



A puerta cerrada: Triana y el teatro fuera del teatro

Priscilla Meléndez

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

Jacques Derrida. «The Parergon», p. 45.

Resulta equívoco suponer que el acto de cerrar una puerta -así comienza *La noche de los asesinos* (1965) del dramaturgo cubano José Triana- tiene como única consecuencia reducirnos a un espacio limitado y provocar en los seres «atrapados» en ese espacio interior un sentimiento claustrofóbico. Es necesario reconocer que el entrapamiento no ocurre únicamente para aquellos que permanecen «dentro» de los límites demarcados por la puerta, sino que abarca igualmente todo lo que ha quedado fuera, es decir, al margen de la acción en el espacio interior. Por ello, ese espacio exterior que «comienza» y «termina» con la puerta que acaba de cerrarse, no representa un objeto accesorial, foráneo u ornamental, o incluso un suplemento indispensable fuera

del texto al estilo del *parergon* kantiano. Según Derrida éste es concebido por el filósofo alemán como una «forma» que se destaca (que está separada) del *ergon* u obra y del ambiente que le rodea, pero cuya determinación tradicional no es destacarse sino más bien desaparecer, hundirse, destruirse difuminarse en el momento que despliega su energía más intensa («The Parergon» p. 61)¹. Pero como parte de este discurso en torno al marco, Derrida cuestiona la posibilidad de distinguir en una obra lo que es esencial de lo que es mero accesorio:

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

(«The Parergon» p. 63)

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

Examinamos en otro momento la dinámica psicológica y existencial de los personajes en *La noche de los asesinos* y la interacción de éstos con el espacio dramático, con el sótano o cuarto desván donde Lalo, Cuca y Beba juegan (secreta e infinitamente) a darle muerte a sus padres (Meléndez pp. 25-35). La protección que encuentran los tres hermanos en el sótano -sobre todo Lalo- convierte el mundo exterior en una prisión y les incita a reproducir en el espacio cerrado esos mundos que les son vedados. Sólo en este sótano parecen disfrutar, a través del juego, la (trunca) «libertad» de crear y vivir sus propias realidades interiores. Como señala Víctor Brombert, «salvation through enclosure, insight into darkness» (p. 17), es la paradoja de la imaginación romántica que, en el caso de *La noche de los asesinos*, se transforma no en el escape hacia el éxtasis espiritual sino en una estructura que busca su propio entrapamiento². Pero aún cuando recurrimos nuevamente a la interpretación del espacio, esta vez concentraremos la atención en la contradicción del desarrollo espacial como centro pero a la vez periferia de la acción dramática. El desplazamiento dialéctico entre un espacio interior y uno exterior -sea éste a nivel físico, metafísico, dramático, psicológico o histórico- subraya la incapacidad de los tres hermanos en *La noche*, o incluso de los personajes en otra pieza de Triana, *El Mayor general hablará de teogonía* (1957), de traducir a un plano vital y físico lo que ha permanecido en el sótano de sus conciencias³. Lalo, Cuca y Beba viven a merced del miedo que les impide trasladar su juego a la «realidad», es decir, sacarlo del sótano -o de trasbastidores- y llevarlo a «las tablas». Inicialmente Lalo cree poder enfrentarse a los temores que los subyugan, pero la repetición incesante del juego de asesinar a los padres y la aceptación final de Lalo/Padre de que el miedo es precisamente el principal agente paralizador, perpetúa el carácter lúdico e intrascendente de sus acciones. El propia Lalo señala: «Si Beba juega, es por que no puede hacer otra cosa» (I: p. 22).

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

Por otro lado, el acercamiento a un plano espacial a través de una estructura de opuestos -mundo interior/mundo exterior, abierto/cerrado, vida/muerte- apunta hacia el objeto subyacente, hacia lo otro. La constante sustitución de un objeto o de un significado por otro consiste en el intercambio de propiedades a partir de una semejanza, que según Paul de Man corresponde a la definición clásica de metáfora desde las teorías aristotélicas sobre la retórica hasta las de Roman Jakobson (*Allegories of Reading* p. 146). Más que indagar en la fenomenología de la imaginación poética que examina Gaston Bachelard en su *The Poetics of Space* o en el examen de un sistema político opresivo, o incluso en el estudio del espacio cerrado como representación del espacio teatral, descubrimos que el común denominador de esta pluralidad semántica es el carácter metafórico de ese análisis espacial. El propio Bachelard señala: «Attached to [the space's] protective values, which can be a positive one, are also imagined value, which soon become dominant. Space that has been seized upon by the imagination cannot remain indifferent space subject to the measures and estimates of the surveyor» (pp. xxxi-xxxii). La necesidad de recurrir constantemente, no a lo tangible o presente, sino a lo ausente, a ese espacio vedado pero siempre aludido, proyecta la capacidad del lenguaje -y de los personajes a través de éste- de iluminar ese «otro» mundo que intenta ser suprimido.

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

Cuca.- El cenicero debe estar en la mesa y no en la silla.

[...]

Lalo.- En esta casa el cenicero debe estar encima de una silla y el florero en el suelo.

Cuca.- ¿Y las sillas?

Lalo.- Encima de las mesas.

Cuca.- ¿Y nosotros?

Lalo.- Flotamos, con los pies hacia arriba y la cabeza hacia abajo.

(p. 140)

El contraste entre la movilidad de los objetos dentro del sótano y el estatismo físico de los seres que lo ocupan -su deseo pero incapacidad de «echar a correr», o como señala Lalo: «[T]engo las manos atadas. Tengo los pies atados. Tengo los ojos vendados» -entabla un juego de desplazamientos mutuos y simultáneos donde el otro aparece constantemente sustituido, tanto de su posición como de su referente. Como parte de esta alteración del orden tradicional, la presencia de los padres representa la lucha con un espacio exterior y opresivo en donde los progenitores -que en el drama de Lalo, Cuca y Beba desempeñan el papel de víctimas- se convierten también en victimarios. Pero esta rebelión y este «asesinato», como señalé en otra ocasión, no son sino actos que permanecen exclusivamente en el plano verbal. La incapacidad, particularmente de Lalo, de traducir la palabra a vida hace que esta rebelión verbal rebote en el espacio cerrado de la existencia y el sótano, regresando hacia su propio emisor y creando en éste un estado de inacción que le impide enfrentarse con ese mundo que está más allá de la casa (Meléndez pp. 29-30).

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

en el desarrollo de la otra, e indagar cómo se teatraliza la incapacidad de Lalo, Cuca y Beba de desteatralizar un asesinato, de sacarlo fuera del sótano, de desmetaforizarlo.

¿Representa ese sótano o cuarto desván en *La noche de los asesinos* el enmascaramiento o más bien el desenmascaramiento de relaciones y conflictos tanto íntimos como colectivos? ¿Es esa mirada hacia la interioridad del ser o hacia el mundo hostil que rodea a los personajes la imagen espejística de un proceso comunicativo que se desplaza constantemente hacia otro referente? ¿Reconocemos de igual modo el papel que desempeña la metáfora al revelar y simultáneamente encubrir su propio referente? Si suponemos que Lalo y el padre van tras algo que no existe -que bien podemos llamar comunicación, entendimiento o amor- también es evidente que en el mundo de estos seres tanto el lenguaje como los conceptos han perdido su esencia literal y simbólica. Según K. R. Dutton, en «Sartre's *Huis Clos*: A Theatrical Approach», «Garcin is neither literally dead... nor fully alive» (p. 18). Este limbo físico y conceptual revela precisamente el carácter metafórico del espacio donde la muerte de Garcin, Estelle e Inés o el juego dramático de Lalo, Cuca y Beba de matar a sus padres representa la esencia de su opuesto, bien sea éste la recreación de un mundo imaginario (el sótano o cuarto desván) o de un mundo desconocido (el infierno).

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

Sin pretender dilucidar la polémica entre Michel Foucault y Derrida sobre la oposición entre razón y locura, y meramente como un breve recordatorio de su pertinencia en *La noche de los asesinos*, es plausible incorporar la esencia de esta dialéctica como parte de una estructura psicológica y espacial que pretende ser de carácter bipartito. El rechazo de un sistema de exclusión que mantiene al margen el discurso del loco, y la necesidad que expresa Foucault de escuchar el «silencio de la locura» que permite crear un nuevo discurso en donde desaparecen las oposiciones de inclusión y exclusión, interioridad y exterioridad, razón y locura, nos remite a la angustia de los personajes de *La noche* en su lucha -consciente o inconsciente- por alcanzar la síntesis entre el mundo dentro del sótano y el amenazante espacio exterior⁴. En contraste con el discurso del loco descrito por Foucault donde: «It is curious to note that for centuries in Europe the speech of the madman was either not heard at all or else taken for the word of truth» (p. 53), el receptor del drama de Triana se enfrenta con la necesidad de derribar la puerta que pretende mantener la disyunción entre el juego incesante y el trastorno psicológico de los personajes provocado por las aberraciones del mundo de los padres y la casa, de ese espacio más allá del sótano.

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

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

(p. 165)

En el drama de Sartre la presencia de ese espacio externo, representada en los actos criminales de los tres personajes cometidos durante su vida, crea un espacio interior -el infierno- que es la causa y consecuencia de las acciones cometidas en el pasado. Al entremezclarse escenas de ese presente y de ese pasado y al intercambiar parlamentos con figuras presentes o ausentes, los personajes de ambos dramas desplazan la visión de un mundo homogéneo para *destacar* el concepto de otredad. En esa búsqueda del opuesto, de aquello que ocurre fuera de nuestro círculo de visión, debemos invertir la tradicional percepción del espacio cerrado. Esta pretende aislar a los personajes y busca concentrar la atención en aquello que ocurre en escena (cf. Dutton p. 22). Por el contrario, la actividad representacional que ejecutan Lalo, Cuca y Beba, o la lucha entre Estelle, Inés y Garcin por sobrevivir en un espacio donde la presencia del otro representa el horror del infierno, ilumina precisamente ese espacio fuera del escenario. Es decir, logra abrirle la puerta a un mundo que le es antagónico pero indispensable.

En la pieza de Triana del acercamiento hacia un espacio exterior nos remite necesariamente a las connotaciones histórico-políticas que con frecuencia han sido examinadas por la crítica⁵. Incluso la tensión entre oprimido/opresor forma parte de esa estructura de opuestos que hemos destacado. Pero la lucha por el poder o la problemática de la autoridad que refleja *La noche de los asesinos* no se limita al conflicto existencial o político representado por el encerramiento de los personajes. Observamos más bien una ruptura con el presente histórico a través de la metaforización

del espacio y vemos en la incesante representación del asesinato la transferencia del espacio escénico de uno a otro personaje. Como señala primero Cuca y luego Beba: «Ahora me toca a mí». Irónicamente, ese segundo intento de asesinato en el drama de Sartre resulta la parodia de un acto que no es posible repetir, pues ya los tres personajes han muerto. El intento de Estelle al final de la obra de matar a Inés provoca la risa de ésta: «**(debatándose y riéndose)**. ¿Qué haces, qué haces, estás loca? Bien sabes que estoy muerta» (p. 41). El lenguaje es el único vehículo de escape y el drama de Lalo, Cuca y Beba en el sótano o cuarto desván se transforma en la metáfora de la interioridad y exterioridad del ser. Lenguaje y acción parecen ser una nueva pareja de opuestos, pero en última instancia terminan invirtiendo y desconstruyéndose a sí mismos y a sus opuestos. Como el bumerang, regresan a su centro revelando tanto su trayectoria como su vuelta hacia el punto de partida, que en este caso va a revelar el sentido literal y metafórico del lenguaje y del espacio que lo representa -pero a la vez va a dismantelar el propio acto comunicativo.

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

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

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

