimiento son índice de un profundo cambio económico y político: los sectores medios desarrollistas han fracasado en su proyecto de modernización capitalista independiente: el capital monopolista internacional ha absorbido las áreas más dinámicas de las economías nacionales; para sobrevivir, las burguesías locales deben aliarse con él: se exacerban los conflictos sociales. En la elaboración teatral de estos hechos por la intelectualidad crítica de clase media este proceso es representado con una transición desde un énfasis en estructuras dramáticas aristotélicas, rasgo de la década del 50, hacia el teatro mítico-ritual característico de los 60. La imagen del hombre como ente social capaz de actuar para transformar progresivamente la realidad social y natural cede a la del hombre impotente, sumido en la repetición de esquemas de comportamiento mecánico, impuesto por fuerzas lejanas, desconocidas y amenazadoras que alienan su mundo y le roban su capacidad constructiva e histórica.*

*Proponemos que el sentido social del teatro hispanoamericano de la década del 60 no puede ser entendido sino como parte de un continuo histórico, con especial referencia a la década anterior, de manera que la concentración de la crítica formalista sobre las piezas de los años 60 implica una distorsión de la óptica histórica. La distorsión queda comprobada con el enfoque universalista que ha predominado, el cual escamotea la es-*

*pecificidad concreta de las sociedades de que provienen para buscar en ellas solamente aspectos de una «condición humana» existencial considerada absurda y grotesca. Se podría decir que se trata de una crítica que encuentra belleza en la decadencia, la disolución y la impotencia.*

*En el trabajo que tenemos el placer de presentar, el profesor Román de la Campa se dirige a la dislocación que esbozamos. José Triana ha sido particularmente afectado por ese universalismo. Se ha fetichizado su última pieza* —La noche de los asesinos— *arrancándola del flujo evolutivo de sus obras anteriores para mostrarla como apogeo del arte dramático del autor. A ello ha contribuido una interpretación arbitraria que quiere ver en el texto un ataque solapado a la Revolución Cubana, convirtiendo la obra en arma ideológica reaccionaria. El aporte de De la Campa a la discusión es a la vez importante y simple, como lo son muchas contribuciones de importancia. Reconstruye la totalidad orgánica de la producción teatral de Triana para identificar el significado y valor reales de* La noche de los asesinos *en relación a ese todo. Al mismo tiempo, capta y amplifica las resonancias históricas contenidas en los textos para revelar que, más que una representación de la condición humana abstracta, el teatro de José Triana intenta un juicio concreto de la sociedad y de la historia cubana pre-revolucionaria. De la Campa restituye su historicidad a una parte importante de la producción teatral hispanoamericana. Por ello su trabajo ha tenido cabida en nuestra serie* Hacia una historia social de las literaturas hispánicas.

HERNÁN VIDAL
por el Directorio,
Instituto para el Estudio de Ideologías y Literatura

# Introducción

## *Dos visiones críticas de la obra de José Triana*

En menos de una década, José Triana surgió como uno de los dramaturgos cubanos más reconocidos fuera de su país por su última obra, *La noche de los asesinos.* Publicada en 1965, prontamente fue traducida a más de seis idiomas y representada en casi toda Europa, Hispanoamérica y los Estados Unidos. Después de ganar el primer premio de teatro en el concurso cubano internacional «Casa de las Américas, 1965,» *La noche...* cobró su extraordinaria fama principalmente en los Estados Unidos. La visión crítica forjada en este país, compartida por algunos teatristas hispanoamericanos, incluyendo cubanos emigrados, ha aclamado esta obra como el mayor acierto de Triana hasta la fecha.[1]

A pesar de ser un autor tan valorado por esta tendencia, es sorprendente la poca atención que han recibido de ella sus obras previas. El teatro de Triana, escrito entre 1957 y 1965, consiste hasta el momento de cinco piezas publicadas: *El Mayor General,* 1960; *Medea en el espejo,* 1960; *El Parque de la Fraternidad,* 1962; *La Muerte del Ñeque,* 1963; y *La noche de los asesinos,* 1965. Algunas de sus obras de un acto como «La visita del ángel,» «La casa ardiendo,» «El incidente cotidiano,» «La casa de las brujas» y «El exilio,» estrenadas en Cuba durante este periodo, quedan fuera de este trabajo por no estar publicadas.[2]

De las piezas aquí tratadas, la crítica foránea se ha limitado a la última casi exclusivamente. Algunos de los críticos mencionados han señalado ciertos elementos de las anteriores pero, en general, son consideradas meramente como esfuerzos preliminares que llegan a producir una síntesis certera en *La noche...* De esta visión se deduce que el trabajo previo de Triana ha sido más bien un periodo de desarrollo culminado por la última obra. Dos de los más recientes libros de crítica teatral latinoamericana reiteran y tienden a perpetuar esta tendencia: *Ensayos Sobre Teatro Hispanoamericano* (1975), de Frank Dauster, y *Dramatists in Revolt, The New Latin American Theater* (1976), editado por Leon F. Lyday y George W. Woodyard.

En Cuba, sin embargo, este autor ha sido percibido por una visión más integral de la totalidad de su obra.[3] 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 na-

cional propulsada por el entusiasmo y el espíritu de renovación que caracterizó el triunfo del movimiento revolucionario en 1959. El mismo autor, en 1964, parece corroborar esta noción al declarar: «Ya he planteado a través de lo que estoy haciendo, el teatro, todo un pasado sórdido que vivimos. Y si no hubiera sido por ese pasado sórdido, no tendríamos hoy lo que tenemos... Esa descomposición que se vivió y que hizo posible, abrió una ventana, abrió una puerta, abrió un camino para el mejoramiento de nosotros mismos.» [4]

Además de haber captado el valor de obras como *Medea...*, la crítica nacional manifiesta una tendencia muy diferente en cuanto a su última pieza, *La noche de los asesinos*. Ella radica concretamente en que esta obra, a pesar de ser premiada en 1965, no llega a convertirse en el objeto de aclamaciones que ha sido en los Estados Unidos. La visión crítica del pasado pre-revolucionario que Triana mantiene es vista como algo estático, que no evoluciona y le impide reflejar la realidad social transformada por el nuevo sistema. Para la perspectiva crítica cubana, esta mira retrospectiva parece reflejar un carácter anacrónico que se acentúa aún más en *La noche...* por ser ésta la pieza más alejada de dicho pasado y del comienzo del desarrollo revolucionario.[5]

Hay, por lo visto, serias contradicciones entre la valoración y el uso del teatro de Triana manifestados desde Cuba y el extranjero. Una mirada a la trayectoria de la carrera artística de Triana revela una cronología muy significativa al respecto. La promoción de las artes por el gobierno revolucionario le ofrece la oportunidad de estrenar y publicar sus obras, aun las que había escrito en el periodo precedente, como *El Mayor General*. Durante los primeros cuatro años del gobierno revolucionario, Triana continúa escribiendo y estrenando un teatro que satiriza el pasado con el mismo molde formal y la misma perspectiva histórica que la usada en su primera pieza. En 1965, *La noche...* se publica y se premia en un concurso internacional cubano, y con ella cesa su producción como dramaturgo. Desde este momento, en vez de ser afamado por ella, como ha ocurrido en los Estados Unidos, y de establecerse en la vanguardia de dramaturgos cubanos bajo el nuevo régimen, su teatro deja de ser representado en Cuba quedando como una manifestación de una época traspuesta.

La continuada representación del pasado parece agotar la inspiración dramática de Triana y su función como artista pierde el alcance conceptual de nuevas vivencias nacionales o modos dinámicos de abordar el pasado. Su obra, descontinuada o terminada después de 1965 nunca se desprende de un pasado enjuiciado esquemáticamente, permaneciendo como un aporte que surge durante la etapa inicial del desarrollo cultural revolucionario y cuya valoración parece ser indicada por uno de los líderes del gobierno: «Resumiendo, la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos injertar el olmo para que dé peras, pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original. Las probabilidades de que surjan artistas excepciona-

les serán tanto mayores cuando se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión...»[6]

*Trasfondo ideológico de las dos tendencias*

Parece obvio que de estas contradicciones entre la perspectiva crítica foránea y la autóctona se desprende una lucha ideológica cuya raíz yace en la ubicación histórica de la realidad representada por *La noche de los asesinos*. En Cuba, el teatro de Triana ha pasado por una valoración histórico-política que hace énfasis en la relación entre la realidad teatral y el desarrollo social cubano. Por lo tanto, la preocupación por el pasado pre-revolucionario que Triana sostiene e identifica determinantemente en la acción dramática de sus primeras cuatro piezas parece corresponder a la fase inicial del desarrollo revolucionario. En ellas se enjuician los vestigios de las dictaduras y la corrupción desintegradora de la nacionalidad que representaron. Sin embargo, con *La noche...* se crea una ambigüedad por ser publicada seis años después de 1959 y por carecer la explicitud de sus piezas anteriores en cuanto a la etapa que representa.

La visión histórica nacional reflejada en sus piezas no corresponde a la realidad social del momento en que las estrena. El esquema satírico que inspira cada versión del pasado es formulado desde su obra inicial, *El Mayor General,* escrita antes del triunfo revolucionario. La continuación de esta base hasta *La noche...* parece haber agotado su producción dramática y motivado interpretaciones ofuscadoras en el extranjero.

Al mismo tiempo que Triana queda traspuesto como autor en la Cuba revolucionaria, la crítica foránea comienza la aclamación de su última obra, ignorando o esquivando sus piezas iniciales y la realidad social revolucionaria como base para un marco de apreciación. Esta tendencia, caracterizada por su desconocimiento de la historia, exalta *La noche...* como el acierto mayor de Triana, señalando su universalidad temática, su tratamiento de la irracionalidad del ser humano y su renovación formal, característica que esquivan el contenido histórico de la producción dramática de este autor y que provienen de una perspectiva limitada en cuanto a la totalidad de su teatro y el momento en que se estrena.

Indudablemente, las dimensiones políticas de esta tendencia constituyen un factor aún de más trascendencia, ya que al aislar *La noche...*, aclamándola sin reservas como la obra más representativa y significativa de Triana, se sugiere una conexión intrínseca entre lo que representa y las condiciones sociales de Cuba en 1965. Consciente o inconscientemente, esto produce una tergiversación del teatro de Triana y de la Revolución cubana. Se elogia la obra de menos explicitud histórica de este autor por razones ajenas a su marco conceptual y se intenta reconocer a un autor cuyo teatro se concentra en el pasado, como exponente del nuevo desarrollo teatral.

Esta insistencia en categorizar la producción de los sesenta por autores formados en los cincuenta como «lo nuevo» también busca negar o igno-

rar los nuevos desarrollos ocurridos en el teatro y otras esferas culturales. Véanse, por ejemplo, las valoraciones del fenómeno conocido como Teatro de Creación Colectiva que data, en Cuba, desde 1968: *Teatro Escambray: Una experiencia,* de Laurette Sejourne; *El teatro de participación popular,* de Francisco Garzón Céspedes; y *El teatro hispanoamericano de creación colectiva,* editado por Casa de las Américas.

El hecho de que haya cesado la producción dramática de este autor después de esta pieza constituye otro factor polémico. Aunque ha publicado en Cuba como crítico literario, su silencio como dramaturgo requiere atención. La crítica foránea evita esta pregunta en algunos casos, pero en general sugiere la posibilidad de que Triana haya sido censurado. Sin embargo, podríamos concebir que se encuentre en un periodo de experimentación con nuevas formas o temas, ya que toda su obra hasta ahora refleja una singularidad estructural y temática.[7] En todo caso, si su última pieza representara una síntesis certera de su teatro, sería lógico que Triana, siendo un autor joven (nacido en 1932) continuara escribiendo, publicando y estrenando. Mientras no se pruebe que haya sido censurado y por cuál razón, la detención de su labor continuará desafiando los criterios que favorecen exclusivamente su última obra y desconocen las demás. Para nuestra perspectiva, sin embargo, el desarrollo teatral del autor indica el agotamiento de temas y formas con *La noche...*, por ello no consideramos esta obra como su mayor aporte; más bien vemos en ella las limitaciones que generan sus dificultades como dramaturgo cubano.[8]

Dada la polémica y contradicción en torno a esta pieza nos parece propicio que una apreciación objetiva del teatro de Triana parta de un estudio de sus cinco piezas publicadas. Además de servirnos para aclarar las diversas interpretaciones que ha recibido, es imprescindible para captar la inmensa manifestación del pasado nacional en ellas, que ha sido desconocida hasta ahora. La historia cubana pre-revolucionaria une e inspira su creación dramática y por ello requiere un conocimiento de los rasgos socio-políticos imperantes en dicha época, que son incesantemente dramatizados y satirizados por Triana.[9] Esto implica, por otra parte, ubicar al mismo tiempo su desarrollo como dramaturgo dentro de la evolución del teatro cubano para delinear su formación en un proceso integral.

La obra de Triana revela la relación directa que existe entre el desarrollo de teatro cubano y el de la realidad social. Las etapas de la historia destacadas en sus piezas corresponden específicamente a los momentos formativos de más trascendencia para la república hasta 1959. Éstas son, la Independencia, la dictadura del General Machado y la dictadura del General Batista. Los primeros años de la última etapa de desarrollo, la Revolución, se unen a este marco temporal de su dramaturgia por ser durante ella cuando Triana estrena su teatro. Estimamos necesario, por ende, una ubicación del autor y su obra que exponga el desarrollo económico, político y cultural.

Alrededor de 1902, momento en que se declara la independencia, nace en Cuba la primera generación de dramaturgos que se ocupará de establecer un teatro moderno y universal.[10] Como autores, este grupo se manifiesta entre 1923 y 1940, habiendo experimentado la frustración del espíritu independentista que culmina con la dictadura de Machado. La segunda generación, nacida entre 1910 y 1927, se manifiesta por primera vez partiendo de 1940. En las obras de estos autores se puede captar el efecto de las crisis mundiales que han dejado huellas en la evolución cubana. Hacia finales de 1920 y durante los 1930, nacen los autores que publican y estrenan durante la tercera y cuarta etapa histórica que hemos señalado: la última dictadura batistiana (1952-1958) y los primeros años de la Revolución de 1959.

Aunque cada etapa de desarrollo nacional tiene sus particularidades, el efecto que todas han tenido en las generaciones de dramaturgos cubanos hasta 1959 ha sido singular: la frustración de sus propuestas hacia la creación de un teatro nacional debido a la inestabilidad política. Desde la primera etapa de espíritu independentista, la creación de un sentimiento positivo y orgulloso hacia la patria quedó destrozado. La guerra de independencia, después de haber sido encauzada autónomamente por varias décadas, sufrió la intervención del gobierno estadounidense. El triunfo fue logrado en medio de la duda sobre los motivos verdaderos de la ayuda extranjera. Éstos se manifestaron inmediatamente, ya que en 1906, William Taft y Charles E. Magoon, dos gobernantes norteamericanos, asumieron el gobierno del país cubano hasta 1909. La independencia y el sentido de libertad quedaron ajustados desde entonces a la seguridad de los intereses estadounidenses. Después de más de trescientos años de dominación española, Cuba pasó a ser manipulada por otra fuerza imperialista.

Esto se hizo evidente durante los primeros veintitrés años que preceden al gobierno machadista, en que las ilusiones de autonomía quedaron totalmente frustradas. Los presidentes cubanos de esta etapa, Tomás Estrada Palma, José Miguel Gómez, Mario García Menocal y Alfredo Zayas, nunca llegaron a mostrar la capacidad de gobernar. Sólo fueron movidos por la posibilidad de adinerarse, la necesidad de proteger sus gobiernos bajo las condiciones impuestas por los Estados Unidos o ambas tendencias a la vez. En la economía nacional, dos factores contribuyeron a este estado de dependencia e inestabilidad: se crearon los latifundios y se aumentaron las inversiones de capital norteamericano en la isla.[11] Éste fue también el comienzo de una economía de monocultivo azucarero monopolizada por las grandes compañías extranjeras. El plan independizador, por tanto, nunca llegó a desarrollarse.

El desarrollo teatral cubano sintió esta experiencia; por ello encontramos la denuncia de los fraudes y errores de los gobiernos republicanos reflejados en las obras de la generación que nace con la independencia. A es-

tos autores les preocupó la tarea de crear una mentalidad nacionalista ante las contradicciones sociales y políticas que presenciaron. La visión del mundo que reflejan sus piezas pertenece a las formas estéticas del realismo y el costumbrismo. Entre los autores de esta etapa se encontraron Luis A. Baralt, Paco Alfonso, Marcelo Salinas y José Montes López. Quisieron crear un teatro nacional e incorporar ideas y técnicas vanguardistas europeas. Sin embargo, sus propósitos fueron víctima de las condiciones sociales que lo impidieron. El respaldo oficial y material necesario para lograrlo nunca fue ofrecido. Las clases obreras y aun los grupos estudiantiles se mantuvieron alejados de las salas de teatro; unos por razones económicas y falta de programas educacionales, otros por la tendencia a considerar la participación política como única fuente formativa e instructiva.

Hacia finales de la segunda década del siglo Cuba se vio amenazada por la dictadura del General Machado. El desarrollo teatral quedó suspendido ante la política interna, marcada por la primera interrupción del proceso democrático electoral que a su vez provocó la primera guerra civil en Cuba. Las fuerzas que se opusieron a su gobierno representaron otra posibilidad de renovación de los ideales independentistas manifestados a comienzos de siglo, aunque la intervención de intereses norteamericanos y la división interna lo impidieron una vez más. El propósito de crear un teatro nacional y moderno, también deseado por las primeras promociones de los dramaturgos que corresponden a la segunda generación durante esta época, pasó a un nivel secundario cuando muchos de ellos se vieron forzados a dejar las inclinaciones artísticas por las necesidades políticas y económicas. Así como los de la primera generación, a éstos les faltaron los medios y la base popular necesarias para un desarrollo del teatro.

Entre 1926 y 1928, primeros años del gobierno machadista, se creó una atmósfera de aparente prosperidad económica que dotó a este presidente de una popularidad extraordinaria. Las grandiosas obras de embellecimiento urbano habanero, como la construcción de parques públicos —entre ellos el «Parque de la Fraternidad» que inspira una de las piezas de Triana—, las carreteras y el palacio nacional, formaron una imagen errónea de la situación económica y social en Cuba. Fue una ilusión que mantuvo a este dictador en el poder con el apoyo de millones de dólares estadounidenses. A cambio de este respaldo el régimen machadista protegió las compañías azucareras y financieras que dirigían la economía cubana. Machado también se ocupó de aplacar las fuerzas hispanoamericanas que durante la época habían propuesto la anulación de la Enmienda Platt que legalizaba la política intervencionista de los Estados Unidos. El presidente Calvin Coolidge visitó La Habana durante la celebración de la Sexta Conferencia Interamericana, sancionando así el régimen de Machado como pago del favor concedido por éste al dilatar la anulación de la Enmienda.[12] En el año 1927, Machado ya había recibido más de 100 millones de dólares mientras continuaba fomentando la imagen de prosperidad e independencia en el país.

Con la crisis económica norteamericana de 1929, las ilusiones de progreso fabricadas por la dictadura machadista comenzaron a desmoronarse.

Las medidas impuestas por Washington ante esta crisis afectaron gravemente el precio fijo que Cuba recibía por su azúcar. En 1928, este precio era de $2.18 por libra; después de 1929, llegó a $0.57 por libra. Cuba nunca se repuso en los años subsiguientes de esta situación y las medidas tomadas internamente en el país lograron efectos contraproducentes. Las clases obreras sufrieron la mayor parte del impacto, aunque éste fue sentido en todos los sectores sociales. Los salarios de los obreros públicos fueron reducidos, los pagos mensuales de maestros y trabajadores agrícolas fueron demorados varios meses y grandes números de pequeños comerciantes fueron a la quiebra. Esta crisis coincidió con el propósito de Machado de alterar la constitución cubana para mantener su cargo presidencial habiendo ya terminado su periodo.

La oposición desatada contra él dio lugar a un movimiento revolucionario compuesto por grupos de jóvenes políticos, estudiantes y militares. Aunque lograron derrocarlo y reestablecer la democracia constitucional, Cuba quedó desunida y desorientada de este proceso por la falta de organización política entre los dirigentes y por la crisis económica. El gobierno revolucionario propuso muchos cambios que formaron nuevas esperanzas pero nunca fueron logrados. Entre los programas propuestos estaban la reconstrucción económica y política basada en una renovación constitucional, la eliminación y el castigo de los responsables de la situación previa, un reconocimiento estricto de las deudas y obligaciones contratadas por la república con anterioridad, la creación inmediata de un sistema judicial responsable, la reorganización de todos los servicios públicos a un nivel nacional y la formación de una nueva Cuba fundada en bases justas y democráticas.

Los elementos de este programa revelan claramente el estado de desintegración del país en 1933. También reflejan el espíritu de entusiasmo y renovación de los jóvenes que derrocaron a Machado. Sin embargo, esta base organizadora propuesta nunca fue sembrada ni realizada, ya que la crisis económica dejó su marca en el gobierno revolucionario, que nunca llegó a consolidar sus fuerzas en términos de un partido político organizado y representativo del pueblo en masa.

En este periodo comienzan a manifestarse algunos dramaturgos de la segunda generación, que durante su formación habían atestiguado toda una etapa de crisis nacionales y mundiales. Sienten, además del caos económico, el impacto de la guerra civil española y el nazismo hitleriano de los 1930. Ante las condiciones imperantes, sus obras se convierten en un teatro de testimonio que refleja la irracionalidad del orden que los rodea. Sus perspectivas encuentran forma en las técnicas europeas como el surrealismo y el «teatro dentro del teatro.» Con ellas se traspone el realismo y el costumbrismo de comienzos de siglo donde se destacaba la fuerza de la razón, del orden racional como base de la sociedad. Estos autores representan la realidad desde la interioridad psíquica de los personajes. La realidad externa, siendo sórdida y deshumanizante, cesa de verse como un proyecto en el que la ciencia, manejada por el hombre, es capaz de crear un orden lógico y racional para los seres humanos. Los hé-

roes de las obras realistas capaces de realizar una misión épica, se convierten en seres marginales y fragmentados que padecen de las consecuencias que traen las crisis de la época.

A este grupo de autores cubanos corresponde una preocupación extraordinaria por la experimentación con técnicas europeas motivada por el deseo de realizar una renovación en la escena criolla. Intentaron también fomentar el teatro nacional pero se vieron igualmente impedidos por la falta de público y de apoyo oficial. A pesar del alto nivel de desarrollo logrado por algunos como Virgilio Piñera, Carlos Felipe y José Luis de la Torre, sus obras no fueron presenciadas por más de unas escasas minorías. Quedaron aislados de las masas, ya que el teatro continuó siendo un lujo de las clases privilegiadas. Hacia finales de los 1940 y comienzos de los 50, periodo más prolífico para autores como Piñera, el teatro cubano se mantenía desprovisto de toda orientación y apoyo.

Los propósitos colectivos de estos autores sufrieron el mismo curso que los de sus precederos. El único avance logrado fue el cultivo individual y muchas veces desconocido de muchos de sus miembros, ya que quedaron aislados, en su temática e impacto social. Las frustraciones y contradicciones en la política nacional atestiguadas por ellos en sus años formativos nunca fueron resueltas por la abortada revolución de 1933 que prosiguió a la dictadura machadista:

> ... el progreso relativo que Cuba vivió entre 1933 y 1952 nunca solucionó sus problemas ni tampoco cambió las condiciones sociales injustas. La existencia de los latifundios, la cesantía periódica de cortadores de caña, la dependencia básica de un solo producto (azúcar) y de un solo mercado (los Estados Unidos) se mantuvieron como problemas dramáticos y a veces agonizantes para miles de cubanos... La corrupción pública, una concentración absurda del poder político en la ciudad de La Habana (un ministro de Educación dijo una vez que 'La Habana era Cuba y lo demás paisaje'), algunos rasgos de discriminación racial y las condiciones pobres de la población rural cubana fueron algunos de los factores más evidentes.[13]

A este periodo corresponden los gobiernos electos de Fulgencio Batista, Ramón Grau San Martín y Carlos Prío.

Las condiciones para el desarrollo artístico en este periodo fueron tan inhóspitas que muchos abandonaron o pospusieron su trabajo. Uno de los autores más conocidos de este grupo, Virgilio Piñera, ha expresado sus impresiones al respecto en los siguientes términos:

> ... Frente a tales condiciones había, como queda dicho más arriba, que persistir por un problema de supervivencia cultural... ¿Cómo no calificar de frustración el hecho de escribir una obra que no será estrenada (y si llegara a serlo) sino varios años después? ¿Cómo ignorar que de haber existido una demanda seríamos autores de muchas más obras que las pocas que escribimos efectivamente? Y algo de mayor importancia: que esas pocas no fueron ni son todo lo eficaces que deberían haber sido.[14]

En el año final de esta época surge de nuevo la figura de Fulgencio Batista, quien después de haberse auto-exiliado en los Estados Unidos por unos ocho años regresó a la isla para reafirmar su posición previa, postulándose de presidente en las elecciones convocadas para ese año. Al reconocer que sus probabilidades de triunfo eran mínimas, asumió el poder por medio de un golpe de estado realizado con el apoyo del ejército nacional y la ayuda económica norteamericana.

Bajo esta dictadura batistiana Cuba fue gobernada desde 1952 hasta 1959, año en que la segunda revolución republicana asumió el poder. Los dramaturgos de la tercera generación comienzan a manifestarse en esta época. Algunos publican sus primeras obras, otros las escriben sin poder o querer estrenarlas. En ciertos casos, autores de generaciones anteriores, como Piñera, continúan produciendo aisladamente. Dentro de esta agrupación quedan clasificados también autores que no son conocidos hasta 1959 o más tarde. En el caso de Triana, por ejemplo, o de Antón Arrufat, la situación social y política los lleva al exilio en búsqueda de otra realidad. De manera que los autores no pudieron realmente formar una imagen colectiva durante el batistato tampoco, quedando dispersados e incomunicados entre sí.

Esta generación presencia la descomposición total de la sociedad cubana. Con el golpe de estado se estableció el militarismo en Cuba para proteger la dictadura; se cesó de crear programas legislativos sociales y económicos; y se destruyó la maquinaria y estructura política de apariencia democrática que originó en 1933. Apenas un año después de ser impuesto el régimen batistiano en 1952, las fuerzas de oposición comenzaron a organizarse en su contra.

En el teatro, estas condiciones impiden toda propuesta organizativa a favor del desarrollo. Autores como Triana, Piñera, Fermín Borges, y otros, se encuentran enajenados por la realidad represiva y asfixiante que imperó. Resulta difícil por ello, trazar las tendencias y características de este grupo hasta 1959, año en que triunfa la Revolución. Las condiciones materiales inexistentes, la falta de un público interesado y la misma situación personal de algunos imposibilitó el desarrollo de sus inclinaciones artísticas. El propósito de asimilar y manejar técnicas foráneas para vertirlas en una temática criolla y la idea de incorporar las masas al quehacer teatral —todos concebidos por las generaciones anteriores, desde la independencia, y todos frustrados repetidamente— no fueron replanteadas por este grupo hasta después de 1959, momento en que pudieron reconocerse como colectividad.

Por tanto, la obra de Triana, así como la de sus contemporáneos, debe considerarse en relación con el auge cultural producido por el gobierno revolucionario. Con su establecimiento Cuba parece proyectarse ha cia un renacimiento literario. Por primera vez en la historia del país se establecen instituciones oficiales encargadas del desarrollo artístico a nivel nacional; se facilitan las publicaciones y los estrenos teatrales; se crean concursos internacionales respaldados por el gobierno; y se fomenta el papel del escritor como un miembro integrante y funcional en la socie-

dad.[15] Para los dramaturgos que habían escrito o que se habían formado con anterioridad sin lograr canalizar sus esfuerzos, este movimiento les ofreció una oportunidad extraordinaria.

Para los autores jóvenes de poca o ninguna experiencia, el apogeo literario representó una conveniencia máxima. No solamente pudieron realizar su teatro, sino que también fueron estimulados y apoyados para que experimentaran con diferentes formas y técnicas. Con la experiencia de autores como Piñera, el entusiasmo de los novicios y la atmósfera de estímulo, el teatro cubano renovó sus propuestas y esperanzas. Para ello se reconocieron los fracasos del pasado en relación con la formación de un teatro nacional, la asistencia de las masas y el manejo de técnicas. El respaldo ofrecido a estos autores por el gobierno para este propósito ha sido ilustrado ampliamente por el mismo Piñera:

> La Revolución tocó a todas las puertas y entre ellas a la del teatro. Esa puerta, que se mantuvo entornada por más de cuarenta años, se abrió de golpe, y automáticamente se puso en movimiento toda una complicada maquinaria. De las exiguas salitas-teatro se pasó a ocupar grandes teatros, de las puestas en escena de una sola noche se fue a una profusión de puestas y a su permanencia en los teatros durante semanas; de precarios montajes se pasó a los grandes montajes; del autor que nunca antes pudo editar una sola de sus piezas se fue a las ediciones costeadas por el Estado y al pago de los derechos de autor por dichas ediciones; se hizo lo que jamás se había hecho: dar una cantidad de dinero al autor que estrenara una obra. Al mismo tiempo se crearon los grupos de teatro, formados por actores profesionales; nacieron las Brigadas Teatrales, la Escuela de Instructores de Arte y el movimiento de aficionados.[16]

La respuesta de estos dramaturgos a la oportunidad ofrecida por el nuevo régimen fue variada en cuanto a la técnica, pero se mantuvo constante en su temática durante los primeros años de la Revolución. Así como sus precursores lo habían hecho en dos generaciones previas, algunos adoptaron formas neo-realistas, otros como Triana se inclinaron hacia un teatro que abarca formas absurdistas y surrealistas, pero, en general, ambas tendencias se preocuparon de sobreimponer lo formal a una temática nacional durante esta época.

A la promoción absurdista se le ha considerado en el extranjero como representante de lo mejor que se ha hecho en la escena cubana. En Cuba, sin embargo, se expresaron reservas desde un principio sobre las formas estéticas que emplearon. José Antonio Portuondo, crítico y ensayista cubano, acentuaba en 1960, «la explicable confusión de algunos jóvenes en el estreno de su plena libertad de expresión, empeñados en hacer fórmulas surrealistas u obstruccionistas —simples caminos de evasión de vieja raigambre reaccionaria— imposibles instrumentos estéticos del nuevo espíritu revolucionario.» [17]

Conviene puntualizar, por ende, que lo nacional de la temática de estos autores se mantuvo atada a la época pre-revolucionaria. A pesar del auge y la promoción ofrecida por el nuevo régimen, este teatro no pudo

más que cumplir con una etapa transitoria durante los primeros años de Revolución. Las obras de estos dramaturgos revelan el origen de sus formaciones en la época anterior, que por ser la más conocida por ellos y por las características ideológicas inherentes, restringe la temática de sus obras a la crítica del pasado. Por ello vemos que muchas de las obras estrenadas después de 1959 fueron escritas o concebidas con anterioridad. El caso de Triana específicamente refleja un desarrollo técnico durante los primeros años de espíritu revolucionario, pero la base de su teatro, temática y formal, se mantiene fiel a los rasgos del grupo descrito.

No cabe duda, pues, que la obra de este autor puede y debe ser ubicada como otro eslabón de este proceso nacional. Parece obvio, por ello, que la tendencia a señalarlo como un autor inspirado por la realidad social revolucionaria o formado artística e intelectualmente por ella constituye una grave ofuscación. Asimismo, cualquier apreciación de su obra, basada en la universalidad, la irracionalidad, u otras categorías desconectadas de la índole histórica de su teatro, que constituye una cadena explícitamente delimitada entre 1902 y 1959, ignora o tergiversa la doctrina dramática de Triana, así como la realidad social revolucionaria.

## *La doctrina dramática de José Triana*

Partiendo de una visión histórica del teatro de Triana y de la evolución política cubana, la dramaturgia de este autor ofrece una dimensión política clara y definida que comprende sus cuatro piezas iniciales. En ellas se rastrea la historia nacional como un marco causal que ejerce un efecto sórdido y grotesco en la realidad social representada. Los generales y caciques políticos que impidieron el desarrollo nacional en la historia real se convierten en figuras artísticas que rigen oculta y lejanamente las vidas de los personajes de Triana. El estado de dependencia mantenido a causa de los intereses económicos y la influencia cultural extranjera es igualmente trasplantado al clima de estas obras. En *La noche...*, su última pieza, se percibe el mismo carácter de fragmentación y desintegración aunque desprovisto de paralelos histórico-políticos tan explícitos.

Hay, por tanto, un esquema básico que se repite en todas sus piezas: una tipificación totalizadora de personajes, espacios, lenguage y actitudes difícilmente reconocibles en ciertos matices por un público extranjero. Basándose en una visión crítica de la sociedad cubana, su teatro destaca los aspectos más negativos. El uso de una técnica que refleja una concepción irracional del mundo le sirve a Triana para que cualquier aproximación a esa crítica, requiera internarse en la descomposición psíquica de los personajes.

La formación de este autor, marcada por la etapa pre-revolucionaria que lo llevó al exilio en búsqueda de otra realidad, y por el regreso a Cuba estimulado por el mejoramiento de condiciones que percibió después de 1959, indica una visión histórica sufrida individualmente. Aunque sus motivos parten de una crisis personal, Triana considera su labor como una

posible solución de problemas colectivos: «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. Ésa es la verdad.»[18]

Es preciso destacar esta tendencia expurgatoria por parte del autor porque tanto para él como para otros autores de su generación que no vivieron o participaron en el movimiento revolucionario que los integra después, las nuevas transformaciones sociales representaron un dilema. Aunque, como hemos visto, Triana se incorporó al país bajo dicho régimen, es posible comprender que los cambios radicales realizados por la Revolución no pudieran ser forjados artísticamente por su teatro. El clima cultural no evolucionaba con la rapidez del ámbito político, y permanecía afectado por vestigios de la época anterior, de la cual provenían muchos de los artistas.

Las primeras piezas de este autor deben ser apreciadas desde este punto de vista. 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 como dramaturgo en Cuba. La realidad revolucionaria no se prestaba a ser captada por dichas formas estéticas; éstas facilitaban más bien la captación artística de las crisis que desintegraron el desarrollo nacional bajo los gobiernos precedentes, como un ejemplo entre muchos. Por tanto, su uso acentuaba una realidad que se estaba superando en Cuba. No obstante, dada la cercanía temporal de las primeras piezas de Triana a dicha etapa de anterioridad, y el hecho que varias de ellas fueron escritas o esbozadas en el exilio pocos años antes de 1959, parece obvio que este autor planteaba precisamente la continuada dramatización de una sociedad en crisis, de la que surgió y se formó como dramaturgo. Como decíamos anteriormente, con su última obra, la repetición de esta doctrina seis años después del triunfo revolucionario, ha cobrado un sentido algo anacrónico que se ha prestado a las múltiples interpretaciones ya bosquejadas.

El teatro de Triana emplea, pues, una forma y un contenido que permanecen constantes en cada pieza. La situación inicial de todas ellas sugiere una ilogicidad impenetrable en la que los conflictos parecen estar al punto de estallar. Al mantener oculto el origen de la pugnacidad inicial, el autor destaca la incapacidad de los personajes para actuar conscientemente hacia una posible solución. Las actividades y los diálogos introductorios de riñas familiares, tendencias obsesivas, juegos infantiles, incoherencia verbal, y exagerada cotidianidad, parecen estar dislocadas del conflicto central. Son más bien formas en que se manifiestan sus mentalidades para evadir una situación extraordinariamente opresiva. Toda aproximación a estas piezas se encuentra a primera vista con un mundo irracional en el que se desarrollan conflictos al parecer indefinidos, ya encauzados con anterioridad, que han producido una atmósfera desquiciadora.

Triana sitúa estos personajes en espacios cerrados como sótanos, desvanes, o zonas públicas que por su ambiente de pobreza y determinismo impiden cualquier tipo de movilidad. En cada pieza estos espacios están

dominados por figuras paternas corruptas, reales o imaginadas. Estos seres autoritarios comprenden caciques locales o padres represivos que parecen constituir la causa de la aflicción de sus víctimas. Sin embargo, con el transcurso de la acción descubrimos la relación oscilante de odio-amor entre ambos tipos de personajes. De manera que este aparente conflicto entre opresores y oprimidos es manejado por Triana para reflejar detalladamente el estado patológico de su interdependencia.

Con esta división de personajes en dos grupos representativos de la sociedad cubana se perfila la tipificación que el autor intenta crear. Al primer grupo pertenecen los hijos de padres egoístas, las clases desposeídas y las razas discriminadas; al grupo opresivo corresponden los padres de hijos vagos e irresponsables, así como los dueños y caciques de zonas residenciales habitadas por masas «lumpenizadas.» Con esta esfera ambiental Triana caracteriza ciertas tendencias y actitudes minuciosamente, destacando la perpetuación de sus rasgos más característicos. El efecto resultante produce una sátira descomunal en que tanto unos como otros personajes quedan caricaturizados grotescamente. Las víctimas que manifiestan el deseo de liberarse del poder determinante y represivo sólo logran ahondar más su situación parasítica a causa del miedo y el servilismo impuesto en ellas por el orden socioeconómico. Las imágenes de autoridad que les sirven para orientar sus vidas adquieren así un valor omnipotente, aunque éstos también tienden a sentirse frustrados y defraudados por las normas sociales.

Esta relación pone en relieve el deterioro mental de los personajes creados por Triana. Su dependencia de una realidad regida por factores ajenos y fuera de todo control autónomo alude también al proceso evolutivo de la historia cubana pre-revolucionaria. Por ello, sus energías se vierten hacia actividades evasivas o luchas estériles entre sí. Son incapaces de enfocar sus vidas bajo un propósito definido independientemente. Se entregan a una forma de conducta colectiva que repite e imita ceremoniosamente lo dicho y hecho por el grupo, exhibiendo así el carácter subdesarrollado de sus mentalidades. Concretamente, las formas que toman estos rasgos son las del chisme, la superstición y el juego; todas les sirven para postergar una toma de conciencia ante la realidad histórica.

Una vez que Triana pone en movimiento estas situaciones conflictivas, la acción dramática se encauza hacia un desenlace esquemático. Como posible solución a la opresión imperante, los desvalidos intentan o desean crear una fuerza colectiva que destruya las figuras opresoras. En forma real o simulada intentan eliminarlas, dándole así una aparente conclusión al conflicto inicial que sugiere una liquidación del orden social representado por dichas figuras. Sin embargo, exceptuando el desenlace simbólico de *Medea en el espejo,* estos aparentes actos de liberación se convierten en ritos de sumisión. El factor acentuado no es la consumación del acto sino la fuerza catártica aquietadora que produce la idea criminosa para los personajes-víctimas. El proceso ritual queda, por ende, invertido o frustrado: en vez de darse como una ceremonia cuyo propósito sería lograr una reincorporación revitalizada al mundo en que viven, adquiere una eficacia

de anestesia momentánea. Como resultado, las figuras autoritarias o sus herederos son reafirmadas.

El uso de esta ritualización como eje estructural de todas sus obras, constituye otro foco de análisis necesario para una aproximación al teatro de Triana y a la polémica sobre *La noche...* Mientras la acción dramática se mueve hacia una aparente resolución emancipadora, las causas del conflicto inicial cobran relieve. Revelando las vidas de los opresores y describiendo específicamente su relación con los subyugados, Triana los conecta con personajes políticos de la historia nacional en todas sus obras menos la última. Estas vidas destacan los valores necesarios para sobrevivir y llegar a una posición de importancia; es decir, de opresor. Por medio del crimen y/o la corrupción política, logran imponerse en un mundo sin otras alternativas. Solamente los que logran realizarlo ascienden la escala social, aunque todos se sienten atraídos a cometerlo. El rito criminoso cobra su sentido con este trasfondo que simboliza la consumación satánica de un ciclo enviciado dentro de la sociedad cubana del periodo.

Éste es, pues, el esquema satírico-dramático que genera la dramaturgia de Triana. En su primera pieza, escrita en España algunos años antes de la Revolución, abarca la época machadista y la titula *El Mayor General hablará de teogonía.* Escrita en un acto, representa efectivamente la dependencia de una figura paterna que sostiene a sus personajes. El general surge en ella más bien como una imagen simbólica que como un personaje dramático. La sátira al General Machado y su época es lograda mediante la deificación que los personajes hacen de su imagen.

En 1960, después de regresar a su país, Triana publica y estrena *Medea en el espejo.* Escrita en tres actos, esta pieza es la única que sugiere, como resultado de la ritualización, cierto rompimiento de las cadenas sociales opresivas. Empleando el mito griego de Medea y algunos elementos argumentales de la *Medea* de Eurípides, Triana convierte a una mulata cubana en una fuerza instintiva y destructora. Con el asesinato de sus hijos, cuyo padre es blanco y la había traicionado, el acto criminoso de Medea plantea una emancipación racial y social. La violencia toma un fin purificador, aunque se produce dentro de un estado de inconsciencia total. En esta pieza se alude al parentesco entre el cacique local, también eliminado por la protagonista, y un coronel en tiempos del primer gobierno independiente cubano. Se sugiere así, la discriminación racial y la corrupción política como características imperantes desde los comienzos de Cuba como república.

*El Parque de la Fraternidad,* de un acto, enfoca de nuevo el trasfondo histórico del régimen machadista con más alcance que en su obra inicial. En esta pieza, publicada en 1962, Triana acude a una representación del vagabundeo y la delincuencia como una fuerza magnética y determinante que atrae a la juventud criolla. A pesar de su brevedad, la obra genera un marco simbólico del desarrollo cultural cubano en relación con la historia continental americana. Ubicando la acción dramática a los pies de un monumento nacional de trascendencia latinoamericana, el autor representa la actitud antagónica entre cubanos y aun entre países hispanoamericanos

como una imagen prototipo cuyas raíces causales provienen de la política internacional dirigida desde los Estados Unidos. La corrupta interdependencia entre los intereses oficiales cubanos y norteamericanos surgen en la pieza como un factor determinante a nivel internacional.

La discriminación racial y la miseria de las clases desposeídas en la sociedad cubana durante la dictadura batistiana son abordadas en *La muerte del Ñeque*. Con esta obra, publicada en 1963, Triana destaca el carácter de víctima que adquiere el cacique local cuando se ve desprevenidamente destituido de la fortuna material y la posición social que había logrado a expensas de sus vecinos y de acuerdo con las normas arribistas de sus modelos y patrocinadores, entre los cuales se encuentra el hermano del presidente de la república. En esta obra, escrita en tres actos, se acentúa la desorientación de los personajes ante una realidad regida supuestamente por las fuerzas del mal sobrenatural. El asesinato del opresor ocurre como una señal de liberación agenciada por los espíritus del bien, pero en la realidad se debe al poder manipulador y distante de la política nacional que ha optado por desamparar a uno de sus secuaces. El esquema ritual es manejado en esta pieza para dramatizar la tendencia hacia la superstición como una forma de orientación vital ante una realidad inhóspita. Reflejando la composición racial negriblanca de su país, Triana incluye la quiromancia, de origen europeo, y la brujería, de índole africana, cuya mezcla en Cuba se había propagado apoyada por la barbarie política durante más de cinco décadas.

La ritualización de la vida cotidiana constituye el eje dramático de su última pieza, *La noche de los asesinos*. Escrita en dos actos y publicada en 1965, esta obra se desarrolla en un ámbito familiar, estableciendo las relaciones entre hijos y padres, e hijos entre sí como foco conflictivo. La acción dramática permanece dentro del juego ritual, en el que los hijos se turnan para ejecutar el simulado asesinato o la defensa de sus padres, desdoblándose para parodiarlos y caracterizar sus valores de clase. De este modo, las figuras autoritarias que se imponen en sus vidas, como los padres y unos vecinos, o en sus crímenes imaginados, como unos policías, un juez y un fiscal, simbolizan caricaturas de la sociedad. La sátira incluye a los hijos también al mostrar su infantilismo, pues son adultos de veinte a treinta años de edad que debieran haber resuelto estos conflictos con anterioridad. Empleando la técnica del teatro dentro del teatro, la obra se mantiene en un cíclico esquema de conflictos, reflejando toda su realidad a través de las distorsiones psíquicas de los hijos-personajes. Aunque se parodia la sociedad, identificada temporalmente por las referencias de la acción dentro del periodo pre-revolucionario usual de Triana, el conflicto de los hijos carece de la magnitud significativa lograda en otras piezas.

Por lo visto, en el teatro de Triana, nacido antes de la Revolución con *El Mayor General...*, y desarrollado durante los seis años subsiguientes que paralelan el comienzo del movimiento revolucionario, la ritualización satírica cobra un sentido histórico al ubicarse la realidad dramática en las etapas de Independencia-Machadato-Batistato. La desaparición de

este marco concreto en la última pieza podría considerarse como una ambigüedad en cuanto a la perspectiva del autor hacia la Revolución, ya que ha hecho posible la interpretación de que esta última etapa histórica queda también abarcada dentro de la sátira, o que su teatro carece de particularidad nacional dado el logro «formal» y «universal» de su última obra.

Esta disparidad requiere la afirmación ideológica del crítico para llegar a tal conclusión, porque aún así la pieza señala el pasado batistiano en sus referencias. En cuanto al alcance formal que sin duda se encuentra en ella, conviene notar que surge a cambio de un contenido limitado y ambiguo que afecta la significación de la obra; y vale señalar también que algunas de sus piezas anteriores, aunque de menor escala en cuanto a teatralidad, contienen mucho más balance dramático.

[1] Casos representativos de esta visión serían los trabajos sobre Triana de los siguientes críticos: Frank Dauster, George Woodyard y Anne Murch, norteamericanos; Julio Miranda y Matías Montes Huidobro, cubanos emigrados.

[2] Ver «Entreacto,» *La Gaceta de Cuba,* II, núm. 19 (3 de junio 1964), 7.

[3] Entre los críticos que corresponden a esta tendencia se encuentran: Riné Leal, Natividad González Freire y Calvert Casey. Particularmente, ver, *Teatro cubano en un acto,* pp. 313-317, de Riné Leal.

[4] «El teatro actual,» *Casa de las Américas,* IV, núm. 22/23 (enero-abril 1964), pp. 95-107.

[5] Ver «Destruir los fantasmas, los mitos de las relaciones familiares» (entrevista a José Triana y Vicente Revuelta), *Conjunto,* II, núm. 4 (agosto-septiembre 1967), pp. 3-9.

[6] Ernesto Ché Guevara, «El hombre y el socialismo en Cuba,» citado por Leopoldo Ávila, «Sobre algunas corrientes de la crítica y la literatura en Cuba,» *Verde Olivo,* año IX, núm. 47 (noviembre 24, 1968), pp. 14-18.

[7] Tampoco consideramos que sólo por tratar el pasado repetidamente Triana haya agotado su temática. Nuestra perspectiva es que lo ha hecho estática y esquemáticamente, llegando al agotamiento. Son muchos los autores cubanos que siguen escribiendo sobre el pasado, con nuevas y renovadas formas.

[8] No sería sorprendente que Triana se encontrara en un periodo de experimentación. Base para considerarlo sería el cambio formal y contextual experimentado por el crítico Riné Leal. Contrástese, aún en su estilo crítico, su «Diario del Escambray» (*Conjunto* núm. 28, 1976) con sus libros *Teatro Cubano En Un Acto,* publicado en 1963, y *En Primera Persona* (1967). Hay otros casos de autores y críticos que han evolucionado.

[9] Por la nutrida relación entre todas sus obras y la requerida investigación del contexto sociohistórico a que remiten, las exigencias del estudio de este teatro encuentran paralelos metodológicos en el que ha hecho, magistralmente, Lucien Goldmann sobre la obra de Jean Genet.

[10] Natividad González Freire, *Teatro Cubano (1927-1961)* (La Habana, Cuba: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1961), pp. 9-13. Hemos seguido la división generacional de este estudio alterando el orden para comenzar por la generación nacida alrededor de la época de independencia. No consideramos la categoría «generacional» como elemento determinante sino guía organizativa hasta 1959. A partir de esa fecha, la guía pierde aún más vigencia. Ejemplo de ello es el teatro de Creación Colectiva, que surge del contacto con las masas, en vez de ser producto de una nueva «generación» de élite productora de arte y cultura.

[11] Para el esbozo que corresponde a esta época hemos empleado el estudio de Luis E. Aguilar, *Cuba 1933: Prologue to Revolution* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1972), p. 40. La traducción es nuestra. Hay varias fuentes cubanas que contienen un análisis más agudo de esta época. Entre ellas, el libro de Oscar Pino Santos, *El asalto a Cuba por la oligarquía financiera yanqui* se destaca.

[12] «The Sixth International Conference of American States,» *Bulletin of the Pan American Union,* LXII, núm. 4 (April 1928), pp. 333-50.

[13] Luis Aguilar, pp. 239-40.

[14] Virgilio Piñera, «Notas sobre el teatro cubano,» *Unión,* VI, núm. 2 (abril-junio 1967), pp. 130-142.

[15] Rine Leal, «Algunas consideraciones sobre el teatro cubano,» *Insula,* núm. 260/261 (1968), p. 9.

[16] Piñera, p. 138.

[17] Citado por Miranda, p. 109.

[18] «El teatro actual,» pp. 104-5.

Capítulo primero

# El Mayor General hablará de Teogonía

En *El Mayor...*, primera obra de Triana, hallamos una gran parte de los elementos seminales de su dramaturgia. Por medio de un espacio indeterminado y cerrado como la casa del General, y de personajes indefinidos, sin apellidos, con nombres raros como Elisiria y Petronila, se ofrece una tipicidad que intenta captar rasgos despreciables y representativos de la realidad social. Acentuando el pasado, se implica una búsqueda de los momentos formativos de la cubanidad; insinuando así una causalidad para esos rasgos. Se señala por ello directamente el año 1929 como época representada en esta obra de un acto escrita en 1957. Además de ese año que marcó el comienzo de la dictadura machadista, en el transcurso de la acción, se alude a los primeros años del siglo, especialmente a 1902, año en que se declaró la independencia cubana.

Siguiendo la técnica característica de su teatro, Triana ofrece una situación aparentemente incomprensible en las primeras escenas. El diálogo entre Elisiria y Petronila al comienzo causa una extrañeza por la calidad enigmática y misteriosa con que expresan una discordia entre ellas. Percibimos que algo ha ocurrido en el pasado de estas hermanas que les ha llevado a vivir en la casa de un general. Se discute la decisión de haber ido y permanecido en tal lugar, pero no sabemos la razón de ambas decisiones, ni por qué una de ellas considera la permanencia como un castigo. Hay una aparente ilogicidad en la presentación de unos diálogos introductorios tan cargados de alusiones a un pasado, sin referencia alguna a un tiempo determinado o a una eventualidad significativa. Esta impresión se intensifica, extendiéndose a lo grotesco, si tratamos de explicarnos a quién pertenecen las enormes botas negras que lustra Elisiria en esta escena, sabiendo que el General es un «hombrecillo.» [1]

Además de la oscura causalidad de ese pasado en relación con la discordia entre hermanas, ambas aluden a otro tiempo más lejano aún en que «jugaban con soldaditos de plomo, oían el mar cantando a lo lejos, miraban peces de colores» (p. 59) y no sabían «nada de nada, ni del orden ni de leyes» (p. 60). La confusión o distorsión de la secuencia temporal se despeja si notamos que este pasado aparentemente infantil debió haber sido imaginado por ellas, puesto que su niñez es descrita desdeñosa y absurdamente por Petronila: «¿Y mamá y papá y los vecinos y los hijos de

los vecinos y los hijos de los hijos de los vecinos y la encargada y los hijos de la encargada y los hijos de los hijos...?» (p. 60). Las dos mujeres añoran una noción temporal paradisíaca e irreal, contrapuesta al momento en que se encuentran que, para una de ellas significa un castigo, y para la otra una falta de alternativas vitales.

El aspecto rutinario y aburrido con que se manifiestan estas tensiones familiares queda fijado en el desarrollo de estas escenas iniciales. Obviamente, es el tema central que se repite monótonamente en la vida cotidiana de esta familia, incluyendo a Higinio, esposo de Petronila, de quien sabebos, a pesar de su ausencia al comienzo, que ha participado «más de una vez» (p. 60) en la misma discusión. La ausencia de este personaje en estas escenas parece indicar el papel de inconsecuencia que juega en las relaciones y la dirección familiar, ya que su esposa Petronila lo protege como una madre, justificando sus flaquezas alegando que «carece de carácter» (p. 61). Por ello, Petronila se ve forzada a tomar decisiones que en su opinión pertenecen al elemento masculino. Una de ellas ha sido la invitación que se ha hecho al Mayor General a lo que parece ser una cena familiar esa noche.

Al anunciarse la esperada visita del General se acrecienta el suspenso iniciado por las escenas anteriores, particularmente por las voces, ruidos lejanos y salmodias desentonadas que supuestamente provienen de él. La grandilocuencia con que se expresa, según Petronila, junto con las grandes botas que Elisiria le ha lustrado, y las sentenciosas palabras que pronuncia de vez en cuando desde su habitación en los altos de la casa, generan una impresión de ultratumba que se percibe como un eco resonante durante la acción de la pieza. La actitud de las hermanas hacia él refleja un terror misterioso y un servilismo desganado. Se ocupan de sus gustos cotidianos y se dejan regir por él aunque permanece físicamente fuera de estas escenas.

En estos primeros diálogos las hermanas mantienen la discrepancia inicial sin poder enfocar claramente una solución. Más bien se dejan llevar por la memoria de los tiempos pasados que las situaron en la casa donde conviven con el militar. La corriente que parece guiar este proceso memorativo es la imagen de este General, que le da fluidez sin intervenir en la acción como personaje. Es como una fuerza abstracta que domina sus pensamientos y define parcialmente el conflicto entre las dos mujeres provocando que ambas manifiesten su actitud hacia él: para Petronila, el General le sirve de apoyo a ella y a su esposo Higinio por ser una figura importante e influyente en la sociedad; para Elisiria, su imagen representa un motivo de intranquilidad y desasosiego por su costumbre de reprimirlas e insultarlas. De ahí que ella se sienta incómoda y disgustada por la invitación de Petronila al General.

La confusa situación concreta inicial que hemos presentado señala la necesidad de componer los elementos del pasado de esta familia que preceden a la acción de la obra y que se ofrecen dislocadamente durante su transcurso. La definición de la desavenencia con que comienza la pieza es solamente un indicio superficial de la raíz conflictiva que la estructura. Ésta yace en el acontecimiento que llevó a las hermanas e Higinio a la casa

del General, conjuntamente con sus antecedentes, que también revelan la base formativa de los personajes. Partiendo de los momentos más lejanos de sus vidas, nos proponemos relatar el pasado de los tres personajes, redisponiéndolo en un orden cronológico.

En cuanto a la situación familiar que vivían antes de separarse de sus padres, sabemos que fue desesperante para ambas hermanas. Elisiria le añade otro aspecto al declarar que su madre era «una mujer vulgar» (p. 60). Sabemos también en qué ámbito social se encontraba la familia: «La casa está llena de invitados. Los amigos de papá, el marqués y su sobrina, el telegrafista, el contable, el jefe, el señor Pomarrosa, y el administrador de la casa de pompas fúnebres» (p. 80). Ésta es la descripción que ofrece Petronila de la fiesta celebrada en su casa el día que conoció a Higinio.

Acerca de él y su familia se ofrecen también varios detalles, de los cuales el más descriptivo quizás sea el señalado por su esposa en relación con la noche en que se conocieron: «Pero hay uno... allí junto a la escalera que está muy solo y triste... Como un gatico. Yo avanzo entonces. Él entonces se adelanta...» (p. 86). Es decir, que se trata de un hombre pasivo, indeciso, de poca o ninguna iniciativa, cuya infancia y adolescencia lo dejaron desorientado y sin un sentido de autonomía. La descripción de su esposa lo caracteriza aún más: «Un niño mimado... hijo único... mejor dicho, con dos hermanas... que se resignaban y aceptaban sus extravaganzas... que no eran pocas» (p. 65).

El propio Higinio reafirma esta noción al resumir su vida entera diciendo, «Me aburría: mi madre, mi padre, mis hermanas, sobre todo la más pequeña, los amigos, y alguna aventura estúpida» (p. 83). De manera que tanto él como su esposa y cuñada revelan haber vivido una juventud careciente de experiencias constructivas para una formación debida. Sin un sentido o norma de guía, el encuentro y la unión matrimonial de Petronila e Higinio reflejan más que un motivo de alegría para ambos, una expresión de compasión mutua o una manifestación desesperada y evasiva ante una adolescencia desabrida.

Partiendo de estos antecedentes, sería lógico pensar que este matrimonio les sirviera a los tres personajes como escape de las situaciones familiares en que vivían. Sin embargo, la unión produjo un desenlace aún más sórdido. Aparentemente los recién casados se establecieron en la casa de los padres de Petronila. Aún después de la boda, Elisiria se mantuvo secretamente enamorada del esposo de su hermana. Al cabo de un tiempo, Elisiria e Higinio aparentemente entablaron relaciones amorosas sin que Petronila lo descubriera. A los dos años de casados, estando Petronila encinta, su hermana sintió celos y consiguientemente procuró la ayuda de su cuñado Higinio para planear un atentado contra la vida de Petronila durante el embarazo. En una noche lluviosa, mientras los tres paseaban por el huerto, trataron de asesinarla. El atentado fracasó: Petronila sobrevivió, pero abortó. Al verse los tres entre el barro, la sangre de la víctima, y la confusión general, huyeron. De este modo llegaron accidentalmente a la casa del Mayor General, encontrándose con la puerta abierta y al militar en «lo alto de la escalera» (p. 84). Él, aparentemente, los recibió y les dio amparo sin

indagar sobre lo ocurrido, accediendo al capricho de Petronila de colocar y mantener al feto de su hija muerta en una urna de cristal.

Con esta idea más exacta del pasado de los personajes se revela el carácter anacrónico del conflicto inicial manifestado en la obra, ya que el acontecimiento discutido, cuya historia acabamos de resumir, ocurrió 25 años antes del tiempo en que se inicia la acción de la pieza. Las hermanas, sin embargo, continúan debatiendo si debieron haber permanecido tanto tiempo en dicha casa. Han sido incapaces de resolver el problema y se han entregado a una vida mecánica que repite sin cesar las mismas formas de acción y expresión. Por ello, están hartas de oírse reiterar las mismas frases y achaques a través de días y años.

La monotonía de sus diálogos comprueba esta observación; y el movimiento físico de ambas también se limita a las tareas que les ha entregado el General. No es difícil, pues, comprender el hecho de que ambas hayan justificado sus vidas aludiendo a la imposición de una fuerza abstracta y externa. Reiterando sus alegatos se refugian en una irrealidad: para Petronila todo sería diferente si su hija hubiera vivido y, para Elisiria, si no hubieran permanecido en tal casa por tanto tiempo. Como saben que así no ha sido la historia, añoran e inventan un tiempo aún más lejano, un amparo más ideal y protegido donde ignoran las leyes y juegan con soldaditos de plomo.

Tomando en cuenta la caracterización indirecta de Higinio, expuesta anteriormente por los diálogos iniciales, se comprueba el aspecto sórdido que encubre este triángulo de personajes. Por su inconsciencia se comportan en forma de autómatas, apenas capaces de actuar o moverse físicamente, obligándonos a ubicar nuestra atención en sus manifestaciones psíquicas para captar un sentido de la obra. Una lectura cuidadosa percibe que sus dislocados cuentos y relatos sobre el pasado se producen a causa de la actividad psíquica asociativa generada por las imágenes mencionadas al dialogar. Una vez que Petronila menciona al General notamos más movimiento, aunque también descubrimos que ni siquiera se ha referido a él con un propósito definido (p. 61). De manera que la energía creada en sus mentes por estas imágenes genera proyecciones reveladoras de un estado fragmentado. Sus acciones y pensamientos giran absurdamente, creando una visión de realidad deshumanizada, vacía de todo sentido, asemejando caricaturas o un teatro de marionetas. Una visión, por ende, que se ubica en el marco del arte grotesco.[2]

Esta caracterización se desprende principalmente del fracaso de los personajes en cuanto a su orientación en el mundo físico. Según Wolfgang Kayser, en el arte grotesco, «lo trágico permanece dentro de la esfera de lo incomprensible en vez de indicar un significado yacente.» [3] «El creador de obras grotescas no puede y no debe sugerir obviamente un significado. Ni tampoco distraer nuestra atención de lo absurdo.» [4]

Para lograr una interpretación de este mundo grotesco, repleto de descargas psíquicas en vez de diálogos es preciso captar el elemento que le da organicidad a la obra. Éste constituye un movimiento ritual, de acciones y palabras repetidas ceremoniosamente con el propósito de olvidar el pasado. El proceso ritual —regido por ceremonias o acciones formalizadas y significativas, repetidas en una sociedad por sus cohabitantes, que los acompañan o ayudan en momentos de crisis facilitando una transición vitalicia y restituyente— evidentemente revela una calidad viciada, ya que la mentalidad de los personajes se encuentran tan saturada de elementos retrospectivos que en vez de reintegrarlos o regenerarlos a la realidad social dotados de una capacidad autónoma y auténtica, los hace recaer en el estado inicial de fragmentación.[5] Al sonido de cualquier palabra relacionada con una imagen como la del General, la hija muerta, o el matrimonio en su día de bodas, se ven obligados a recaer en el pasado.

Hay dos ritos que se desatan en el curso de la acción, reflejando los motivos de cada personaje en búsqueda del olvido de ese pasado que los sujeta y atormenta. El primero, la celebración del aniversario de bodas, se desenvuelve desde la primera escena. Ésta es la ceremonia de Petronila, personaje aislado tanto de su hermana como de su esposo. Ella vive en su propio mundo, ignorando toda la realidad circundante, hasta las relaciones sexuales e interacciones criminales de su esposo y hermana. Para ella la boda y el feto disecado de su hija componen la razón de su existencia. Por ello lleva un año preparando la celebración del aniversario (p. 69) y se queda «absorta» (p. 70) contemplando el mantel de bodas con que adorna la mesa. Durante este proceso, Petronila revela su historia personal lamentándose de la muerte de su hija, de cuya causa nunca ha podido o querido tomar conciencia.

El segundo rito que estructura esta pieza se relaciona con el crimen que Higinio y Elisiria han planeado y continúan planeando innumerables veces. Para ellos la ritualización del asesinato del Mayor General, aunque no sobrepase su fase verbal, les induce una sensación frenética y alucinadora que los ayuda a liquidar momentáneamente la memoria del crimen intentado contra Petronila 25 años antes.

La forma en que se desarrollan estos mecanismos en la pieza constituye la base satírica que Triana ofrece. La función cohesionadora de la realidad, característica de un proceso ritual, es invertida, devolviendo a los participantes al estado desintegrado y solitario inicial. Se crea un efecto de círculo vicioso en el que ellos repiten esquemas de conducta de un modo inmutable y contraproducente. Sus actos son alienados tanto del mundo como entre sí. Petronila conduce su ceremonia independientemente, al igual que Higinio y Elisiria. Todos buscan refugiarse en estos ritos pero se les niega la posibilidad de lograrlo, ya que resultan en la reiteración de los elementos que quisieran suprimir. Sus mentalidades débiles se acogen a un

orden inconsciente, que le otorga un valor sagrado a las figuras autoritarias como el General. Así resuelven sus ansias de olvidar la historia, entregándose a una dimensión temporal mítica, también conocida como «cíclica, arquetípica —que condena al hombre al uso de máscaras sociales no creadas por él, sino impuestas por la historia de un orden de realidad que no se renueva.» [6]

El absoluto acatamiento con que repiten sus acciones adquiere también una visión histórica, ya que «los ritos son, sin duda, manifestaciones de la vida psíquica. Revelan ciertas tendencias fundamentales, o apetitos, deseos o necesidades, no simplemente 'representaciones,' o 'ideas.' Y estas tendencias se convierten en movimientos —en movimientos rítmicos solemnes o bailes salvajes, en acciones rituales ordenadas y regulares o exabruptos orgiásticos violentos. El mito es el elemento épico en la vida religiosa primitiva; el rito es el elemento dramático. Debemos estudiar el último para entender el primero... Apenas podemos preguntarnos cuál de estos aspectos antecede al acto, puesto que no existen separadamente; son correlativos e interdependientes; se explican y apoyan mutuamente.» [7]

Indagando sobre el sentido y el contexto mítico de la conducta ritual en esta pieza, podemos buscar el valor que pueda tener la relación entre las ritualizaciones cotidianas de los personajes y el pasado histórico nacional revelado en la misma. Este significado contiene un valor causal que relata la forma e identifica los actores u oficiantes que en un momento formativo asentaron las raíces de ejemplaridad que han sido heredadas por ellos como miembros de una sociedad y cultura. «El mecanismo ritual, cuyo fin comprende la renovación cósmica, no se limita al ritmo cósmico sino que se conecta con personajes y hechos históricos.» [8] Por ello, en la relación entre el rito y el mito encontramos en esta obra su función satírica ya que el estado sórdido y grotesco de la conducta de los personajes implica una estructura social privada de capacidad renovadora de la historia. El proceso de evolución mítico-histórico cubano queda así caracterizado por el autor.

La función mítica en momentos de crisis sociales, como los señalados al nivel particular y aludidos al nivel colectivo en esta pieza por la fecha representada, cobra sentido si reconocemos que «en todos los momentos críticos de la vida social humana, las fuerzas sociales que resisten la penetración de concepciones míticas no se encuentran seguras. En estos momentos, el tiempo del mito regresa. Porque el mito no ha sido verdaderamente vencido y subyugado. Siempre está presente, escondido en la oscuridad y esperando su hora y oportunidad. Dicha hora llega en cuanto las otras fuerzas vigentes en la vida social del hombre pierden su poder por cualquier razón y no se encuentran capaces de combatir los poderes míticos...» [9]

A causa de la simbolización significativa entre la acción de la pieza y la visión de la historia cubana del autor, es obvio que debemos buscar su sentido en relación con las épocas señaladas e inferidas en ella. Triana enlaza claramente dos momentos de trascendencia histórica cubana a través de la obra. El periodo inicial del siglo en que Cuba se independizó del dominio español, y el año 1929 en que Cuba se vio amenazada por el

primer dictador republicano, constituyen el trasfondo histórico de *El Mayor General*. Se señalan, pues, los primeros 27 años de independencia nacional, los cuales coinciden obviamente con la celebración del vigésimo séptimo aniversario de bodas de Higinio y Petronila, como una etapa de sumisión colectiva que refleja la forma en que se entregan los seres humanos a una dictadura, sin poder evitarlo o reconocerlo.

## *Dos Ritos: El Mantel y El Asesinato*

Siguiendo la estructura ritual señalada, podemos destacar las características individuales de esta dependencia representada por las tipificaciones plasmadas en los personajes. El «rito del mantel» pone en relieve a Petronila, resaltando sus rasgos esenciales: el fetichismo y el masoquismo.[10] Casi todo el desarrollo de este personaje ocurre en las tres primeras escenas de la pieza. Su silencio y desprevención durante el desenlace indican su tendencia a ignorar o evadir la realidad. La vemos, pues, de espaldas al público desde un comienzo, entretenida tejiendo y después manifestando su miedo a quedarse sola las pocas veces que su hermana hace mutis, ya que necesita sentir compañía aunque no le preste atención. Los preparativos para la celebración del vigésimo séptimo aniversario de bodas la han mantenido ocupada durante un año, indicando la proporción de valor que le ha dado a este acontecimiento. Ésta es la ocasión con que comienza la obra, aunque desde la segunda escena observamos que para Elisiria no tiene ningún significado y es más bien un motivo de aburrimiento. Sin embargo, Petronila se encuentra «absorta» (p. 70) y «extasiada» (p. 66) con los preparativos. No se le escapa ningún detalle: la limpieza de la alfombra, los cubiertos, los pastelitos y el champán. El punto culminante de su alucinación ocurre con la colocación del mantel de bodas sobre la mesa, con el que añora la historia de su adquisición como regalo de su tía Rosa (p. 66).

El efecto que le produce este mantel despierta su imaginación señalando el valor ilusorio que le da a los objetos. La vemos comparando al Mayor General y su traje de gala con un príncipe ruso (p. 68), a sus copitas de bacarat con ruiseñores adormilados que hacen «lirilón lonlín» (pp. 68-69) y creyendo que los cuerpecitos de sus copitas serán purificados cuando sean tocados por los labios del militar. Obviamente, podemos observar la veneración con que concibe estos objetos y a la figura del General, alzándolos al nivel de ídolos. Quizá el ejemplo más representativo de esta tendencia sea lo que ha logrado hacer con el feto de su hija: mantenerlo disecado en una urna de cristal. Durante estas escenas, la vemos imaginándose y creyendo que si todavía viviera su hija ella sería feliz. Al no ser posible esto, Petronila le asigna al feto poderes sobrenaturales que protegen milagrosamente su bienestar.

El temor de la soledad y la tendencia a dotar de un valor sagrado a los objetos que la rodean reflejan una actitud de dependencia que demuestra su propio sentimiento de impotencia.[11] Esta actitud se relaciona también

con el modo en que concibe al General. La ciega admiración con que responde a los insultos e imputaciones de este personaje implica una renuncia de todo orgullo personal, amor propio o integridad, resultando en una pérdida de autonomía.[12] Mediante este proceso masoquista «se gana la seguridad que proviene de la participación con el poder en que se sumerge el individuo y la seguridad de perder cualquier duda interna que se presente.»[13] Es, por tanto, un mecanismo de escape que, en el caso de esta mujer, le sirve para ignorar las atrocidades que cometen su hermana y esposo contra ella. Es tan eficiente en su caso, que ni siquiera puede oír lo que dicen ellos durante la pieza. Su alienación de toda la realidad comprueba también la visión grotesca de la pieza, ya que señala una incapacidad de ver, oír, percibir, y por ende, de orientarse en el mundo. Ella intenta identificarse con las fuerzas del poder que le ha asignado al General, y por ello sueña y se queda encantada al oír las historias o cuentos fabulosos de esta imagen paterna. La sacralidad que genera su imaginación implica una suspensión de la realidad vigente para alcanzar otra esfera ilusoria, otra dimensión temporal que liquida su libertad. Esta transmutación es lograda por medio de la ritualización de su cotidianidad.

Durante la preparación del aniversario, Petronila queda aislada a pesar de la presencia física de su hermana. Elisiria no ha podido compartir su entusiasmo ya que detesta y se aburre de las preocupaciones de Petronila. Lógicamente, no soporta la conmemoración de un suceso que para ella representa más bien una tortura, puesto que ella quisiera olvidarse del crimen intentado con Higinio contra su hermana. Con este motivo, ella e Higinio se entregan, como decíamos anteriormente, a otro proceso ritual que en este caso constituye el «rito del asesinato del General.» Desde el final de la segunda escena se observa cómo este mecanismo es uno de los motores de la acción dramática. Tomando en cuenta la ausencia de Higinio durante las primeras escenas, así como su carácter débil y pasivo, no es sorprendente notar que Elisiria origina este rito individualmente.

Higinio representa un personaje manipulado totalmente. Su vida personal revela que su esposa lo indujo a casarse y su cuñada a un fracasado atentado contra la vida de Petronila. Elisiria, cuyos celos la llevaron a planear el asesinato de su hermana, ofrece un carácter intranquilo y malicioso. Hay, sin embargo, aspectos comunes entre los tres, particularmente el poder que ejerce la imagen del General en sus mentes. Para Elisiria, su fuerza la obliga a recordar el crimen de antaño y, por ende, un fuerte sentido de culpabilidad. De ahí que esta imagen represente para ella un juez, un espía, o voces chillonas que la persiguen como un dedo acusador. Para deshacerse de ella, Elisiria busca y llama impacientemente a Higinio (p. 70), su antiguo cómplice, con quien quisiera entregarse al juego verbal que invoca la muerte del militar. Así la vemos en la segunda escena, acosada por los «cánticos, chillidos y sonidos metálicos» (p. 70) que supuestamente provienen del General, ansiosamente implorando la compañía de Higinio, y formulando planes para ambos dentro de su propia interioridad psíquica. En uno de estos monólogos introversos invita a su cuñado a «hacer algo» (p. 70).

Éste es el comienzo del segundo rito que se desarrolla en su totalidad dos escenas más tarde con la llegada de Higinio. Entretanto se intercala un diálogo en que las dos hermanas relatan inconscientemente sus diferentes versiones del atentado ocurrido 25 años antes. La importancia de este desarrollo yace tanto en la forma en que se manifiesta como en el contenido que revela. Es una escena de pura alucinación, desatada por la fuerza de la imagen de la hija de Petronila, mencionada descuidadamente por ella en medio de su admiración hacia los preparativos del aniversario que ha terminado. Ambas se expresan separadamente abstraídas por la energía introspectiva que produce esta imagen, contando dislocadamente los sucesos de la noche del crimen. Así descubrimos la ignorancia que ha mantenido Petronila ante los planes de su hermana y esposo, y aún más, en estos monólogos ofrecidos en forma de diálogo reconocemos que se reitera la cualidad primitiva de sus mentalidades.

Las imágenes regresivas dominan y crean un estado que impide la adaptabilidad del individuo a su realidad interna y externa, así como la posibilidad de razonar claramente y relacionarse con otros seres humanos. Es un fenómeno que refleja una incapacidad para distinguir entre sujeto y objeto muy común en mentalidades enfermas, infantiles o de civilizaciones arcaicas.[14] Para Elisiria y Petronila, el feto disecado, el mantel de bodas y las palabras o sonidos del General, adquieren un valor exagerado e irreal que revela un estado psíquico que padece de complejos o turbaciones desquiciadores. En estos casos, «si el complejo inconsciente se manifiesta tan concretamente que adquiere un carácter de entidad cuya naturaleza es generalmente amenazadora, acosando al individuo externamente o si se manifiesta como un atributo de un objeto de realidad externa, estos síntomas son indicativos de procesos maniáticos y paranóicos. Estos objetos pueden pertenecer al mundo externo real o pueden ser simplemente percibidos como si vinieran del mundo externo pero verdaderamente provienen de la interioridad psíquica.» [15]

El estado de ensueño mantenido en toda esta escena por las hermanas se quiebra con el sonido de una campanilla lejana que anuncia la llegada de Higinio. El aspecto grotesco de la realidad representada se acentúa en este momento si notamos el fonógrafo que trae este personaje consigo. La enorme bocina de este objeto no solamente acrecienta el sentido de distorsión física de este mundo sino que también enfatiza la ironía y la sátira simbólica de la función que empleará dicho instrumento en la celebración del aniversario. Desde el momento que Higinio hace su entrada, vuelve a formarse la función ritual del juego que él y Elisiria regeneran. Higinio revela primero su preocupación por algo que ha ocurrido en su oficina ese día que lo lleva a expresar la misma actitud de enemistad hacia el General que Elisiria. El relato de lo ocurrido pone en relieve la característica mentalidad desquiciada de los otros personajes que también posee Higinio. Sin embargo, en esta escena se revela una debilidad particular de este personaje, ya que su ira hacia el General se debe a un chisme que ha oído y que teme por las consecuencias que pueda tener en su posición social. El autor subraya la importancia que le presta Higinio a

un rumor, insinuando los detalles por medio de unos versillos que canta Elisiria mientras Higinio se lo cuenta secretamente a su esposa: «dulce rumor / septiembre sueña / la ceniza cae / estoy vestida de luto...» (p. 74). El complejo de persecución sufrido por él se comprueba con la revelación de que ni siquiera recuerda exactamente qué fue lo que oyó y con el hecho de que se lo dijo la mujer del carnicero.

El temor de Higinio de que sus compañeros y superiores de oficina hayan descubierto «aquello» que él hizo hace 25 años, que tanta vergüenza le puede causar, demuestra el sentido desproporcionado de la realidad sostenido por él. No solamente indica su valoración exagerada de las apariencias sociales sino que también señala su falsa conciencia regida por un sentido errado de la moral. Higinio se contenta con mantener una imagen social ficticia, creyendo haber olvidado y reprimido su verdadera historia personal siempre que ésta sea ignorada por el prójimo. Después de 25 años todavía teme que sus compañeros de trabajo hayan descubierto y comentado con interés el crimen intentado. Fracasa en su esfuerzo por olvidar ya que no es sino él mismo quien cree haber sido delatado. Al basar su tranquilidad mental en la ignorancia del mundo sobre su vida y al regirse por esta situación para formar su identidad, permanece atado a sus complejos e imaginación traicionadora de su voluntad.

Este deseo de librarse de toda culpabilidad genera otro mecanismo de escape similar al de las hermanas. Higinio se incorpora en esta escena al juego verbal iniciado por Elisiria. Este rito criminoso con el General como objeto intenta producir el efecto de expurgación ansiado por él y su cuñada. Asignándole la responsabilidad de sus actos al militar —símbolo poderoso y justiciero para ellos— desean desprenderse de su culpa. Al planear la muerte de este ser casi deificado, invocan desesperadamente una fuerza vital liberadora que ambos carecen; por ello no sobrepasan nunca la fase verbal del rito. La forma en que lo expresan adquiere la tonalidad de una letanía satánica que recitan dotándola de un poder santificador (Elisiria): «Su sangre nos servirá de alimento. Seremos santificados después» (p. 76). Dada su calidad de personajes grotescos e impotentes, producen una inversión total del efecto deseado: queriendo olvidar, invocan el recuerdo; buscando una víctima para sus culpas, crean una entidad sacralizada.

Durante esta escena en que se plantea el asesinato del General —quien representa para Petronila una imagen protectora de sus fantasías, entre ellas la urna que contiene el feto de su hija —notamos cómo la violencia sugerida por Higinio y Elisiria es ignorada o evadida por Petronila. Ella acude a la añoranza del tiempo paradisíaco que había recordado anteriormente, en otro momento difícil para ella. Así cree esquivar la atmósfera criminosa formada por los deseos de los otros personajes: «Ay, desearía volver a mis peces de colores» (p. 78). Tanto ella como su esposo y hermana se mantienen extasiados ceremoniosamente por unos momentos en dos irrealidades separadas. Sin embargo, la música proveniente del fonógrafo —recordatorio del día de bodas que ha llevado a su casa Higinio para celebrar el aniversario— destruye el efecto terapéutico de los ritos,

provocando el recuerdo del pasado histórico que quisieran desconocer. En el mismo desarrollo de esta escena se parodia la boda de los dos esposos. En vez de oírse un vals y de ser bailado por ellos como parte del aniversario, el sonido que proviene del fonógrafo es «una música frenética y desquiciada,» «de tambor y clarinete,» a cuyo son bailan, o mejor dicho, «evocan los movimientos de un vals» Higinio y su cuñada (p. 81).

El desenfreno mental producido por este primer baile pone en conflicto a los dos cómplices. Elisiria acusa a su amante de ser culpable de la situación en que viven y de ser cobarde por las dudas que él manifiesta hacia la continuación del rito criminoso contra el General. Consecuentemente, la escena revela un deseo desaforado por parte de Higinio de borrar el recuerdo que le han traído las palabras de Elisiria. Ante la acusación y la mención de la hija muerta, se sumerge «abstraído» (p. 84) en una confesión patética de culpa, inutilidad e incapacidad viril. La fortísima carga mental que desata, «sollozando» y «desfalleciente» comienza el proceso de fusión destructiva en que los tres personajes se desintegran al final de la pieza.

Higinio, habiendo reconocido su incapacidad para contener su confesión reconoce también la imposibilidad de librarse de esa fuerza agonizante que trae el pasado. No obstante, los tres recaen en un proceso de justificación que encubre la realidad según sus tendencias características: Petronila declara que se quiso haber «divertido,» Elisiria que ha sido una víctima, e Higinio que todo ha sido una «pesadilla» (p. 84). El único recurso restante para resolver sus problemas y adquirir una orientación o un consuelo es la invocación de la imagen del General. De este modo, el militar surge como una deidad. Los tres personajes, perturbados por complejos alienantes distorsionadores de la realidad y obsesionados por el deseo frenético de suspender la dimensión histórica del tiempo, quedan caricaturizados como entes privados de una existencia verdaderamente humana.

En esta última escena se desarrolla esta deshumanización que llega a su punto culminante cuando Higinio empuja a su esposa y a su cuñada para formar una rueda en la que «comienzan a saltar como demonios mientras gritan: 'Arriba el cielo, abajo la muerte...'» (p. 85). Esta oración infernal recitada desaforadamente tiene la particularidad de combinar elementos políticos y religiosos. Es decir, aparenta el tono y la forma de un lema político o un grito de combate conteniendo al mismo tiempo palabras que imploran una intervención sobrenatural. Aquí parece ofrecerse un plano de realidad puramente teatral, porque tanto al comienzo de esta escena como al final cuando aparece el General por primera vez en la pieza como entidad física, se hacen representaciones de una suprarrealidad creadas para demostrar el carácter político de estos personajes. Aquí ya se muestra una impotencia total ante la carga de elementos inconscientes que operan con autonomía en sus mentes. Se crea la impresión de que han sido tragados por estas imágenes y que por ello, se entregan a la tendencia de participar en el espíritu deleznable del grupo, convirtiéndose en una unidad cíclica que representa la rueda formada por los tres.

Como en un acto de magia, creado por la letanía que recitan al unísono, aparece el General en la pieza. Con él, Triana presenta un elemento de cierta ambigüedad significativa. Este General representa mayormente una imagen durante la pieza, generada por el estado psíquico de los tres personajes, en cuanto a su magnitud deificada y misteriosa. Como figura paterna, manifestada por las voces, los ruidos y los cánticos que perciben los tres personajes, el General se convierte en dicha imagen, justiciera y todopoderosa, creada y sacralizada por las invocaciones ritualizadas. Al mismo tiempo, la intervención física del General en la acción, como personaje dramático en la última escena, se manifiesta por medio de una actitud de censura y condenación hacia la conducta de los otros. Una vez que surge en la escena, este «hombre pequeñito» y «enjuto» (p. 86) destroza la urna que contiene el feto de la hija de Petronila y en un monólogo declara despectivamente: «¿Hablar? ¿Hablar, para qué? Ya no queda nada. Todos en el fondo se sentían satisfechos... ¿Hablar del origen, de los dioses? Como si uno fuera un payaso. ¿Hablar de conceptos? ¿Y de proyectos cósmicos...? Qué atrevimiento... Ofrezco mi hospitalidad y todavía se permiten... seguiré mi labor. ¿Qué hora es? ¿Las nueve? Tengo hambre. (Mirando a los tres personajes.) Y vendrán otros y vendrán otros y vendrán otros... (Suspira.) Algún día» (p. 89).

Por medio del General hallamos primero el poder de una imagen intensificada mediante la acción, cuya distorsión se hace evidente cuando aparece físicamente en la pieza. Hasta ese momento adquirimos la noción de que Petronila, su hermana e Higinio han elevado a este hombrecillo al nivel de un dios, dándose a sí mismos otro ídolo o fetiche con quien identificarse. Al final, cuando se encuentran totalmente desamparados, le imploran que intervenga, ofreciéndole sus vidas y concediéndole el poder mágico y milagroso: (Petronila) «Ya sé, ya sé. Hablará de Teogonía... y de sus proyectos futuros. Hoy es el aniversario. Una noche como ésta... ¿Sus experimentos marchan?... ¿No? Logrará esa nueva criatura que sueña?... ¡Que no vayan a ser como esos robots que aparecen en los cinematógrafos! Yo les tengo miedo. Jamás saldría a la calle» (p. 88).

Esta noción del General como mera imagen o ídolo creado por ellos concuerda y cuaja con el desarrollo de la pieza hasta la última escena. La mentalidad de los personajes nos prepara para entender la forma en que generan deidades. Por consiguiente, la entrada en escena del General como otro personaje le da otra dimensión a la obra. Al destruir la urna y negarse a relatar o hablar sobre teogonía, él destruye el efecto mágico establecido hasta ese momento. Al producirse el desmoronamiento final de todo ese mundo creado por ellos, quedan «fulminados» (p. 83), deshechos totalmente, como títeres abandonados. Tanto la idolatría del feto como la del General se desploman con la intervención de éste como personaje, sugiriendo así la deshumanización final de Higinio, Elisiria y Petronila.

Toda la teogonía —generación u origen de los dioses —creada por ellos, tema que rechaza el General cuando finalmente hace la visita esperada el día del aniversario de bodas, es censurada por sus declaraciones y acciones. Su pregunta al final (¿Hablar de los dioses? Como si uno fuera

un payaso) acentúa la incongruencia de que Higinio y las dos hermanas deseen oír tal discusión ya que antes de ese momento ellos mismos han realizado toda una evolución teogónica. Por esta otra dimensión de crítica hacia la acción de la pieza se percibe al General como personaje-coro, como una sátira ofrecida por el autor sobre el mundo representado que requiere una toma de conciencia por parte del público lector o espectador, al cual se dirige el General en el desenlace.

La dualidad significativa del General como imagen primero y después como personaje-comentarista comprende dos de los elementos básicos del teatro de Triana. Con ella podemos guiarnos no solamente para descifrar sus diferentes funciones en esta pieza sino también para deslindar de una vez el esquema empleado en todas sus obras. Como imagen paterna, este dios-militar genera un paralelo simbólico entre la acción de la obra y la historia cubana. Triana suele trazar estos paralelos encuadrándolos en los momentos más formativos de la nacionalidad. En *El Mayor General* encontramos uno que capta la época desde la independencia hasta la dictadura machadista.

Generalmente, una vez que se sugiere esta ubicación histórica, se encuentran elementos que la comprueban concretamente en cada pieza. En ésta, Triana señala la etapa antedicha primeramente por una acotación; también alude claramente al General Machado con el mero título. En la rueda formada por los tres personajes al final hallamos la sumisión colectiva al poder de las dictaduras, los generales, o las figuras paternas idolatradas que subyugaron la nación desde su independencia. El matrimonio de Petronila e Higinio ocurrido en 1902,[16] precisamente el año en que Cuba se liberó del dominio español, implica mucho más que una coincidencia.

La desorientación vital de la pareja, representada por el fetichismo e ignorancia de Petronila y la inutilidad e impotencia de Higinio, indican, en el plano simbólico, una unión de seres irresponsables cuyo fruto, para Cuba —la independencia— resultó ser precisamente un feto abortado a causa de un intento promovido por agentes ajenos —los Estados Unidos— que en la pieza es el papel representado por Elisiria. La corrupción interna de los progenitores de ese fruto, Higinio y Petronila en un plano y los gobernantes de Cuba en el otro, pueden verse como una reflexión del estado político nacional durante la época de independencia. La muerte prenatal de la hija de Petronila a los dos años de casada, en 1904, alude claramente a la historia de la república cubana cuya independencia fue interrumpida por la intervención norteamericana durante el gobierno del primer presidente cubano.[17] La manutención, en una urna de cristal, de un fruto concebido por seres incapaces de guiar su desarrollo puede representar la frustrada preservación de los ideales patrióticos cubanos que nunca fueron realizados durante los primeros 27 años republicanos. Finalmente, el señalamiento del año 1929 como época representada en la obra —año en que Cuba sufrió las consecuencias de todos los errores internos y de la dependencia foránea después de haber venerado el gobierno de un

militar como Gerardo Machado, cuya presidencia engañó de tal modo la opinión pública general que no se percató la traición que cometía al vender la economía nacional a los intereses monopolistas norteamericanos y al tergiversar la constitución para establecer su dictadura [18]— es, sin duda, una crítica simbólica y real de la historia cubana.

[1] José Triana, *El Mayor General* en José Triana, *El Parque de la Fraternidad* (La Habana, Cuba: Ediciones Unión/Teatro, 1962), p. 58. De aquí en adelante citaremos por esta edición y acompañaremos el número de página con el texto.

[2] Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature,* traducido al inglés por Ulrich Weisstein (Bloomington: Indiana University Press, 1963), pp. 30-31.

[3] *Ibid.,* p. 186. La traducción de ésta y otras citas tomadas de esta obra es nuestra.

[4] Kayser, p. 186.

[5] Ver Arnold van Gennep, *The Rites of Passage,* traducido al inglés por Monika B. Vizedom y Gabrielle L. Caffee (Chicago: The University of Chicago Press, 1972), pp. 1-13; Eliot Dismore Chapple y Carleton Stevans Coon, *Principles of Anthropology* (New York: H. Holt & Co., 1942), pp. 485-528.

[6] Hernán Vidal, *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos* (España: Ediciones Aubi, 1972), p. 113.

[7] Ernst Cassirer, *The Myth of the State* (New Haven: Yale University Press, 1963), p. 28. La traducción de ésta y otras citas tomadas de esta obra es nuestra.

[8] Mircea Eliade, *Myth and Reality,* traducido al inglés por Willard R. Trask, Harper Torchbook edition (New York: Harper & Row, Publishers, Inc., 1968), pp. 40-41. La traducción es nuestra.

[9] Cassirer, p. 280.

[10] Entiéndase por este término un carácter masoquista, no una perversión masoquista. Es decir, una tendencia más general que la sexual aunque abarque también este aspecto. Seguimos aquí la distinción hecha por Erich Fromm, *Escape from Freedom* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1969), pp. 147-48.

[11] Fromm, p. 121.

[12] *Ibid.,* pp. 156-58.

[13] Fromm, pp. 155-56. La traducción es nuestra.

[14] Jolande Jacobi, *Complex, Archetype, Symbol in the Psychology of C. G. Jung,* traducido al inglés por Ralph Manheim, Bollingen Series LVII, Princeton/Bollingen Paperback edition (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1972), p. 17.

[15] *Ibid.,* p. 16. La traducción es nuestra.

[16] Nótese que Higinio y Petronila llevan 25 años en la casa del General, habiendo llegado allí dos años después de la boda; es decir, celebran el vigésimo séptimo aniversario en 1929, año señalado como época de la acción.

[17] En cuanto a este paralelo debemos señalar que en 1902, año del matrimonio de Petronila e Higinio, el General Estrada Palma fue elegido primer presidente de Cuba estando en los Estados Unidos y habiendo sido un candidato sin oposición. De modo que no hubo una elección que pudiera llamarse democrática. Ver Thomas, p. 460.

Sobre 1904, año en que aborta Petronila, debemos notar que se celebraron en Cuba las primeras elecciones del Congreso nacional. Ambos partidos políticos, los Liberales y los Republicanos, entablaron en estas elecciones una «farsa hecha con menos disimulo que en los tiempos de la colonia. Cada partido trató de triunfar por medio 'del copo,' es decir, de un fraude para impedir a la minoría toda participación.» *Ibid.,* p. 472. La traducción es nuestra.

[18] Sobre Machado y la constitución cubana ver pp. 9-10 de la Introducción en este trabajo.

## Capítulo II

# Medea en el espejo

Con *Medea...* nos hallamos ante la primera obra en tres actos de José Triana. En ella se desarrollan y se amplifican significativamente todos los elementos empleados en *El Mayor General,* logrando componer una representación aún más compleja y característica de la cubanidad. La obra nos muestra la vida en un «solar» cubano, término usado para definir una especie de vecindario compuesto por una serie de casuchas de una sola habitación, frecuentemente desprovista de servicios sanitarios y unidas todas para formar una singularidad estructural.[1] En estos modos de vivienda, muy comunes en la época pre-revolucionaria, se alojaban las clases desposeídas de las ciudades cubanas, entre las cuales se encontraba una mayoría perteneciente a las razas negra y mulata.

En *Medea...* este solar es anónimo, representando una tipicidad que abarca la multiplicidad de zonas semejantes existente en Cuba durante la década de los años mil novecientos cincuenta. Esta ubicación histórica es señalada por el mismo autor al introducir la obra por medio de acotaciones.[2] Nos hallamos, pues, en la época de la dictadura batistiana, que se mantuvo en el poder hasta finales de dicha década.

En el solar se desarrollan las vidas de María, una mulata casada con Julián, hombre blanco y rubio; Erundina, una negra de edad que ha criado a María desde su infancia; Amparo, una mestiza que ayuda a María en los quehaceres de su casa; Perico Piedra Fina, un hombre blanco, de unos cincuenta años, dueño del solar; y los personajes del coro, que comprenden también una mezcla de razas y edades. La tipicidad ofrecida, por tanto, sobrepasa la que vimos en la primera pieza de Triana, ya que alcanza e integra la complejidad racial de la nación y acentúa también la relación cronológica entre las edades de personajes como Perico y los años de Cuba como nación independiente, correspondiendo a toda la historia republicana.[3]

La acción ocurre en el patio de este solar, espacio central donde los personajes pueden moverse con más amplitud que en sus pequeñas casuchas. Desde el comienzo notamos que dirigen la mayor parte de sus vidas en esta zona común. Tal parece que viven acorralados como animales, saliendo al patio frecuentemente para poder respirar y recrearse. Carecen de toda privacidad en este espacio que los entrampa y hace que sus vidas sean

totalmente públicas. Sus preocupaciones están limitadas a conflictos de vecindario y a cumplir con la voluntad del dueño y señor Perico Piedra Fina, quien decreta todas las leyes que se han de obedecer para subsistir. Sus posibilidades de existencia se encuentran totalmente a la merced de este cacique local.

Esta existencia tan inhóspita provoca incesantes conflictos entre ellos mismos, haciendo que sus energías se viertan contra vecinos, compañeros y familiares y creando pugnas difícilmente definibles. Al comenzar la acción, una de ellas se encuentra encaminada. En forma desdeñosa, María critica a sus compañeras Amparo y Erundina, a pesar de que esta última ha sido como una madre para ella. En María notamos también que percibe la conducta de todos sus vecinos de solar como una señal de peligro, como si estuvieran conspirando contra ella.

El origen de este conflicto parece provenir de la inexplicable ausencia de Julián, esposo de María y padre de sus hijos.[4] Según su presentimiento, esta ausencia se debe a motivos conocidos por todos menos ella. A pesar de haber sido criada con muchos de ellos desde su infancia resiente que se divulguen rumores sobre su esposo sin que se le incluya como oyente. Por ello, se siente afectada y declara desde el comienzo su propósito de averiguar e investigar lo ocurrido, creando así la pugna inicial entre ella y sus compañeros.

Su primera reacción se manifiesta concretamente al ingeniar un conflicto entre Amparo y Erundina para que éstas confiesen lo que ella sospecha. Con este propósito maltrata a su amiga Erundina y le ofrece dinero a Amparo. Al mismo tiempo declara su intención de que Amparo se encargue de cuidar a sus hijos en el futuro, cargo que ha mantenido Erundina por años. De este modo crea celos entre las dos y las degrada a un nivel de sirvientas.

La actitud de Amparo y Erundina ante la crisis de María parece ser menos comprensible. Ambas conocen lo que ella ignora pero dan la impresión de no poder expresarlo claramente. Amparo parece temer las consecuencias que pudieran resultar y al mismo tiempo siente cierto placer a causa de la desdicha de su ama. Por parte de Erundina notamos una actitud misteriosa y ambivalente hacia la mujer que ha criado desde niña; ella le aconseja a María que resuelva el problema mirándose en un espejo, o yendo a un centro espiritista.[5]

Durante todo este proceso intrigante la tensión dramática aumenta sin claros indicios sobre el desarrollo argumental. La característica ilogicidad del teatro de Triana cobra relieve en este comienzo también, desatando su aspecto grotesco antes de revelar los hilos que unen la acción. La incapacidad de Amparo y Erundina de expresar claramente la causa de la ausencia de Julián adquiere la forma de un chisme que absorbe la atención de todo el barrio. El coro también se entrega a ella creando una especie de juego verbal que dirige los diálogos sin que se logre comunicar con precisión ninguna idea. La atmósfera de intriga es así profundizada, en vez de revelarse y avisarse en cuanto a la trama principal. La acción se para-

liza, al parecer, dentro del estatismo de estos juegos chismosos, que constituyen, en sí, uno de los elementos estructurantes de esta obra.

Con ellos se producen también, en forma de acompañamiento, unos sonidos frenéticos de tambores, unas frases relacionadas con creencias de brujería y espiritismo y especialmente la constante mención de un espejo, que oscurece los verdaderos motivos de los personajes. María no revela si conoce o simplemente sospecha la causa que ausenta a su esposo; al contrario, decide incitar el chisme, contentándose con la indagación de lo que sepan sus criadas-compañeras. Una vez comenzado este chismoteo, todos los personajes presentes se entregan descontroladamente a él, llegando a inventar sucesos e incidentes, a fingir sentimientos y a invocar la participación de espíritus que expliquen o expíen la desdicha de María. Esto parece divertirlos de tal modo que se convierte en el foco central de la acción por largo rato. Por ello, precisamos de una clara noción del motivo que separa a Julián de su mujer e hijos, el cual tiene lugar antes del comienzo de la acción.

Partiendo del momento inicial en que María se propone investigar su desdicha, descubrimos que Julián se ha de casar esa misma noche con Esperancita, la hija de Perico Piedra Fina, el dueño del solar. Esto lo saben todos, aunque Amparo y Erundina han temido o desistido en decírselo a María. El coro también está consciente de ello, revelándolo a través del chisme. La decisión de concertar este matrimonio proviene de Perico, quien ha escogido especialmente a Julián para que atienda su negocio como capataz del solar una vez que se haya unido oficialmente a la familia. Por el poder económico y político de este cacique en esta zona, ni siquiera se discute la legalidad de casar a Julián con su hija sin ser divorciado de María. Julián, por su parte, accede alegremente a la propuesta, reconociéndola como una oportunidad para ascender de clase social y multiplicar sus ganancias. Para lograr este propósito sin contratiempos ambos han planeado citarse con María esa tarde; en ese momento intentan exigirle que se de un viaje sin mayor resistencia, asegurándose así, con la fuerza de las amenazas de Perico, que ella esté ausente de la boda esa noche.

Con esta impresión más amplia, podemos notar que la pugna inicial de la obra refleja una lucha de clases y razas, manifestada por las actitudes discriminatorias dentro del solar. Amparo, por ser mestiza, elemento racial casi inexistente en Cuba, establece el nivel menos ventajoso. Ella es sobornada por María e insultada por Erundina. Erundina, a su vez, es víctima de la intriga de su ama-amiga; por ser negra, parece estar relegada a un papel de sirvienta o niñera. María, mulata casada con el blanco Julián, es abandonada por él para casarse con Esperancita, quien es blanca y adinerada. Esta jerarquía de prejuicios se manifiesta también a la inversa si notamos el desdén de Amparo hacia Erundina y María; la actitud rencorosa con que Erundina responde al interrogatorio de María; y el odio de esta última que se acrecienta paulatinamente con el presentimiento de que Julián la haya abandonado y traicionado.

Este último factor, por lo visto, pone en movimiento la acción de la

obra. Sin embargo, María no quiere creer o no está totalmente convencida de ello. Como ha vivido desde su nacimiento en el solar, no hay razón para que asuma una disparidad de clase entre sí y los demás cohabitantes de este espacio. No obstante, queriendo obligarlos a chismear, se adhiere a la conducta de una mujer perteneciente a otra esfera social. De esta forma, aunque logre enterarse de lo que teme, puede considerarlo como una mentira o producto de celos que puedan tener estos personajes relegados por ella misma a un nivel inferior. En un momento de crisis se aprovecha de la ventaja ganada por haber sido mujer del blanco Julián. En su afán de mantener la ilusión de que él la ama, se aliena de su medio ambiente, adoptando una conducta fingida.

Estas actitudes traicioneras parecen ser manifestaciones de las condiciones miserables en que viven, que los hacen verter sus frustraciones entre sí. Siempre que surge algún problema se rompen los hilos de la amistad y confraternidad. En un caso como la desdicha de María, solamente hay dos caminos para orientarse: internándose aún más en los juegos verbales o imputarle el desafortunado incidente a una fuerza espiritual y supersticiosa. Ambos constituyen formas evasivas ante la capacidad manipuladora del cacique y el orden social que representa. Se entregan a estas guías de conducta que carecen de potencial transformador de la realidad pero que imitan ciega e incesantemente. Le recomiendan a María que se «despoje» o que se cerciore de que su suerte no sea producto de un «bilongo» o un «chino,» queriendo así explicar la ausencia de Julián.[6]

Indudablemente, como en *El Mayor General,* la caracterización de esta pieza refleja un estado de inconsciencia por parte de los personajes ante el mundo. Los esquemas de conducta impuestos en ellos señalan el carácter ritual que estructura y le da sentido a la obra. Cada acto constituye o hace referencia a ritos que acentúan la potencia devoradora de la individualidad de la realidad imperante. De ellos, se destacan los momentos que ponen en relieve las costumbres, el lenguaje y los valores sociales corruptos. En forma característica de su teatro, Triana muestra los rasgos de esta inconsciencia: juegos verbales, violencia e irracionalidad. De ahí se desprende la sátira del autor hacia la sociedad representada, cuya tipificación incluye en esta pieza la complejidad conflictiva de varias razas y esferas sociales.

Debemos notar, sin embargo, que la estructura ritual de *Medea...,* inspirada por la tragedia griega de Eurípides, desarrolla un desenlace que traspasa el carácter de sumisión de otras obras. Una lectura cuidadosa de esta pieza revela que en los dos primeros actos se muestran esquemas que implican dicha sumisión, por lo que el mundo representado por Perico permanece intacto, como base y origen de la estructura social que genera condiciones deshumanizantes. En el último acto este molde satírico adquiere otra dimensión que contiene un desarrollo esencial para la interpretación de esta obra: en María se despierta entonces una rebelión instintiva como posible destrucción de dicho orden social y dignificación de ella como ser humano y mujer.[7]

Según esta división, el chismeo intrigante provocado por María constituye la ritualización en el primer acto, mediante el cual se capta el ofus-

camiento de la identidad social verdadera en ella, que le impide tomar conciencia de la traición de Julián y le desvía su ira hacia sus propias compañeras. En el segundo acto se realiza el plan de Perico que consiste en casar a su hija con Julián. Este acto desarrolla otro rito que muestra un proceso iniciativo, en el que Julián es integrado a la cofradía política representada por Perico. El tercer acto constituye una dimensión liberadora dentro del marco ritual empleado por Triana. La sabiduría irracional de María cobra relieve a través de una rebelión instintiva que se produce en ella una vez que la traición de Julián se hace insoslayable y sus falsas preocupaciones de clase social resultan ser inútiles. En ella surge una fuerza que produce una destrucción catártica del mundo representado por Perico.

Los dos primeros actos, específicamente, comprenden un acervo de actitudes corruptas plasmadas en la colectividad que le niega a los personajes la posibilidad de actuar conscientemente, sometiéndolos a una existencia viciada que dirige Perico. Por ello, Triana conecta la historia personal de este personaje con la nacional, ubicándolo como ser representativo de las normas establecidas desde comienzos de siglo —ya que Perico es hijo de un coronel de «los tiempos de don Tomás» (p. 23), alusión concreta al primer presidente de la república, don Tomás Estrada Palma— hasta la dictadura batistiana, época representada en la obra, en cuyo momento Perico se encuentra en la cumbre de su carrera, patrocinada por senadores y ministros de dicha etapa (p. 42).

Con el desenlace, Triana sugiere una trascendencia más universal en cuanto a la función del mito en el desarrollo histórico humano. Adaptando en parte la trama de la Medea de Eurípides, así como la fuerza mítica en que se basa esa tragedia griega, a un ámbito criollo y popular, Triana incluye dimensiones que no se encuentran en sus otras obras. El rito que transforma la sumisión de María en una fuerza liberadora surge inspirado por la imagen mítica de Medea, imagen arquetípica del teatro griego, y representativa de una capacidad dignificadora yacente en la heroína traicionada.

Por este proceso, la suprarrealidad arquetípica de Medea, la diosa-bruja que inspiró los dramas de Eurípides y otros autores como Séneca, Jean Alloich, Robinson Jeffers y Maxwell Anderson, es fundida positivamente en María, la Medea de Triana.[8] Esta ampliación de su esquema básico es lograda representando la intervención en su personaje central, María, de un modelo de acción perteneciente al sustrato mítico de la cultura occidental. Es un modelo destructivo que la lleva al acto concreto de matar a sus hijos, pero también constituye un modelo liberador que desata, en la realidad opresiva de la obra, la posibilidad de redimir y regenerar el mundo, eliminando simbólicamente a los Julianes y Pericos del futuro.

De este modo, la condición negativa y determinante del mito nacional que ofrecen las obras de Triana se une en esta pieza a una concepción de apertura, que a pesar de mantenerse a un nivel irracional y destructor, implica una renovación del mundo contraído en los dos primeros actos,

postulando otro orden de realidad purificado después del violento acto de dignificación trágica, realizado por María.

*La máscara social a través del chisme*

La acción del primer acto parte del conflicto interno de María establecido por sus sospechas de que Julián la ha abandonado. Como prefiere dudar de que así haya sido, incita a sus compañeras y vecinos a que lo comenten y divulguen en forma de chisme. Ella no está dispuesta a perder las ventajas adquiridas por haberse unido a un hombre blanco en un mundo prejuiciado y discriminatorio contra su propia raza. El acto se desarrolla por medio de dos elementos integrantes y conflictivos: mientras ella se adhiere por su incredulidad a su posición ventajosa, su propia intriga provoca que se revele paulatinamente la traición planeada por Julián y Perico contra ella.

Desde los primeros diálogos se comienza a chismear ritualizando todas las formas de expresión de los personajes. Se manifiestan primeramente preocupaciones misteriosas con frases como «más allá del final,» «si te ocultas, si te repliegas como una insensata, jamás llegarás» (p. 15), o relacionadas con despojos de espíritus malignos, que sugieren una psiquis desequilibrada. La fuerza de estos diálogos es de mucha fluidez, aunque no se comunica con suficiente precisión para definir los pensamientos. A veces, estas manifestaciones surgen como un contenido inconsciente que se presenta descuidadamente en sus conversaciones con una elocuencia rítmica inesperada.[9]

En este respecto, conviene recordar que el desarrollo psíquico humano, para llegar a un estado avanzado, es decir, consciente, debe mantener un balance entre las dos grandes esferas de fuerza psíquica que lo rodean: el consciente colectivo, compuesto por las condiciones sociales, las normas, los valores culturales; y el inconsciente colectivo, que consiste en impulsos naturales y manifestaciones dominantes que se convierten en ideas universales.[10] La conciencia del individuo, también llamada «ego,» puede perder su independencia si sucumbe tanto al consciente como al inconsciente colectivos. Para mantener un estado sano y balanceado debe individualizarse y lograr una totalidad fluyente de integración entre estas dos esferas. Esto implica una asimilación de los contenidos de energía psíquica que puedan surgir.

Si el surgimiento de un contenido psíquico proviene del inconsciente colectivo, la psiquis individual debe estar en un estado tal que pueda adoptar dicha fuerza, que se presenta como una «sombra.» En el caso del consciente colectivo, la psiquis individual debe asumir una «máscara,» es decir, una forma de conducta que le facilite la convivencia social dentro de los preceptos que se han establecido comunitariamente. El desarrollo psíquico humano depende, por tanto, de un consciente colectivo, o canon cultural, que mantenga sus instituciones sociales y políticas en orden, y a sus representantes a un alto nivel de ejemplaridad.

En relación con estas dos esferas, el estado mental de los personajes en esta obra se encuentra evidentemente desequilibrado. Los diálogos demuestran una dependencia total de modelos colectivos carecientes de todo sentido moral. La preocupación de María y los intercambios verbales entre ella, Amparo y Erundina manifiestan la calidad de esta máscara desde un principio. Cuando Erundina, la antigua amiga y casi madrastra de María, reconoce la alteración y disgusto de ésta por la ausencia de su esposo, sólo puede ayudarla insinuando que lo busque en un espejo —práctica basada en una creencia supersticiosa de brujos y agoreros [11]—, o recordándole que se debe arreglar antes de que pasen las comparsas por la vecindad. Es decir, se ven entrampadas por una máscara asumida para orientarse en un mundo que les resta sus rasgos individuales. Erundina le recuerda a María una identidad de mulata comparsera, carnavalesca, sugiriendo que se olvide de la traición del blanco Julián y que reconozca su impotencia ante lo ocurrido.

María, sin embargo, imitando la forma en que es tratada por Julián y Perico, adopta una actitud tiránica hacia sus compañeras con el motivo de manipular el tema de sus diálogos y sentirse superior en un momento de crisis. Finge una conducta ajena a su nivel social, asumiendo una máscara aprendida. Representando a una «señora de alta sociedad,» rebaja a sus vecinas al nivel de sirvientas, las maltrata, crea celos entre ellas y le ofrece dinero a la mestiza Amparo para que confiese. María presiente su desdicha y reacciona de acuerdo con esta falsa conciencia, declarando que alguien, probablemente sus vecinos, la quieren destruir: «Tengo que actuar con cautela. Los demás intentan hacerme saltar» (p. 13). Ésta es su intención, anunciada desde la primera escena: «Representaré, me pondré a la altura de las circunstancias» (p. 13). El origen de este modelo de acción —de desprecio hacia las amigas, de interés en el chisme, de chantaje, y aún más importante, la asignación de su esposo a un nivel de «destino» (p. 13)— proviene del sector dominante a cuya «altura» María alude para esquivar la realidad.

Con esta caracterización se demuestran los valores sociales que generan estos modelos de conducta. La máscara de María refleja claramente la mentalidad de una mujer cuyo único fin consiste en mantener la protección de su marido; por ello, se postula ciegamente que él es su destino como si fuera una fórmula inevitable: «... Julián me ama, Julián es mi marido. Julián es el padre de mis hijos. Julián, Julián, Julián. Mi destino eres tú» (p. 13). La impresión adquirida de este proceso señala una forma de auto-engaño que tiene ciertos rasgos típicos. Por el temor de perder a su esposo, cambia su forma de hablar y pensar, asemejándose a las de una esfera social adinerada, que puede darse el lujo de preocuparse de las apariencias sociales. María le ruega a Amparo que reconozca su situación alegando que siempre había oído que «La mujer es como la rosa. Nadie se atreve a tocar uno de sus pétalos. No se hable de ella. Contémplesela. Aspírese su perfume. Una palabra puede herirla de muerte» (p. 18).

La misma Amparo queda sorprendida de este tono y esta forma de expresarse empleados por María, una compañera de solar, sin lograr enten-

derla. Con este lenguaje fingido se produce una alienación y se reconoce la fuerza social implícita en ser lo más blanco posible y en mantener a su blanco marido a su lado. María está por ello dispuesta a excusar el engaño de Julián, infiriendo que su conducta —el haber desaparecido— es algo normal entre los hombres: «(Exagerando.) Los hombres, en general, mantienen costumbres de índole muy privada. Pero... comprendo esas necesidades. Los negocios, los negocios, los amigos, los amigos, una borrachera, un desliz...» (p. 20). Evidentemente, ella, quien no maneja por lo regular todo este acervo de tendencias burguesas, las repite en un tono afectado e inseguro; pero al hacerlo, persigue una línea de justificación indicativa de los valores imperantes.

Simultáneamente con la revelación de esta máscara operante en ella, se comienza a desarrollar el chisme sobre la ausencia de Julián en las escenas iniciales, terminándose en la tercera de este acto, cuando María intenta refugiarse por última vez detrás de la ilusión de que Julián la ama aún.

Cuando Amparo, después de haber sido acosada e incitada por María, opta por divulgar el rumor en su presencia, descubrimos más bien la voz del solar en su verbalización incoherente: «En la calle, en la plaza, en el parque, en la bodega, en el cine, en el café, en la guagua,[12] Chucha la gambá, Rosa la China, Cachita Burundanga, la mujer de Antonio, la mujer de Pedro... me han dicho, me dijeron, están diciendo... que eres, que eras, que serás... que jamás, que estás, que estabas... en la esquina de este solar sin nombre esperando el llamado de la sangre» (p. 25). Esta participación colectiva en el chismeo de una traición como la de Julián, vociferada como un juego y reconocida como una inevitabilidad natural y cotidiana, demuestra explícitamente el efecto de represión totalizadora que tiene en la colectividad el poder de Perico. Al mismo tiempo que se comenta el acto, se participa en la asignación de la fuerza personificada por este cacique a un nivel omnipotente, señalando la impotencia de unos personajes regidos por un espíritu de sumisión ante una tiranía al parecer insuperable.

El chisme entre María, Erundina y Amparo termina en un clímax grotesco producido por el éxtasis frenético de la revelación de Amparo: «Las tres mujeres quedan enlazadas y comienzan a moverse rítmicamente.[13] Esta escena debe mantener ritmo de son» (p. 25). De este modo, una vez desatada la fuerza del chisme en el solar, se le da relieve al coro durante toda la tercera escena. Compuesto también por personajes típicos y criollos, este coro posee las mismas características de incapacidad consciente, de tendencias hacia el juego verbal incesante y de creencias en cultos supersticiosos.

Representando las diferentes razas cubanas, el coro consiste de un muchacho vendedor de billetes de lotería, revistas y periódicos, un barbero, la mujer de Antonio, y un bongosero. María y sus compañeras no intervienen en esta escena, dándose así la imagen de que este coro representa a todo el solar, contagiado por el esquema ritual del chisme, única forma de conducta colectiva accesible para sus miembros. En esta escena se

desarrolla el mismo juego aunque con mucho más ritmo, casi musical, terminándose en forma orgiástica, como la que concluye en una rueda formada por María y sus compañeras. El proceso va adquiriendo un movimiento independiente e incontrolable hasta su conclusión, en la que voces surgen como un cántico, revelando un estado mental poseído por creencias en brujerías y cultos fetichistas, que manifiestan los miembros del coro en conjunto como explicación de la desdicha de María.

Aunque la verdadera causa de la ausencia de Julián es conocida por todos los personajes, se engañan o intentan olvidarse de que la fuerza imponente es la de Perico y no los espíritus malignos. La idea propuesta por ellos de que un hechizo haya influido en la vida de María la despierta del ensueño en que se ha mantenido durante toda la escena del coro. Al oírla, ella se pregunta si realmente habrá sido maldecida y si debiera acudir al espejo para ubicar a Julián, como le había recomendado Erundina, según la costumbre bruja que así lo indica.

A pesar de la revelación de Amparo y del coro confirmando el rumor de que Julián se ha de casar con la hija de Perico esa noche, ella todavía insiste en preservar la ilusión de que él la quiere y que por él su vida y su destino adquieren sentido. La fuerza de la máscara social todavía está apoderándose de ella en esta escena final del acto. Presintiendo la inevitabilidad de que la han abandonado se alucina, imaginándose la presencia de su Julián. En este estado de trance le ofrece a esta figura imaginaria todos sus gustos particulares como un esfuerzo para recuperar su amor dentro de la fantasía: «¿Quieres un juguito de piña o una tajadita de melón que, expresamente he cortado para ti? ¿Te gusta el menú de hoy?... ¿Deseas afeitarte, que te prepare el baño? ¿Te echo al agua goticas de colonia o prefieres meterte en la ducha? Ay, Julián, ¿te cambiaste de camiseta...? ¿Y los calzoncillos...?» (p. 30). En este monólogo se muestra la misma relación de mimo entre mujer y hombre que caracterizó la unión matrimonial de Higinio y Petronila en *El Mayor General*. Con ella, Triana destaca el servilismo de la mujer y el infantilismo del hombre como característica de tipicidad.

Al final de la imaginada presencia de Julián se produce un fuerte contraste con la entrada verdadera de éste en escena. En forma autocrática e insolente Julián le anuncia y le ordena a María que se prepare para salir con él en ese mismo momento. Aquí se avisa el incidente que ocurre fuera de escena entre el primer y segundo acto. Julián ha de llevarla a una cita secreta con Perico, quien le ha de proponer y exigir que se ausente de la localidad para que no intervenga en la boda de su esposo. Cuando Julián rechaza revelarle a ella el motivo de la cita antes de partir, María se queda perpleja y paralizada. Presintiendo la destrucción definitiva de sus ilusiones, se arrebata y cae en un estado de trance, pidiendo el espejo frenéticamente.

En este momento final del primer acto, María ya parece impulsada por una fuerza poderosa a buscar su verdadera identidad. Ya la imagen de su máscara, de la dócil y engañada esposa del joven blanco, parece estar destruida por la traición venidera. Aunque solamente se ofrece un

indicio de la transformación lograda en el tercer acto, quedamos avisados de su desesperación y determinación irracional hacia otra alternativa ante su situación. Después de esta manifestación de absorto, María permanece fuera de la acción hasta el final del segundo acto. Cuando reaparece, ya estamos enterados de que en la cita con Perico le entregó a éste una botella de vino envenenada como regalo de bodas, la que produce tanto la muerte del cacique como la de su hija Esperancita.

*La boda y la iniciación política de Julián*

En el segundo acto se acentúa la descripción de la estructura social corrompida que como ser ejemplar y triunfante representa Perico Piedra Fina. María queda en el trasfondo, ausente de la acción mientras se desarrolla el plan de Perico: el casamiento de Julián con su hija Esperancita. En las dos primeras escenas se introducen de nuevo a Erundina y Amparo con el propósito de revelar lo que ha ocurrido fuera de la acción. Éstas son dos escenas muy breves en las que, en forma chismosa, se reafirma lo avisado anteriormente: Perico y Julián se han citado con María para asegurarse de que ella no intervenga en la boda amenazándola y exigiéndole que haga un viaje ese mismo día.

Al comenzar la tercera escena se percibe una atmósfera de fiesta que proviene de la boda celebrada en el cercano hogar de Perico. Éste ha salido de su casa para tomar vino con Julián en el patio del solar. La botella de vino ha sido envenenada por María sin que éstos lo sepan y entregada por ella a Perico como obsequio cuando concurrió obligada a la cita. En la casa permanecen Esperancita, la esposa de Perico y los invitados. En el patio también se encuentran los miembros del coro. Aunque la boda constituye una traición contra María, compañera del solar, los miembros del coro se dejan llevar por la corriente festiva, dada la imponente y amenazadora presencia de Perico, quien les ofrece una botella de ron para que se integren.

Con el trasfondo de la ceremonia nupcial, se celebra otro tipo de ceremonia en el patio durante esta escena. Es otro rito, en el que Julián es iniciado a las normas políticas nacionales con la ayuda y ejemplo de Perico, quien hace las veces de ministro oficiante, trazándole a este joven las diferentes fases del proceso. Rastreando el pasado del dueño, cacique del solar, Triana desarrolla este mecanismo muy detalladamente. La primera parte ya ha sido cumplida: Julián ha abandonado a su mujer e hijos, miembros de una raza y clase social que no lo pueden asistir en su búsqueda de fama y dinero. Él y Perico se han desecho de María o así lo creen. Por medio de la boda, se ha integrado al mundo del modelo oficial. Ahora, al final de su iniciación, escucha la historia de su oficiante. Ésta es la tradición en que Perico se formó, que le da sentido al rito y perpetúa su eficacia también. Perico describe cómo ha llegado a su posición social, qué preceptos siguió, qué actitudes adoptó, y por ende, por qué ha de obedecerse este orden para triunfar en la sociedad representada.

Son leyes sociales y morales obviamente corruptas que a él le sirvieron en su vida. Dentro de este marco, recuerda los momentos de más importancia: durante los tiempos malos para él, en su juventud, cuando comenzaba a conocer la realidad «allá por los tiempos de Mari-Castaña» (p. 40), vendía fritas [14] en la calle pero logró, con el tiempo, «vender su alma al diablo» (p. 41), de lo que nunca se ha preocupado porque ni «sabe quién es el diablo, ni qué es el alma» (p. 41); tal fue su triunfo que sus amigos lo han envidiado desde entonces. Ahora, siendo dueño de un solar, ha establecido negocios con el sobrino de un senador que aspira a Ministro de Educación.

Triana logra abarcar toda la historia republicana de Cuba al mostrarnos la vida de Perico. Ésta es, como indicamos anteriormente, una de las características de su teatro. El parentesco de Perico con el gobierno del primer presidente cubano que se desprende de esta escena toma importancia. La época representada en esta pieza es la década de 1950 (p. 12). Cuba fue independizada en 1902 y Perico tiene 50 años de edad. De manera que su vida se ha desarrollado paralelamente con la historia nacional. Entre las normas establecidas durante esta época, Triana destaca la corrupción política y el papel de la mujer en la sociedad. El sobrino del senador invitado a la fiesta de bodas le entrega a Julián unos documentos para Perico. Debido a su aspecto decadente, moral y físico, el joven Julián se sorprende de que pueda aspirar a un cargo nacional de tanta importancia. Cuando le hace esta observación a su suegro, éste le asegura que no importa la calidad de la persona sino que tenga conexiones, añadiendo simplemente: «Cállate. En boca cerrada no entran moscas. Ya llegará tu oportunidad. El que tiene padrino se bautiza» (p. 42). Pero a Julián le queda por aprender el trato debido a la mujer aún después de esta lección. Por ser un aprendiz en este mundo deshumanizado, mantiene ciertos escrúpulos; por ello, las quejas de Esperancita, abandonada por él en su casa la noche de la boda mientras la celebra en el patio con Perico, lo han afectado: «Está muy nerviosa... Por poco se echa a llorar y da un espectáculo. La tranquilicé diciéndole que en seguida subíamos» (p. 42). Perico lo calma finalmente diciéndole: «... No te preocupes... Bah, todas las mujeres son iguales. Reparte el ron. Su madre se pasaba los días llora que te llora, hasta que se acostumbró. Que remedio no le quedaba. Buen vinito, eh, Julián...» (p. 42). El valor de la mujer como apéndice insignificante queda manifestado así. Todas las dudas de Julián son borradas categóricamente y su iniciación finalizada: (Julián) «La vida es un río de sorpresas. Ya soy otro» (p. 42).

Mientras Perico le ha mostrado las fórmulas arribistas a su yerno, se han envenenado, paulatinamente con el vino que María le obsequió. Su hija Esperancita, quien lo había probado también, sufre la misma suerte. Sus muertes señalan una intervención vengativa por parte de María, quien se ha mantenido fuera de la acción hasta este último momento del segundo acto. Aquí descubrimos su propósito de venganza: «He ganado la partida. Voy detrás del espejo, Perico Piedra Fina. Ahora a Julián le queda el regreso» (p. 46). Con estas palabras se aclara un poco su intención. Ella

ha querido destruir los planes de su esposo. Sin embargo, aunque confiesa haber envenenado el vino, sabemos que lo hizo en un acto de desesperación irracional. Por ello, ahora se encuentra en búsqueda del espejo, de una fuerza sobrenatural que le ofrezca una orientación significativa. Para comprender este desarrollo debemos recordar la conclusión del primer acto que anteriormente señalamos. En aquel momento María no pudo continuar ilusionándose detrás de una máscara totalmente ajena a su verdadera identidad. La fórmula de conducta que tan trabajosamente adoptó para jugar el papel de esposa de Julián, no resultó como esperaba, produciéndose entonces una profunda desorientación psíquica.

Ante esta crisis total, María cae en un estado frenético e incontrolable. Aunque logra vengarse provocando la muerte de Perico y su hija, su identidad como mujer y su dignidad humana permanecen sin sentido. Una fuerza, manifestada como voz interna e inconsciente, se apodera entonces de su voluntad. Por ello, acude al espejo finalmente, para comunicarse con los poderes embrujados y sobrenaturales. Este recurso se le presenta intuitivamente como único camino restante para reestablecer su integridad.

### *María ante el espejo*

En el tercer acto se desarrolla la destrucción final del mundo representado por Perico como un acto de redención y dignificación que abre el camino para la creación de un nuevo orden de realidad. El envenenamiento y obsequio del vino por parte de María, aunque ocurre fuera de escena, sugiere una venganza premeditada contra Perico y los planes de Julián. Sin embargo, en este acto se revela que ese impulso vengativo no ha logrado desarraigar los posibles Pericos y Julianes del futuro. Cuando María da muerte a sus propios hijos en este tercer acto, se implica tal purificación y vemos que ella no ha podido calmar la fuerza instintiva que la llevó a la violencia. Ya aquí se señala el comienzo de una transformación desatada por la fuerza que ella adquiere a través de una imagen proyectada en el espejo. Julián, quien le había provisto un marco protector y un sentido a su vida, es reemplazado por una identidad autónoma e inconsciente que rige su conducta. En este acto María obedece una voz interna percibida en el espejo, no como una máscara, sino como una sombra, personificada en un espíritu. Esta fuerza, manifestada por su inconsciente, le hace reconocer que su destino «no es Julián» (p. 48) y, por ende, que su identidad no comprende solamente el papel de madre y esposa, sometida y ultrajada. La imagen que ella capta en el espejo establece una transmutación psíquica.

En cuanto a este proceso mental debemos notar que «el estado consciente de un individuo se desarrolla originalmente con la ayuda del canon colectivo y recibe los valores rigentes del mismo. El 'ego' o conciencia, por tanto, como centro de este estado consciente, normalmente es el portador de dichos valores en cualquier momento dado.» [15] Esto explica su conducta en el primer acto, cuando María se somete a la máscara im-

puesta por el mundo de Julián. Aunque sufría por las tendencias de esta realidad social, estaba incapacitada e inmovilizada «por medio del mecanismo de supresión, es decir, una eliminación consciente, hecha por medio del ego-consciencia de todas las características y costumbres de la personalidad que no armonizan con la norma general. De esta forma es que la negación de estos elementos individualistas son acoplados al canon colectivo.» [16] Así lograba justificar la conducta de Julián o pretender que sus compañeras levantaban calumnias contra ella. La individualidad de María tenía que acoplarse al canon colectivo encabezado por Perico y Julián.

La reacción de María en este acto, sin embargo, realza las consecuencias de un ambiente más bien represivo. En la represión, «los contenidos excluidos y los componentes de la personalidad que van en contra de los valores éticos dominantes pierden la conexión con el sistema consciente y pasan a la inconsciencia.» [17] Estos contenidos inconscientes surgen en la psiquis individual como una sombra. En el caso de María vemos que este elemento de su estado psíquico adquiere una capacidad independiente. Por ello, María se siente víctima de sí misma: «¿Tendré que entregarme a esa fiera enjaulada que llevo dormida sobre mi corazón? Esta fiera que se impone, chilla, gruñe y gira y gira en una órbita implacable» (p. 48). Aunque ella lucha contra esta fuerza, queda finalmente vencida, presintiendo una pérdida de control total ante su interioridad manifestada: «Ah, qué maldición es ésta de tener una sombra que te espía, controla y jamás te deja tranquila» (p. 49). Con la traición de Julián dicha manifestación de la sombra ocurre en su psiquis. Esto provoca una revelación que podemos comprender basándonos en principios psicoanalíticos: «Una asimilación con la sombra produce la solidaridad del ego con la raza humana y su historia, como se conoce en la experiencia subjetiva, ya que se descubre en sí misma una serie de estructuras psíquicas prehistóricas en forma de impulso, instintos, imágenes primitivas, ideas arquetípicas y paradigmas primitivos de comportamiento.» [18]

Así se explica como María, en su búsqueda de una identidad después de haber sido abandonada y ultrajada, siga instintivamente la conducta de la figura mítica de Medea. Esta bruja-diosa de la mitología arcaica, quien mató a sus hijos por el deseo de vengarse de su esposo Jasón, queriendo hacerlo sufrir terriblemente [19], pertenece a una etapa arquetípica del desarrollo psíquico humano. En Medea hallamos una imagen femenina que representa una tendencia de regresión hacia el inconsciente en este desarrollo [20], pero que al mismo tiempo demuestra la posibilidad de redención, ya que esta imagen de feminidad arquetípica representa, al haber ayudado al héroe mítico Jasón en su lucha para recobrar su reino, un valor positivo también.[21]

Así como la Medea mítica representa una dualidad simbólica, positiva y negativa, María en sus crímenes nos ofrece el mismo carácter. En la figura de la antigüedad, el sentido positivo viene de que Medea ayudó a Jasón en su vida de héroe y príncipe defraudado. De acuerdo con el relato de la expedición argonáutica, Jasón logró sobrevivir todas las dificultades causadas por su intento de recobrar el reino de su padre mediante

la intervención de Medea, nieta de la diosa Circe y del dios-sol Helios.[22] Sin embargo, también representa una regresión al estrato inconsciente en el desarrollo psíquico humano. Su pasión desenfrenada la llevó a tramar y realizar la destrucción del rey Creonte y su hija cuando Jasón la abandonó y al asesinato premeditado de sus hijos solamente por el deseo de vengarse de Jasón. Éste es el motivo que estructura la *Medea* de Eurípides, en la que se acentúan las características de Medea como personaje poseído por una fuerza salvaje e incontrolable dejando a un lado su valor positivo.[23] Este otro matiz, sin embargo, es evidentemente incluido por Triana en su pieza; aunque en la conducta de María se manifiesta su capacidad destructora e inconsciente también, la voz interna de su sombra la ayuda a destruir el orden social opresivo que Perico representa. Su violencia plantea una posible renovación en un mundo totalmente viciado: «¿Serán mis hijos... matándolos... eliminaré de la faz de la tierra todos los posibles Julianes del futuro? ¿Soy acaso la elegida para la redención?» (p. 50).

Esta transformación la lleva también a postularse una individualidad auténtica: «Aquí estamos reclamando mi derecho, el lugar que me pertenece. (En un grito espantoso.) Sangre» (p. 80). Indudablemente, Triana nos presenta en esta pieza un desenlace que amplifica formal y significativamente su esquema general. También logra establecer los paralelos históricos entre la acción de la obra y los momentos formativos de la historia cubana mediante el parentesco de Perico, figura opresiva adueñada del solar.

Sin embargo, por medio de la fuerza mítica de Medea, según afirmáramos, el autor ofrece otra dimensión no vista en sus otras piezas. Ritualmente, María observa el ejemplo de su sombra que le muestra la forma en que ha de proseguir para matar a sus hijos. Este rito implica la transformación del mundo imperante por medio de una transpersonalidad universal. A través de María, esta norma de conducta representa no solamente una actitud destructora y violenta, típica en la realidad representada por Perico, sino también la posibilidad de purificarla, eliminando a los Pericos y Julianes como una vía de redención.

En el plano colectivo histórico cubano que representa Perico, esta destrucción de su mundo constituye una apertura para la renovación. Las etapas de barbarie política, caracterizadas en la obra desde la independencia hasta la dictadura batistiana a través de este personaje, quedan simbólicamente eliminadas y desprovistas de una descendencia humana con la muerte de los hijos de Julián. El prejuicio y la humillación sufridos por las razas negra y mulata adquieren reivindicación también con la muerte de ellos. El mestizaje cubano, es decir, la raza mulata cobra un sentido de valor y orgullo que transforma el servilismo y la inferioridad sentidos por María, sus compañeras y los personajes del coro ante la blancura de Julián y Perico, en un sentimiento heroico y exaltante. Esto hace de *Medea en el espejo* una obra de dimensiones renovadoras en el repertorio de José Triana.

[1] Darío Espina Pérez, *Diccionario de cubanismos* (Miami, Fla.: Librería Cervantes, 1972), p. 185.

[2] Ver José Triana, *Medea en el espejo* en José Triana, *El Parque de la Fraternidad* (La Habana, Cuba: Ediciones Unión/Teatro, 1962). Consiguientemente, señalaremos el número de página a continuación de cada cita.

[3] Conviene recordar, una vez más, que la independencia cubana se estableció en 1902, y que la época representada en la pieza data de los años cincuenta; hay, por tanto, un término de cinco décadas entre una y otra fecha que corresponde a los 50 años de Perico Piedra Fina.

[4] Aunque Julián ha de casarse esa misma noche con la hija de Perico, María lo llama su «marido» durante la obra. Podría pensarse que no se han casado porque éste está dispuesto a contraer matrimonio con otra mujer sin divorciarse. No obstante, al ser llamado así por ella, nos parece propicio seguir el mismo modo. En todo caso, en el mundo dominado por Perico se hacen y deshacen matrimonios sin necesidad de ceremonias si así es necesario para sus planes. Además, puede tratarse de un matrimonio consensual.

[5] El espiritismo es una manifestación supersticiosa en la que se buscan las razones de un mal por medio de la expiación de espíritus malignos. Ver Fernando Ortiz, *Los negros brujos (Apuntes para un estudio de etnología criminal),* Colección Ébano y Canela 2 (Miami, Fla.: New House Publishers, 1973), pp. 61-115. Sobre el significado de un espejo en la brujería, nótese que es empleado para «averiguar el paradero de una persona ausente». *Ibid.,* p. 113.

[6] Un «bilongo» es un término que proviene de cultos africanos propagados en Cuba. Significa un hechizo o una maldición. Ver Ortiz, p. 88.

Un «chino» en este contexto significa tener mala suerte persistentemente. Ver Espina Pérez, p. 61.

[7] Sobre el proceso ritual hemos consultado, además de las obras ya mencionadas en *El Mayor General,* a Victor W. Turner, *The Ritual Process: Structure and Antistructure* (Chicago: Aldine Publishing Co., 1969); Turner, *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1974).

[8] Ver antología sobre Medea de James L. Sanderson y Everett Zimmerman, eds., *Medea: Myth and Dramatic Form* (Boston: Houghton Mifflin Co., 1967).

[9] Sobre la manifestación del inconsciente hemos seguido a Carl G. Jung, *On the Nature of the Psyche,* traducido al inglés por R. F. C. Hull, Bollingen Series XX, Princeton/Bollingen Paperback edition (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1973) tomado de C. C. Jung, *The Structure and Dynamics of the Psyche,* vol. 8 of the *Collected Works of C. G. Jung;* y Jacobi, *Complex, Archetype, Symbol...*

[10] Jacobi, p. 110.

[11] Ver la cita 5 de este capítulo sobre la definición del espejo por Ortiz.

[12] En el español cubano una «guagua» significa un autobús.

[13] Nótese que la rueda rítmica, generada inconscientemente es una imagen que se repite en las obras de Triana.

[14] Una frita equivale a un «hamburger» norteamericano.

[15] Erich Neumann, *Depth Psychology and a New Ethic,* traducido al inglés por Eugene Rolfe, Harper Torchbook edition (New York: Harper & Row, Publishers, Inc., 1973), p. 29. Tanto esta cita y otras tomadas de esta obra son nuestra traducción.

[16] *Ibid.,* pp. 34-35.

[17] Neumann, p. 35.

[18] Neumann, p. 96.

[19] H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy: A Literary Study* (Great Britain: Methuen and Co., 1950), pp. 188-200.

[20] Erich Neumann, *The Origins and History of Consciousness,* traducido al inglés por R. F. C. Hull, Bollingen Series XLII, Princeton/Bollingen Paperback edition (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1973), p. 201.

[21] Erich Neumann, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype,* traducido al inglés por Ralph Manheim, Bollingen Series XLVII, Princeton/Bollingen Paperback edition (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1972), p. 81.

[22] Kitto, pp. 188-200.

[23] Véase también *Ironic Drama, A Study of Euripides Method and Meaning,* pp. 106-114. Particularmente el uso de Medea para ironizar la función de la mujer en la antigüedad griega. Cambridge University Press, 1975.

## Capítulo III

# El Parque de la Fraternidad

No obstante su brevedad, *El Parque...* contiene un trasfondo histórico de tan extraordinaria envergadura, que merece un lugar selecto entre las obras de Triana. Partiendo de la época batistiana,[1] abarca todo un pasado nacional que llega hasta la dictadura del General Machado, en la que cobra énfasis y sentido particular. En sus referencias cubre unos 30 años e incluye no solamente a La Habana, sino también a un pueblo cubano, así como a Latinoamérica y a los Estados Unidos. Resulta, por tanto, sorprendente que este marco histórico haya eludido totalmente a la crítica de Triana hasta ahora.[2] Aparentemente, debido a la incoherencia verbal que caracteriza los diálogos de esta obra de un acto y la resultante impenetrabilidad que esto produce a primera vista, en cuanto a la magnitud simbólica de la obra, no se han percatado todas sus dimensiones. Partiendo de un conocimiento del esquema ritual básico en el teatro de Triana, proponemos destacar el aporte significativo de *El Parque...*

Como en todas las obras de Triana se percibe una situación casi indescifrable como primer impacto. En ésta, ese golpe de absurdismo resulta mucho más enfático, ya que las primeras dos páginas de una totalidad de trece —que comprende la única edición existente de la obra— contienen acotaciones muy detalladas y extensas. Se trata de un proceso de ubicación espacial que precede el comienzo de la acción. El autor nos sitúa ante un parque habanero, sin aludir claramente a su trascendencia histórica internacional, dividido en tres planos verticales. A cada uno de ellos corresponde un lugar específico para los diferentes personajes y objetos simbólicos que pueblan este espacio. En el plano más alto se halla la Negra «sentada como en un magnífico trono» y un «árbol simbólico»; en el plano intermedio, sentado en una espaciosa plataforma se encuentra el Viejo; el último plano, el más bajo, corresponde al tránsito común, es decir, a cualquier transeúnte que pase por allí, como el Muchacho, tercer personaje en este drama.

Además de la presencia de un «árbol simbólico» y la jerarquía estructural del parque-escenario hay otros factores que debemos notar aquí. La Negra y el Viejo no son meros personajes sino que representan una «síntesis humana» (p. 96) de dos individuos muy conocidos históricamente en La Habana. También se introducen por medio de acotaciones voces

populares de cantantes desafinados, borrachos y vendedores de todo tipo, formando un espacio poblado por una colectividad aparentemente representativa de la concurrencia usual en el parque.

La sensación de extrañeza notada hasta aquí se acentúa al fijarnos en la actitud e indumentaria de cada personaje. El Viejo y la Negra visten ropas viejas y extrañas de modo estrafalario y grotesco, y se entretienen organizando o jugando con cartuchos, periódicos viejos y otros objetos inútiles. Finalmente, se introduce a un muchacho, «de aspecto vulgar,» quien «viste unos harapos sucios» y «trae una varilla que mueve impetuosamente alrededor suyo.» Al comenzar la acción, el Viejo «parece que dormita,» la Negra «a intervalos..., se despoja, dice frases en lucumí y da extraños resoplidos guturales y grita 'Santísimo'» y el Muchacho «mira a los dos personajes y se sonríe y les hace una reverencia» (pp. 95-96).

Podemos notar que de estos elementos se desprende la tipicidad satírica que Triana genera en todas sus obras. En cuanto al espacio y a los personajes hallamos el señalamiento de un parque público habitado por dos vagabundos, es decir, dos seres marginales que se han ubicado y establecido en los planos más altos de la estructura que divide este lugar. Se destaca una vida totalmente pública, concentrada en un espacio sin techo al que puede acudir todo transeúnte que por allí pase. Es, al mismo tiempo, un espacio que limita el desarrollo de los cohabitantes de esta zona especial del parque, sin más quehaceres o alternativas que la mendicidad parasítica. Debemos recalcar aún más, que dos de estos personajes, el Viejo y la Negra, constituyen una versión dramática de dos seres históricos y que el Parque de la Fraternidad existe también como tal en La Habana, situado al lado del Palacio Presidencial cubano.

En la acción dramática manifestada inicialmente, la sátira se discierne en cuanto el Muchacho le pide una limosna al Viejo, otro mendigo. Triana parece ofrecernos una estampa criolla del mundo hampesco habanero escogiendo a un joven defraudado que depende de pordioseros para subsistir. Sin embargo, en el transcurso de la pieza notamos que, a pesar de la simpleza de este motor de la acción, se relatan diferentes historias personales a través de diálogos cuya incoherencia, como decíamos, causa dificultades. Notamos también que esta incapacidad comunicativa se integra al complejo ambiente espacial formando un lenguaje teatral cuya función consiste en provocar asociaciones mentales entre el Muchacho y el Viejo. Tanto la Negra como el árbol, la estructura del parque y la atmósfera allí plasmada, forman una serie de imágenes generadoras de este proceso psíquico. La necesidad física del Muchacho, que lo lleva a este lugar y se manifiesta como motivo inicial, queda así detenida ante el ambiente del parque y la presencia de los viejos vagabundos, mientras se revela su pasado personal.

De esta forma, básica en la dramaturgia de Triana, se adquiere una noción más clara del movimiento dramático. Aunque estos contenidos de historia personal se encuentran dispersados por toda la pieza, recomponiéndolos cronológicamente descubrimos que este muchacho se ha escapado de un pueblo cubano a causa de una crisis interna: su madre parece

haber llevado una vida moralmente dudosa, su padre nunca parece haber sido conocido por él, y su tío le ha exigido que trabaje, impidiéndole al muchacho que siga la vida aparentemente fácil de rufián y cacique político del pueblo que él lleva por su temprana edad y falta de experiencia. Ante las dudas sobre su madre, conocidas y comentadas en el pueblo, y la imposibilidad de integrarse directamente al modo de vida de su tío, el Muchacho decide fugarse del pueblo. Una vez solitario y desvalido, su vagancia lo lleva a La Habana donde encuentra múltiples dificultades hasta caer en la delincuencia y finalmente en la mendicidad.

Con este trasfondo personal se discierne el mecanismo ritual que estructura la obra. Obviamente, la entrada del Muchacho en el parque constituye la continuación de un proceso iniciativo comenzado por su crisis en el pueblo. Allí el Muchacho sólo ha conocido los modelos de conducta de su madre y su tío; y ambos le crean contradicciones. La rumorada inmoralidad de la madre constituye un bochorno del que quisiera escapar, aunque ésta ya ha muerto. La rufianería del tío, un ejemplar producto de las normas corruptas del arribismo y la política, le atrae inmensamente; no obstante, se le prohíbe una integración inmediata a dicho modo de vida. Ésta es, por ende, la etapa de su vida correspondiente a la separación de su mundo, en el que se encuentra desorientado y contrariado.

De allí parte vagando y deambulando en búsqueda de una orientación; sin embargo, la necesidad de alimentarse se impone en su destino. Sin medios ni recursos, comienza a dejarse llevar por el parasitismo social, que parece florecer en la ciudad. Esta fase de su iniciación se caracteriza como un proceso de sufrimiento dificultoso y desconocido por él. Notemos que su primer encuentro consiste en un fraude que lo lleva a la cárcel. Lentamente se familiariza con la ciudad y sus zonas de refugio hasta llegar al parque, donde se reúnen seres semejantes y donde se han establecido dos célebres vagabundos en los planos superiores de una plazoleta que vecinda con el Palacio Presidencial.

Guiado por el deseo de alimentarse, el Muchacho se encuentra, sin saberlo, ante dos personajes que representan a El Caballero de París y La Marquesa (p. 95), aposentados en un parque también impregnado de historia cubana por haber sido construido durante la dictadura del General Machado y empleado para celebrar la siembra del «árbol simbólico» que allí ocurrió durante la Sexta Conferencia Panamericana en 1928.[3] Su iniciación a este mundo hampesco simboliza, por ende, un proceso de corrupción cuyo origen a un nivel colectivo data de dicha etapa y abarca una participación internacional.

Como señaláramos en *El Mayor General* y *Medea en el espejo,* la norma social representada en el teatro de Triana refleja característicamente un aspecto sórdido, grotesco e insuperable, establecido como esquema de acción que condena a los personajes a repetirlo e imitarlo ritualmente. En esta pieza, la función ritual estructurante constituye una ceremonia de iniciación del Muchacho al mundo hampesco habanero como resolución de sus conflictos y necesidades. Esta función aborda al igual la mitificación

satírica de la realidad histórica a un nivel aún más representativo por la trascendencia interamericana de su marco contextual.

La acción de la pieza destaca este momento de encuentro con el parque y su ambiente. El Muchacho, hambriento, cae en el recuerdo de su pueblo al ver y hablar con los viejos vagabundos. Sin tomar conciencia de ello asocia la imagen de la Negra y el Viejo con las de su tío y madre, surgiendo de este proceso el recuento de su vida que hemos resumido. De tal modo se identifica la similitud de modelos ejemplares entre el pueblo y la ciudad. La función de estos personajes en la iniciación comprende un valor de oficiantes. Como entes famosos y celebrados, cuya posición privilegiada en el parque denota una sanción colectiva de la sociedad, ellos cumplen con esta función comportándose según las leyes establecidas.

La iniciación prosigue así, a través de diálogos con el Viejo. A pesar de la incoherencia de este personaje, las referencias que hace el Muchacho del pasado le hacen recordar su propia historia y la de la Negra. Se revelan cómo ambos fueron convertidos en célebres personajes, él como pordiosero-violinista ambulante y ella como mendiga y prostituta. La época en que se establece como tales data de los momentos que hicieron del parque una zona de novedad y apogeo turístico. Sus vidas cobran por ello un valor altamente representativo como símbolos de los valores establecidos en dicha época; valores que todavía simbolizan, a pesar de sus avanzadas edades, por continuar ubicados en las esferas superiores de la plazoleta. De aquí se desprende el señalamiento de La Habana, la construcción del Parque de la Fraternidad y la siembra del «árbol simbólico» como la historia que traduce la iniciación del Muchacho en términos de la perpetuación de la dependencia económica y cultural cimentada desde los 1920 y todavía vigente en la época del joven.

La acción tiende, pues, a reafirmar las alternativas vitales accesibles a un muchacho treinta años después de haber sido establecidas en un acto ceremonioso y formativo de la historia cubana e interamericana que comprendió la siembra de un árbol en el Parque de la Fraternidad durante la Sexta Conferencia Panamericana. Inconscientemente, el Muchacho es integrado al mismo orden de vida existente tanto en la ciudad como en el pueblo, quedando así abarcado el canon de valores sociales de toda la república cubana. La identificación de los seres ejemplares del pueblo con los encontrados por él en La Habana intensifica esta similitud. La ubicación de los viejos mendigos como símbolos de aquella época formativa y acompañados por el árbol sembrado en aquel entonces le dan un valor de zona sagrada al elemento espacial de la iniciación.

El parque contiene, por lo visto, una gran importancia en las referencias simbólicas de la pieza. Por ello, notamos que Triana describe detalladamente su aspecto físico y que gran parte de los diálogos se relacionan con la revelación del pasado. Indudablemente, todo este desarrollo se presta para mostrar una congelación histórica, en la que los modos de conducta y valores se han convertido en esquemas de acción representados por imágenes humanas capaces de tipificar toda la realidad. El Viejo, la Negra y el árbol reflejan este carácter estático, pareciendo ser incapaces

de movimiento físico como si fueran estatuas de un museo. Sólo fluyen las asociaciones mentales del Muchacho al verlos.

El sentido de la obra deviene, pues, de la historia de esta zona sacralizada para el desarrollo de un rito iniciativo. Al final de la pieza, cuando cesan de relatar el pasado los personajes, el árbol se manifiesta físicamente dejando caer sus hojas en el parque-escenario. Tras esta última manifestación, el Muchacho queda finalmente integrado a su identidad como parásito social, dispuesto a resolver su necesidad física armado de un conocimiento de las normas corruptas imperantes. Obviamente, este desenlace dramatiza y satiriza la ceremonia de 1928 llevada a cabo por el presidente Gerardo Machado, cuya historia relata lo siguiente:

> Para plantar la ceiba se mezclaron las muestras de tierra tomadas de lugares históricos de 21 Repúblicas americanas, y en un cofre de bronce, junto a la ceiba, que es el árbol nacional cubano, se guarda por separado cada una de estas muestras de tierra. El cofre tiene una inscripción que dice: 'Con motivo de la celebración de la Sexta Conferencia Americana se plantó esta ceiba que se alimenta con tierra traída de lugares históricos de todos los países de la América. Para guardarla se construyó esta verja siendo Presidente de la república el Gral. Gerardo Machado y Morales, y Scrio. de Obras Públicas el Dr. Carlos Miguel de Céspedes. La Habana, 24 de Febrero 1928.'[4]

Las dimensiones políticas yacentes en esta celebración acentúan el valor simbólico del rito que inicia al Muchacho. Durante dicha reunión internacional Machado traicionó los intereses latinoamericanos evitando que se aboliera la Enmienda Platt, que había sido el propósito de la mayoría de los países concurrentes. Con el motivo de asegurar su posición política, Machado esquivó esta polémica y recibió a cambio el respaldo político y económico del gobierno norteamericano. El presidente Coolidge asistió personalmente a la ceremonia, mientras Cuba quedaba entregada al dominio extranjero que se apoyaba en la legalidad de esta Enmienda. En pago de esta traición, Machado recibió el apoyo necesario para interrumpir el proceso democrático cubano al año siguiente, en el que su término presidencial debió haber terminado, estableciéndose así como dictador mientras la economía cubana se ataba más aún a los intereses imperialistas norteamericanos.[5]

Tanto la acción de la pieza como su visión satírica cobran sentido con este trasfondo. La corrupción y dependencia que representa toda la ceremonia histórica queda, pues, simbólicamente reafirmada 30 años después por la dominación de intereses foráneos, correspondiendo a la época de Fulgencio Batista. La permanencia de los modelos de conducta durante este periodo de tiempo desata específicamente la fuerza implícita de este proceso socio-económico que mantiene a unos mendigos grotescos aposentados junto al árbol en el Parque de la Fraternidad.

Con esta pieza se dramatiza, por tanto, la historia latinoamericana dependiente de la influencia norteamericana. De las grandes ciudades como La Habana y las demás capitales, representadas por funcionarios gubernamentales y muestras de tierra, provienen los vínculos para desarrollar dicho

proceso parasítico. Desde allí se fomentan las normas que gobiernan aún en los pueblos como el que abandona el Muchacho. Debemos, por ello, captar en nuestro análisis de la acción toda esta magnitud significativa que yace en sus referencias y simbolismo.

Guiándonos por la estructura ritual señalada, la acción dramática sugiere una división de las etapas relatadas por el Muchacho que preceden su llegada al parque, seguidas por la revelación personal del Viejo sobre sí mismo y la Negra, que nos dirigen hacia la época machadista, hasta que se manifiesta, en el desenlace, el árbol simbólico, destacando su propio trasfondo histórico.

*En el pueblo y La Habana*

La acción dramática comienza con la entrada de un muchacho hambriento y defraudado en búsqueda de una moneda o pedazo de pan. Poco después notamos que ante la silenciosa presencia de la Negra y los absurdos enunciados del Viejo, este joven se entrega al relato de su vida, olvidándose a ratos o postergando su necesidad inmediata. La vida parece estar dividida, según esta especie de narración, en tres etapas. La primera se relaciona con el momento preciso en que comienza la obra. Éste es el presente, cuando entra en el parque-escenario casi desesperado por el hambre que siente. Sin embargo, su vida previa en que ha deambulado por La Habana es revelada detalladamente en los primeros diálogos. Éste es su pasado anterior inmediato al momento en que comienza la acción. Por último, se descubre un pasado algo más lejano que precede su llegada a La Habana. Éste es el relato de su vida en un pueblo anónimo donde pasó su niñez y al parecer parte de su adolescencia.

Esta división concuerda estructuralmente con las diferentes etapas de un rito de pasaje.[6] De modo que la salida del pueblo corresponde a la etapa de separación, en la que el iniciado, a causa de una crisis vital, se desprende de su mundo previo. La estadía desamparada y desorientada del Muchacho por las calles habaneras corresponde a la etapa de transición. Aquí lo vemos solo, en un mundo desconocido corriendo toda una serie de peligros y sufriendo por su nuevo estado. Su entrada en el parque pertenece a la etapa de incorporación ritual. El Muchacho se encuentra entonces en una zona sagrada, ocupada por ministros u oficiantes que lo han de ayudar en su crisis. Los tres planos del parque-escenario, particularmente el superior, en el que se encuentra la Negra sentada «como en un magnífico trono,» revelan esta calidad del elemento espacial en cuanto a su función en el rito. De esta última etapa el iniciado debe adquirir un nuevo sentido que lo acompañe en su regreso al mundo profano y cotidiano. La crisis interna del Muchacho debe cesar entonces por la seguridad y apoyo del proceso que ha sido conducido por individuos reconocidos y seleccionados por la colectividad para ello.

Dada la secuencia estructural, partimos del momento correspondiente a la etapa de separación para aislar e identificar la crisis que desprende

a este muchacho de su pueblo y constituye la fuerza que lo lleva a La Habana y por último al parque; la cual se debe a la ausencia de un modelo de vida factible para él. Su padre, aparentemente, representó una figura inconsecuente en su vida, pues lo recuerda accidentalmente y una sola vez (p. 105). De su abuelo tiene una memoria mucho más viva, recordada frecuentemente por el diálogo con el Viejo, quien parece hablar del mismo modo. Sin embargo, sabemos que ni siquiera llegó a conocer a tal abuelo y que sólo recuerda algunos de sus dichos: «No lo conocí, pero mi madre, que en gloria esté, me contaba» (p. 99). Sobre ella revela mucho más, ya que aunque muerta parece haber sido la persona más influyente en su vida. En un trozo de diálogo entre él y el Viejo hace una mención de ella ocasionada por la presencia de la Negra, cuya imagen parece inspirar su memoria: («Abstraído.) ¿Sabe usted cómo era mi madre? Vaya, ¿a que no adivina? No me diga que sí, porque lo mato. (Pausa.) La recuerdo. Un día más que otro. A ratos... muy linda... Por las mañanas se levantaba cuando salía el sol... La veo todavía. (Acorde de filarmónica.) Parecía... No sé con que compararla...» (p. 102).

Obviamente le preocupa la posibilidad de que el viejo mendigo la haya conocido. Esto se debe a su presentimiento de que ella haya llevado una vida moralmente dudosa o cuestionable:

> ... Murió, ya se lo dije. Siempre repito lo mismo. No quiero volver a mi pueblo... Es muy triste todo esto... Cuando murió... yo quise que hubiera muchas, pero muchas flores... Y me volví loco cuando un tipo se me acercó y dijo que no, que no podía ser y yo dije que sí y entonces mi tío vino y le dijo al otro que me dejara, que no sabía lo que estaba diciendo y que yo no podía resolver nada y entonces me subió una cosa, como una bola negra, y me fui a matar al tipo y lo cogí por el gaznate y si no me lo sueltan... me lo como vivo. (Pausa larga.) Es muy triste... ¿A dónde me meto esta noche, Dios mío? (p. 102).

Aunque parezca que el Muchacho no entiende la actitud de su tío sobre el entierro de su madre, sabemos que él está consciente de que existe al menos un rumor al respecto y de que su tío se encuentra involucrado: «... Era una lata. No me querrá creer... Me fastidiaba oírlo siempre con el mismo barrenillo; y la gente que consideraba que él, que mi familia... Esto, más tarde o más temprano, es una chiveta. Por eso un día me fui con otros amigos...» (p. 106).

Por lo visto, ese tío constituye la figura dominante en su vida. También lo es para todo el pueblo, ya que mediante él, Triana presenta uno de los elementos integrales de su dramaturgia: el prototipo del político, cuya vida, regida por los principios arribistas de la época, es detalladamente descrita. Por ello, conviene reiterar aquí que el autor encuadra la acción específicamente en la época que corresponde a la dictadura del General Fulgencio Batista, o sea, que el momento representado, data de los mil novecientos cincuenta. Característicamente, el tío del muchacho comienza su carrera años antes de que el joven deja su pueblo. A través del crimen, este tío ha demostrado sus condiciones, vinculándose primera-

mente con una figura de la política nacional, y habiendo llegado finalmente a obtener el puesto de alcalde (p. 105). La adquisición de una fortuna y el conjunto de prostitutas que tiene a su servicio son frutos que acompañan también el proceso. Aunque Triana emplea este elemento en casi todas sus piezas, merita citar la forma concisa lograda en ésta:

> (Muchacho.) ¿A que no sabe cómo es mi pueblo?... Allí somos una gente importante y barín... Mucho pupú... Mucha casa con tres pisos. Mi tío es un tipo que se las trae. Es gordo y tiene unos bigotes grandísimos y es amigo del representante Chicho Carvajal... Fíjese usted cómo es la cosa, que mi tío, que era guardaespalda del Jefe de la Poli, allá en mi pueblo, se fue a un Central y dicen que acabó con la quinta y con los mangos, porque él no le tiene miedo ni a Sansón Melena, y como iba a resolver asuntos de dinero y la gente se puso que-sí, que-no, que-cuando-termine-la-zafra... Dicen, yo no lo vi, que se llevó por la golilla a tres... Desde entonces le llaman el Alcalde y entonces fue cuando se apareció Chicho Carvajal y le dijo: 'Tú eres el hombre que me hace falta.' Y son amigos y mi tío saca unos rollos de billetes que no lo brinca un chivo y anda con cada clase de hembras que le hace la boca agua a todos en el barrio y a Carmelo, el dueño del billar. (Da un silbido.) Qué mujeres, mi socio... (p. 105).

Conviene notar también con cuánto gusto y minuciosidad nos describe el Muchacho la carrera política de su tío. Esta actitud contradice aparentemente el rencor expresado por él hacia la intervención de su tío en cuanto al entierro de su madre. Sin embargo, la verdadera contradicción proviene de que el Muchacho quisiera seguir el modelo de vida ejemplificado por la única figura paterna que ha influido en él —su tío— y de que éste se lo ha prohibido, exigiéndole que trabaje y se valga de sus propias fuerzas (pp. 105-106).

Con su llegada a La Habana entramos en una etapa de su vida que hemos llamado transitoria. Según su propio relato, data específicamente de los días que pasa en dicha ciudad antes de encontrarse en el parque con el Viejo y la Negra. En este periodo comienza su aprendizaje. Por su soledad y falta de experiencia se expone a la suerte de los desamparados. Ya conoce de nombre las diferentes zonas habaneras: «Mire, yo me he pasado el día de aquí al Vedado, del Vedado a Luyanó, de Luyanó a Marianao, de Marianao a aquí, y vuelta a empezar y dándole a la suela de los zapatos... que, mire, la tengo llena de furos» (pp. 98-99). A juzgar por el lenguaje que emplea, parece que ya maneja también bastantes expresiones y términos de la ciudad. También se ha rozado lo suficiente con el hampa para haber conocido a la Negra previamente y haber oído cómo la llaman por la calle —alusión probable al título de La Marquesa, personaje usado por Triana como modelo para la Negra: «Los otros días se portó de lo más bien conmigo. La gente se burla de ella y hasta le han encazquetado un nombrete...» (p. 100). Aún de más importancia, sabemos que en estos días el neófito ha sufrido su primer encarcelamiento a causa de un fraude. Sin otros recursos para sobrevivir ni otro modelo accesible que seguir es introducido a la delincuencia por la fuerza del hambre: «Yo no soy de aquí.

Es la primera vez que vengo. Caí, por desgracia... Una Estación de Policía es algo que no tiene nombre y a cualquiera se le ponen los pelos de punta. Oiga, yo tenía la barriga vacía y hacía un calor del diablo y tenía que estarme aquí al resistero del sol y un tipo vino y dijo que si quería venderle un reloj enchapado... de pulsera...» (p. 100).

No obstante la experiencia adquirida y sufrida en estos días en La Habana, el Muchacho se encuentra desorientado al llegar al parque. Tal parece que todavía no ha reconocido o asimilado conscientemente la realidad de su situación. Está descrito por la voz acotadora como «un tanto defraudado» y con una varilla que trae y «mueve impetuosamente alrededor suyo.» Aquí lo vemos entrando en la tercera etapa del proceso ritual, en que debe ocurrir su reincorporación formal a la sociedad. Ésta es la etapa más reciente de su vida que concuerda con la época representada por la acción. Al entrar en escena y encontrarse ante estos célebres pordioseros, el árbol y toda la atmósfera del parque, notamos que se entrega al recuerdo provocado por este ambiente y revela todo el pasado que hemos reordenado cronológicamente. La acción dramática mantiene, por ende, un movimiento constantemente cargado de alusiones retrospectivas que traducen la incoherencia verbal y la pasividad física demostrando su estructura ritual de iniciación hasta el desenlace. El pasado de los dos mendigos es relatado paralelamente al del Muchacho, manifestando el origen y la función de ambos como ministros del rito ubicados en la zona sagrada del parque.

*Los dos oficiantes: función e historia*

Ante los dos ocupantes de los planos superiores del parque-escenario, el Muchacho percibe las imágenes de su madre y del abuelo, cuyas palabras conoció por ella. A pesar de la incomprensibilidad del Viejo, al Muchacho le gusta escucharlo tanto que se olvida momentáneamente del hambre que sufre: «(Viejo.) ¿Verás? Hubo una vez... hace tantos, muchísimos años, allá por el tiempo de la Chelito y su pulguita... (Pausa.) Es verdad... (Se levanta, da unos pasos.) (Muchacho.) Siga... Me gusta. (Pausa.) ¿Sabe una cosa? Mi abuelo hablaba igualitico... ¿... me podrá ayudar con algo? Las tripas están cantando... Quizás, después, lo que usted me cuente, pueda regarlo por todo el mundo» (p. 99).

Aquí se capta la noción de que aún después de unos días por La Habana, él está en búsqueda de algún consejo y de alguna limosna para subsistir; también vemos que el habla del Viejo le desata en su mente una fuerte carga asociativa. En el mismo modo retrospectivo ya señalado, cuando el Viejo le cuenta que la Negra ha sido una prostituta cuya historia es muy conocida, el joven se queda abstraído y comienza el relato sobre la muerte de su madre. En otra oportunidad, «se vuelve para mirar a la Negra y queda extasiado» diciendo: «Es fea, fea, muy fea, requetefea, la muy condenada. (La Negra se sienta.) Mírela, mírela ahora. Luce como una reina. Mírela, mírela. O una Virgen...» (p. 100). Esta atracción irresistible provocada por la vieja prostituta le invoca al Muchacho la imagen de su

madre que quisiera mantener, negando así la contradictoria realidad. De modo que la función inicial de los vagabundos, descritos en la pieza como ancianos disparatados y ridículos, comprende un marco tipificador de la realidad social del pueblo y la ciudad a través del Muchacho.

En una acotación, el autor indica que ha creado a estos personajes empleando un modelo real de dos vagabundos muy conocidos (p. 96): El Caballero de París y La Marquesa. Obviamente, al hacer este tipo de caracterización, Triana cuenta con la vigencia de sus modelos, ya que el sentido de la obra depende de la capacidad del púbico lector o espectador para un reconocimiento preciso. Por ello, citamos a continuación una descripción de estos modelos hecha por individuos que los conocieron personalmente:

> La Marquesa era mendiga. Una mendiga negra, muy fea, que usaba ropas muy rumbosas obsequio de gente de posición que se divertía a costa de la pasión de la pobre mujer por los trapos. Era, pues, un personaje muy ridículo. El Caballero, en cambio, no pedía nada. Sus medios de vida eran un misterio. Él deambulaba con su melenón rubio-rojizo que nunca veía el peine, su túnica y capa negras y sus sandalias, soñando con castillos y palacios y pergaminos. Siempre andaba con un rollo de papeles sucios en la mano. No se sabe si escribía algo en ellos o no. Tenía una gruesa cadena con una cruz. Muchas veces llevaba alguna flor en la mano. Lo que sí tenía era una cierta majestad, una dignidad que hacía pensar más bien en algún personaje del Renacimiento, o tal vez, en algún cruzado medieval.[7]

Sin duda, esta descripción concuerda exactamente con la introducción de la Negra y el Viejo hecha por la voz acotadora al comienzo de esta pieza. Tomando en cuenta que se estrena *El Parque...* en 1962 (p. 94) y que representa una época que data de unos años atrás (p. 95), se comprueba la vigencia con que cuenta el autor: una etapa en que existía todavía el hecho o la fresca memoria de los parques habaneros habitados por prostitutas, mendigos y vendedores de todo tipo, producto derivado de las atracciones turísticas que tanto afamaron a dicha ciudad.

Las imágenes percibidas a través del Viejo y la Negra como tipificaciones del hombre y la mujer establecen un fuerte proceso de identificación que abarca la conducta humana del pueblo y la ciudad en forma de síntesis colectiva. Todos los modelos de vida masculinos y femeninos posibles en el mundo, representados por la pieza, son los estereotipos como la madre y el tío, en el pueblo; y el Viejo y la Negra en la ciudad. Al Muchacho se le impide una integración directa al primer modelo, y por ello se asimila después al segundo. La división no sugiere una disparidad intrínseca. Son dos versiones temporales del mismo mecanismo que conduce al Muchacho a la delincuencia y la corrupción. A causa de esta similitud, en sus asociaciones mentales provocadas por la presencia de los mendigos, recuerda al tío, la madre, el padre y el abuelo.

Una vez establecida la contemporaneidad caracterológica de la pieza con la época pre-revolucionaria, reconocemos cómo el relato de las historias personales de El Viejo y La Negra sugieren la forma en que ambos fueron convertidos en dos personajes célebres y ejemplares. Para demostrar este

funcionamiento, el autor revela un momento del pasado de esos vagabundos.

Este contenido proviene también de los diálogos entre el Muchacho y el Viejo. Sin embargo, antes y después de manifestarse se percibe la incomprensibilidad absoluta y característica del Viejo. Este factor intensifica su aspecto grotesco, que también abarca a la Negra, que los mantiene física y psíquicamente desorientados, a pesar de ser modelos típicos de las leyes imperantes. Las absurdas gesticulaciones de la Negra y la incoherencia del Viejo cobran relieve de este modo, siendo interrumpidas únicamente por breves trozos de diálogo reveladores del pasado. Casi todas las manifestaciones verbales del Viejo revelan una mezcla de observaciones disparatadas sobre símbolos cosmogónicos. De un momento a otro cambia de un estado pensativo al canto de una canción popular infantil como «Al ánimo, al ánimo, la fuente se rompió» (p. 103). Sus preocupaciones comprenden toda una serie de imágenes míticas, religiosas y supersticiosas como «Los siete círculos,» [8] la lectura de la palma del Muchacho, «Trino,» [9] y otros semejantes. Entre ellas, la más constante parece ser su identificación con la imagen de Cristo, que invoca por última vez al final de la pieza: «Mamá, papá, ¿por qué me has abandonado?» (p. 108).

Entre el Viejo y el Muchacho resulta casi imposible una comunicación directa y consciente. Sin embargo, el contenido de las asociaciones mentales del Viejo son símbolos de orden (Trino, siete círculos, etc.). De manera que sus manifestaciones psíquicas se deben ver como señales de un desorden caótico que se intenta reordenar por la fuerza de su inconsciente. Este proceso ha sido categorizado como uno de los «que ocurren en pacientes, particularmente durante etapas de desorientación y reorientación,» como «mandalas» o «imágenes circulares,» [10] que «como círculos mágicos, amarran y vencen los poderes desordenados que corresponden al mundo de la oscuridad, y describen y crean un orden que transforma el caos en cosmos.» [11] «Como fenómenos psicológicos aparecen espontáneamente en sueños, en algunos estados conflictivos y en casos de esquizofrenia.» [12]

El conficto del Viejo se debe específicamente a una crisis de identidad. Entre sus diálogos con el Muchacho, notamos que a ratos alude concretamente a su pasado personal: «(Viejo.) Es muy triste. (Muchacho.) ¿El principio? (Viejo.) No, el resultado. (Muchacho.) A ver si nos entendemos, ¿de qué está hablando? (Viejo.) Le estoy hablando de mi vida. (Muchacho.) Pues no lo parece. (Viejo.) ¿Verás? Hubo una vez... hace tantos, muchísimos años...» (p. 99). Periódicamente refleja cierta añoranza hacia su pasado, hacia un tiempo que fue para él mucho más significativo que el presente. Sin embargo, no logra definirlo hasta que el Muchacho comienza a indagar sobre la Negra por la atracción que le causa su presencia. El Viejo, al reconocer que la atención del Muchacho se ha desviado hacia la Negra, cuenta su versión de la historia de ambos:

> ... Esa está en su elemento. (Al muchacho que se queda abstraído.) Mírela. Mírela. (El muchacho mira a la negra, pero no la ve. Permanece sumergido en algún recuerdo. Se sonríe mecánicamente.) Eh, vieja puta, te vas a dar una vueltecita. Ahora el negocio está por los suelos. Antes, sí. En tus buenos

> tiempos... Yo, a veces, me acuerdo... (Al muchacho.) ¿No te lo había dicho? Si yo la conozco... Antes, yo tenía un violín y recorría los pueblos, los pueblos más olvidados, y la gente me gritaba: 'Eh, tú. Tócame Papaíto Compay Gallo.' Y yo tocaba y entonces se reían y yo les veía los dientes y lloraba y lloraba tanto y se ponían todos muy serios y venía una mujer gorda oliendo a cebolla y se arrodillaba delante de mí y gritaba: 'Es un ángel, es el hijo de la Virgen'... Y yo me quedaba solo, sin mi violín... Solo... Y el carnicero me tiraba las piltrafas del perro... Y mi primo Juvencio, con su cara llena de verrugas... Y el pelo amarillo como el azafrán... (pp. 101-02).

Aquí vemos —además del vínculo entre ficción y realidad en cuanto al color del pelo del hermano del Viejo y el «melenón rubio-rojizo» [13] del Caballero de París— cómo el Viejo añora y señala, en su único momento de coherencia verbal, la época en que su identidad fue sancionada popularmente. Es la época en que tenía movilidad y no se encontraba ubicado fijamente en la plataforma de un parque. Es, aún de más importancia, el momento en que adquiere el nombre popular de «ángel» o «hijo de la Virgen,» que implícitamente refleja la forma en que el modelo real pudiera haber adquirido el sobrenombre de «Caballero de París.»

En este trozo de diálogo se desata también el celo del Viejo hacia la Negra. Aunque ella es su contemporánea, todavía ejerce un gran poder asociativo de imágenes mucho más vigentes y vitales en la mente del muchacho que las marchitadas e incoherentes identificaciones provocadas por el Viejo. Por ello, éste intenta desacreditarla ante el joven: «(Casi susurrante, en los oídos del Muchacho.) No te fíes de ella. Es una puerca. Es el diablo. Ella me perseguía. Lo sé. (La negra, con un gesto de desprecio, escupe y sigue pintándose.) Mi primo Juvencio la conoció en Batabanó y me dijo que le habían dicho que era cierto y requetecierto que vino de Africa y vivía en un barrancón y que luego se fue con un chino...» (p. 102).

La envidia del Viejo hacia ella data desde la época en que ambos adquirieron fama. Al contar la historia de la Negra, el Viejo revela que desde hace años ha existido entre ambos tal rivalidad. La forma pública y colectiva en que ella adquirió su popularidad queda marcada también en este trozo de diálogo, puesto que al Viejo le llegó la noticia en forma de chisme, por medio de los «que le habían dicho» a su primo de dónde vino, qué hizo y dónde vivía.

Una vez reorganizado este marco esclarecedor, la acción dramática se mueve hacia la conclusión del rito, realzando la función de la zona sagrada en que se celebra. Toda la pieza, hasta este momento, prepara el camino retrospectivamente para comprender el significado de la plazoleta en la acción. Del mismo modo en que se basa el autor para modelar a los oficiantes inspirado por personajes históricos, la estructuración y carpintería teatral que comprende el parque surge como un símbolo de síntesis histórica.

*El Parque de la Fraternidad: zona sagrada*

> Es una de las plazoletas más bonitas de La Habana. Responde al arte moderno de los años 20. En su centro existe un amplio espacio circular, rodeado de una verja de bronce muy elaborada. Tres peldaños dan acceso a la puerta de bronce que sólo es abierta para realizar trabajos de jardinería. En la puerta hay unos bajorrelieves con las caras del Presidente Machado y del entonces Secretario de Obras Públicas, Doctor Carlos Miguel de Céspedes, cuyo fantástico plan de embellecimiento de La Habana fue realizado con tanta rapidez y eficiencia que le valió el nombre de 'El Dinámico.' La Fraternidad es un punto intermedio entre la zona comercial aristocrática San Rafael-Galiano-Neptuno y la muy popular Reina y Monte. Toda la acera frente a la Fraternidad y el Capitolio Nacional estaba ocupada por comercios y viejos hoteles que en un pasado fueron muy buenos. En los anchos soportales de estos hoteles estaban los cafés, al aire libre, muy populares hasta la década del 40 en que la vida nocturna comenzó a desplazarse hacia otras áreas de la capital. Un público muy heterogéneo cruzaba necesariamente esta amplia plazoleta cuya clientela fija eran vagabundos y mendigos que se acogían a la sombra del arbolado para matar el tiempo y disfrutaban de la comodidad de los numerosos bancos que allí habían. No faltaban en la noche el chino manisero, el guitarrista venido del campo que se arreaba unas 'pecunias' tocando para los pasantes y el muy criollo vendedor de 'pirulíes.' [14]

Basta esta descripción del verdadero Parque de la Fraternidad para constatar con cuánta exactitud Triana ha captado toda la atmósfera de la zona en su pieza. Notamos que en la época en que se fundó el parque, hasta el planificador recibió un sobrenombre popular, así como los mendigos lo adquirieron en un tiempo previo a los años 50 según las referencias de la obra. El amplio espacio circular nombrado corresponde a la «Rotonda» citada por el autor (p. 96) como parte específica del parque en que se desarrolla la acción. Los tres peldaños aluden claramente a los tres planos del escenario. La cercanía del parque al Capitolio Nacional es confirmada. La popularidad de la zona en la época de su fundación, así como su atracción turística, queda establecida también, haciéndole eco al relato en la obra sobre los viejos mendigos. El árbol sugiere una función protectora para los personajes que habitan el parque y para el público variado que lo visita, quienes forman un conjunto humano casi idéntico al presentado por el autor en la pieza.

En esta zona elegida para la iniciación se manifiestan, pues, las normas que ha de imitar el Muchacho para resolver su crisis interna y ajustarse a la satisfacción de sus necesidades físicas. Entre los vagabundos que allí encuentra sólo gobiernan las mismas leyes de la brutalidad y el chantaje que presenció en su pueblo. Por ello notamos que al final de la obra, cuando cesan las revelaciones del pasado, el Muchacho vuelve en sí y se dirige una vez más al Viejo: «(Muchacho.) Ayúdame. (Viejo.) ¿Ayudarte? (Muchacho.) Es un favor que se le hace a cualquiera. (Viejo.) ¿Por qué? ¿Acaso tú me sabes algo? (Muchacho.) Compadézcase, por su madre. (El Viejo se ríe.)

No puedo seguir así. (Pausa. El Viejo lo mira igual que si fuera un punto lejano y ajeno.) Ayúdame» (p. 108).

El Viejo no puede concebir el acto caritativo a no ser que se vea obligado por el mal que le pueda hacer el Muchacho. Sólo está dispuesto a trocar su ayuda por alguna información que tenga éste en su contra. Al ver esta reacción, el Muchacho comienza a reconocer finalmente que ha perdido su tiempo y que lo único que importa es comer, de cualquier forma posible.

Este ejemplo de las leyes rigentes es dramatizado también a través de la Negra en este desenlace. Ella ocupa el plano más alto del parque-escenario, permaneciendo callada hasta el último momento de la escena final. Desde su trono, observa y gesticula mientras el Viejo y el Muchacho han dialogado desde el comienzo. En ella no hay manifestaciones de crisis como en los otros personajes. Ella reconoce sus limitaciones y se ajusta a la realidad del momento: «Sí, mi tierra, ¿qué le voy a hacer? Aquí lo que no hay es que morirse» (p. 109). Ha aprendido a cederle algunos de sus antiguos puestos a otras prostitutas y pordioseros más jóvenes: «Porque Beba tiene un banco en el parquecito de Albear y yo le dije: 'Mi hijita, me estás haciendo la competencia.' Y yo la dejo y vengo para acá y no busco ningún tirijala... Hay que ir tirando, mi socio... tirando, hasta ver...» (p. 109). Ésta es la única manifestación verbal suya, expresada en forma de monólogo dirigido al público como muestra del conocimiento que ella tiene del mundo en que habita:[15] «... Hoy creo que apenas si me alcanza para una frita, y yo que soy dueña de todos los bancos. No importa. (Saca de una jaba un pan con dulce guayaba y le da una mordida.) La vida, mi hermano, La vida...» (p. 109).

Tras el ejemplo de los dos mendigos, el Muchacho adquiere finalmente una perspectiva mucho más objetiva de la realidad. La iniciación que le fue negada en el pueblo queda terminada en el parque. Después del intercambio verbal con el Viejo, él nota que éste cae en lo que parece ser su último sueño. Entonces el joven toma la iniciativa, siendo el primero que «se le acerca muy despacio, y lo registra en un santiamén» (p. 108). Como el Viejo no posee nada de valor, el Muchacho lo deja echado en el suelo y moribundo. La Negra lo sigue en este saqueo de un anciano moribundo; después, un policía vestido de azul[16] y una mujer con «un perro sato que le ladra al Viejo» pasan por su lado maltratándolo y sacudiéndolo como si fueran auras tiñosas. Finalmente, las hojas del «árbol simbólico» caen sobre el cuerpo del Viejo cubriéndolo paulatinamente (p. 108).

En este desenlace el Muchacho demuestra la capacidad de actuar según las necesidades inmediatas y las normas establecidas. Ya ha presenciado la muerte de un ser humano desamparado y visto por los demás como un objeto cuyo valor depende de lo que tenga en los bolsillos. Su incorporación total a este mundo se manifiesta cuando hace mutis con un gesto de autosuficiencia y dice: «Qué berraco soy» (p. 108). Su salida indica que va en búsqueda de un lugar más propicio para la satisfacción de sus necesidades y que ha tomado conciencia de su estado; lo que incluye un reconocimiento de que allí, en el parque, ha malgastado su tiempo y energías.

Al quedar el Viejo moribundo, el árbol se manifiesta según los valores establecidos al dejar caer sus hojas sobre él, cubriendo su cuerpo hasta taparlo. Como símbolo de la historia del parque en que se encuentra, esta forma de expresión señala la perpetuación del parasitismo hampesco: el cuerpo del viejo y las hojas que lo cubren sugieren una muerte pero forman también la base para la incubación de nuevos vagabundos como el Muchacho. Los valores asentados durante la ceremonia en que se sembró dicho árbol quedan así reiterados una vez más.

Podemos postular, por lo visto, que la dimensión histórica de la pieza refleja a nivel cotidiano cómo se ha mantenido durante 30 años la dependencia, el saqueo, el parasitismo, el engaño y la traición del dictador Machado que significó la entrega de la autonomía cubana a los intereses norteamericanos. Parece obvio que aquí se destaca todo el proceso que a través de dictadores ubicados en las ciudades capitales han minado el desarrollo de los países latinoamericanos. La construcción del parque como plan de embellecimiento de La Habana queda desenmascarado, realzándose los motivos arribistas de Machado. Mientras creaba la ilusión de progreso, Cuba era hipotecada a través de préstamos que imponían condiciones desde Washington. La siembra del «árbol simbólico» en 1928 dentro del Parque de la Fraternidad se comprueba como un ejemplo de este proceso, que como resultado revalidó la Enmienda Platt, traicionándose así los intereses autóctonos e independientes que habían propuesto su abolición desde la Quinta Conferencia Americana celebrada en Santiago de Chile unos años antes.

Desde los centros administradores y distribuidores como La Habana, se crean mitos que esconden y ofuscan la pérdida de autonomía, plasmando esquemas de conducta corruptos que abarcan aun los pueblos del interior. La ejemplaridad de los rufianes y bandoleros como el tío del Muchacho, el desinterés por el trabajo y la atracción de la vida fácil deseada por el joven en el pueblo adquieren un paralelo en la ciudad por el pauperismo que allí impera como algo celebrado y aclamado. Se ofrece, pues, una sociedad sin recursos morales y económicos, condenada a vivir como parásitos, dependiente de la limosna y del crimen.

Toda la realidad social cubana desde el machadato hasta el batistato, e incluso las de países hermanos en Latinoamérica, quedan involucradas en el marco de referencia histórica de esta obra. La iniciación del Muchacho acentúa específicamente la ausencia de toda ejemplaridad social y moral sana, así como la necesidad de regirse por la prostitución, la delincuencia, el arribismo y la mendicidad para sobrevivir.

La característica más grotesca de este proceso se manifiesta al nivel psicológico individual en esta pieza, ya que el Muchacho depende del rito iniciativo para ser integrado funcionalmente a la corrupción hampesca habanera. En la jerarquía estructural de esta zona sagrada, representativa de la colectividad social, se presentan al Viejo y la Negra como símbolos de personajes históricos, acompañados por el árbol sembrado en 1928, estableciéndose así un marco extraordinariamente verídico que fundamenta la efectividad de esta obra.

[1] Esta obra fue estrenada en 1962 y escrita en 1961. El autor señala la época representada como «hace algunos años.» De modo que se deduce el punto de partida como a finales de la década del cincuenta, es decir, finales de la dictadura batistiana. Ver José Triana, *El Parque de la Fraternidad*, en José Triana, *El Parque de la Fraternidad* (La Habana, Cuba: Ediciones Unión/Teatro, 1962), pp. 94-95. A continuación, citaremos por esta edición señalando el número de página.

[2] Entre la crítica cubana se ha aludido a los elementos criollos de los personajes o a la incoherencia de los diálogos, pero sin un reconocimiento de lo histórico. Ver Rine Leal, «El nuevo rostro del teatro cubano,» *La Gaceta de Cuba,* II, núm. 193 (3 de junio 1963), 12; Ada Abdo, «Seis meses de teatro habanero,» *Casa de las Américas,* III, núm. 17/18 (marzo-junio 1963), 92.

La crítica norteamericana tampoco ha percatado el marco histórico de la obra. Según Frank Dauster, uno de los teatristas que más ha publicado sobre Triana, *El Parque...* «es una denuncia de la bancarrota de la religión ortodoxa en el mundo moderno.» *Historia del teatro hispanoamericano,* 2.ª ed. (México: Ediciones de Andrea, 1973), p. 130.

[3] Sobre la historia del parque y el árbol así como la Sexta Conferencia Panamericana, hemos consultado las siguientes fuentes: Julio Moré, ed., *Cuba en sus manos* (New York: Publicidad Fotográfica Moré, 1969); «The Sixth International Conference of American States» *Bulletin of the Pan American Union,* LXII, núm. 4 (April 1928), 333-350; Thomas, *Cuba...;* and Carleton Beals, *The Crime of Cuba* (Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1933).

[4] Moré, p. 109.

[5] Ver Thomas, pp. 587-602; Beals, pp. 237-320.

[6] Van Gennep, pp. 1-41.

[7] Esta información proviene de cubanos con quienes hemos establecido correspondencia para este trabajo. Citamos solamente a los que manifestaron haber tenido un contacto personal con El Caballero y La Marquesa, ya que la mayoría de los cubanos que vivieron algún tiempo allí recuerdan haberlos visto u oído de ellos.

[8] Sobre la asignación mítica del número siete hemos consultado la obra de Ernst Cassirer: «La misma dignidad se le da al número siete, pero con un grado más alto; este número se dispersa en todas direcciones desde la cultura más antigua en Mesopotamia y aparece como un número específicamente sagrado.» «En la Edad Media, los padres eclesiásticos señalaban el número siete como el de la perfección, como el número absoluto y universal: 'septenarius numerus est perfectionis'.» «La función del número es de unificación —une a muchos elementos mezclados y produce un acuerdo entre elementos que están en desacuerdo; se comporta como una unión mágica, que no tanto une las cosas como que las armoniza dentro del espíritu.» *Mythical Thought,* vol. 2 of *The Philosophy of Symbolic Forms,* traducido al inglés por Ralph Manheim (New Haven: Yale University Press, 1972), pp. 145-51. La traducción es nuestra.

[9] Significado de «Trino»: «Que contiene en sí tres cosas distintas o participa de ellas. Úsase para significar la trinidad de las personas en Dios, Dios es Trino y uno.» *Diccionario de la Lengua Española,* Real Academia Española, Decimonovena Edición (España, 1970).

[10] Carl G. Jung, *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self,* vol. 9 of the *Collected Works of C. G. Jung,* pár. 60, citado por Jacobi, p. 193. Tanto esta cita como otras tomadas de esta obra son nuestra traducción.

[11] *Ibid.*

[12] Carl G. Jung, *Mandala Symbolism,* traducido al inglés por R. F. C. Hull, Bollingen Series XX, Princeton/Bollingen Paperback edition (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1973), p. 3, tomado de Carl G. Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious,* vol. 9 of the *Collected Works of C. G. Jung.* La traducción es nuestra.

[13] Ver página 70 de este trabajo en cuanto al aspecto físico de El Caballero de París.

[14] Ver Moré, p. 109 y la cita 7 de este capítulo.

[15] Aquí Triana emplea de nuevo la técnica de acudir al público que señalamos en *El Mayor General*. De esta forma, podría decirse que solicita la capacidad crítica de los lectores o espectadores, aunque con cierta ironía hacia ellos, que veremos también en obras subsiguientes.

[16] Aquí se comprueba una vez más la ubicación de esta pieza dentro de la etapa batistiana por haber sido éste el color de los uniformes policíacos en dicha época.

## Capítulo IV

# La Muerte del Ñeque

*La Muerte del Ñeque,* penúltima obra escrita por Triana, retorna a la época batistiana de «los años cincuenta» [1] que vimos tratada en *El Parque de la Fraternidad* y *Medea en el espejo* parcial o totalmente como marco de referencia. Conviene notar, pues, que con esta pieza Triana mantiene su preocupación singular por el pasado nacional y acentúa el mismo acervo de características sociales y morales de dicha época. Específicamente nos muestra en esta obra la vida de «solar» [2] criolla ubicada en Santiago de Cuba, capital de la provincia oriental, donde residió el autor por catorce años.[3] Allí destaca principalmente las creencias supersticiosas, dándole a la pieza «una dimensión de apoteosis sobrehumana» (p. 18), y a la corrupción política, manifestada como una fuerza dirigente salvaje e inexplicable, aun para sus miembros más representativos.

La acción transcurre ante una escalera que pertenece y representa, por la posibilidad de ascender por ella, a una de las casas jerárquicas de este solar donde se comentan las vidas de todos los personajes, señalando la falta de privacidad individual. Desde el comienzo quedamos avisados también que en otra casa, la de Violeta, se celebra una sesión espiritista al mismo tiempo que se desarrolla la obra. Aunque la acción nunca nos lleva a dicha casa, los personajes la visitan periódicamente. Según sus creencias, allí consultan con los espíritus sobre su suerte por medio de la intervención de Violeta, oficiante de la sesión. Simultáneamente con la acción dramática y la ceremonia espiritista, a través de la pieza se oyen los «cantos del Orile» (p. 18). Según el autor, éstos «... espantan, eliminan los malos espíritus y al mismo tiempo son una invocación a los buenos espíritus que aconsejan remedios y fórmulas para alcanzar la perfección» (p. 18).

Ante esta tensión atmosférica de embrujamiento se percibe el carácter absurdo que genera la pieza desde un comienzo. Las causas de este aspecto misterioso y de las motivaciones conflictivas permanecen ocultas mientras cobra relieve el efecto apoteósico de las ceremonias supersticiosas, y los juegos del coro. Este último elemento, compuesto por tres personajes, hombres todos, constituye una síntesis racial cubana: un negro, un mulato y un blanco. En el juego de los dados que los entretiene hay mucha ambigüedad porque las palabras enunciadas al efectuarlo sugieren la posibilidad de relacionarse con varios planos de realidad. Al decir uno de ellos: «Mátalo.

Mátalo. Tiene que morir...» (p. 17) notamos que se puede referir al juego mismo (un número más alto o diferente pudiera sustituir o «matar» al adquirido o seleccionado por otro jugador), a un sueño que ha tenido este personaje («Anoche tuve un sueño. Alguien me gritaba... Mátalo. Mátalo.»), o por último, la orden de matar se relaciona con un crimen que planean contra Hilario, el personaje central de la pieza.

Por lo visto, la fusión de elementos dramáticos característicos de Triana se percibe como impacto inicial. El juego, en múltiples formas, rige la conducta de todos los personajes con tal frecuencia que se dificulta la separación de la realidad entre ellos. El chisme también cobra relieve. Desde la primera escena notamos que esa vida pública, ubicada más bien en la calle que en un hogar, ocasiona constantemente la discusión de intimidades ajenas. Con la brujería se desprende un elemento misterioso y tipificador, ya que se manifiesta por una mezcla de cultos fetichistas existentes en Cuba: el rito afro-cubano del Orile y el espiritismo quiromántico de origen europeo.[4] Ambos afectan directamente la conducta de los personajes durante la acción, manteniéndolos pendientes de los cantos rítmicos del primero y la sesión espiritista que se celebra en casa de Violeta.[5]

Aunque en esta obra parece que desde el comienzo, Ñico, Pepe y Juan, personajes del coro, se proponen matar a Hilario, el plan queda pendiente mientras cobran relieve el chisme, los juegos y la brujería, sugiriendo la posibilidad de que desvíen la realización del crimen.

Según la técnica de Triana, la acción tiende a revelar un pasado histórico colectivo y personal que despeja los elementos ilógicos iniciales. En esta pieza se trata de la vida de Hilario, un hombre ambicioso desde su infancia, quien logró una posición importante rigiéndose por los métodos arribistas típicos del orden social corrupto representado. En cuanto al crimen central anunciado por el coro, esta historia contiene un trasfondo significativo. Hilario y el padre de otro personaje de la obra llamado Juvencio fueron amigos en un pasado. El padre de Juvencio, por ser jefe de la policía, le ofreció un puesto policíaco a Hilario. Éste estableció prontamente vastas conexiones políticas que incluyeron al hermano del presidente de la república (p. 106). Según el relato de la vida de Hilario, dispersado por toda la pieza y verbalizado por múltiples personajes, incluyendo al propio Hilario, éste maquinó la muerte de su amigo para asumir la jefatura de la policía.

Aunque hay muchos más datos ofrecidos sobre el pasado de este personaje, sólo precisa la mención de este aspecto aquí, ya que la acción comienza con la intención del coro de matar a Hilario. Estos personajes han sido contratados por Juvencio, quien ha decidido vengar la muerte de su padre. Para realizar este plan necesitan saber la hora en que llegará Hilario a su casa esa noche y obtener el dinero que Juvencio les ha ofrecido por el crimen encomendado. Este desarrollo estructura un hilo argumental de la obra a través de los tres actos. De modo que el motivo central, insinuado desde la primera escena es claramente anunciado a mediados del primer acto. Sin embargo, llega a convertirse en un motor secundario de la acción a causa de los múltiples conflictos entre los otros personajes mientras se espera a

Hilario y al dinero. Llegamos aun a olvidarnos del crimen esperado, tomándolo por sentado, ya que en el transcurso de la pieza observamos el estado de descomposición de la familia, de la carrera policíaca y de la personalidad de Hilario antes de realizarse. Cuando ocurre el crimen final, adquiere un valor de anticlímax por ser precedido del desmoronamiento total de este individuo y del mundo que lo circunda.

Debemos notar que en esta obra Triana emplea una cantidad de personajes mayor que en ninguna otra. Hay, por ello, una multiplicidad de motivos individuales que serán destacados en nuestra discusión de cada acto. No obstante, la característica esencial que tienen todos en común es su calidad viciada y su dependencia de la figura de Hilario. Se manifiestan a través de ellos el chantaje, el racismo, la prostitución, el bandolerismo, y la traición. Algunos esperan aprovecharse de la posición de Hilario como jefe de la policía, otros aguardan ansiosamente el momento en que éste sea asesinado por el coro. Todo plan de acción parte, por ende, de un sentido endemoniado de la realidad dentro de un mundo perverso que ha sido plasmado fijamente en la colectividad, y que tiene como representante de los cuerpos dirigentes a Hilario García.

La descomposición del mundo representado, a todo nivel, se comienza a desprender como marco causal de la acción. La falta de todo tipo de trabajo mantiene a estos seres desposeídos de recursos esenciales para una vida normal, y por ello se entregan al vicio y las otras actividades correspondientes a dicho estado. En este solar cada individuo tiene que permanecer constantemente al tanto de los motivos e intimidades ajenas para sobrevivir, ya que en cualquier momento puede ser el objeto de una venganza o una traición de sus propios vecinos. Se atienen, pues, a las leyes de las probabilidades como si la vida fuera un juego a muerte. Lógicamente, acuden al fetichismo agorero por la descomposición moral y social reflejada en la pieza. Los poderes sobrenaturales asignados por ellos a sus creencias asumen de esta forma la responsabilidad total de los acontecimientos, motivos y conflictos que gobiernan su conducta.

La sesión espiritista y los cantos del Orile representan para ellos una especie de balance que contrapesa la realidad maleada que perciben y motiva sus actos. Estos cultos expurgatorios constituyen para ellos una manera ahistórica de relacionarse con un mundo salvaje e inexplicable que los condena a la miseria y al parasitismo. Aunque se planea la muerte de Hilario, esto no surge como un símbolo de liberación colectiva contra los poderes dirigentes, ni tampoco como la venganza individual que ha sido anunciada inicialmente. La intervención de los dioses, manifestada por cultos supersticiosos, les traduce el plan criminoso en términos de expiación demoníaca que justifica sus actos enviciados. La desdicha de Hilario, que se desarrolla antes de efectuarse su muerte, refuerza esta noción, haciéndoles creer que él ha sido efectivamente un sacrificio que los absuelve de toda culpa.

Con esta perspectiva, la vigencia de los cultos que tipifican la realidad social presentada adquiere un sentido fundamental. El personaje de Hilario, como hemos visto, encabeza un mundo totalmente perverso y diabólico. Por su posición de autoridad y antecedentes políticos, él conoce las leyes

de su mundo. Para mantener su puesto privilegiado se rige por las mismas normas que lo hicieron triunfar. Emplea el terror, la represión, el crimen y todos los métodos necesarios para sostener su poder autoritario en la ciudad, en el solar y hasta en su propia casa. Él, por tanto, ni se preocupa de la venganza planeada por Juvencio, ni se presta a las creencias fetichistas de los demás personajes. La seguridad de los principios que rigen su conducta no dependen de poderes sobrenaturales sino de las necesidades políticas suyas y de sus superiores, lo que constituye un conocimiento histórico de la realidad.

El ascenso esperado por Hilario manifiesta la fe que tiene en estos principios. Es también la ocasión que lo lleva a la estación de policía y lo ausenta de su casa lo cual ocurre durante los dos primeros actos. Cuando regresa Hilario descubrimos que no obtuvo el ascenso y que al pasar por la casa de Violeta, en un gesto de frustración y desprecio, concluyó violentamente la sesión espiritista. Hilario no se explica la razón por la que fue rechazado su ascenso ni reconoce que su conducta como jefe de la policía fue reprendida. Una vez en la casa, su hijo y su mujer lo abandonan. Finalmente, antes de caer en manos del coro para ser asesinado, cae desplomado a los pies de la escalera, ironía de su ascenso frustrado.

La transformación de Hilario —personaje afortunado y heroico dentro de los valores vigentes en su mundo hasta entonces— en víctima desamparada repentinamente por las fuerzas policíacas que él mismo representaba, acentúa el poder mágico y embrujador efectivo en la pieza, integrándolos significativamente en el desarrollo de la acción dramática. La venganza de Juvencio queda así reemplazada como estructura básica de la obra por una especie de hechizo sufrido por Hilario que lo convierte en un ser condenado llamado «el Ñeque,» término empleado por brujos y agoreros cuyo sentido ha sido definido de la siguiente forma:

> En la actualidad se va abandonando el uso de las voces 'salación' y 'salao' y en su lugar se adopta la palabra 'ñeque.' Una persona o cosa 'ñeque' es que está salada. Puede reconstruirse su etimología, como sigue: 'ñ-e-k-é,' sonidos tomados del lenguaje yoruba; 'ñ' es un prefijo auxiliar denotando una acción que es o fue al tiempo aludido por la proposición; 'e,' que tiene el mismo valor que 'a,' es otro prefijo que puede expresar el sujeto pasivo de una acción, así como la acción misma, o la caulidad abstracta implícita en un verbo intransitivo; 'ke,' verbo significando: colocar un lazo, empeorarse en una enfermedad, estar ronco, quemar, destrozar, cortar, asesinar, dar alaridos... De manera que 'ñ-e-ké,' querrá decir: individuo que es sujeto pasivo de una de esas acciones perjudiciales o la acción misma, ya que todas las acepciones expuestas del verbo 'ke' caben en el significado de la palabra 'ñeque'... Puede resumirse la función del brujo como hechicero, en la composición de hechizos benéficos y maléficos, es decir, en quitar y producir la 'salación' a una persona.[6]

La estructura ritual de la pieza, característica del teatro de Triana, surge de este hechizo mágico que los personajes creen ver impuesto en Hilario por los dioses. A pesar de que su caída parece ser trágica por haber sido él

un ser triunfador y heroico que luchó por adquirir una posición social de importancia, la inexplicabilidad de su derrota y su falta de reconocimiento de la causa proyectan la visión satírica de la pieza.[7] Hilario no se da cuenta de que sus propios superiores le han negado el ascenso por motivos políticos y que lo desechan después de haberlo usado como un objeto. De este modo, la barbarie política que gobierna verdaderamente su mundo se convierte en un fenómeno inexplicable que ofusca el entendimiento del propio jefe de la policía. La mentalidad fetichista absorbe así la propia conducta de Hilario, surgiendo como la única forma de orientarse ante la realidad. Los actos y motivos de los altos funcionarios a quienes había servido adquieren para Hilario el mismo carácter de incomprensibilidad que los dioses de los cultos fetichistas. La superstición y la barbarie política quedan, por tanto, unidas como entidades idolatradas e inalcanzables aun por un jefe de policía.

Paralelamente, Triana caracteriza a través de Hilario la descomposición social y política de las etapas históricas cubanas pre-revolucionarias. Las conexiones personales que adquiere Hilario como base de apoyo en su ascenso social incluyen familiares de presidentes, senadores y otros jefes de policía tanto en Santiago de Cuba como en La Habana; y su edad de 45 años abarca la mayor parte de la historia republicana nacional.

Con esta visión, se puede captar la función de las múltiples ceremonias que operan en la pieza y cómo el desenlace de la misma se discierne de un proceso de embrujamiento. Ya que estos elementos estructuran y le dan sentido a la obra conviene recalcarlos aquí. En la sesión espiritista se busca al espíritu que según los personajes ha maleado sus vidas. Al mismo tiempo los «cantos del Orile» que se oyen invocan la expiación de dicho espíritu. Paralelamente, en la acción de la pieza se convierte la venganza de Juvencio en un motivo secundario mientras se vierte toda esta carga demoníaca sobre Hilario y se le bautiza como Ñeque. La muerte final del protagonista, con toda la sátira que ello implica, responde al llamado de los dioses.

*La venganza de Juvencio*

A causa del carácter público del espacio en que se mueven los personajes, al igual que las múltiples actividades ocurridas fuera de escena, la acción dramática se presenta a través del coro en forma de chisme como conducto de información primordial. Compuesto de tres personajes típicos —el mulato Pepe, el negro y cojo Juan y el blanco Ñico— el coro funciona como portavoz colectivo. Como han sido contratados por Juvencio para asesinar a Hilario, estos personajes se encuentran doblemente ligados al motivo central de la acción. Representan por ello un papel integral en el desarrollo argumental, conjuntamente con su función observadora y marginal de coro. La omnipresencia escénica que mantienen se hace aún más teatral y significativa por su tendencia a traducir la acción dramática en forma de juegos, creando así dos planos escénicos simultáneos.

La primera escena de este acto comienza precisamente de este modo.

Uno de los personajes del coro introduce el plan criminoso que los motiva con las palabras que provienen de un sueño, las cuales podrían aplicarse también al juego de dados que los ocupa en ese momento (p. 17). La fase triple de esta escena —de juego, sueño y acción dramática— caracteriza su conducta sometiéndolos frecuentemente a dudas internas y actos impremeditados.

El conducto de información que entrelaza la acción fuera de escena y mantiene a los personajes del coro y al público al tanto de la misma por medio del chisme comprende también a Cachita, criada de Hilario. Su interés personal está ligado al bienestar de su amo. Ella espera establecer un compromiso amoroso entre su nieta Berta y Pablo, el hijo de Hilario, afincando así su propia seguridad. A causa de este motivo se percibe cierta fricción entre ella y el coro en la segunda y tercera escenas de este acto inicial. Cachita ignora que los miembros del coro necesitan averiguar la hora de la llegada de Hilario y esperar el dinero que Juvencio les ha prometido. No obstante, ella desconfía de la presencia de ellos y sospecha que intentan dañar a Hilario. Se propone descubrir precisamente qué los tiene en la cercanía de la casa.

Encauzado por estos motivos, el diálogo entre ella y el coro resulta sumamente informativo. Ambos se incitan a contar lo sabido u oído por fuentes ajenas. El entusiasmo por el chisme y los prejuicios inconscientes de cada uno se convierten en una fuerza irresistible que los hace divulgar algunos secretos que quisieran reservar. Así se inicia en esta pieza la revelación del pasado de Hilario y su familia.

En defensa de Hilario ante las intencionadas divulgaciones del coro, Cachita describe la niñez de este personaje perdiendo de vista que la han incitado a ello con todo propósito. Resumidamente describe las dificultades encontradas por su amo aun desde muy temprana edad. Menciona cómo ante la muerte de su padre éste tuvo que hacerse cargo de su propia madre y hermana. Hace una alusión a la deshonra familiar provocada por la inclinación de dicha hermana hacia la prostitución. Recalca la aparente hombría y el carácter emprendedor con que Hilario resolvía todo tipo de contratiempo. Finalmente, ante la mención del coro de que a Hilario se le conocía como «El Mulato» (p. 22), Cachita, siendo ella negra (p. 15), reacciona en contra del chisme como si considerara dicha palabra un insulto: «... Ah, eso sí que no... La gente es tan envidiosa... y no soporta que uno siempre esté arriba, como la espumita, como la espumita» (p. 22).

El intercambio continúa; se nombra al padre de Juvencio por primera vez en la pieza como responsable de haber empleado a Hilario en la policía. El curso de su carrera policíaca, que incluye el encuentro y la adquisición de su mujer Blanca Estela en un partido de barajas, prosigue en el relato. Sin embargo, este capítulo de la vida de Hilario es narrado por el coro por medio de uno de los juegos que caracteriza su conducta, quedando Cachita como oyente mientras estos tres personajes se incitan mutuamente a contar lo que han oído sobre Blanca Estela.

El pasado de Blanca Estela es vinculado así con un burdel habanero frecuentado por los oficiales de la policía. También se narra cómo Hilario as-

cendió por los rangos policíacos hasta pertenecer a dicho grupo de oficiales. En el proceso de ascenso se alude por primera vez a que Hilario fue responsable de la muerte de su amigo, el padre de Juvencio (p. 27). Finalmente, el encuentro de Hilario con Blanca Estela queda detalladamente relatado: «... De esa manera tuvo la oportunidad de conocer a Blanca Estela... Porque ella era mujer que no trataba a cualquiera por su cara linda. Hilario en seguida se metió con ella y como habían varios tipos influyentes que le andaban detrás y ella no se decidía por ninguno... Una noche, sin más ni más, se formó tremenda bronca y entonces se pusieron de acuerdo y decidieron jugársela en una partida de siló. El que ganara se llevaba la perla. Hilario se quedó con ella» (p. 27).

Obviamente, la caracterización de la vida de Hilario se asemeja a la de Perico Piedra Fina en *Medea en el espejo* y a la del tío del Muchacho en *El Parque de la Fraternidad.* Se trata de uno de los tipos empleados por Triana en su teatro para representar las normas corruptas que rigen la sociedad cubana en la época de la dictadura batistiana y especialmente el arribismo conectado con los cuerpos dirigentes. El papel de la mujer, vinculado con la prostitución y representado como objeto de apuesta, queda también reiterado. La técnica propia de rastrear el pasado de los personajes principales como trasfondo para perfilar la conducta de los mismos y lo que implican en el marco social colectivo es, por lo visto hasta ahora, básica en el teatro de este autor.

En la escena siguiente al intercambio entre el coro y Cachita notamos que la primera participación de Blanca Estela como personaje consiste en una breve aparición que anuncia su motivo dramático. Al presentarse se reafirma el carácter público del espacio en que se mueven los personajes. Blanca Estela entra en escena asomándose en dicho lugar como para divisar sus probabilidades de triunfo en el juego. Ella espera y cuenta con la intervención criminosa y vengativa de Juvencio como escape de su vida con Hilario, la cual considera un encarcelamiento. En el plan de Juvencio ella parece haber ubicado todas sus esperanzas. Al demorarse la llegada de su liberador, se preocupa. Una vez manifestado esto, hace mutis.

La conclusión de esta breve escena genera otra reacción por parte del coro que merita mención. Aunque los tres miembros del coro toman conciencia de que ella espera a Juvencio, anticipando así la adquisición del dinero prometido por éste, la presencia física de Blanca Estela vierte una fuerza alucinadora en sus mentes, dejándolos en un estado absorto y provocándoles ilusiones eróticas (p. 32). Esta mujer «blanca de pelo teñido de rubio» (p. 15), conocida y envidiada por todos representa el modelo femenino en esta obra. Se acentúa así la función de la prostituta en el teatro de Triana por su capacidad asociativa en la mente de los modelos masculinos, quienes la perciben como un objeto para sus fantasías. También se destaca en este proceso la condenación de la mujer como ser humano a una vida de servilismo deshumanizado.

Tras esta escena, el coro se dirige hacia el trasfondo del solar-escenario y se introduce a Pablo y Berta, los dos personajes que representan la juventud en la obra. Ambos se caracterizan por estar manipulados totalmente por

sus propios familiares. Berta, la nieta de Cachita, acaba de regresar de La Habana donde reside su madre. La vida de esta joven y hermosa mulata está limitada por dos alternativas: prestarse al plan de su abuela Cachita o seguir los pasos de su madre, quien aparentemente se dedica a la prostitución (p. 45). Su llegada a Santiago de Cuba indica que ha optado por el plan de la abuela. Éste consiste en procurar un casamiento entre ella y Pablo, el hijo de Hilario.

En Pablo, descrito como «blanco» que «parece un adolescente» (p. 15), hallamos otro tipo de individuo empleado frecuentemente por Triana para caracterizar la juventud. Así como el Muchacho en *El Parque...*, Pablo representa a un joven socialmente atrofiado por el estado inhumano y contradictorio de la sociedad y la familia a que pertenece. Ante su padre él es considerado un joven fracasado y despistado porque no quiere mantenerse aislado de los asuntos políticos de éste. En su madrastra Blanca Estela, Pablo encuentra también una fuerza desorientadora, ya que le atrae su imagen de feminidad, pero teme el peligro que ella constituye hacia la vida de su padre. Él, por tanto, es la víctima predilecta de todos los personajes, y por ser hijo de un alto funcionario en la ciudad se halla frecuentemente manipulado por los motivos que hay a favor o en contra de Hilario. El compromiso amoroso que intenta Cachita concertar entre él y su nieta representa uno de estos propósitos.

Esta escena revela la debilidad característica de ambos jóvenes. Cachita, después de asegurar el encuentro entre ellos, hace mutis con la esperanza de que la pareja se una amorosamente. Sin embargo, el diálogo que prosigue demuestra la incapacidad comunicativa entre Pablo y Berta, ya que confunden y distorsionan lo que se dicen. Berta le habla a Pablo de su infelicidad: «No me siento bien en ningún lado,» y éste le contesta que a él le ocurre lo mismo (p. 42). El intercambio es interpretado por ella como una declaración de amor: «(En un arrebato de alegría. Lo coge por los hombros y lo sacude.) Y yo creía que no... que no... que era pedir mucho...» (p. 42), lo cual manifiesta su propia inseguridad, que la hace sentirse incapaz de ser correspondida por Pablo. Éste, sin embargo, no ha entendido el diálogo así y queda sorprendido por Berta.

Para evadir el compromiso, Pablo le indica a Berta su necesidad de cumplir con las aspiraciones de su padre: «No quiero esos problemas por ahora... Papá quiere que sea un buen abogado» (p. 43). Ella, sin embargo, conoce que esto es una excusa y que él no está verdaderamente interesado en los estudios. Al sentirse rechazada, su aparente amor hacia el joven se convierte en un deseo irrefrenable de atormentarlo. Para ello acude al chisme, mencionándole a Pablo lo que ha oído en relación con Juvencio y su madrastra. De este modo, lo abochorna recordándole los sentimientos amorosos que siente él hacia la esposa de su padre y lo tortura aludiendo a que Blanca Estela está engañando a su padre con Juvencio.

Obviamente, en este intercambio se percibe la calidad viciada de las relaciones humanas en la pieza. A pesar del carácter débil y confuso de ambos personajes, son capaces de identificar y usar escarnecidamente las flaquezas del otro. Aunque no puedan enamorarse o se confundan al inten-

tarlo, no titubean en cuanto desean injuriarse. Este tono infernal de inquina y discordia prosigue al unirse a la escena Blanca Estela. Por su imponente feminidad, la madrastra de Pablo hace sentirse inferior a Berta y provoca su salida.

Entre Pablo y su madrastra se desarrolla entonces otra escena pugnante en la que cada personaje se dirige al otro por medio de amenazas. Pablo teme las consecuencias del encuentro entre ella y Juvencio: quisiera ser él y no Juvencio el amante de su madrastra Blanca Estela; al mismo tiempo, reconoce que cualquier tipo de unión entre ella y su rival arriesgaría la vida de su padre. Contra ella no tiene armas efectivas por la ambigüedad de sus sentimientos. Sólo logra expresar una leve amenaza sugiriéndole que podría delatar su relación con Juvencio. Blanca Estela por su parte, lo tortura haciéndolo sentirse avergonzado por celar a su propia madrastra.

Tras la derrota de Pablo y su consecuente salida de escena se anuncia la entrada triunfante de Juvencio en la escena final de este acto. Este personaje, blanco y joven, es introducido por un acompañamiento musical de claves, bongó y maracas (p. 51). La caracterización de rufián criollo es también acompañada por la reincorporación de los personajes del coro quienes mantienen un relieve significativo simultáneamente a la acción.

Blanca Estela lo ha esperado ansiosamente desde el comienzo del acto. La cita fue concertada por otra previa en la casa de Violeta donde, aparentemente, Blanca Estela decidió, en medio de la sesión espiritista, que solamente con la ayuda de Juvencio ella podría librarse del tormento que representaba su vida con Hilario. Así queda marcada por primera vez la influencia del rito espiritista sobre la acción dramática; ella, por tanto, está dispuesta a todo lo que éste se haya propuesto hacer. En el diálogo entre ambos Juvencio alude a la culpabilidad de Hilario en la muerte de su padre que ha motivado supuestamente su intención vengativa. Cuando ella le pregunta si verdaderamente su padre había sido traicionado años antes Juvencio le contesta que no está seguro (p. 52), el plan prosigue intacto. De este modo se percibe la ironía con que se consume la adquisición del dinero para el crimen. Juvencio se lo pide a Blanca para pagarle al coro y ella saca un rollo de billetes de su seno que le entrega amorosamente. Ninguno de los dos se preocupa de verificar el motivo verdadero de sus actos, dejándose él llevar por la oportunidad de manifestar su rufianería y ella por el deseo de escaparse de la vida con Hilario. Ambos quedan sobornados sin tomar conciencia de ello. Blanca Estela se engaña creyendo ser querida por él. Juvencio ignora que ella estaría dispuesta a entregarse a cualquiera que fuera capaz de liberarla.

La consumación de este negocio y del acto inicial incluye un acto sexual entre estos dos personajes, traducido y comentado por el coro en forma de juego de billar. Aquí se repite la triple fase de realidad incorporada por los juegos de estos tres personajes. La traición y descomposición total del mundo representado es, de este modo, ambiguamente relativizada en su verdadero impacto infernal. Las imaginarias bolas de billar representan, además del juego, uno de los elementos integrales del coito, y, como vocablo del español cubano, «bola» significa chisme o noticia. Se intercalan así las ex-

clamaciones simultáneas de la pareja y el coro, haciendo al acto sexual que ha sido visualmente excluido de la acción, audible por la interlocución: «(Blanca.) Júramelo. (Juvencio.) ¿Cómo quieres que te lo jure? (Pepe.) Por aquí. (Ñico.) Suave. (Pepe.) Afinca, dale duro... (Pepe.) Rápido. (Juan.) (En un grito.) Carambola. (Blanca.) (Gritando desde adentro.) Al fin podré respirar en paz» (p. 59).

Además de la adquisición del dinero que le ha de entregar Juvencio al coro, en esta última escena se insinúa el fracaso de Hilario en cuanto a su esperado ascenso político. El chisme es manifestado en forma muy reveladora de la suerte de Hilario: «El viejo Hilario ha dejado de estar en gracia con la gente de arriba» (p. 55). Se desprende así la noción de que los dioses políticos se han unido a los espíritus malignos de la casa de Violeta y los cantos del Orile para confabular contra él.

*El maleficio de Hilario*

Los juegos del coro prosiguen al comienzo de este acto, describiendo esta vez lo ocurrido en la estación. La necesidad de saber la hora exacta del regreso de Hilario los mantiene alerta de estos sucesos. Los demás personajes permanecen atentos a sus chismes y juegos para planear respectivamente su curso de acción. La fiesta con que Pablo esperaba celebrar el ascenso de su padre nunca llega a realizarse. El rechazo sufrido por Hilario en la estación es correspondido por la ausencia de los invitados en la casa, quienes parecen haber presentido su fracaso.

Por lo visto, el acto se concentra en la revelación de lo acontecido fuera de escena, acentuándose la repentina e inexplicable desdicha de Hilario. Desde el comienzo del acto estamos enterados, al igual que los demás personajes, de su desventura. No hay un constante desarrollo de motivos individuales en este acto como en el primero. Se percibe más bien una actitud de expectativa en los diálogos mientras se espera la llegada de Hilario y las reacciones consecuentes. La acción dramática queda detenida, mostrando un ritmo más lento que en el primer acto. El desarrollo del plan criminoso se pierde de vista mientras cobra relieve el cambio de fortuna de Hilario acaecido en la estación.

Al comienzo de este acto se oyen de nuevo los cantos del Orile. La sesión espiritista en casa de Violeta continúa siendo un lugar visitado de manera intermitente por los personajes. Los miembros del coro inician el relato en forma de juego chismoso. Uno de ellos ha visitado la estación para mantenerse informado. Al regresar se niega a dar su reportaje. Sus compañeros se ven entonces forzados a engatusarlo por varios medios, incluyendo la oferta de una botella de ron (p. 65). Finalmente, éste accede: «La orden de ascenso no llegó... Todo el mundo se le tiró encima. Le echaron la culpa de todo... Que si la desmoralización, que si la vigilancia, que si los ladrones, que si la zona de tolerancia, que si los cuatro muertos de la calle Padre Pico, que si el contrabando, que si el juego...» (p. 70). Por este medio se revela también cómo Hilario recibió a su hijo, quien había ido

a la estación para hacerle saber el plan de la fiesta: «Hilario no quiso oír nada... El muchacho exigía... Pero, ¡qué va!, el viejo estaba echando espuma por la boca y cuando Pablo le dijo lo de la fiesta se puso frenético... Entonces...» (pp. 72-73).

Obviamente, en estos dos trozos de diálogo se ofrece un indicio de la relación entre padre e hijo que cobra más relieve en el tercer acto. Empero, las acusaciones dirigidas a Hilario por lo que parece ser un grupo o un individuo dirigente en una posición superior a la del jefe de la policía genera mucho más interés. Hilario parece ser culpado en la estación por la magnitud de toda esa lista de vicios. Esto es sorprendente porque las normas establecidas del arribismo político, muy bien conocidas por Hilario, dependen de tal estado de corrupción. Su propio cargo oficial y su matrimonio con Blanca Estela devienen de ese mundo enviciado. Su fracaso como jefe de la policía radica en que no haya podido controlar la fuerza acumulada por el desorden hampesco y que este desarrollo haya puesto en peligro, a su vez, las aspiraciones políticas de sus superiores.

El carácter de víctima expiatoria representado por Hilario surge de este modo por primera vez como consecuencia puramente política. Sin embargo, la incapacidad propia de Hilario de comprender esta realidad y la fuerza inherente del mundo enviciado que no ha podido controlar le dan un relieve de víctima de los dioses y espíritus invocados.

Aunque se mantiene el plan criminoso concertado entre el coro y Juvencio, el esperado asesinato de Hilario adquiere otro vigor y se presenta más bien como una venganza colectiva contra un ser represivo y como una oferta a los dioses para expurgar un espíritu dañino. Hilario pierde hasta el apoyo de los personajes que intentaban aprovecharse de su posición social.

En las escenas intermedias de este segundo acto notamos el efecto de este desarrollo. Al reproducirse el encuentro entre Pablo, Berta y Cachita motivado por el deseo de esta última de casar a su nieta con el hijo de Hilario, seguido por el intento evasivo de Pablo al respecto, se desvía la atención repentinamente del tema central. Cachita cesa de provocar sutil e indirectamente una unión entre los dos jóvenes virtiendo sus energías en una condenación de Hilario ante Pablo: «... Tu padre es un asesino. Yo lo sé. Yo lo conozco bien. Ésa es la verdad. Tu padre trae la desgracia. Es una maldición. Todo lo que toca desbarata. Nunca podrá vivir en paz. Tu padre es una salación y tiene que desaparecer» (p. 87).

En la escena que reúne a Pablo y Blanca Estela se produce también un cambio en la batalla verbal y calculadora establecida durante el primer acto. Pablo sigue siendo víctima de los celos sentidos hacia su madrastra y de la deshonra familiar constituida por la relación entre Juvencio y Blanca Estela. Sin embargo, aquí notamos que ella no intenta ocultar o negar su confabulación con Juvencio. Tampoco parece estar resignada pasivamente a ser liberada de su vida con Hilario. Blanca Estela adquiere el valor de manifestarle a su hijastro los contenidos de un sueño que revela su deseo de reemplazar a su esposo: «... Cuando me quedo dormida me llega la imagen de tu padre... Es un muchacho de lo más gracioso, igualito que tú... Yo lo veo. Él intenta acercarse, pero existen muchos obstáculos. Uno de

los obstáculos es tu padre, tal como es ahora...» (p. 91). Ante esta declaración, el intercambio previo de amenazas y chismes entre ambos concluye bruscamente. Pablo se siente obligado a tomar conciencia de la causa de sus temores y cae consiguientemente derrotado «en mitad de la escalera» (p. 94).

La irreversible desgracia de Hilario, así como la venganza de Juvencio, son integradas en la escena final. Como conducto de información, los personajes del coro vuelven a cobrar relieve. Su entrada en escena es marcada esta vez por otro juego, con el que revelan lo ocurrido fuera de escena durante este segundo acto. Han recibido el dinero prometido por Juvencio. También descubren que éste intenta abandonar a Blanca Estela (p. 95) y que aparentemente ha empleado parte del dinero recibido por ella para embriagarse. Juvencio se muestra, pues, satisfecho y festivo aun antes de la consumación de su plan. Ha logrado burlar y traicionar a Blanca Estela, satisfaciendo así más bien su rufianería que su propósito vengador.

De más importancia aún, el coro revela en esta escena cuál ha sido la reacción de Hilario en su camino de regreso a la casa. Frustrado por su fracaso se dirigió hacia la sesión espiritista para suspenderla violenta e irrespetuosamente. El impacto de esta noticia detiene las risas y los juegos del coro convirtiendo la escena en un rito misterioso y sacrosanto. Los personajes del coro, asesinos contratados por Juvencio, presienten la fuerza del castigo de los espíritus ofendidos por el acto de Hilario. La «salación» de él anunciada por Cachita en la escena anterior surge palpablemente como un hecho predestinado: «(Ñico.) Eso no se puede perdonar. (Pepe.) Si ya lo sabemos... (Juan.) No te rías. (Pepe.) Eso no tiene gracia. (Juan.) Nadie lo puede salvar. (Pepe.) Que se encomiende a los santos. (Ñico.) Qué bárbaro. (Pepe.) (Jugando.) Ahora me toca a mí. (Ñico.) Espera un momento. (Juan.) Ése no respeta ni a los vivos ni a los muertos» (p. 96).

El hechizo de Hilario queda confirmado por la última parte de esta escena final del segundo acto. Los tres miembros del coro «comienzan a hacer pantomimas y muecas exageradas en tono de burla, enlazados como si fuera un solo cuerpo de múltiples manos, brazos y cabezas semejantes a una hidra infernal» (p. 97). Como síntesis humana representante de la colectividad social, esta rueda concluye el proceso confabulador maléfico que convierte a Hilario en «El Ñeque.» Para los personajes del coro la muerte de Hilario adquiere así más sentido. No se trata ya de llevar a cabo un negocio sino de caracterizar con un nombre al espíritu maligno señalado por el hechizo. Como conducto de la voluntad colectiva ellos verbalizan el rito que finaliza este acto repitiendo cada uno en tonos contrastantes la palabra mágica: «(Juan.) (En un grito.) Ñeque. (Pepe.) (En tono medio.) Ñeque. (Ñico.) (Susurrante.) Ñeque. (Los tres.) Ñeque. (Desaparecen.)» (p. 117).

*El Ñeque*

La introducción de Hilario, «un mulato adelantado de 45 años» (p. 15), inicia el tercer acto. Ha regresado a su casa deseoso de olvidar el contratiempo sufrido en la estación. Empero, al llegar encuentra a Pablo y Blanca

Estela en pugna. Su hijo quisiera indicarle la infidelidad de su esposa y el peligro que corre su vida. Blanca Estela intenta desmentir el testimonio de Pablo temiendo una reacción violenta por parte de Hilario. Ante esta situación, Hilario opta por hacer callar a su hijo con la misma actitud desafiante y autoritaria manifestada cuando éste le quiso hablar en la estación.

A pesar de su carácter pasivo e inseguro, Pablo logra enfrentarse a su padre en esta escena. Reconoce que por Juvencio ha perdido a Blanca Estela como madrastra y como fuente de sus fantasías eróticas. Se propone entonces salvar a su padre de los engaños de su mujer y de la venganza de su enemigo. Como Hilario prefiere mantenerse cegado ante esta realidad antes que perder la compañía de Blanca Estela, Pablo le advierte determinadamente que todos sus planes han fracasado (p. 105).

Este desahogo acusador de Pablo descontrola totalmente a Hilario, provocando un intento desesperado de justificar y reafirmar su conducta. De este modo se reanuda la revelación del pasado personal de este personaje, así como los valores y las fantasías integrales de la máscara social que ha querido mantener toda su vida. Hilario no puede aceptar conscientemente el derrocamiento de su imagen porque no lo comprende. No solamente le han negado el ascenso sino que ha sido engañado por su esposa e insultado por su hijo. En forma enloquecida se dirige al público gritando y golpeándose el pecho: «Yo soy un tipo importante... Yo estuve en el tiroteo de la calle San Jerónimo. El hermano del presidente es amigo mío, casi un hermano, nos criamos juntos... Yo necesito un chófer y un Cadillac en la puerta para mi mujer... Pero ya nada tiene sentido... Todas mis ilusiones al latón de la basura... Yo soy Hilario García. Mierda. Hoy me he dado cuenta, he visto claro... Todo es mentira. Algo se nos va entre los dedos...» (p. 107). Tanto aquí como en los siguientes monólogos de Hilario dirigidos al público notamos la extensión de la sátira del autor, en tono casi burlón, que exige una reacción por parte del lector o espectador. Como uno de los elementos característicos del teatro de Triana, en esta pieza se manifiesta con más desdén hacia el público que en ninguna otra, como si se le desafiara por parte de los personajes.

La confrontación entre padre e hijo persiste después de esta primera muestra del proceso desintegrador sufrido por Hilario. Pablo quisiera rescatar a su padre del mundo y el peligro en que se encuentra. Reconoce que tanto él como Hilario se han dejado llevar por un sentido falso de la realidad y que necesitan escaparse de allí y comenzar una vida nueva. Empero, su intención resulta inútil y sólo logra fomentar la sospecha ante su padre del engaño de Blanca Estela antes de abandonarlo y hacer mutis. La intensa preocupación por su padre provoca no más que la intensificación del conflicto entre los dos esposos. Blanca Estela se siente obligada a confesar su infidelidad acelerando así el desmoronamiento final de Hilario en la escena siguiente.

A Hilario le queda, sin embargo, un último intento preservativo que es precedido por la voz infernal del coro que «susurra en tono grotesco: 'Ñeque,' 'Ñeque,' 'Ñeque'.» Hilario está dispuesto a olvidar el engaño de su mujer siempre que ésta rectifique su conducta y se comporte como la es-

posa del jefe de la policía. Le recuerda a Blanca Estela todos los favores que le ha hecho, inclusive el haberla sacado del burdel en que vivía (p. 117). Sin embargo, Blanca Estela ha decidido abandonarlo renunciando a todo. Aún más, le desprecia sus favores, manifestando un deseo de librarse de la máscara social impuesta en ella por él: «¿Tengo que agradecértelo? ¿Tendré que vivir toda mi vida pendiente de tu sacrificio?... Si yo era algo tan... tan poca cosa... ¿Por qué me sacaste de allí? Yo no fui a buscarte...» (p. 117). «¿Por qué tengo que vivir condenada a una vida que no me pertenece? Quiero volver a ser aquella mujer que conociste. Odio a ésta que se arrastra y se esconde y se somete... Acosada siempre por voces y recuerdos que no puedo explicar...» (p. 121).

Ante este último fracaso Hilario comienza a sentirse condenado por una «salación» (p. 121). Ya no entiende la causa de su desdicha: «A ver, díganme, búsquenme una razón. La necesito. Es necesario que aparezca, que sea real, que yo pueda convencerme...» (p. 119). Sintiéndose totalmente perdido intenta asirse de Blanca Estela pero ella lo esquiva, dejándolo caer desplomado en el inicio de la escalera, símbolo de su arribismo fracasado y frustrado después de haber subido sin tropiezos por 45 años.

Las últimas palabras pronunciadas por Hilario antes de ser asesinado por el coro son dirigidas al público en tono interrogativo e irónico. Así manifiesta su desorientación e impotencia ante los acontecimientos de un mundo que se ha vuelto totalmente inexplicable para él: «... ¿Es esto acaso un circo romano? ¿Dónde están los jueces? (... Señalando al público.) ¿Son ésos?... ¿Dónde, dónde está mi mujer? ¿Qué cosa es esto? ¿Dónde está mi madre? (Mira a todos lados, desesperado. Se ríe.) ¿Dónde está mi casa? (En un grito.) ¿Dónde estoy? (Al público.) ¿Qué quieren que haga?» (pp. 125-26).

La muerte de Hilario ejecutada finalmente por el coro en la última escena concluye el plan vengativo. Sin embargo, como desenlace de la obra, esta acción sugiere más bien una gradación dramática descendente. La caída moral de Hilario revelada en su último monólogo refleja una visión satírica como marco estructural y significativo de la pieza que se contrapone al carácter aparentemente trágico de su vida. Al pedir desesperadamente una explicación de las leves y una identificación de los jueces que rigen el mundo previamente dominado por él, como si éstos fueran los dioses invocados por los cultos fetichistas y agoreros, indica que la jerarquía política nacional es para él tan incomprensible como los espíritus malignos lo son para los demás.

La revelación final de su pasado personal en este acto concluye el paradigma social cubano que Triana presenta. Los 45 años de edad y los antecedentes políticos de Hilario comprenden la parte histórica. La época representada en la pieza señala los años cincuenta, de modo que su vida, como la de Perico Piedra Fina en *Medea en el espejo,* abarca casi todo el periodo de Cuba como nación independizada, comenzado en 1902. La vinculación de Hilario con la familia presidencial (p. 106), el Senado republicano y la policía de Santiago de Cuba y La Habana, deslinda claramente el origen nacional de su imagen social representativa. Como en todas

las piezas anteriores de Triana que hemos analizado, este paralelo histórico-político queda trazado con la vida de los personajes principales. En esta pieza, la tipificación masculina se rige por el carácter de asesino-borracho-rufián; la femenina, por la prostitución-sumisión; y la juventud, por una vida totalmente defraudada. No hay un escape consciente para los personajes de estos marcos ejemplares afirmados por la colectividad.

En el plano de actividad cotidiana, la vida de los personajes se encuentra limitada por estas máscaras. El mundo público de la escalera-solar realza el ritmo cíclico de rituales. Los chismes, el juego y la superstición son sus medios de lidiar con un mundo inhumano. Guiados por estas formas de inconsciencia ante la realidad histórica ven al mundo como si fuera un juego o un fenómeno imposible de ser controlado por el ser humano.[8]

[1] José Triana, *La muerte del Ñeque* (La Habana, Cuba: Ediciones Revolución, 1964), p. 15. A continuación, citaremos por esta edición señalando el número de página.

[2] Para una definición de «solar», ver p. 45 de este trabajo.

[3] «Entreacto,» *La Gaceta de Cuba,* II, núm. 19 (3 de junio 1964), 7.

[4] Sobre los cultos fetichistas hemos seguido el estudio hecho por Ortiz en *Los negros brujos.*

[5] Hay otro elemento dramático característico de Triana empleado en esta pieza. Es la técnica que incorpora al público lector o espectador haciendo que los personajes se dirijan a él en ciertos diálogos, particularmente en momentos de duda interna o para destacar un elemento importante en el desarrollo argumental. En general, el público se ve enfrentado por la ironía y la sátira que esta técnica realiza en todas las obras de Triana. Para una explicación detallada de este elemento en *La muerte...,* ver pp. 230 y 233 de este trabajo.

[6] Ortiz, pp. 87-88.

[7] Resulta imprescindible captar la función estructural de los ritos fetichistas como conducto de la sátira de la obra. Aunque Triana emplea ciertos aspectos trágicos en esta pieza, en Hilario no ocurre una anagnórisis que conlleve la visión trágica en el desenlace. Frank Dauster, uno de los críticos más dedicados al teatro de Triana, señala precisamente esto como una falla debido a los otros elementos de la forma trágica tradicional que operan en la pieza («The Game of Chance...,» pp. 3-8). No obstante, la función del desenlace, en que Hilario se entrega a los dioses por su confesión de impotencia, hace resaltar que Triana no busca una visión trágica sino que emplea algunos de sus elementos para intensificar un efecto satírico que convierte a un jefe de policía en un ser incapaz de orientarse en el mundo históricamente.

[8] Sobre el sentido ritual del juego en la mentalidad arcaica ver Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture,* Beacon Paperback edition (Boston: Beacon Press, 1970), pp. 18-27.

## Capítulo V

# La noche de los asesinos

El elemento que podría llamarse innovador de esta obra en relación con otras de Triana, comprende una especie de teatro dentro del teatro que le añade una teatralidad extraordinaria al esquema ritual característico, pero que una vez descifrado revela las numerosas similitudes formales con el resto de su teatro y en especial con *El Mayor General,* única obra escrita por Triana antes de 1959. Aunque los múltiples paralelos entre ellas no han sido percatados por la crítica hasta ahora, resultan extremadamente útiles y reveladores para deslindar las dimensiones dramáticas que surgen en *La noche...* Nos parece imprescindible reconocer que su última obra haya sido inspirada y esbozada al mismo tiempo que la primera, ya que ambas corresponderían a la etapa pre-revolucionaria en que se forma la doctrina dramática de este autor.

La polémica sobre esta obra reside, por lo visto, en la ubicación histórica que se haga de la realidad social representada por ella.[1] Por ello debemos tomar en cuenta que Triana elige publicarla seis años después del triunfo revolucionario a pesar de abordar una preocupación que según el propio autor data de mucho antes: «La obra la empecé a escribir en el año 1958. No logré los propósitos que yo buscaba, o sea, mi búsqueda se vio fallida, fue una frustración. Entonces, la guardé, la metí en una gaveta y estuvo durmiendo hasta el año de 1963 en que la volví a retomar; la cosa falló en aquel momento también. Y en el año 1964 me lancé a escribirla y la escribí de un tirón.»[2] Obviamente, sería erróneo e irresponsable aventurar una interpretación de esta pieza y de sus dimensiones políticas, sin esta base particular y sin conocer a *El Mayor General* a fondo. El hecho de que *La noche...* haya adquirido tanta fama en los Estados Unidos y de que haya sido la última pieza escrita por Triana, requieren, por tanto, una consideración de estos factores también.

En forma característica de este teatro se sugiere la época dramatizada en esta obra de dos actos al señalar la década de los '50 en una acotación. Sin embargo, también hace otra señalación, refiriéndose a los personajes como seres que «son, en último término, figuras de un museo en ruinas.» [3] Esta segunda indicación se desvía de la forma característica ya que califica la distancia temporal entre el momento representado (los '50) y la época en que se publica y estrena la obra (1965). Esto constituye un factor que

sugiere la posibilidad de que Triana reconozca la realidad representada como algo anacrónico y careciente de vigencia para el público cubano de 1965, o al menos, que así debiera serlo.[4] En las cuatro obras previas el autor no califica directamente la distancia temporal entre la realidad social y la teatral.

El espacio en que se dramatiza este viaje a un pasado ruinoso está representado por un sótano o desván, lleno de objetos en desuso. Así como el primer piso de la casa en *El Mayor General,* este espacio sugiere un carácter marginal y limitador. Allí están estancados los personajes, como si fuera el único mundo conocido y deseado por ellos. En ambas piezas se capta una preocupación obsesionada por el orden de los objetos que cohabitan estas zonas marginales con ellos. La limpieza y reordenación de desperdicios constituye uno de los motivos de acción conflictivos. Se caracteriza el mundo desde un espacio que manifiesta los estratos inconscientes como producto de una situación represiva para el desarrollo humano. En ambas piezas, por tanto, se revelan estados psíquicos poseídos por fuerzas incontrolables que parecen dirigir la conducta humana como voces internas en búsqueda de una rebelión contra el orden cotidiano.

Aunque todos los espacios de Triana reflejan una fuerza socialmente determinadora, en estas dos piezas se acentúa el aspecto de marginalidad psíquica además de la social que caracteriza concretamente los conflictos internos de una familia, reflejando el trasfondo colectivo social al mismo tiempo. Las luchas de clase y de raza, así como la síntesis de la colectividad nacional establecidas en espacios públicos como la rotonda-plazoleta, el patio-solar y la escalera-solar de las obras intermedias de Triana *(El Parque de la Fraternidad, Medea en el espejo* y *La muerte del Ñeque)* no son logradas en estas dos.

No obstante, la capacidad tipificadora de los personajes en *La noche...* queda indicada desde la introducción al señalarse que Lalo, Cuca y Beba «son capaces de representar al mundo sin necesidad de ningún artificio» (p. 1). Estos tres hermanos, únicos personajes de la pieza, son caracterizados por el autor como «adultos que conservan cierta gracia adolescente, aunque un tanto marchita» (p. 1). Específicamente, son tipificaciones de individuos psíquicamente atrofiados, quienes se entretienen incesantemente, a pesar de sus edades avanzadas (Lalo tiene 30 años; Beba, 20; la de Cuca no es revelada), por medio de juegos infantiles.

Dentro de su zona privada se desdoblan para representar al mundo que los rodea, creando un juego teatral que parodia grotescamente las diferentes caricaturas sociales conocidas por los tres hermanos, incluyéndose a sí mismos.

Así como en *El Mayor General,* la proyección total del mundo representado en esta pieza se contrae en un ámbito familiar compuesto por un sórdido triángulo de personajes, enclaustrado en una parte marginal de una casa cuyos dueños constituyen figuras paternas. Los tres hermanos se esconden diariamente en este sótano como Higinio, Elisiria y Petronila lo hacen en la casa del Mayor General. Los padres de Lalo, Cuca y Beba parecen forjar en sus mentes una fuerza imponente e inescapable.

Desde la primera escena percibimos el efecto desquiciador que ha tenido la relación familiar en cada hermano. Resalta por ello una atmósfera pugnante y enloquecedora reflejada a través del carácter irracional de la acción dramática. Lalo, el hermano, entra en escena exaltado, dándose golpes en el pecho y ordenando que se cierre la puerta del sótano. Cuca, una de las hermanas, se extraña de esta manifestación, pero Beba, la otra hermana, explica que ha empezado otra vez el juego teatral de los tres. Aunque se trata de la misma actividad que los entretiene diariamente, aquí Cuca manifiesta por primera vez su posición antagónica, ya que no está dispuesta a que se repita el juego una vez más.

El fin del juego, según la perspectiva de Lalo, parece ser el simulado asesinato de los padres. Al menos, así es como ha terminado la última vez que se produjo, escasamente unos momentos antes del comienzo de la acción. En la escena inicial se presenta, por ende, una especie de introducción al teatro dentro del teatro que se desarrolla en la obra. En la negación inicial de Cuca debemos captar el establecimiento de contraposiciones entre los tres hermanos a un primer plano de realidad. Cuca defiende aquí, como una de las hermanas, el mundo de los padres que Lalo intenta acusar, parodiar y finalmente destruir simbólica y simuladamente. Él, al igual que su hermana Beba, representa en este primer nivel teatral la perspectiva de hijos desorientados y desabridos a causa de los padres, quienes son representados como figuras represivas, obsesivamente preocupadas por las apariencias externas que sostienen su mentalidad de clase media frustrada.

Sin embargo, una vez comenzado el juego, las contradicciones iniciales hacen fluir la acción a otro nivel de realidad. Por medio de múltiples desdoblamientos cada hermano asume la identidad parodiada y caricaturizada de otros personajes, formando siempre una pareja conflictiva y manteniendo al tercer personaje libre para servir de coro, flanquear a uno de los que están en pugna o salir momentáneamente de situación creando una breve ruptura del juego. De modo que los hijos llegan a personificar a los padres, a otros personajes y a sí mismos, perdiendo frecuentemente conciencia de que se trata de un juego entre ellos.

Esta técnica del desdoblamiento, vista como tal por primera vez en el teatro de Triana, ha creado la noción de que refleja una innovación formal [5] o una duplicación del uso empleado por otros autores.[6] Sin embargo, como juego que capta el estado mental de los personajes y la fuerza psíquica que los controla, la técnica no presenta una variación significativa dentro del teatro de Triana. Los desdoblamientos de los tres hermanos mantienen el marco conflictivo trazado en la primera escena, señalando que el primer plano de realidad teatral (Lalo, Cuca y Beba como tales) es traspasado al segundo plano de juego teatral (cada hermano desdoblado como padre, madre, u otros) inconscientemente. Hay, por tanto, una unión significativa que acentúa la capacidad tipificadora de los hermanos característica de las obras de Triana. En ésta se sintetiza este aspecto, haciendo que toda la realidad teatral sea representable por medio de cada uno de ellos y hasta por uno solo. Por ello se indica que los desdoblamientos deben ser realizados sin artificios y se acentúa la ambigüedad sexual y de edades

como característica de los personajes (adultos con gracia adolescente marchita, mujeres desdobladas como hombres y viceversa, jóvenes como viejos o adultos de mediana edad, etc.). Esta facilidad con que fluyen entre uno y otro plano de realidad sugiere la imagen de un espejo, en la que cada desdoblamiento capta un matiz de un mundo deleznable.

Sin duda, el efecto técnico de este proceso provee también una teatralidad espectacular. La economía de personajes (Cuca, Lalo, Beba) es contrarrestada por el constante movimiento gesticulatorio exigido por las diferentes caricaturas. Los cambios escénicos se producen a su vez por medio de estas transformaciones mímicas. Como el chisme en *Medea,* los juegos en *El Ñeque,* la iniciación en *El Parque* y los absurdos diálogos en *El Mayor,* el desdoblamiento resulta un elemento clave para interpretar esta obra, ya que cumple la misma función organizadora. Resulta tan variado y frecuente el uso del desdoblamiento que, al igual que en sus otras piezas, se oscurece la continuidad argumental entre los dos actos, trazada, como indicamos anteriormente, por el conflicto inicial entre Cuca y Lalo. Del juego teatral se desprende, en el primer acto, el papel de protagonista y director de Lalo para justificar el simulado asesinato de sus padres. En el segundo, Cuca dirige la representación, siendo el personaje central también, con el motivo de enjuiciar a su hermano, lo que implica un deseo de eximir a sus padres.

La conclusión de cada acto señala el efecto terapéutico sentido y buscado por los personajes. Lalo y Cuca quedan satisfechos y aliviados con la representación dirigida por cada uno. Sin embargo, sus motivos iniciales son traicionados en el transcurso de la acción: Lalo se arrepiente del simulado crimen y Cuca fracasa como defensora de los padres. El conflicto entre ellos toma un segundo lugar, por ende, ante la tensión dramática y catártica producida por su propio juego. De modo que la parodia de los padres adquiere una fuerza propia e incontrolable desatada por el carácter mágico de la representación teatral. Notamos por ello la aparente falta de un libreto fijo que dirija sus desdoblamientos. A veces, ellos mismos se parodian entre sí, en otros instantes, cuando alguno queda fuera de situación, los otros dos improvisan para reintegrarlo en el juego o encubren la ruptura para que se continúe la fantasía prontamente.

Estas leyes internas del juego entre personajes de edades adultas acentúa la incapacidad de independizarse del mundo de los padres. Conviene destacar este factor porque los estudios que se han hecho de la obra hasta ahora no han captado la estructura interna del teatro dentro del teatro que divide los dos actos y se han concentrado en la escena final del primero en que Lalo intenta el simulado asesinato de los padres.[7] No se puede negar que la caracterización de los padres refleja las normas sociales colectivas que han frustrado sus propias vidas y atrofiado las de sus hijos, y que el deseo de asesinarlos implica no solamente una liberación dentro del ámbito familiar sino también de los valores que estas figuras paternas representan. Sin embargo, esta perspectiva, sin más consideraciones, limitaría el sentido de la obra a la destrucción simbólica de una realidad viciada por medio del juego de los hijos. Esto, en sí, es una visión muy parcial de la pieza que ignora la acción dramática en su mayor parte, la cual desarrolla

el conflicto entre los hermanos y el motivo que los lleva a parodiarlos continuamente a pesar de sus edades. Aunque la crítica de Triana lo esquive, el hecho es que no se trata de seres en su infancia o adolescencia que se rebelan por primera vez contra los padres y el mundo que representan.

La técnica de teatro dentro del teatro no logra establecer un distanciamiento crítico entre los hermanos y los padres. El refugio representado por el sótano y el juego de acusación o defensa de los padres es traspasado por la inconsciencia de los actos y pensamientos de hijos-adultos que padecen de infantilismo. En vez de justificar efectivamente sus motivos, el juego teatral los encierra física y psíquicamente en una irrealidad alucinante. Las imágenes de los padres resaltan en sus mentes sin el menor esfuerzo, produciendo personificaciones de modo automático. El ritmo frenético de este proceso los traslada a un estado de trance y exaltación y su efecto final se convierte en una especie de hipnosis que detiene y mistifica la realidad que los ha atrofiado mientras ellos la dramatizan incesantemente en búsqueda del clímax psíquico que les produce.

Al final de cada acto ocurren estos efectos acompañados por cantos y sonidos, sugiriendo una especie de rito mágico. Debemos notar, sin embargo, que la estructura ritual de la pieza abarca mucho más que las escenas concluyentes. Incluye una serie de ceremonias que son parodiadas en cada acto. En el primero hallamos una visita, un encuentro chismoso en el barrio y la boda de los padres. En el segundo se desarrollan un interrogatorio policíaco, un acta jurídica y un juicio.

Como en *El Mayor General,* el elemento ritualizado en esta obra no está solamente concentrado en el crimen que nunca es realizado,[8] sino en la representación del mundo conocido a través del sótano, los objetos en desuso que allí se encuentran y la fuerza psíquica desatada por el juego dramático que los convierte en títeres guiados por una realidad inescapable. Este mecanismo capta en esta pieza dos factores fundamentales: la interioridad psíquica de tres hermanos que se deleitan en perpetuar su dependencia de los padres y el mundo de apariencias sociales que gobierna la conducta de los padres.

La acción ritualizada traduce el deseo inconsciente de liberación de los hijos en términos de una sumisión ante la base social de los padres que quisieran destruir y que los han frustrado desde niños. El deseo de rebelarse proviene de la etapa infantil de los hijos, de cuando se manifestó por primera vez en Lalo como una voz interna mientras jugaba con sus hermanas. La fuerte carga de este proceso psíquico fue incluida en sus juegos mientras los tres envejecían sin llegar a asimilar su verdadero sentido, quedando así como adultos sometidos aún a los padres.

El mundo de los padres se caracteriza por su aspiración a la clase media. Ambos están obsesionados con artículos de vestir, el orden y la limpieza de los muebles y los adornos de la casa. La madre ha sido capaz de comprarse un vestido con el dinero de la comida presupuestado para la familia. El padre es un oficinista estatal cuyo salario nunca ha alcanzado las aspiraciones materiales suyas y de su esposa. Reflejan, pues, un sentido de la moral atado a una conciencia social que no les pertenece. Consecuentemente, le

han inculcado las mismas aspiraciones a sus hijos, provocando su inadaptabilidad social.[9]

En esta pieza la sociedad queda marcada por su carácter represivo, ya que los hijos y los padres han sido víctimas de normas devoradoras de un desarrollo humano individual. Los padres se sienten fracasados a causa de los hijos partiendo de una perspectiva que mide la realidad en términos de posesiones materiales y apariencias sociales. Los hijos, después de sobrepasar cronológicamente las etapas infantiles y adolescentes no han logrado desprenderse, y se encuentran alienados, protestando la crianza ofrecida por los padres o defendiéndola. El resultado ha sido una inadaptabilidad de hijos que se asemeja a la de los padres.

Al encarnar todo el elemento humano en un triángulo de personajes capaz de representar sin artificios tanto la imagen de padres como la de hijos, se establece en la pieza la muestra de una totalidad psíquica. El factor inconsciente está constituido por la manifestación de la sombra en Lalo, y el factor consciente por la máscara burguesa que domina la conducta de los padres que Cuca intenta defender. Así se produce una síntesis que une al igual los dos planos de realidad señalados anteriormente (los hermanos como Lalo, Cuca y Beba y como otros personajes desdoblados). La ambigüedad sexual y de edades aludida anteriormente cobra sentido también dada la capacidad representativa que debe poseer cada personaje para ambos planos de realidad y ambos niveles psíquicos.

La estructura de la pieza adquiere una totalidad significativa al reflejar su visión satírica por medio de una especie de auscultación que explora los síntomas patológicos de la mentalidad clasista. Una incursión psicoanalítica mostraría que los valores de los padres señalan la fuerza del canon social al nivel del consciente colectivo percibidos por ellos como requisito para alcanzar una aceptabilidad social. Aunque se sienten fracasados y desilusionados, se mantienen ajustados a las exigencias de esta máscara.[10] Las parodias ritualizadas de los hijos señalan la irrupción en sus psiquis de contenidos que han sido reprimidos pero que se han convertido en fantasías deseadas por su efecto excitante.[11]

Obviamente la crítica del pasado nacional en esta obra se mantiene dentro del molde básico empleado por Triana. Una vez despejado el complejo efecto del juego teatral que estructura la pieza notamos la simpleza de este esquema. Se satiriza una vez más la época pre-revolucionaria indicada por las acotaciones, por las edades de los hijos y por la etapa histórica en que los padres adquirieron su perspectiva social. Sin embargo, notamos que Triana persiste en abordar esta caracterización de la sociedad aún en 1965, después de haberlo hecho con todas sus obras desde que se estrenan a partir de 1959. El autor opta, después de este periodo de cambios radicales a todo nivel, por dar a conocer su última modulación de un esquema dramático concebido desde su primera obra, y muy similar a ella. En estos términos, *La noche...* constituye un aporte limitado a sus aspectos técnicos y proyecta cierta ambigüedad por la calidad anacrónica de sus conflictos en la fecha que se publica. Este criterio, basado en una perspectiva que inclu-

ye la totalidad de su obra, explica hasta cierto punto el éxito adquirido en el extranjero, donde se desconocen prácticamente todas las demás.[12]

*El teatro bajo la dirección de Lalo: primer acto*

En este acto Lalo ensaya su turno como director y protagonista del juego infantil en búsqueda del clímax final en que simula el asesinato de los padres. A pesar de que los múltiples desdoblamientos tienden a ofuscar la percepción de los cambios escénicos, una lectura guiada por el conflicto ya señalado entre Cuca y Lalo aclara la secuencia.[13] Desde las primeras palabras pronunciadas por él se percibe su intención de imponer su fantasía. Desea reanudar el mismo juego que acaba de concluir al comenzar la obra aunque sus hermanas, Cuca en particular, se sienten indispuestas. Para ello, Lalo exige que se imaginen a los padres que han sido supuestamente asesinados por él como fin del juego anterior. La indisposición de Cuca revela una posición antagónica. Por ello recurre al mecanismo más efectivo: rehúsa creer que Lalo ha asesinado a sus padres como parte del juego previo, creando instantáneamente una ruptura en la secuencia de irrealidad mágica imprescindible para la representación.

Así se establecen las contraposiciones básicas de la pieza. El éxito del juego teatral depende de la fuerza manipuladora con que Lalo en el primer acto y Cuca en el segundo mantienen la fluidez de la dramatización a pesar de las rupturas intencionadas por el contrario. La posición complementaria de Lalo ofrecida por Beba queda establecida aquí también. Ante la incredulidad de Cuca, ella reacciona estratégicamente: «Veo esos cadáveres y me parece mentira. Es un espectáculo digno de verse...» (p. 8). Lalo, viendo su fantasía preservada, se reintegra con más fuerza, aludiendo al efecto de diversión concentrado en el juego una vez que comienza: «... (Acercándose cautelosamente, lleno de intención.) Los otros días me dije: 'Debemos limpiar'; pero, después nos entretuvimos en no sé qué bobería y... fíjate, fíjate ahí... ¿Por qué no pruebas?» (p. 7). Aunque Cuca no quiera jugar de nuevo, Lalo intenta desviar su atención de los quehaceres cotidianos y despertar su memoria de juegos pasados.

Como defensora del mundo de los padres, Cuca se entretiene ordenando y limpiando los objetos del sótano. Esto corresponde a su propia fantasía en la que ella imita la preocupación obsesiva de los padres por las apariencias. De este modo se restablecen las contraposiciones a otro nivel: las obligaciones cotidianas contra el juego infantil. Ambas son repetidas incesantemente y ambas constituyen un refugio para postergar un desprendimiento del mundo de sus padres. Dada la insistencia de sus dos hermanos, Cuca se ve obligada a abandonar su fantasía preferida y prestarse a la del juego. No desecha, sin embargo, su posición conflictiva. Al anunciarse la llegada de una visita imaginaria de dos vecinos que, según Lalo, han sido enviados como espías por sus padres, Cuca se prepara para defenderlos.

Lalo logra la incorporación de Cuca al juego maltratando a un caldero —que por ser uno de los objetos domésticos ella cuida con celo— y ame-

nazando la imaginaria visita de unos amigos de los padres a quienes ella reconoce también como amistades. Lalo invoca irónicamente a la diosa del amor, Afrodita, para que lo inspire en el acto de odio que espera simular. En efecto, al crearse la fantasía de que las visitas, Margarita y Pantaleón, están presentes entre ellos, cree sentirse espiado y perseguido por los padres que, según él, ellos representan. Su impetuosa reacción interrumpe la magia, reanudándose así el conflicto entre él y Cuca. En esta escena la indisposición de Cuca resurge aunque ya montada sobre una capa de irrealidad como marco de referencia: aluden a la visita imaginaria como si ésta hubiera estado allí verdaderamente. Cuca se siente ofendida porque su hermano ha maltratado a Margarita y Pantaleón, y sugiere la posibilidad de suspender totalmente el juego dirigiéndose a sus padres, quienes se encuentran supuestamente en otra habitación de la casa, para indicarles cuál ha sido el comportamiento de su hermano.

Deseando convencerla, Lalo revela sus motivos para continuar el juego. Confiesa su inutilidad como ser humano, incapaz de regirse constructivamente y que no puede resolver nada escapándose de la casa como en otras ocasiones porque el mundo externo es totalmente incomprensible e inhóspito para él. Aun de niño en la escuela se sentía ajeno al mundo porque sus padres le habían hecho pensar que él era mejor que sus compañeros (p. 23). Toda su historia personal queda resumida en términos concretos aquí. A pesar de su edad, ha sido incapaz de independizarse, de adquirir empleo, o de terminar sus estudios. Desde su infancia ha considerado la realidad social como algo peligroso y alienante.

La conducta de los padres como causa de la fragmentación mental de Lalo y sus hermanas queda destacada junto con las normas sociales que tipifica. Al mismo tiempo, Triana muestra a un individuo que a los 30 años todavía no ha resuelto problemas normalmente correspondientes a una edad mucho más temprana. Como Lalo considera culpables a sus padres de su estado, cree haber encontrado una fórmula vengativa: parodiando sus características y preocupaciones se divierte y los acusa a la vez; invirtiendo el orden de los objetos domésticos y desatendiendo a su limpieza, adquiere un sentido de individualidad antagónico a las órdenes de los padres; simulando el acto de asesinarlos desata la voz interna que se lo pide como un acto heroico; y manteniendo la puerta del sótano cerrada durante este proceso se refugia de cualquier intervención real de los padres que interrumpa esta fantasía. Lalo le ofrece esta fórmula a su hermana como el único modo que tienen de «salvarse» (p. 19).

Las características de esta manifestación psíquica revelan, obviamente, la forma en que todo ser humano desarrolla su capacidad de autonomía consciente, en la que el «ego» tiende a independizarse de las figuras paternas por medio de una lucha, simbólica o real, contra ellos. Uno de los principios elementales de la psicología destaca que cada individuo pasa por esta etapa «heroica» de su personalidad logrando cierta independencia si sale victorioso.[14] Los niveles de dificultad que ocurren durante este proceso dependen directamente de las condiciones en que se hallan las normas so-

ciales imperantes, que son representadas por los padres como adultos establecidos en ellas y conservadores de las mismas al nivel más simbólico.

En relación con esta experiencia humana, Lalo relata aquí, en forma resumida que se detalla en el segundo acto, el momento de su niñez en que percibió la voz de su sombra por primera vez. También notamos que él ha permanecido incapaz de asimilar dicha voz interna de rebeldía en términos de acción concreta, y que la convierte en un modo de diversión.

Entretanto, la única continuación del juego se concentra en el personaje de Beba. Como eco traductor de las acusaciones de Lalo ella se desdobla haciendo el papel de padre. Cuando Lalo menciona los quehaceres de la casa, ella interrumpe como el padre en un tono de letanía: «Lalo, desde hoy limpiarás los pisos. Zurcirás mi ropa» (p. 23) o «Lalo, lavarás y plancharás... Limpiarás los orinales. Comerás en un rincón de la cocina...» (p. 25). La actitud de los padres es así caracterizada por su capacidad devoradora de la individualidad de los hijos, que Lalo, acompañado por su hermana y cómplice Beba, logra establecer claramente.

Cuca, no obstante, interpreta la realidad en forma opuesta. Ella lo mide todo en términos materiales y por ello está satisfecha de sus padres: «... Recuerda, Lalo, lo que ganaba papá. Noventa pesos. ¿Qué más querías que te dieran?» (p. 23). «... Los defenderé a capa y espada, si es necesario. A mí no me interesa nada de eso. Yo acepto lo que mamá y papá dispongan. Ellos no se meten conmigo. Me dan lo que se me antoja... hasta pajaritos volando...» (p. 27).[15] Esta defensa resulta tan enfática que le hace recordar a Lalo su juego teatral: «(Divertido. Aplaudiendo.) Bravo. Estupenda escenita» (p. 27). Beba también la aplaude: «... Merece un premio.» Cuca se siente ridiculizada pero se da cuenta de su posición precaria ante dos rivales. Presiente que el juego continuará precisamente porque sus hermanos han logrado provocarla sin que se diera cuenta. Como en son de batalla los amenaza entonces advirtiéndoles que «Ya llegará mi hora» y «No tendré piedad» (p. 28), anunciando así por primera vez la segunda parte del juego que corresponde al segundo acto.

Los tres hermanos continúan el juego parodiando el vecindario y la sociedad al igual. Mientras Lalo afila dos cuchillos creando un sonido de «Ric-Rac,» las hermanas chismorrean desdobladas como si fueran Margarita y Pantaleón, los que constituyeron la primera visita imaginaria, y otros vecinos. Cuca, sin embargo, se aprovecha de su papel en la parodia para identificar a su hermano como asesino, desdoblándose como vendedora de diarios, cuyos titulares anuncian que éste ha matado a sus padres. A pesar de esta imputación intencionada por parte de Cuca, Lalo queda satisfecho de la escena. Tanto el chismorreo como el afilamiento de cuchillos se desarrollan y concluyen simultáneamente, sin rupturas y al mismo nivel ascendente. Ha sido un triunfo doble para él: exaltación por los sonidos que presagian el simulado asesinato de los padres y orgullo por ver su fantasía anunciada de antemano como última noticia.

Con la ayuda de Beba el curso de las parodias queda trazado hacia la de los propios padres. Las preguntas que le dirige a Lalo no llegan a ser contestadas por la furia con que el padre (representado por Beba) le quita

los cuchillos, lo abofetea y lo regaña: «... Dime, ¿con quién anduviste? ¿Y esos cuchillos? ¿Qué vas a hacer? Responde...» (p. 36). Los padres son caracterizados aquí como seres creyentes de haberse sacrificado en vano por los hijos y de haberse privado de bienes materiales y ascenso social como consecuencia. Como introducción a esta actitud Beba declara actuando como el padre: «Yo, que me sacrifico... Y eso que algunas veces tu madre me echa en cara que salgo con los amigos y con las compañeras de trabajo. Más de un negocio me ha salido mal por ti, por ustedes... ¿No estás viendo los sacrificios? Treinta años... Treinta años detrás de un buró, en el Ministerio, comiéndome los hígados con los jefes, pasando mil necesidades... No tengo un traje, no tengo un par de zapatos para salir... para que ahora nos pagues de esta manera» (p. 37). Obviamente, Beba hace hincapié en los aspectos más negativos de sus padres. También introduce sucesos que serán discutidos y elaborados en el segundo acto, como la infidelidad del padre y la edad de Lalo que concuerda con los años que lleva el padre trabajando en dicha oficina.

Durante las parodias de los padres que prosiguen, Cuca se apodera del papel de madre y Lalo del de padre. Estas representaciones se hacen tan agresivas que Beba queda inactiva, sin función y los dos hermanos-rivales olvidan sus conflictos entre sí momentáneamente. Los padres son desdoblados, destacándose referencias de su juventud.[16] El ritmo de la parodia se hace irrefrenable. Beba sigue fuera de escena, desesperada y gritando por la pugna entre padres representados por Lalo y Cuca. Éstos se complementan sin su ayuda, habiendo elevado ahora sus contraposiciones al nivel de padres que los fascina y porque Lalo presiente su clímax en la última escena del acto mientras Cuca espera ansiosamente su turno como directora y protagonista en el segundo acto.

Para caricaturizar a la madre y provocar que Cuca la defienda, Lalo la parodia «en su juventud el día de la boda de la iglesia» (p. 46). Esta representación enfoca las preocupaciones de la madre al entrar en la iglesia: «... ¿Tú me quieres, verdad, Alberto? ¿Tú crees que la gente lleve la cuenta de los meses que tengo? Si se enteran, me moriría de vergüenza. Mira, te están sonriendo las hijas de Espinosa... esas pu... Ay, pipo, yo quiero sacarme este muchacho... No debimos habernos casado hoy, otro día mejor... Y ahí viene tu madre, la muy hipó... ¡Esta maldita barriga! Quisiera arrancarme este...» (pp. 47-48).

El embarazo de la madre, consigo mismo en las entrañas, motiva esta representación de Lalo. Como venganza contra ella ridiculiza su estado y alude al matrimonio como un acto contraído para mantener las apariencias sociales. El aludido deseo de abortar al feto reafirma la mentalidad fatalista de Lalo. Encarnando a su propia madre y a sí mismo como feto indeseable e ilegítimo se absuelve de toda responsabilidad consciente, predestinando su inadaptabilidad social y alienación familiar. La madre queda vulgarmente caracterizada también al traicionar su propia acusación de hipócrita dirigida hacia las amigas o los familiares, revelando que ella pudiera calificar dentro de la misma categoría.

Cuca se siente tan ofendida por esta escena que amenaza con interrum-

pir el juego de nuevo abriendo la puerta del sótano para que puedan intervenir los padres y con representar a la madre en su propia defensa (p. 49). Pero Lalo no lo permite; antes de que sea abierta esa puerta él quiere dejarse llevar una vez más hasta la escena del clímax. Repentinamente, sin aviso ni necesidad de contar con sus hermanas, él se dirige hacia el fondo del sótano-escenario con un cuchillo en la mano. En el momento en que ocurre el simulado crimen, ellas hacen de coro emitiendo un grito espantoso y desgarrador. Al regresar Lalo ellas cantan los versos que él ha compuesto, que manifiestan su actitud de rebelión triunfante: «La sala no es la sala. La sala es la cocina...» (p. 50). Lalo, a su vez, se reincorpora a la escena describiendo lo sentido mientras efectuaba el simulacro: «Los armarios, la cama, las cortinas, los floreros, las alfombras, los ceniceros, las sillas lo empujan hacia los cuerpos desnudos, resoplando quién sabe qué porquería» (p. 51). Esta breve transcripción verbal de la voz de su sombra y los objetos percibidos por él durante el clímax se produce aquí en forma resumida. En el segundo acto, bajo la tensión creada por Cuca como fiscal, Lalo la describe con todos sus síntomas y detalles.

El acto concluye con un intercambio de las sensaciones que les ha producido la representación a cada hermano. Lalo, adormecido y satisfecho, pide que se abra la puerta, declarando así oficialmente el fin de su papel como protagonista y director del teatro infantil (p. 52). Beba, en su plano complementario de Lalo, anuncia el fin de la primera parte, y Cuca, deseosa del comienzo de su turno se mantiene alerta, preparada y amenazadora: «Pero, algún día...» (p. 52).

*El teatro bajo la dirección de Cuca: segundo acto*

La revelación del pasado acentúa el origen del juego de los hermanos y la etapa formativa de los padres mostrando la similitud de éstos en cuanto a la desorientación de los hijos, durante su propia juventud. Toda la acción dramática, regida por juegos infantiles de hijos-adultos y caricaturización de padres represivos, adquiere una base significativa con estas revelaciones. Aunque Triana no conecta la historia personal de estos personajes con figuras políticas nacionales, ni con lugares de trascendencia histórica, un conocimiento de su teatro indica que en todas sus obras se oculta la causalidad de los conflictos hasta que se revela el pasado. En este segundo acto se desarrolla este trasfondo. Aunque por la complejidad técnica de los desdoblamientos, el primer acto parece constituir una unidad en sí, las especificidades del segundo concuerdan con el esquema usual de su teatro, y por ello resulta imprescindible captar la conexión para evitar interpretaciones limitadas o erradas.

Las referencias temporales aquí trazadas ubican la fragmentación psíquica de padres e hijos en la etapa pre-revolucionaria de la historia cubana. Aunque no alcanza las dimensiones políticas de otras piezas, ni sugiere la razón por la que Triana elige publicarla y estrenarla en 1965 dejando a flote la posible implicación de que dichos conflictos del pasado permanez-

can aún con vigencia, se enfoca una realidad social enraizada previamente al año 1959. Las frustradas aspiraciones sociales de los padres resalta aquí como la fuerza devoradora que desorienta y atrofia el desarrollo de los hijos. El juego de éstos, sin embargo, motivado por la defensa de los padres en este acto, se convierte, al igual que en el primero, en un rito de sumisión que sólo logra manifestar sus fantasías individuales y postergar una toma de conciencia libertadora. Aun en sus trances, exaltaciones y otros estados inconscientes, estos adultos revelan el deseo de mantenerse sometidos a la imagen protectora de los padres.

Cuca intenta defenderlos acusando, enjuiciando y condenando a Lalo como ejecutor del crimen simulado en el primer acto. Se invierte el conflicto entonces; Lalo no quisiera jugar bajo la dirección de Cuca, y Beba, tiene que ser amenazada por ella para que ayude en la representación sin favorecer a su hermano: «No pienses que voy a dejarte intervenir en algo que no sea tu parte. Tú eres sólo un instrumento, un resorte, una tuerca...» (p. 60). Beba le obedece, promoviendo la acción al anunciar la llegada de dos policías imaginarios. La escena se desarrolla en el sótano, pero se va después a una estación de policía imaginaria. Lalo mantiene el papel de víctima mientras es interrogado vulgar y brutalmente: «Eh, chiquito... Si no quieres quedar acribillado, no te muevas,» «Agarramos al pez,» «Has caído, mi socio» (p. 64).

Como en la escena del cuchillo en el primer acto, las preguntas aquí adquieren un ritmo ametrallador, logrando por la participación consecutiva de ambas hermanas sin pausar para que Lalo conteste. Simulando la reconstrucción del crimen, pero con toda intención Cuca establece teorías exageradas sobre su ejecución. La tensión asciende por la velocidad del proceso interrogatorio hasta que se efectúa un repentino cambio escénico empleando el ritmo establecido: «(Cuca.)... A la estación. El acta. El informe...» (p. 70). Aquí se desarrollan varios elementos simultáneamente. Cuca dicta el acta mientras Beba golpea la mesa simulando una transcripción mecanográfica acompañada por un «taconeo acompasado»: «(Beba.) (Moviendo las manos... repite automáticamente.) Tac-tac-tac-tac... (Cuca.)... Ante el sargento de carpeta que suscribe, se presentan el Vigilante núm. 421 Cuco de tal y el Vigilante núm. 842 Bebo Mascual conduciendo al ciudadano que dice nombrarse...» (p. 72).

El proceso marcha sin cambios hasta que Cuca le entrega el acta imaginaria a Lalo para ser firmada como una confesión. Éste se presta a este proceso acusador, consciente de que en la próxima escena será enjuiciado y tendrá la oportunidad de ofrecer su testimonio: «... Todo esto es una infamia... Pero, ¿qué quieren? ¿Piensan acaso que voy a firmar ese mamotreto de mierda? ¿Eso es la ley?... (Beba agita la campanilla.) Soy culpable. Sí, culpable. Júzguenme... Si el señor juez me permite» (p. 76).

Conviene notar aquí el desarrollo técnico que, como aludimos anteriormente, crea una tensión dramática muy compleja. A pesar de las limitaciones en esta pieza en cuanto a su contexto histórico —elemento más logrado en otras obras de Triana— el teatro dentro del teatro crea una dimensión de teatralidad extraordinaria. Sin embargo, el efecto satírico que pu-

diera lograrse al mostrar la policía como cuerpo representante de los valores colectivos queda debilitado en el mismo proceso por el rigor de la descomposición psíquica que gobierna el juego entre hermanos; ya que éstos no se distancian de los personajes que parodian lo suficiente para exigir la conciencia crítica del público lector o espectador. Los conflictos entre ellos, como hermanos, nunca se pierden de vista y se imponen sobre los desdoblamientos. El deseo de actuar con un propósito adversario en búsqueda de la frenética sensación de triunfo traspasa la caricaturización.

Tras el acta se prepara el enjuiciamiento de Lalo, en el que Cuca sirve de fiscal ya asegurada y complacida por la teatralidad lograda en la escena interrogatoria. Dominando un lenguaje típicamente jurídico, con mucha solemnidad se refiere al crimen y al reo en términos de «zonas turbias,» «agazaparse en los subterfugios,» «disímiles argucias,» «detritus,» «ratas nauseabundas» y «móvil concluyente.» Es tan efectiva su actuación que interrumpe la fantasía haciendo a Lalo salir de situación: «(Furioso, pero conteniéndose.) Estás haciendo trampas. Te veo venir. Quieres hundirme, pero no podrás» (p. 78). Lalo se contiene porque presiente el momento en que podrá ofrecer su testimonio. Cuca, sin embargo, se mantiene exaltada durante esta escena, que paralela la sensación de clímax prematuro adquirida por Lalo durante el afilamiento de cuchillos en el acto inicial. La defensa de los padres, que efectúa ella como fiscal, la apasiona y divierte hasta que pierde su ritmo con la intervención de Lalo en una de las escenas subsiguientes.

A primera vista, el testimonio del acusado parece indefensible e incomprensible ante las acusaciones retumbantes de Cuca: «(Atormentado, esforzándose, un poco confundido) Es muy difícil... No sé. Era algo. ¿Sabe usted? Algo. Es que yo sé que existe, que está ahí; pero no puedo ahora...» (p. 87). A un nivel consciente él es incapaz de ofrecer su versión del simulacro. Sus respuestas, no obstante, se van internando paulatinamente en la manifestación de su inconsciente hasta adquirir cierta lucidez. Recuerda una voz interna, una sombra, el demonio que le «hacía señas,» la imagen de su madre muerta que veía al postrarse «delante del espejo» y todos los objetos de la casa que le pedían «en un murmullo» la muerte de sus padres. Todo esto es descrito por él en un largo monólogo de alucinación que le produce un «éxtasis» frenético (pp. 91-94). La elocuencia de su inconsciente señala la fuerza de esa voz guiada por su sombra, percibida por él por primera vez un día mientras jugaba con sus hermanas: «Estábamos en la sala; no, miento... Estábamos en el último cuarto. Jugábamos... Es decir, representábamos... (Sonríe como un idiota.) A usted le parecería una bobería; pero... Yo era el padre. No, mentira. Creo que en ese momento era la madre... Pero, allí en ese momento, llegó a mí esa idea... (Vuelve a sonreír como un idiota.)» (p. 89).

Este relato-confesión revela la primera vez que concibió la parte del juego que constituye el crimen simulado. La manifestación inconsciente, con su carácter de idiocía, capta el momento en que se originó en su psiquis, que según Lalo ocurre cuando eran todavía niños, o mucho más jóvenes. La integración de esta experiencia y su efecto al juego teatral por Lalo

ha constituido desde ese momento el clímax dramático y personal suyo como director y protagonista. De modo que llevan años repitiendo esta actuación. En términos concretos, esta voz de la sombra representa una manifestación de la individualidad de los hermanos que ha sido reprimida por años. Sin embargo, la inclusión de esa fuerza inconsciente al antiguo juego infantil que todavía los entretiene significa una destrucción de su capacidad liberadora. Se mantienen en búsqueda del placer de esta fuerza inconsciente.[17] La historia del estado psíquico de los hijos, apegados a la imagen de los padres a pesar de sus edades, queda pues revelada por la confesión de Lalo.

Esta escena contraría la intención de Cuca como fiscal, ya que su hermano logra desviar el foco de la tensión dramática hacia sí mismo: «(Cuca.) Me voy. Estás jugando sucio,» «Yo no puedo permitirte...,» «Lo que has hecho es imperdonable. Cada uno a su parte; fue lo convenido» (p. 94). Esta breve ruptura prepara la escena para la última y más definitiva parodia de los padres. Sintiéndose perdida como fiscal, Cuca intenta mantener la pugna contra su hermano al intervenir en el juicio de Lalo como la madre. En vez de continuarse el enjuiciamiento de Lalo, la escena se desenlaza impulsada por la máscara de los padres. Cuca y su hermano toman las contraposiciones de madre y padre, dejando a Beba sin una función integral. La juventud de los padres, presentada en la penúltima escena del primer acto, vuelve a capturar la imaginación de los hermanos-adversarios. La historia de los padres reflejada particularmente por la ceremonia nupcial capta sus frustradas aspiraciones de clase.

Por medio de las acusaciones de Lalo como padre y de las confesiones de la madre hechas por Cuca, ésta revela haberse robado un día el dinero de la comida familiar para comprarse un vestido y de haber culpado a su hijo por ello. En una serie de intercambios las características de su mentalidad quedan detalladas: la única queja que puede formular contra Lalo se debe al orden de los objetos en la casa (orden que Lalo satiriza con su canción: La sala no es la sala, la sala es el inodoro, etc.); teme haber perdido su belleza física por las tareas caseras; acusa a su marido de ser un «Don Nadie»; es acusada por su esposo de haber exigido para la boda una iglesia de primera categoría, un traje de novia con larga cola, una lista especial de invitados, un «cake» de diez pisos, una etiqueta especial para los invitados, y de haber seducido al marido para que éste se casara con ella (pp. 94-106).

Igualmente, el padre, representado por Lalo, confiesa o es acusado de ser un inútil, un borracho, un hombre mujeriego y de haber perdido todas las ilusiones que llevó al matrimonio: «Fui como va la mayoría, pensando que así tendría algunas cosas resueltas: la ropa, la comida, una estabilidad... y un poco de compañía y... en fin... ciertas libertades» (p. 103). Tanto Lalo como Cuca revelan este pasado con toda la tensión dramática de una disputa matrimonial, absortos dentro del papel de los padres. En el primer acto vimos que, bajo la dirección de Lalo, la escena paródica de los padres prepara al simulado crimen por Lalo como una manifestación de su sombra. Aquí, bajo la dirección de Cuca, el clímax consiste en la en-

carnación total de los padres como una manifestación de sus máscaras a través de Cuca como motor dirigente. Ambos procesos reflejan el deseo de una experiencia catártica que es evaluada por los hermanos en la última escena de cada acto. En ambos casos también se capta la similitud entre el estado psíquico de los padres desde antes de la boda y el de los hijos 30 años después. El padre revela características muy similares a las de Lalo: se siente inútil y llevado o barrido por una fuerza ajena. La madre y Cuca sólo son distinguibles por sus edades.

La defensa de los padres intentada por Cuca en este acto, así como la acusación presentada por Lalo en el primero, no llegan a realizarse: en el juicio el testimonio de Lalo refleja su incapacidad consciente y la intervención de los padres contra su propio hijo planeada por Cuca se invierte, siendo ellos los juzgados. Los motivos de cada hermano son traicionados; Cuca inmiscuye más a los padres y Lalo demuestra su propia irresponsabilidad. Sin embargo, al final de cada acto ambos hermanos quedan satisfechos. Han logrado jugar y representar una vez más su teatro infantil: «(Lalo.) (Entre sollozos.) Ay, hermanas mías, si el amor pudiera... Sólo el amor... Porque a pesar de todo yo los quiero.» «(Cuca.) (A Beba. Entre risas burlonas.) Míralo. (A Lalo.) Así quería verte» (p. 110).

El atrofiamiento psíquico de los hermanos se mantiene alimentado por la continua representación del mundo de los padres, reafirmando así el carácter cíclico del juego. Los tres obedecen las reglas de esta ritualización tomando turnos y reordenando los objetos del sótano una vez más (p. 109). Al final de este segundo acto se anuncia el venidero turno de Beba como directora y protagonista de otra representación más. La sensación de clímax perseguida traspone el conflicto entre ellos, absorbiendo la rebeldía simbólica de sus parodias por el mero placer que generan. Sus conciencias, a pesar de que Lalo tiene 30 años de edad y Beba 20, se mantienen a un nivel infantil que les imposibilita parodiar y desdoblar a los padres con un sentido crítico en una forma que los separe e identifique como entidades autónomas o deseosas de autonomía. Por ello notamos que la representación se presenta como una síntesis de sexos y edades, en la que se revela la máscara de los padres y la sombra incontrolable de los hijos, a través de los mismos personajes.

Como en todas las obras de Triana, aquí se manifiesta un proceso que condena la juventud al mismo orden irrenovable de los padres quienes tuvieron a su vez una formación similar. La realidad social frustra y pervierte toda manifestación de autonomía al nivel individual y colectivo representado por los padres, policías, vecinos, fiscales, jueces y los hijos. Sin duda, cualquier conocimiento del teatro de Triana, por muy limitado que fuera, reconocería que los rasgos generales empleados en esta obra se encuentran en todas las de este autor, y, especialmente, en *El Mayor General.*

En *La Noche...* las variaciones se hallan en la técnica del desdoblamiento, junto con su función de doble teatro, y en la limitada sátira social, que no es vinculada a la evolución política explícitamente. Las vivencias de la obra no justifican que sea aislada del resto de su teatro como una unidad separada, ni por su estructura dramática, ni por su temática. La pre-

ocupación del autor continúa siendo en ella el pasado pre-revolucionario, en el que se plasmaron los esquemas de conducta que nutren sus obras.

[1] Ver, por ejemplo, la tesis de Matías Montes Huidobro, que representa la versión más extremada de las que consideran la obra como una crítica de la sociedad revolucionaria. Huidobro llega a declarar que existe una identificación entre Lalo y Fidel Castro. Ver Montes Huidobro, pp. 413-27.

[2] Entrevista a José Triana y Vicente Revuelta por Abelardo Estorino sobre *La noche de los asesinos*. Ver «Destruir los fantasmas, los mitos de las relaciones familiares,» *Conjunto,* II, núm. 4 (agosto-septiembre 1967), 6-13.

[3] José Triana, *La noche de los asesinos* (La Habana, Cuba: Ediciones Casa de las Américas, 1965). Subsiguientemente, citaremos por esta edición, señalando el número de página con el texto.

[4] Aunque se ha sugerido que con estas acotaciones Triana intentó distanciarse «de la problemática de sus figuras» (ver Ortega, p. 206) o evadir una censura (ver Huidobro, p. 416) para la escenificación de esta pieza en Cuba se hicieron estudios históricos de la época representada (ver «Destruir los fantasmas...,» pp. 11-12). De modo que, sea cual fuera el motivo del autor, la realidad representada tuvo que ser estudiada por su carácter anacrónico.

[5] Ver Ortega, p. 265, cuyo análisis de esta obra señala que la técnica del teatro dentro del teatro ha sido usada en forma renovadora empleando cuatro niveles de realidad.

[6] Ver Murch, p. 369, cuyo análisis encuentra una analogía entre esta pieza, *Las criadas* de Jean Genet y *Chamber Music* de Arthur Kopit en cuanto al uso del elemento de acción ritual que, según ella, refleja el surgimiento de una cultura global.

[7] Ésta ha sido la limitación más seria de la crítica, porque se concentra en la escena criminosa de Lalo, desapercibiendo así, el aporte del segundo acto. Ver Dauster, Miranda, Ortega, Murch y otros.

[8] Hay numerosas similitudes entre estas dos piezas como hemos indicado. Nótese que en *El Mayor General* hay un triángulo de personajes compuesto por dos hermanas y el esposo de una de ellas. Los tres llevan 25 años atrapados en el espacio marginal de una casa. Durante este tiempo han repetido y ensayado incesantemente la simulación de un crimen. También se destacan una boda y una reunión chismosa de barrio como objetos de parodias.

[9] Nótese que el trío de personajes en *El Mayor General* sufre también por su conciencia falsa y que Higinio es un oficinista estatal.

[10] Para un desarrollo más detallado de esta composición psíquica, ver Neumann, *Depth Psychology and a New Ethic,* pp. 33-58.

[11] Ver, en relación con la lucha entre figuras paternas en el desarrollo psíquico humano, Neumann, «The Slaying of the Father,» en *The Origins and History...,* páginas 170-91.

[12] De acuerdo con nuestro conocimiento hasta la fecha *La noche...* ha sido y continúa siendo representada innumerables veces por teatros universitarios y comerciales en los Estados Unidos mientras que las obras previas de Triana no han recibido ningún montaje. Esto sugiere que la obra mantiene vigencia en los Estados Unidos a pesar de representar conflictos que en Cuba pertenecen a una etapa pasada.

[13] Nótese que hasta la fecha ninguno de los críticos de Triana ha ofrecido una exégesis acabada de esta pieza. Aunque se han publicado un número de comentarios, la trama interna del teatro dentro del teatro ha sido esquivada o traspuesta.

[14] Neumann, *The Origins and History...,* pp. 173-74.

[15] Nótese otro paralelo entre la mentalidad de Cuca y Petronila en cuanto a su predilección por aves idílicas (pajaritos volando) y alusiones literarias (capa y espada). «Copitas mías, copitas de sueño. Son como adormilados ruiseñores»; «... Además, a

mí me encanta oír hablar al Mayor General. Qué imaginación. Delante de nosotros se deciden guerras fabulosas. Cruzadas increíbles. Y legiones de ángeles vencen o mueren.» Palabras de Petronila en *El Mayor General,* p. 68 y p. 64.

[16] Nótese la simbiosis psíquica que comienza a revelarse aquí. Tanto Cuca como Lalo representan a sus padres como si fueran ellos mismos en otra etapa temporal. La memoria del carácter conflictivo del matrimonio remonta su conflicto como hermanos al nivel de padres con la misma tensión dramática.

[17] Nótense las características de este proceso según Lalo. Síntomas: una idea (incomprensible que no puede verbalizar); sombra (sentimiento enloquecedor, demonio que le hace señas, espejo que le proyecta la imagen de la madre); voz de la sombra (que le pide al unísono con la voz de los objetos en el sótano la muerte de los padres) (pp. 91-94). Efectos: «Ahora me siento tranquilo. Me gustaría dormir, dormir, siempre dormir...» (p. 58). En téminos psicoanalíticos este proceso se conoce como un «incesto urobórico» que constituye una regresión del ego por su carácter débil e inseguro hacia la fase urobórica e inconsciente del desarrollo psíquico humano, típica de la infancia y del sueño. Ver Neumann, *The Origins and History of Consciousness,* p. 277.

# Conclusiones

## *Visión de la historia en el teatro de Triana*

El contenido manifestado por la dramaturgia de José Triana es histórico y cubano, con referencias que incluyen a Latinoamérica. Esto abarca un periodo de tiempo que data desde 1902 hasta 1959, acentuando particularmente las dictaduras de los Generales Machado y Batista, que cubren los últimos treinta años de estas fechas. Triana señala esta ubicación en cada obra por medio de acotaciones al introducirlas, y la verifica con grave énfasis en el transcurso de la acción dramática como marco de referencia que le da sentido a su teatro.

Con este trasfondo se caracterizan los rasgos políticos, económicos y culturales de tales épocas. Se destacan así como un proceso histórico estancado, irrenovable y aparentemente ilógico, dominado desde el extranjero a través de los dictadores nacionales que sirven como ministros o administradores de esta fuerza dirigente. Desde las mayores ciudades cubanas, La Habana y Santiago de Cuba, se concentran estas capas sociales administradoras de los intereses foráneos y propios, mantenidas ocultas y alejadas de la acción dramática, pero conectadas con los personajes que representan los valores y los símbolos creados por ellos para manipular la conducta social de las mayorías.

Este proceso de neocolonialismo, originado, apoyado e intensificado por los niveles más altos de la jerarquía política cubana, se manifiesta particularmente en el teatro de Triana. Los términos económicos imperantes en este mundo representado por su obra limitan las vidas de sus personajes, proponiendo tres tipos básicos: oficinistas gubernamentales, rufianes políticos y parásitos sociales.

Un análisis concreto de los medios de trabajo accesibles a estos personajes objetiva las características de la dependencia a un nivel particular. En *El Mayor General* y *La noche de los asesinos* se encuentra al oficinista estatal como fuente económica de una familia. Éstas son las únicas piezas en que los proveedores de subsistencia material no están directamente conectados con la política nacional y constituyen lo que podría llamarse la representación de una clase media baja, asalariada, trabajadora y aspirante a la movilidad social. Higinio, en *El Mayor General,* y el padre de Lalo, representado por Lalo, en *La noche...* mantienen a sus familias como padres y esposos; sus esposas e hijos viven de sus salarios y se dedican a

los estudios o a los quehaceres domésticos. Son tipificaciones propicias para un análisis de sus modos de conducta y de sus aspiraciones.

La etapa de juventud de cada personaje, específicamente la del matrimonio, es captada como un pasado revelador en estas obras. Ambos padres de familia llevan más de veinte años trabajando en la misma oficina con el mismo salario. Ambos se sienten inútiles, fracasados, y dudosos de haber decidido contraer matrimonio. Presienten, después de dos décadas, que sus esposas los engatusaron para comprometerlos a casarse. Las culpan a ellas y a sus padres o hijos por haberlos desorientado, haciéndoles tomar un curso erróneo. En la oficina no han logrado ascender por falta de conexiones políticas. Por las aspiraciones y pretensiones sociales infundidas en ellos, sus mujeres y demás familiares, y por la incapacidad de realizarlas dada la escasez de medios, sus relaciones familiares han decaído y se han desmoronado, convirtiéndose en conflictos perennes. Ambos se vuelven víctimas de sus falsas conciencias sociales, que han sido plasmadas en ellos y sus familias por las normas colectivas.

Sin empuje político, esta clase media que Triana ofrece queda tan fracasada y derrotada como las otras tipificaciones de sus obras. Su trabajo y su fe en la movilidad dentro de este sistema no hace más que destrozar las relaciones familiares. Tampoco son capaces de ajustar sus presupuestos económicos según el alcance de sus ingresos, porque viven entrampados por una ilusión inalcanzable, que consiste en mantener las apariencias de una clase superior. Aunque estas dos piezas contraen la caracterización de la sociedad a un ámbito familiar en apariencia, las limitaciones económicas y culturales quedan claramente señaladas como una condición nacional. La manipulación centralizada en las capas dirigentes gubernamentales constituye la única fuente económica accesible si se desea subsistir dentro de ella. La máscara social que impone esta minoría demuestra también su tendencia a coartar la conciencia colectiva.

De las piezas intermedias de Triana, *Medea en el espejo, El Parque de la Fraternidad* y *La muerte del Ñeque,* se destacan más claramente las particularidades de la dependencia económica y política cubana durante las épocas pre-revolucionarias. Aquí se capta con mayor agudeza la forma en que la historia nacional adquiere un valor mítico para los personajes, con sus símbolos, máscaras y mecanismos que les ocultan la verdadera fuerza dirigente y los mantienen sujetos a una realidad irrenovable que se repite y perpetúa cíclicamente. En estas obras se captan la rufianería política y el pauperismo como modos de subsistencia. Hay una interacción entre estos rasgos, ya que el mundo parece estar totalmente copado por esa lumpenización, quedando ausente la capa media de las obras anteriormente mencionadas. Los personajes que adquieren cierta importancia social y fortuna económica por medio del crimen, el arribismo y la barbarie política general surgen en estas piezas como supervisores o caciques de las masas condenadas al parasitismo. Estas figuras dirigentes no son independientemente caracterizadas sino que ejercen una función intermedia de control, administración y represión a un nivel limitado, en pequeñas zonas de la ciudad donde

conviven y cohabitan mendigos, prostitutas, delincuentes, borrachos y otros tipos similares.

Los personajes como Perico Piedra Fina, Hilario García y el tío del Muchacho representan en estas tres piezas al sector social que triunfa. Estos individuos revelan haberse dado cuenta, desde temprana edad, de cuál era el camino existente, ofreciéndose por ello a los crímenes requeridos por una figura política de importancia, generalmente un senador, ministro, presidente o familiar de alguno de éstos. Ellos contrastan las tipificaciones de de Higinio y el padre de Lalo porque encuentran los medios para alcanzar sus aspiraciones. Sin embargo, Triana en la acción de cada pieza, hace ver el carácter de víctima y frustración que se desprende de ellos finalmente. Aunque parecen lograr éxitos, quedan pendientes de las exigencias políticas, a veces repentinas y caprichosas, de la capa dirigente, sin poder controlarlas. Como esfera social ubicada entre una minoría inaccesible directamente pero directora de sus crímenes y una mayoría insatisfecha en sus necesidades mínimas, estos funcionarios quedan defraudados tarde o temprano siendo devorados entonces por la capa inferior y reemplazados despiadadamente después por la capa superior.

La esfera más baja de este marco social subsiste por medio de la limosna o el vicio. Conviene destacar que Triana le da más relieve a esta capa que a las otras ya que la mayoría de sus personajes pertenecen a ella. Aquí incluye también la caracterización racial criolla, tipificándola mayormente por medio de las entidades mulatas, que sintetizan la complejidad existente en Cuba. Este vicio y servidumbre es el camino abierto directamente a la juventud, como comienzo iniciativo del que algunos pocos ascienden a la esfera de los Pericos e Hilarios mientras la gran mayoría se ajusta a la miseria.

La existencia de numerosos mendigos, prostitutas y delincuentes concentrados en las grandes ciudades que atraen a la juventud de toda la isla se enfoca con grave énfasis en estas piezas, y particularmente en *El Parque de la Fraternidad.* La implicación obvia de este proceso revela la característica esencial de la economía nacional. Por la extensa comercialización en órbita al turismo se hace posible esta estratificación. Aquí se dramatiza con más efectividad el subdesarrollo y la dependencia, quedando la limosna de la mano foránea como metáfora de la subsistencia nacional. Las vidas de estos personajes manifiestan también un carácter defraudado, incapaz de penetrar el velo ilusorio que los somete a una realidad limitada. Sus formas de orientarse ante este mundo se rigen por creencias fetichistas que mistifican las verdaderas fuerzas rectoras, deificándolas o confundiéndolas con poderes mágicos de supersticiones y brujerías. En este teatro se manifiesta, por tanto, una actitud de primitiva conciencia histórica ante el desarrollo social.

Aun los modelos de supervisores o caciques políticos que han adquirido cierto conocimiento de las leyes rigentes caen dentro de esta perspectiva ante la historia. Por ello se destaca el fetichismo, en múltiples formas, como el espiritismo, la brujería y juegos supersticiosos que significan una entrega de la capacidad humana transformadora de la realidad a dioses, dictadores

y otros seres dotados de poderes sobrehumanos. En *El Mayor General* se explica la frustración de Higinio por una teogonía, en *Medea en el espejo* se le achaca la responsabilidad de una traición al efecto de un «bilongo» o un «espejo,» en *El Parque de la Fraternidad* se ofrecen despojos y se manifiestan tendencias quirománticas, en *La muerte del Ñeque* se le atribuye toda la culpa de la miseria a un espíritu maligno que se intenta expurgar por los ritos africanos del Orile y una sesión espiritista y, finalmente, en *La noche de los asesinos* Lalo invoca a la diosa Afrodita para que lo ayude a representar una vez más su irrealidad y fantasía grotesca.

Ésta es una dimensión histórica, por tanto, que ha sido creada a través de una serie de mitos con la manifiesta función de orientar equivocadamente a la colectividad en su mundo. Oculta las fuerzas directoras de la sociedad que se esconden detrás de ellos: la capa política nacional y los intereses foráneos que ella sirve para sostener los latifundios y los monopolios cubiertos por un velo cultural que incapacita una toma de conciencia por parte de las mayorías. El teatro de Triana adquiere este contenido histórico al representar una estructura socioeconómica que tácitamente se desenmascara en términos de una clase superior, lejana, manipuladora y vinculada al monopolio extranjero y otra capa nacional, frustrada, privada de historia, entregada al pauperismo y gangsterismo o la burocracia de bajo nivel, incapaz de disolver su mentalidad clasista.

### *La sátira y el rito: sentido y forma de este teatro*

Contrapuesta a la inconsciencia de los personajes ante su propia marginación se encuentra la visión satírica del autor, que revela históricamente en cada pieza el trasfondo causal de su origen a un nivel nacional. Los gobiernos de los dictadores como Machado y Batista, y aun el de Tomás Estrada Palma, primer presidente de la república cubana, quedan ubicados en la acción dramática como conducto de la desintegración nacional dirigida por los intereses extranjeros. Los líderes son incapaces de conducir la evolución histórica de su país desarrollando sus condiciones autóctonas. De este modo se idealizan actitudes y hábitos de consumo, formas de vestir, hablar y pensar que minan las tradiciones intrínsecas de la nacionalidad. Mientras las clases altas se apropian de la riqueza nacional para ajustarse a estas imágenes superficiales, las masas trabajadoras que Triana enfoca con tanto énfasis son relegadas a un estrato lumpenizado.

Este marco satírico se manifiesta a través de mecanismos rituales que estructuran la acción dramática de cada pieza. Cada tipificación, ya sea el oficinista, el asesino político o el pordiosero, revela primeramente un estado mental fragmentado. De aquí deviene la irracionalidad e ilogicidad encontrada en este teatro como primer impacto. Se desatan pugnas familiares o de vecindario perpetuadas cíclicamente sin aproximarse nunca a una solución.

En el transcurso de cada obra, la cotidianidad mecánica expresada por estas actividades adquiere un marco más revelador. Acentuando la nece-

sidad económica como fuerza motivadora se relata el pasado personal de los personajes centrales. Específicamente se describen ceremonias como bodas o iniciaciones de jóvenes a la sociedad que sugieren ser la única alternativa conocida por ellos para adquirir un medio de subsistencia. Estos actos trascendentales no sólo reflejan una cotidianidad sino un transcurso histórico anterior que demuestran su carácter ritual. En cada obra estas ceremonias han sido las formas accesibles de crear una vida individual. De estas historias se capta cómo el mundo representado por Triana ha limitado los medios de subsistencia a las tres tipificaciones mencionadas, manteniendo las capas dirigentes ocultamente en el trasfondo.

Hay una correlación intrínseca entre los elementos estéticos empleados para dramatizar estos mundos y la estructuración socioeconómica que reflejan. Al enfocar la marginalidad social nos lleva directamente a una dimensión histórica que ha perdido su capacidad creadora de mundos y espacios renovadores, de héroes que lo construyan y defiendan, y de toda manifestación épica del ser humano. Sus personajes reflejan la debilidad psíquica y física de una nación rendida ante los paradigmas ideales falsos impuestos desde el extranjero. Los espacios que los encierran demuestran también esta calidad marginal comprendiendo sótanos, desvanes, solares y parques públicos demarcados para la cohabitación hampesca. En ellos se forman zonas sagradas para desarrollar los rituales de la acción, simbolizando la sacralización de las alternativas o máscaras vitales factibles para el ser humano, que se repiten diariamente a través de la etapa histórica representada.

La función estética que inspira este teatro y que se dramatiza efectivamente por él refleja, por ende, una condición grotesca. El ser humano deja de reconocerse en su mundo causándole una sensación de extrañeza alienadora ante lo que debiera generar una familiaridad amena y cohesionadora. Los valores adquieren un velo extraño que tiende a desintegrar la concepción de la realidad. Las leyes que rigen el desarrollo histórico del país, y las costumbres que debieran ser intuitivamente conocidas surgen repentinamente como algo difícil o imposible de ser comprendidas. Se desata así un proceso que desorienta al ser humano ante su propio mundo.

Esta característica del grotesco cobra un relieve esencial en cada obra de Triana. Particularmente se acentúa la actitud delegatoria de la responsabilidad individual ante la realidad propia a poderes vistos como sobrenaturales. Reflejan, pues, una actitud de títeres, guiados por creencias espirituales que son sostenidas desde lo lejos por otros seres humanos. Su identidad ha sido mutilada, su voluntad coartada y su mentalidad queda regida por una perspectiva en la que cada acto obedece a un paradigma de acciones fijo.

El teatro de Triana, por tanto, enjuicia satíricamente el sistema que origina e intensifica esta desintegración nacional abordando una estructura dramática que forja sus condiciones económicas y culturales a través de un periodo histórico cubano que abarca, como afirmáramos, toda la etapa prerrevolucionaria de la república.

*Encrucijada histórica: teatro y realidad social*

La dramaturgia de José Triana es publicada y estrenada durante los primeros años del movimiento revolucionario que gobierna el país cubano desde 1959. El auge que adquiere el teatro y todas las artes en este periodo le da la oportunidad a este autor, al igual que muchos otros, para publicar y estrenar. La integración del artista al sistema socioeconómico, junto con los cambios y las renovaciones a todo nivel, constituyen una realidad que supera en poco tiempo las condiciones anteriores. Las numerosas obras teatrales y de otros géneros, las revistas, periódicos y otras promociones como concursos internacionales que han surgido en Cuba desde dicha época reflejan un desarrollo cultural extraordinario, de una magnitud vastísima.

Por ser un autor relativamente joven, nacido en 1932 y desconocido antes de la revolución, muchos teatristas han asumido, equivocadamente, que Triana forma parte del grupo de autores que llevan la realidad revolucionaria a sus obras o que pertenece a una etapa transitoria de autores que se entregan a la investigación y al estudio de nuevas formas, propicias para captar una realidad radicalmente cambiada en corto tiempo. Particularmente, el hecho de que Triana es conocido en la mayor parte del mundo y especialmente en los Estados Unidos por su última obra, *La noche de los asesinos,* ha reforzado esta noción, lo cual implica que tanto la proyección satírica como el contenido histórico de su teatro no se percibe en esta pieza o que Triana lo emplea para caracterizar la realidad social aun durante la época revolucionria. En ambos casos se refleja un desconocimiento total de sus primeras obras y del sentido básico aun de esta última, publicada en 1965.

Es imprescindible, pues, postular una contrapartida a esa versión acentuando primeramente la mira retrospectiva del teatro de Triana, mantenida en el pasado nacional mientras el desarrollo social bajo la revolución prosigue. Esta encrucijada comienza desde 1959 y se intensifica aún más en 1965, en que se da a conocer *La noche de los asesinos.* La dramaturgia de este autor cumple más bien con una etapa inicial de la Revolución, en la que autores formados en la época anterior, a quienes se les habían negado los medios de trabajo y las posibilidades de estreno, logran manifestarse como artistas, en muchos casos con obras escritas o esbozadas desde antes del triunfo revolucionario y en otros con piezas que mantienen una perspectiva crítica y desgarradora hacia la realidad que vivieron hasta 1959. Ésta es una etapa, por tanto, todavía impregnada por vestigios de la desintegración previa que a un nivel artístico es reflejada y satirizada por ellos.

La formación artística de Triana revela claramente las características de este proceso. Hastiado por el orden social de su país durante la época batistiana se exilia, dirigiéndose a Europa donde escribe su primera obra, *El Mayor General,* y esboza la que sería la última, *La noche de los asesinos.* Durante esta etapa formula el molde básico característico de su teatro, inspirado por el impacto dejado en su vida por las condiciones de su país. Con el cambio de 1959, regresa a su país, elabora su molde con más

detalles históricos en sus piezas intermedias y termina la previamente esbozada (*La noche...*). Entre 1960 y 1965 se estrenan todas y desde entonces ha cesado su producción dramática. Su dramaturgia pierde fuerza —por haberse apegado siempre a una noción desgarradora del pasado que perdió vigencia y que se distancia sobremanera de la realidad social cubana.[1]

Con esta perspectiva se discierne la función y el sentido que deviene de su obra total. Los elementos de la marginalidad, el grotesco, los ritos y la sátira histórica que conjuga su teatro revelan una visión crítica de una época que obsesiona al autor y que por su carácter dependentista y desintegrador de la realidad nacional él intenta desgarrar repetidamente en sus piezas una vez que adquiere los medios para ello. Su dramaturgia se inspira obviamente por el mundo precedente a esta nueva etapa y su formación artística aborda hábilmente las categorías estéticas que lo caracterizan. Como tal, es una concepción difícilmente descifrable en algunos aspectos, reflejando un nivel de abstracción y esquematismo característico de la labor intelectual aislada directamente de las masas trabajadoras. Para un público común, no acostumbrado o entrenado a interpretar este tipo de teatro, su sentido podría pasar desapercibido o resultar en una pérdida de su impacto, que parece estar dirigido hacia las minorías que solían asistir a las funciones teatrales en la época pre-revolucionaria.

La tendencia crítica limitadora y/o distorsionadora del teatro de este autor desarrollada en el extranjero ha ignorado esta serie de factores básicos para su interpretación. A pesar de que Triana señala enfáticamente el marco temporal y nacional que representa en todas sus piezas y que abarca con la estructura y el sentido de ellas, se continúan planteando criterios que tienden a ubicar la realidad social de su teatro en la época histórica revolucionaria. En algunos casos se postula el elemento de irracionalidad como una visión universal, lo cual ofusca la causalidad histórica ofrecida por el autor para esa irracionalidad: la era dependentista cubana. Indirectamente esta crítica sugiere que dicha característica desquiciadora del ser humano deviene del mundo del autor sin barreras temporales ni fuerzas dirigentes, como si ésta fuera una condición humana universal que ha sido captada con capacidad técnica por un autor cubano. En términos más concretos, se ha manifestado también la opinión de que Triana refleja la época revolucionaria dentro de su marco satírico, por la fecha de publicación de su última pieza. Esta tendencia se aprovecha de este factor para sugerir su propia perspectiva política en contra del régimen revolucionario. Por supuesto, cabría cuestionar sobre la insistencia del autor en repetir el molde singular de su teatro consecutivamente en versiones similares aun seis años después de 1959. No obstante, las referencias temporales de *La noche de los asesinos,* la época declarada por el autor en ella, la similitud significativa y formal entre ella y las obras anteriores de este autor, y la índole de los conflictos operantes en su acción dramática señalan en forma ineludible la fuente que la inspira.

[1] Sobre los datos biográficos y las declaraciones del autor sobre su teatro ver «El teatro actual,» pp. 95-107 y «Destruir los fantasmas...,» pp. 6-13.

# Bibliografía

*Obras del autor*


TRIANA, José, ed., *La generación del 98.* La Habana, Cuba: Editorial Nacional de Cuba, 1965.

TRIANA, José, *El Mayor General hablará de teogonía,* en José Triana, *El Parque de la Fraternidad.* La Habana, Cuba: Ediciones Unión/Teatro, 1962.

———, *Medea en el espejo,* en José Triana, *El Parque de la Fraternidad.* La Habana, Cuba: Ediciones Unión/Teatro, 1962.

———, *La muerte del Ñeque.* La Habana, Cuba: Ediciones Revolución, 1964.

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

———, *El Parque de la Fraternidad,* en José Triana, *El Parque de la Fraternidad.* La Habana, Cuba: Ediciones Unión/Teatro, 1962.

———, ed. *Teatro español actual.* La Habana, Cuba: Instituto del libro, 1970.


*Crítica de teatro*


ABDO, Ada, «Seis meses de teatro habanero,» *Casa de las Américas,* III, núms. 17/18 (marzo-junio 1963), 89-92.

ARROM, José J., *Historia de la literatura dramática cubana.* New Haven: Yale University Press, 1944.

———, *Historia del teatro hispanoamericano* (Época Colonial). México: Ediciones de Andrea, 1967.

ARRUFAT, Antón, «Charla sobre teatro,» *Casa de las Américas,* II, núm. 9 (noviembre-diciembre 1961), 88-102. Versión en inglés: «An Interview on the Theater in Cuba and in Latin America,» traducido al inglés por Duard MacInnes, *Odyssey Review,* II, núm. 4 (1962), 248-63.

BELTRÁN, Alejo, «Sexto festival de teatro,» *Unión,* VI, núm. 1 (enero-marzo 1967), 166-72.

CASA DE LAS AMÉRICAS, ed., *El teatro latinoamericano de creación colectiva.* La Habana: Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1978.

CASAL, Lourdes, *El Caso Padilla: literatura y revolución en Cuba.* Miami, Fla.: Ediciones Universal, 1972.

CASTAGNINO, Raúl H., *Teatro: teorías sobre el arte dramático (1) y (2).* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, S. A., 1969.

———, *Teoría del teatro.* Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1967.

———, *Semiótica, Ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo.* Buenos Aires: Editorial Nova, 1974.

CASEY, Calvert, «Teatro 61,» *Casa de las Américas* (enero 1962), pp. 103-11.

DAUSTER, Frank, «Cuban Drama Today,» *Modern Drama,* IX, núm. 2 (september 1966), 153-64.

———, *Ensayos sobre teatro hispanoamericano.* México: Secretaría de Educación Pública, Septentas, 1975.

———, «The Game of Chance: The Theatre of José Triana,» *Latin American Theatre Review,* III (Fall 1969), 3-8.

———, *Historia del teatro hispanoamericano: siglos XIX y XX,* 2.ª ed. México: Ediciones de Andrea, 1973.
«Declaraciones,» *Conjunto,* II, núm. 4 (agosto-septiembre 1967), 2-3.
DE QUINTO, José María, «Teatro cubano actual,» *Ínsula,* núms. 260/261 (1968).
«Después de seis años,» *Conjunto,* II, núm. 4 (agosto-septiembre 1967), 5.
«Destruir los fantasmas, los mitos de las relaciones familiares,» (Entrevista a José Triana y Vicente Revuelta), *Conjunto,* II, núm. 4 (agosto-septiembre 1967), 6-13.
DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas.* Traducido al español por Luis Arana. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
«Entreacto,» *La Gaceta de Cuba,* II, núm. 19 (3 de junio 1964), 3-9.
GARZÓN CÉSPEDES, Francisco, *El teatro de participación popular y el teatro de la comunidad: un teatro de sus protagonistas.* La Habana: Unión de Escritores y artistas de Cuba, 1977.
GOLDMANN, Lucien, *El teatro de Jean Genet.* Traducción al Español por Guillermo Sucre. Venezuela: Monte Ávila Editores, C. A., 1972.
GONZÁLEZ FREIRE, Natividad, «Sobre dramas y dramaturgos,» *Unión,* VI, núm. 4 (diciembre 1967), 232-42.
———, *Teatro cubano (1927-1961).* La Habana, Cuba: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1961.
HORMIGÓN, Juan Antonio, *Teatro, realismo y cultura de masas.* Madrid: Edicusa, 1974.
KAISER-LENOIR, Claudia, *El grotesco criollo: estilo teatral de una época.* La Habana: Casa de las Américas, Premio Ensayo, 1977.
«Los latinoamericanos que cultivan el teatro,» *Conjunto,* II, núm. 4 (agosto-septiembre, 1967), 1.
LEAL, Rine, «Algunas consideraciones sobre el teatro cubano,» *Ínsula,* núms. 260/261 (1968), 9.
———, *En primera persona,* 1954-1966. La Habana: Instituto del libro, 1967.
———, «Diario del Escambray,» *Conjunto,* núm. 28 (abril-junio 1976), 114-132.
———, «El nuevo rostro del teatro cubano,» *La Gaceta de Cuba,* II, núm. 193 (3 de junio, 1963), 10-16.
———, «Seis meses de teatro en pocas palabras,» *Casa de las Américas,* III, núms. 11/12 (marzo-junio 1962), 46-50.
———, ed. *Teatro cubano en un acto.* La Habana: Ediciones Revolución, 1963.
———, «El tren y el verano,» *La Gaceta de Cuba* (marzo-abril 1965), 22-24.
MIRANDA, Julio E., «José Triana o el conflicto,» *Cuadernos Hispanoamericanos,* número 230 (febrero 1969), 439-44.
———, *Nueva literatura cubana.* Cuadernos Taurus, 109/110. Madrid, España: Taurus Ediciones, 1971.
———, «El nuevo teatro cubano,» *Estafeta Literaria,* núm. 364 (25 de febrero 1967), 33-34.
MONTES HUIDOBRO, Matías, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano.* Miami, Fla.: Ediciones Universal, 1973.
MURCH, ANNE C., «Genet-Triana-Kopit: Ritual as 'Danse Macabre,'» *Modern Drama,* vol. 15 (March, 1973), 369-81.
ORTEGA, Julio, «La noche de los asesinos,» *Cuadernos Americanos,* CLXIV, núm. 3 (mayo-junio 1969), 262-69.
PIÑERA, Virgilio, «Notas sobre el teatro cubano,» *Unión,* VI, núm. 2 (abril-junio 1967), 130-42.
———, ed. *Teatro completo de Virgilio Piñera.* La Habana: Ediciones Revolución, 1960.
———, ed. *Teatro del absurdo.* Prólogo de José Triana. La Habana: Instituto del libro, 1967.
ROJO DE LA ROSA, Grinor, *Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo.* Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
SEJOURNÉ, Laurette, *Teatro Escambray: una experiencia.* La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1977.
SKINNER, Eugene R., «Research Guide to Post-Revolutionary Cuban Drama,» *LATR,* 7/2 (Spring 1974), 59-68.

SOLÓRZANO, Carlos, *Teatro latinoamericano del siglo XX.* Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1961.
———, *Teatro latinoamericano en el siglo XX.* Buenos Aires: Editorial Pormaca, 1964.
———, ed. *El teatro actual latinoamericano.* México: Ediciones Andrea, 1972.
«El Teatro actual,» *Casa de las Américas,* IV, núms. 22/23 (enero-abril 1964), 95-107.
VELLACOTT, Phillipp, *Ironic Drama. A study of Euripides' method and meaning.* New York: Cambridge University Press, 1975.
VILLEGAS, Juan, *La interpretación de la obra dramática.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.
WOODYARD, George, ed. *The Modern Stage in Latin America: Six Plays-An Anthology.* New York: E. P. Dutton & Co., 1971.
WOODYARD, George W. and Leon F. LYDAY, «Studies on the Latin American Theatre, 1960-1969,» *Theatre Documentation* (Fall 1969 and Spring 1970), 49-84.
———, ed. *Dramatists in Revolt: the new Latin American Theater.* Austin, Texas: University of Texas Press, 1976.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AGUILAR, Luis E., *Cuba: Conciencia y Revolución.* Miami, Fla.: Ediciones Universal, 1972.
———, *Cuba 1933: Prologue to Revolution.* Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1972.
ARRUFAT, Antón, «Función de la crítica literaria,» Casa de las Américas, III, 17/18 (marzo-junio 1963), 78-80.
ARTAUD, Antonin, *México.* Prólogo y notas de Luis Cardoza y Aragón. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.
BEALS, Carleton, *The Crime of Cuba.* Philadelphia: Lippincot Co., 1933.
BENTLEY, Eric, *The Life of the Drama.* New York: Atheneum, 1964.
———, *The Theatre of Commitment and Other Essays on Drama in our Society.* New York: Atheneum, 1967.
———, *Theatre of War: Comments on 32 Occasions.* New York: Viking Press, 1972.
«Las Brigadas de Teatro de la Coordinación Provincial de Cultura de La Habana,» *Conjunto* (2-1964), 59-64.
CAFFERATA, John, *Rites.* New York: McGraw-Hill, Inc., 1975.
CAMPBELL, Joseph, ed., *The Portable Jung.* New York: Viking Press, 1971.
———, ed. *Myths, Dreams, and Religion.* New York: E. P. Dutton, 1970.
CAMPS, David, «Puppets in Cuba,» *World Theatre,* 14, núm. 5 (September-October, 1965), 458-59.
LA CANDELARIA, Grupo, *Guadalupe, años sin cuenta.* (Creación Colectiva.) La Habana: Casa de las Américas, Premio Teatro, 1976.
———, *Los diez días que estremecieron al mundo.* (Creación Colectiva.) La Habana: Casa de las Américas, Premio Teatro, 1978.
CARPENTIER, Alejo, «Informe al Congreso,» *Casa de las Américas,* II, núm. 8 (1961), 18-26.
CASSIRER, Ernst, *The Myth of the State.* New Haven: Yale University Press, 1963.
———, *Mythical Thought,* vol. 2 of *The Philosophy of Symbolic Forms.* Traducción al inglés por Ralph Manheim. New Haven: Yale University Press, 1972.
CAUTE, David, *The Illusion: An Essay on Politics, Theatre, and the Novel.* New York: Harper & Row, 1972.
CHAPPLE, Eliot Dismore y Carleton STEVANS COON, *Principles of Anthropology.* New York: H. Holt and Co., 1942.
CROISET, Alfred y Maurice CROISET, *Fragmentos del manual de historia de la literatura griega.* México: Universidad Nacional de México, 1921.
*Diccionario de la lengua española.* Real Academia Española. Décimonovena Edición. España, 1970.

DRIVER, Tom F., *Jean Genet.* Columbia Essays on Modern Writers, núm. 20. New York: Columbia University Press, 1966.
ELIADE, Mircea and Joseph M. KITAGAWA, eds., *The History of Religions: Essays in Methodology.* Chicago: University of Chicago Press, 1959.
ELIADE, Mircea, *Myths, Dreams and Mysteries: The Encounter between Contemporary Faiths and Archaic Realities.* Traducción al inglés por Philip Mairet. New York: Harper, 1960.
———, *Myth and Reality.* Traducción al inglés por Willard R. Trask. Harper Torchbook edition. New York: Harper & Row, Publishers, Inc., 1968.
ELIADE, Mircea, *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History.* Traducción al inglés por Willard R. Trask. New York: Pantheon Books, 1971.
———, *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth.* Traducción al inglés por Willard R. Trask. New York: Harper & Row, 1965.
———, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion.* Traducción al inglés por Willard R. Trask. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1959.
ESSLIN, Martin, *Bertolt Brecht.* New York: Columbia University Press, 1969.
———, *Brecht: the Man and his Work.* Rev. ed. Garden City, N. Y.: Anchor Books, 1971.
———, *Brief Chronicles: Essays on Modern Theatre.* London: Maurice Temple Smith Ltd., 1970.
———, *The Theatre of the Absurd.* Rev. ed. Garden City, N. Y.: Anchor Books, 1969.
ESPINA PÉREZ, Darío, *Diccionario de cubanismos.* Miami, Fla.: Librería Cervantes, 1972.
FERGUSSON, Francis, *The Idea of a Theater: A Study of Ten Plays-The Art of Drama in Changing Perspective,* 2nd ed. Garden City, N. Y.: Doubleday, 1953.
FROMM, Erich, *Escape from Freedom.* New York: Holt, Rinehart and Winston, 1969.
FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays.* Princeton: Princeton University Press, 1957.
GALICH, Manuel, «El imperialismo europeo,» *Casa de las Américas,* II, 13/14 (1962), 107-116.
GALLO, Blas Raúl, *El teatro y la política.* Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina, 1968.
GLUCKMAN, Max, ed., *Essays on the Ritual of Social Relations.* Manchester, England: Manchester University Press, 1962.
GOLDMAN, Emma, *The Social Significance of the Modern Drama.* Boston: R. G. Badger, 1914.
GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Teatro.* La Habana, Cuba: Consejo Nacional de Cultura, 1965.
GROSSVOGEL, David I., *The Blasphemers: The Theater of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet.* Cornell Paperback edition. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1966.
GUILLÉN, Nicolás, «Informe al Congreso,» *Casa de las Américas,* II, núm. 8 (1961), 3-17.
GUNDER FRANK, Andre, *América Latina: subdesarrollo o revolución.* México: Ediciones Era, 1973.
HODGART, Matthew, *Satire.* New York: McGraw-Hill, 1969.
HOFFMAN, Horace, *The Medea of Euripides: A Translation and Introduction.* Rahway, N. J.: Privately Printed, 1931.
HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture.* Beacon Paperback edition. Boston: Beacon Press, 1970.
JACOBI, Jolande, *Complex, Archetype, Symbol in the Psychology of C. G. Jung.* Traducción al inglés por Ralph Manheim. Bollingen Series LVII, Princeton/Bollingen Paperback edition. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1972.
JACOBSEN, Josephine and William R. Mueller. *Ionesco and Genet: Playwrights of Silence.* New York: Hill and Wang, 1968.
JUNG, Carl G. *Mandala Symbolism.* Traducción al inglés por R. F. C. Hull. Bollingen Series XX, Princeton/Bollingen Paperback edition. Princeton: Princeton University Press, 1973. Tomado de Carl G. Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious,* vol. 9 of the *Collected Works of C. G. Jung.*
JUNG, Carl G., *On the Nature of the Psyche.* Traducción al inglés por R. F. C. Hull. Bollingen Series XX, Princeton/Bollingen Paperback edition. Princeton, N. J.: Prin-

ceton University Press, 1973. Tomado de C. G. Jung, *The Structure and Dynamics of the Psyche,* vol. 8 of the *Collected Works of C. G. Jung.*
KAYSER, Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature.* Traducción al inglés por Ulrich Weisstein. Bloomington: Indiana University Press, 1963.
KITTO, H. D. F., *Greek Tragedy: A Literary Study.* 2nd ed., rev. Great Britain: Methuen & Co., 1950.
LAVERDE, Cecilia, «Anotaciones sobre Brecht en Cuba,» *Casa de las Américas,* II, 15/16 (1962), 77-90.
———, «Anotaciones sobre Brecht en Cuba,» *Casa de las Américas,* III, 17/18 (marzo-junio 1963), 92-98.
MAÑACH, Jorge, *Indagación del choteo,* 2.ª ed., Miami, Fla.: Mnemosyne Publishing Inc., 1969.
MCMAHON, Joseph H., *The Imagination of Jean Genet.* Yale Romantic Studies, 2nd Series. New Haven: Yale University Press, 1963.
MESA-LAGO, Carmelo, ed., *Revolutionary Change in Cuba.* Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1971.
MORÉ, Julio, ed., *Cuba en sus manos.* New York: Publicidad Fotográfica Moré, 1969.
MURRAY, Henry A., ed., *Myth and Mythmaking.* Beacon Paperback edition. Boston: Beacon Press, 1969.
NEUMANN, Erich, *Amor and Psyche: The Psychic Development of the Feminine-A Commentary on the Tale by Apuleius.* Traducción al inglés por Ralph Manheim. Bollingen Series LIV, Princeton/Bollingen Paperback edition. Princeton: Princeton University Press, 1973.
———, *Depth Psychology and a New Ethic.* Traducción al inglés por Eugene Rolfe. Harper Torchbook edition. New York: Harper & Row Publishers, Inc., 1973.
———, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype.* Traducción al inglés por Ralph Manheim. Bollingen Series XLVII, Princeton/Bollingen Paperback edition. Princeton: Princeton University Press, 1972.
———, *The Origins and History of Consciousness.* Traducción al inglés por R. F. C. Hull. Bollingen Series XLII, Princeton/Bollingen Paperback edition. Princeton: Princeton University Press, 1973.
ORTIZ, Fernando, *Los negros brujos (Apuntes para un estudio de etnología criminal).* Colección Ébano y Canela 2. Miami, Fla.: New House Publishers, 1973.
PEÑUELAS, Marcelino, *Mito, literatura y realidad.* Madrid, España: C. Gredos, 1965.
PINO SANTOS, Oscar, *El asalto a Cuba por la oligarquía financiera yanqui.* La Habana: Casa de las Américas, Premio Ensayo, 1973.
PORTER, Thomas E., *Myth and Modern American Drama.* Detroit: Wayne State University Press, 1969.
SANDERSON, James L. y Everett ZIMMERMAN, eds., *Medea: Myth and Dramatic Form.* Boston: Houghton Mifflin Company, 1967.
«The Sixth International Conference of American States,» *Bulletin of the Pan American Union,* LXII, núm. 4 (April 1928), 333-350.
*Teatro cubano contemporáneo,* 2.ª ed. Madrid, España: Ediciones Aguilar, 1962.
THOMAS, Hugh, *Cuba: The Pursuit of Freedom.* New York: Harper & Row, Publishers, 1971.
THOMSON, Philip, *The Grotesque.* London: Methuen, 1972.
TUNBERG, Karl A., «The New Cuban Theatre: A Report,» *Drama Review,* XIV, número 2 (Winter, 1970), 43-55.
TURNER, Víctor W., *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society.* Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1974.
———, *The Ritual Process: Structure and Antistructure.* Chicago: Aldine Publishing Co., 1969.
VAN GENNEP, Arnold, *The Rites of Passage.* Traducción al inglés por Monika B. Vizedom y Gabrielle L. Caffee. Chicago: The University of Chicago Press, 1972.
VIDAL, Hernán, *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos.* España: Ediciones Aubi, 1972.
———, *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis.* Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1976.

———, «Narrativa de mitificación satírica: equivalencias socio-literarias,» *Hispamérica,* número especial: «Literatura latinoamericana e ideología de la dependencia (octubre 1975).

WEISSMAN, Philip, *Creativity in the Theater: A Psychoanalytic Study.* New York: Basic Books, Inc., 1965.

ZORRILLA, Oscar, *Antonin Artaud: una metafísica de la escena.* Colección de teatro INBA, núm. 8. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.