



El espacio dramático como signo: la autoconciencia del juego representacional en «La noche de los asesinos» de José Triana

Priscilla Meléndez

There is no great theatre without a devouring theatricality -in Aeschylus, in Shakespeare, in Brecht, the written text is from the first carried along by the externality of bodies, of objects, of situations; the utterance immediately explodes into substances.

Roland Barthes, *Critical Essays*

Repressed freedom and poetic inventiveness are intimately related... The enclosed space is also the locus of artistic creativity.

Victor Brombert, *The Romantic Prison*

Las corrientes del drama moderno, que nos invitan a acercarnos a este género desde las estructuras internas y externas que lo definen, amplían el interés por ver el teatro como una fusión de códigos donde los elementos verbales y los extralingüísticos desempeñan una activa función comunicativa. Dice Elam: «it is very difficult... to conceive of an adequate semiotics of theatre which takes no account of dramatic canons, action structure, discourse functions and the rhetoric of the dialogue, just as a poetics of the drama which makes no reference to the conditions and principles of the performance has little chance of being more than an eccentric annexe of literary semiotics»¹. Concebimos el texto como un complejo sistema de signos que funciona con el propósito simultáneo de expresar la sustancia temática del drama e indicar cómo esta sustancia se traduce en representación escénica².

La noción de que el fin ulterior de la obra dramática es la representación nos induce a revalorar los signos verbales y los sistemas averbales en el teatro. Lo que muchos semiólogos consideran lo específicamente teatral es precisamente la concepción del teatro como una pluralidad de códigos heterogéneos que pertenecen a artes diferentes³. Roland Barthes, por ejemplo, explica que la teatralidad es «theatre-minus-text, it is a density of signs and sensations built up on stage starting from the written argument; it is that ecumenical perception of sensuous artifice-gesture, tone, distance, substance, light-which submerges the text beneath the profusion of its external language»⁴. Como reacción a un análisis exclusivamente textual la semiótica establece un correlato entre los elementos sistémicos y los lingüísticos -entre otros- que componen la obra. Es decir, valoriza aquellos aspectos no verbales que habían sido marginados por la crítica y la investigación literaria.

En un detallado esquema del proceso comunicativo, Elam expone la interacción entre los códigos culturales y los subcódigos teatrales y dramáticos (57-62). Este esquema revela la «competencia cultural» que ejerce el espectador cuando decodifica tanto la representación en general como sus características dramáticas. Uno de los principios de comunicación que incluye Elam y que intentamos destacar es el sistémico, es decir, aquel que regula los múltiples sistemas de signos disponibles para la representación (55). Los códigos culturales de la estructura sistémica son los cinéticos, los proxémicos (convenciones espaciales), la vestimenta, lo cosmético, lo pictórico, lo musical y lo arquitectónico. Son precisamente estos esquemas los que indagan en las estructuras internas de la comunicación teatral y los que a través de su propia desconstrucción desenmascaran el mundo subyacente del texto y la representación. La pertenencia de estos en la corriente autorreflexiva no solamente reside en su capacidad para estimular el diálogo del texto consigo mismo sino que, en el proceso, revelan su funcionalidad artística.

La noche de los asesinos (1965) del cubano José Triana, forma parte de un arte experimental que convierte la estructura de la obra -su desarrollo técnico-formal y sistémico- en uno de los principales vehículos de comunicación. En este caso, el lenguaje verbal se transforma en un elemento más del ensamblaje dramático dejando de ser el componente exclusivo de la obra literaria como lo había sido tradicionalmente. El teórico dramático Antonin Artaud, en sus estudios comparativos entre el teatro oriental y el occidental critica el exagerado arraigo de este último a la dimensión verbal:

Para el teatro occidental la palabra lo es todo, y sin ella no hay posibilidad de expresión; el teatro es una rama de la

literatura, una especie de variedad sonora del lenguaje...

Esta idea de la supremacía de la palabra en el teatro está tan arraigada en nosotros, y hasta tal punto nos parece el teatro mero reflejo material del texto, que todo lo que en el teatro excede del texto y no está estrictamente condicionado por él, nos parece que pertenece al dominio de la puesta en escena, que consideramos muy inferior al texto⁵.

Es en efecto Artaud quien aboga con mayor intensidad por el uso de elementos paraverbales y aliterarios en el teatro. Su concepto de «Teatro total» estriba en la valoración de un «nuevo lenguaje físico» basado en los signos extralingüísticos, y no ya en las palabras (Artaud 60). Concibe, además, que vincular el teatro con las posibilidades expresivas de la forma -con todo aquello que cae bajo el dominio de gestos, sonido, color, movimiento-, implica la restauración de éste a su dirección original; a la reintegración del teatro a su aspecto religioso y metafísico, a su reconciliación con el universo (Artaud 79).

Partiendo de esta visión del lenguaje verbal observamos en *La noche de los asesinos* cómo se comunica la sustancia del drama no ya exclusivamente por medio de la trama sino a través de la forma en que la acción dramática tiene lugar (Nigro 47): Se plantea una situación de índole metalingüística donde la incapacidad de comunicación entre los personajes resulta ser una metáfora de esa misma reducción de valor del lenguaje en la totalidad de la obra:

Cuca.- ¡Como si eso fuera tan fácil! Una cosa es decir y otra vivir.

(I: 6)⁶

Beba.- Pero ustedes no tienen eso en cuenta y siguen discutiendo, como si esta casa se pudiera arreglar con palabras...

(I: 30-31)

O más claramente cuando Cuca, en su papel de fiscal, le dice a Beba: «Señor juez, el procesado, durante el interrogatorio anterior, ha empleado una cantidad sorprendente de evasivas, lo que hace imposible cualquier intento de aclarar...» (II: 77). No se busca desacreditar el valor del lenguaje verbal sino destacar su nueva posición dentro del teatro frente a los signos no verbales. El propio Artaud señala:

No se trata de suprimir la palabra en el teatro; sino de

modificar su posición, y sobre todo de reducir su ámbito, y que no sea solo un medio de llevar los caracteres humanos a sus objetivos exteriores...

Pero cambiar el destino de la palabra en el teatro es emplearla de un modo concreto y en el espacio, cambiándola con todo lo que hay en el teatro de espacio y de significativo, en el domino concreto...

(81)

El espacio dramático en *La noche de los asesinos* representa parte de este intento por expandir el sistema comunicativo de la obra.

La importancia del desarrollo proxémico en la pieza de Triana se representa, en un primer nivel, en el espacio físico cerrado donde transcurre toda la acción. Esta visión espacial se concibe desde múltiples dimensiones: tanto en un plano textual y representativo como literal y metafórico -este último como emblema de posturas políticas, psicológicas y existenciales que matizan o amplían las posibilidades interpretativas del drama. Dichas facetas son las que convierten el espacio dramático en «núcleo de sentido» de la obra, es decir, en signo comunicativo. No es casual que *El Mayor General hablara de teogonía* (1957) -otro drama de Triana- como anuncio o ensayo de *La noche de los asesinos*, plantee niveles estructurales similares. El drama se desarrolla en la casa del General donde dos mujeres y un hombre viven en total sometimiento físico y mental planificando un crimen que nunca llegan a cometer⁷.

La estilización del espacio y la dificultad de comunicación entre los personajes dramatizan los límites del lenguaje verbal dentro del contexto teatral. A partir del reducido papel que desempeña el aspecto lingüístico se altera la naturaleza del proceso comunicativo, que al incorporarse al mundo teatral transfiere el énfasis a un lenguaje no-verbal. La relación interdependiente entre estos esquemas inicia el juego representacional entre los múltiples textos (o lenguajes) dramáticos.

El espacio cerrado: alienación y protección

En *La noche de los asesinos*, tres hermanos -Lalo, Cuca y Beba- se encierran en un sótano o cuarto desván donde inician un juego secreto y reiterado en el que asumen la posibilidad de dar muerte a sus padres. Al colocar la acción en este particular espacio se forja un mundo que tiene como efecto provocar en los personajes sentimientos de alienación, ahogo, soledad y miedo. Las primeras palabras del drama, «Cierra esa puerta» (I: 3), pronunciadas por Lalo, crean un ambiente que dificulta el movimiento, la libre expresión y donde las condiciones físicas de la habitación se convierten en elementos opresores y destructores:

Cuca.- Cada día que pasa te irás poniendo más viejo... y aquí, aquí, encerrado entre telarañas y polvo.

(I: 19)

La puerta, como primer símbolo vinculado al espacio cerrado, nos sumerge en un mundo donde existen únicamente dos posibilidades: trascender física y mentalmente ese espacio para el cual la puerta sirve de barrera, o someterse a ella como la definidora de nuestros parámetros existenciales. Como parte de esta segunda posibilidad, y siendo la puerta el único medio de franquear este espacio, el acto de cerrarla representa una acción volitiva de enclaustramiento. Gaston Bachelard concibe este objeto -una mera puerta- como fuente infinita de imágenes que encarna en sí misma duda, tentación, deseo, seguridad y respeto⁸.

La imagen de la casa, como objeto presente y ausente, funciona en el drama de Triana como un segundo espacio que contiene, y como resultado acorrala -literal y figurativamente- ese primer espacio cerrado constituido por el sótano o cuarto desván:

Lalo.- La casa se me caía encima. Yo sentía que se iba derrumbando, a pesar de que mis padres no se dieran cuenta, ni mis hermanas, ni los vecinos.

[...]

Lalo.- Aquellas paredes, aquellas alfombras, aquellas cortinas y las lámparas y el sillón donde papi dormía la siesta y la cama y los armarios y las sábanas... todo eso, lo odiaba, quería que desapareciera.

(II: 88)

Cuando al final del drama Cuca abre la puerta por mandato de Lalo, esta acción no implica la apertura hacia una nueva forma de vida desligada de las ataduras que los subyugan sino la posible caída en un espacio igualmente opresor que es la casa, en la cual -como repite constantemente Lalo- no existe ni la libertad ni el orden, pues «La sala no es la sala. La sala es la cocina. El cuarto no es el cuarto. El cuarto es el inodoro». Son precisamente los padres quienes fuera del sótano representan ese impuesto y falso orden que destruye la vida de sus hijos.

Paradójicamente este espacio, en su doble dimensión sótano/casa, es el único lugar donde Lalo puede estar, donde, de una forma u otra, se siente seguro:

Cuca.- ¿Por qué no te vas entonces de la casa?

Lalo.- ¿A dónde diablos me voy a meter?

Cuca.- Deberías probar.

Lalo.- Ya lo he hecho. ¿No te acuerdas? Siempre he tenido que regresar con el rabo entre las piernas.

Lalo.- No... Reconozco que no sé andar en la calle; me confundo, me pierdo... Además, no sé lo que pasa, es como si me esfumara.

(I: 26)

Victor Brombert, a su vez, presenta la noción de espacio cerrado -a través de la imagen de la prisión- en su dualidad metafórica: «The place of enclosure and protective space, the locus of reverie and freedom»⁹. En otro contexto, pero de forma paralela, Bachelard apoya la idea de interpretar el espacio cerrado como símbolo de seguridad y protección: «if I were asked to name the chief benefit of the house, I should say: the house shelters daydreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace» (6). En esta aparente contradicción se refleja parte del conflicto psicológico de los personajes del drama de Triana, que va a ser transformado en un patético juego de la imaginación. Solo ésta es capaz de trascender el sótano pero, como el bumerang, regresa a su centro, a lo que Brombert identifica como la búsqueda de la identidad¹⁰.

La protección que encuentran los tres hermanos en el sótano -sobre todo Lalo- convierte el mundo exterior en una prisión y los incita a reproducir en el espacio cerrado esos mundos que les son vedados. Solo en este sótano parecen disfrutar, a través del juego, la (trunca) «libertad» de crear y vivir sus propias realidades interiores. Como señala Brombert, «salvation through enclosure, insight into darkness» (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 lo infinito sino en una estructura que busca su propio entrapamiento.

Si regresamos al primer nivel del espacio cerrado representado por el sótano, Nigro explica cómo las entradas y salidas de los personajes crean un sentimiento claustrofóbico que tiene como fin último subrayar el valor simbólico del escenario (53-54). La constante alusión al cambio de mobiliario expresa el prurito y a la vez la incapacidad de los personajes de crear su propio mundo y ejecutar sus propios movimientos tanto vitales como escénicos:

Lalo.- Quieren que todo permanezca inmóvil, que nada se mueva de su sitio... Y eso es imposible...

Lalo.- Yo quiero mi vida: estos días, estas horas, estos minutos... Quiero andar y hacer cosas que deseo o siento. Sin embargo, tengo las manos atadas. Tengo los pies atados. Tengo los ojos vendados. Esta casa es mi mundo.

(II: 20, 21)

Por ello, resulta irónico cuando a través de la voz de Beba, el padre amenaza a Lalo con enviarlo al cuarto oscuro por sus tardanzas y su comportamiento inadecuado, o

cuando le ordena que coma en un rincón de la cocina -que dentro de las imágenes conceptuales de Lalo bien puede ser la sala o el inodoro. Irónico, pues la vida tanto de Lalo como de sus hermanas se desarrolla en un cuarto «oscuro» donde el movimiento y la comunicación resultan imposibles. La vida de los personajes se convierte en un eterno castigo que los sumerge en este mundo de oscuridad e incompreensión, de desamparo y aislamiento. Esta amenaza que concebimos como metaficcional se hace evidente cuando el juez, a través de Beba, ruega al «público» que mantenga la debida compostura, pues de lo contrario se verá forzado a desalojar la sala y continuar las sesiones «a puertas cerradas» (II: 76).

No es posible pasar por alto el vínculo de *La noche de los asesinos* con uno de los ejemplos más significativos del concepto de espacio cerrado en la literatura: *Huis-clos* (*A puerta cerrada*) (1944) de Jean-Paul Sartre¹¹. Esta pieza ofrece una ilustración dramática del doble encerramiento en que se encuentra el ser humano: primeramente acorralado en su propio ser y luego ante la presencia de otros. El castigo de estos seres radica no solamente en verse física y mentalmente aprisionados -por un lado en un espacio sin salida y sin posibilidades de encontrarla, y por otro en un mundo de culpa y vergüenza- sino por verse reflejados, por ser de alguna forma, el «otro»:

Garcin.- Todas esas miradas que me devoran... (**Se vuelve bruscamente.**) ¡Ah! ¿No sois más que dos? Os creía mucho más numerosas. (**Ríe.**) Así que esto es el infierno. Nunca lo hubiera creído... ¿Recordáis?: el azufre, la hoguera, la parrilla... ¡Ah! Que broma. No hay necesidad de parrillas; el infierno son los Demás.

(41)

El pecado de la otredad -verse en el otro- es lo que dificulta la relación existencial de estos personajes en el espacio cerrado: «For almost as persistent as the guilt of *being* is the sin of *being another*» (Brombert 193).

La estructura simbólica del espacio físico cerrado comunica nociones de opresión y aislamiento que van a ser transmitidas a la realidad mental y emocional de los personajes. Incluso a nivel psicológico la mente de estos seres se convierte en el sustituto de la noción de espacio cerrado (cf. Brombert 16). Es decir, el espacio físico se transforma en la metáfora del estado mental de estas figuras conflictivas.

Francisco Ruiz Ramón, refiriéndose al teatro español contemporáneo -periodo de posguerra- dice sobre el espacio dramático:

Ese espacio cerrado, constitucional a una mayoría de dramas de ese periodo, configura su construcción y dirige nuestra percepción del conflicto y de los personajes, pues aquel y estos existen dramáticamente a partir y en razón de ese espacio cerrado, constituido en matriz dinámica de la acción, en núcleo estructural de colisión y en fundamento de

una de las significaciones mayores de la totalidad del universo dramático. Este espacio cerrado no es... un elemento entre otros del drama, sino su aglutinante, tanto en el plano de la construcción formal como en el semántico¹².

Concebimos el drama en Triana como el desarrollo de un espacio que aísla físicamente a los personajes y que, además, logra transponer este mismo sentimiento de ahogo a un plano psicológico y existencial.

Espacio dramático y espacio histórico

La noche de los asesinos ha sido interpretada por algunos críticos -e incluso en determinado momento por el propio autor- como metáfora de la situación política de la Cuba de entonces, reflejada a través del esquema oprimido/opresor que llega a su clímax y desemboca en la Revolución Cubana en 1959. Triana, en una entrevista realizada por Ramiro Fernández Fernández, comenta sobre su pieza: «Esa es una obra que yo no hubiera podido escribir si yo no hubiera vivido la Revolución... *La noche de los asesinos* es una obra que yo la escribo precisamente ya teniendo la conciencia nacional. La conciencia nacional que la Revolución le ha dado a nuestro pueblo y por la que nuestro pueblo ha podido seguir hacia adelante»¹³. Por ello, la rebelión de los personajes contra sus padres y contra todo aquello que los rodea ha sido interpretada, bajo esta postura, como una metáfora de lo político. Incluso se ha caracterizado el tema de la familia como reflejo de una estructura jerárquica y autoritaria. Román V. de la Campa, en *José Triana: Ritualización de la sociedad cubana* intenta explicar la ambigüedad y contradicción política del texto, señalando que todo el teatro de Triana, hasta 1965, es la dramatización de una sociedad en crisis, es decir, de la Cuba prerrevolucionaria en la cual el autor surgió y se formó como dramaturgo, y no la época histórica revolucionaria que le brindó la oportunidad de publicar y escenificar sus obras¹⁴.

Pero esta rebelión y este «asesinato» no son otra cosa sino actos que permanecen exclusivamente en el plano verbal:

Lalo.- Quiero que las cosas tengan un sentido verdadero... ¿No has pensado nunca lo que significa que to puedas pensar, decidir y hacer las cosas por to propia cuenta?

Cuca.- Es que nosotros no podemos...

[...]

Cuca.- Mamá y papá tienen razón.

Lalo.- Yo también la tengo. La mía es tan mía y tan respetable como la de ellos.

Cuca.- ¿Te rebelas?

Lalo.- Sí.
Cuca.- ¿Contra ellos?
Lalo.- Contra todo.

(I: 24-25)

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.

Ann Murch, por su parte, sugiere que *La noche de los asesinos* no pertenece a escuela alguna de compromiso social o político; de serlo implicaría que el teatro se convertiría en colaborador de los científicos sociales o de los reformadores políticos¹⁵. Aun así, es imposible pasar desapercibida la dimensión política del drama, pues parte del conflicto del encerramiento de los personajes expresa metafóricamente ese mundo que está más allá del sótano y que en última instancia es el que los ha «empujado» a recluirse en este espacio. Pero acercarnos a *La noche de los asesinos* únicamente desde esta perspectiva implica la reducción de la pieza a un plano exclusivamente ideológico. El desarrollo del espacio dramático trasciende lo político para abarcar complejos niveles psicológicos y estéticos. Brombert señala: «His [Sartre's] generation, he kept reminding his readers, had indeed learned that this was no longer a time to play with esthetic problems or seek private salvation through art; that private salvation was in fact no longer admissible, and the meaning of traditional humanism had to be challenged» (189). Pero esta postura sartreana refleja irónicamente la creación de una prisión -el presente- y de un voluntario encerramiento en este particular momento histórico. El juego representacional en *La noche de los asesinos* altera la estructura temporal que, a su vez, transforma en metáfora la ruptura con ese presente histórico.

El espacio cerrado: estructura circular

La estructura cíclica evidente en dramas que siguen la corriente del absurdo como *Esperando a Godot* (1953) de Samuel Beckett y *El cepillo de dientes* (1961) de Jorge Díaz, se convierte en signo comunicativo que establece una continuidad sin fin por ser una serie de repeticiones interiores que anuncian un mañana que va a ser exactamente igual al hoy. Los dos actos en *La noche de los asesinos* son un rito preparatorio destinado a repetirse una y otra vez hasta que los hijos puedan finalmente consumar el crimen (Nigro 46), o más bien son un rito que sustituye el acto criminal mismo.

El fallido intento de asesinato al final del drama de Sartre anula la alternativa de escape de los personajes no solo del espacio que los contiene sino de la presencia del otro. Estelle trata de matar a Inés con un cuchillo, pero en tono burlón ésta le recuerda que ya está muerta. La *perpetua* presencia de Inés se convierte entonces en el eterno castigo de Estelle y como señaló Garcin, este es el infierno:

Inés.- Ni el cuchillo, ni el veneno, ni la cuerda. *Ya está hecho, ¿comprendes? Y estamos juntos para siempre.*

Estelle.- ¡Para siempre, Dios mío, qué raro! ¡Para siempre!

Garcin.- ¡Para siempre!**Caen sentados, cada uno en su canapé. Largo silencio. Dejan de reír y se miran...**
GARCIN se levanta.

Garcin.- Pues, continuemos.

(42)

Como sugiere Nigro, presenciamos en la obra de Triana la repetición de una actividad formalizada y prescrita, de una acción ya codificada en el proceso mismo de hacerse representación:

Beba.- La representación ha empezado.

Cuca.- ¿Otra vez?

Beba.- **(Molesta.)** Mira tú eres... ¡Como si esto fuera algo nuevo!

(I: 3)

Cuca.- Tienes que llegar hasta el final.

Beba.- Esto nunca termina.

Cuca.- No te desesperes.

Beba.- Estoy cansada. Siempre es lo mismo. Dale para aquí. Dale para allá. ¿Por qué continuamos en este círculo...?

(II: 57-58)

La circularidad representa, en este caso, otro tipo de encerramiento. Este espacio - que carece de principio y de fin- sumerge a los personajes en un mundo sin posibilidades, sin alternativas, pues implica un infinito retorno a aquello que incluso carece de punto de partida. Es factible entonces concebir cómo el aislamiento físico y mental refuerza la estructura circular de la acción a través del desarrollo de imágenes y situaciones que se repiten indefinidamente. Bachelard, en su capítulo «The Phenomenology of Roundness», dice: «He [the poet] knows that when a thing becomes isolated, it becomes round, assumes a figure of being that is concentrated upon itself» (239).

El encierro, el ahogo, el miedo, la soledad, crean un estado de separación, de aislamiento entre el ser y el mundo que lo rodea. Este concentrarse en sí mismo, este proceso solipsista provocado por sentimientos de temor y soledad implica el retorno al propio ser como búsqueda de soluciones a un problema existencial, creando una imagen que tiene su base en una estructura infinitamente circular. Como parte de este esquema cíclico el drama que se desarrolla dentro del drama no finaliza con la conclusión del texto o la representación; su clímax y desenlace, es decir, el asesinato en sí no ha sido efectuado.

El elemento metateatral en *La noche de los asesinos* encarna el conflicto esencial de la pieza: Lalo, Cuca y Beba, como entes creados, crean a su vez un drama interior que transforma el deseo patricida en representación, en un juego teatral donde el sótano se convierte en escenario. La conciencia que poseen los personajes del acto representativo nos remite a las ideas de Lionel Abel sobre el metadrama basadas en la percepción renacentista del mundo y del arte: como parte de esta concepción la vida deber ser un sueño y el mundo debe ser un escenario¹⁶. En esto consiste el juego de los hermanos, es decir, en saberse actores y a la vez escritores del drama que están, de una forma u otra, obligados a representar y nunca a vivir. Este acto de creación quizás sea la única posibilidad de escape pero el acto imaginativo, inserto a su vez en una estructura metateatral, convierte esta vía de escape en mera ilusión. El carácter ficcional de la «salida» sumerge aun más a los personajes dentro del sótano mental y físico.

En contraste con una reducción del espacio a través de una estructura dramática cerrada, vemos una multiplicación de los papeles de los personajes-actores. No solamente representan figuras imaginarias y ausentes sino que incluso intercambian sus propios papeles:

Beba.- **(Como LALO. Gritando y moviéndose en forma de círculo por todo el escenario.)** Hay que quitar las alfombras. Vengan abajo las cortinas.

(II: 108)

La dual figura personaje-actor vive la constante tensión entre la representación sin conciencia y la conciencia de la representación que nos conduce al conflicto entre realidad y ficción. Vimos en *Farsa del amor comprado* de Luis Rafael Sánchez la explícita dramatización de esta dialéctica y el constante juego entre los dramas internos y el externo. El desarrollo del nivel autorreferencial en el drama de Sánchez -que se goza en la descarada exposición de los esquemas que definen la actividad teatral- se transforma en la pieza del dramaturgo cubano en una estructura opresiva, claustrofóbica. La angustia creada por el juego representacional provoca que Lalo, Cuca y Beba se aparten con frecuencia de sus papeles como actores del drama que representan. La dramatización de la acotación «fuera de situación» refleja la agonía de los tres hermanos ante la incapacidad de descifrar el contexto en el cual se mueven y que acentúa su imposibilidad de controlar sus múltiples realidades. A su vez, es posible asociar la dimensión existencial en *La noche de los asesinos* -reflejada parcialmente en

la relación personajes-actor- con el drama de Pirandello, *Seis personajes en busca de un actor*.

La transición en la obra de Triana de uno a otro estado (personaje-actor) se produce cuando se aparta la figura dramática de su papel prescrito, producto en frecuentes ocasiones del desdoblamiento mental de estos seres. A pesar de saberse actores del drama que ellos mismos han creado, según avanza(n) la(s) pieza(s) (externa e interna), el paso de personaje a «actor», o viceversa, se va intensificando y se convierte en uno de los principales esquemas de la acción. Un ejemplo de esta transformación tiene lugar al final del drama cuando Lalo, haciendo de padre, confiesa su incapacidad de luchar con y escapar de aquel mundo, de aquella casa que solo representa para él sufrimiento e infelicidad por estar totalmente subyugado al miedo:

Lalo.- **(Como el padre.)** Y venían tus lágrimas y los muchachos gritando y yo creía que me volvía loco y daba vueltas en un mismo círculo siempre... Y salía de casa... y me daba unos tragos y sentía que me ahogaba, que me ahogaba... **(Pausa. Sin aliento.)** Y había otras mujeres y no me atrevía a pensar en ellas... Y sentía unas ganas terribles de irme, de volar, de romper con todo. **(Pausa.)** Pero tenía miedo; y el miedo me paralizaba y no me decidía y me quedaba a medias... No pude. **(Al público.)** Lalo, si tú quieres, puedes. **(Pausa.)** Ahora me pregunto: ¿Por qué no viviste plenamente cada uno de tus pensamientos, cada uno de tus deseos? Y me respondo, por miedo, por miedo, por miedo.

(II: 105-07)

Vemos cómo Lalo es, en efecto, el reflejo de su padre y cómo el propio Lalo, consciente o inconscientemente, utiliza la voz de éste para darse a conocer y para conocerse a sí mismo.

Vemos con claridad los móviles de ese volitivo encerramiento tanto del padre como de los tres hermanos. El sentimiento de enclaustramiento representado por el espacio dramático se ha ido extendiendo no solo a la casa como primera alternativa de libertad, sino incluso al mundo exterior, cerrándose así las principales posibilidades de liberación física (del sótano y la casa) y mental (del miedo, la soledad y el ahogo).

El efecto metateatral -circular en *La noche de los asesinos* sirve como medio de obstruir la comunicación entre los propios personajes e influye en la relación entre actor y espectador. Un ejemplo lo encontramos en la dificultad, particularmente en el acto escénico, de identificar concretamente quién es el personaje que está siendo representado en un momento dado: ¿es Lalo, Cuca o Beba, o quizás algunas de sus múltiples caracterizaciones? En la acotación inicial Triana hace evidente su interés en opacar esta transición: «Los personajes, al realizar las incorporaciones de otros personajes, deben hacerlo con la mayor sencillez y espontaneidad posibles. No deben emplearse elementos caracterizadores. Ellos son capaces de representar el mundo sin

necesidad de ningún artificio» (s. pág.). La insistente obstrucción de la comunicación verbal que crea la técnica de un drama dentro de otro drama provoca la atención del público por la forma y la naturaleza del medio dramático, por los rasgos estructurales que articulan este medio y por la relación entre emisor y receptor como parte de este evento comunicativo¹⁷.

A diferencia de todo acontecimiento vital que es único e irrepetible, la acción artística tiene la potencialidad de repetirse «eternamente». Por ello, los conceptos de circularidad física y dramática se vinculan, el uno con el espacio cerrado y el otro con el carácter autorreflexivo de la obra -este último como parte de la propia temática de la pieza. En el caso de la obra de Triana las estructuras metateatral y circular cobran vida a partir de un esquema más amplio que es el del espacio cerrado. En *La noche de los asesinos* la complejidad «semántica» que alcanza el espacio dramático es un claro ejemplo del uso del «lenguaje físico» como significante, como un signo con valor propio. Es decir, el sótano como metáfora de ese espacio dramático convierte el juego teatral del desdoblamiento de los personajes en un discurso literal ya que pone de relieve la realidad psicológica -pero a la vez ficcional- de sus vidas.

El espacio cerrado: espectáculo y espectador

Cuando examinamos la dinámica entre texto escrito y acto representativo es posible trasladar la idea del espacio cerrado de una relación entre los personajes y sus mundos a una relación entre el mundo teatral y el receptor. Como espectadores somos reducidos a un espacio particular que es la sala de teatro y a una expresión limitada y parcial que es el mundo literario-teatral.

En el caso del receptor del acto dramático, éste comparte -en mayor o menor grado- una serie de convenciones que definen de antemano ciertas estructuras físicas (dónde se coloca el espectador o el actor) y mentales (cual es la función de un actor, cuál su marco de trabajo). Por ello, la delimitación de los papeles y el conocimiento apriorístico de las circunstancias teatrales son algunos de los principales factores que contribuyen a hacer del teatro una forma cerrada, es decir, delimitada estructural, genérica y metafóricamente. Como parte de este juego metafórico, pero utilizando de referente el espacio físico, Brombert señala: «The theatre lends itself to the prison image» (187).

Cuando asistimos a una sala de teatro penetramos en un mundo de límites y formas definidas, de acorralamiento y opresión donde emisor y receptor tradicionalmente han tenido poco que aportar en cuanto al marco exterior y genérico del teatro. Dice Elam:

The theatrical frame is in effect the product of a set of transactional conventions governing the participants' expectations and their understanding of the kinds of reality involved in the performance. The theatregoer will accept that, at least in dramatic representations, an alternative and fictional reality is to be presented by individuals designated as the performers, and that his own role with respect to that represented reality is to be that of a privileged «onlooker».

El conocimiento previo y ya codificado de los patrones teatrales, bien sean tradicionales o más de vanguardia, desarrolla un esquema «estable» del papel que desempeña el actor y el espectador en una representación. Para Elam, el axioma principal dentro del marco dramático es esta distinción de papeles y de los niveles de realidad (dramática vs. teatral) que se establecen por convención:

It is on the basis of this understanding that the performers are able to interact on stage apparently oblivious to the audience and its doings, just as the spectators themselves find no difficulty in identifying which elements belong to the representation and which to the excluded theatrical context, and so do not expect to impinge directly on the interaction. This firm cognitive division is usually reinforced by symbolic spatial or temporal boundary markers or «brackets» -the stage, the dimming of the lights, the curtain... etc.-, which allow a more precise definition of what is included in and what is excluded from the frame in space and time.

En el caso de la obra de Triana la conciencia de la representación que poseen los personajes-actores provoca la inclusión del espectador en el espacio dramático que es el sótano. Por ello, Cuca (como la madre) dice: «¿A qué vienen esos juramentos? ¿Crees que has conmovido al público y que podrás salvarte?» (II: 95). Esta atmósfera de encerramiento en la cual el público queda incorporado fue lograda con gran eficacia durante una representación en versión inglesa de *La noche de los asesinos* por la compañía La Mama de Nueva York. En dicha presentación no se establecieron barreras entre el público -localizado alrededor del escenario- y los actores creando así un verdadero efecto de acorralamiento que provocó un estrecho y a la vez confuso vínculo emocional y psicológico entre espectador y actor¹⁸.

Algunos de los elementos que caracterizan el teatro del absurdo son precisamente los que crean una doble visión tanto del espectador como del personaje. La alusión constante al juego como la actividad principal de la pieza dramatiza la relación de los personajes con sus vidas y del espectador frente al acto teatral. El juego que establecen Lalo, Cuca y Beba -el juego de matar a sus padres- es una vía de escape emocional, pues los tres hermanos son incapaces de trasladar su juego a la «realidad», es decir, llevar su representación a «escena», sacarla del sótano y llevarla a «las tablas»: «Si Beba juega, es porque no puede hacer otra cosa» (I: 22). De igual manera, concebimos cómo el drama puede ser para el receptor un escape emocional, un intento por salir de su sótano que es la vida, sumergiéndose a su vez en el «juego» teatral.

La ironía representada en el juego de matar a los padres y la imagen de unos adultos que paradójicamente «conservan cierta gracia adolescente, aunque un tanto marchita», reflejan el carácter grotesco -desnaturalizado- de este juego:

Lalo.- Yo los maté. **(Se ríe. Luego extiende los brazos hacia el público en ademán solemne.)** ¿No estás viendo ahí dos ataúdes?... Hemos llenado la sala de gladiolos. Las flores que más le gustaban a mamá. **(Pausa.)** No se pueden quejar. Después de muertos los hemos complacido. Yo mismo he vestido esos cuerpos rígidos, viscosos... y he cavado con estas manos un hueco bien profundo... Todavía no han descubierto el crimen.

(I: 3-4)

La también irónica caracterización de los vecinos imaginarios llamados Pantaleón y Margarita contrasta con el diálogo que se suscita en torno a ellos:

Beba.- **(Acosando a los personajes imaginarios.)**
¿Cómo anda de la orina?

Cuca.- **(Acosando a los personajes imaginarios.)**
¿Funciona bien su vejiga?

Cuca.- **(Asombrada.)** ¿Cómo? ¿Todavía no se ha operado el esfínter?

Cuca.- **(Escandalizada.)** Oh, pero, ¿es así? ¿Y la hernia?

Lalo.- **(Con una sonrisa hipócrita.)** Usted, Margarita se ve de lo mejor. ¿Le sigue creciendo el fibroma?

(II: 14)

La alusión a Pantaleón -personaje de la «Commedia dell'arte»- establece una relación conflictiva entre una figura del mundo de la comedia y el divertimento y su «meta-deformación» que lo convierte en un ser grotesco. Es decir, esa natural deformación que distingue a los tipos italianos se duplica al quedar inserta en un nuevo contexto que es, en este caso, uno trágicamente grotesco.

La risa que implícita o explícitamente sugiere una estructura de carácter lúdico se transforma -como sugerimos en el análisis de *Historias para ser contadas* de Dragún- en una mueca de amargura: «La comicidad en el grotesco... surge de anomalías profundas, de contradicciones entre un exterior risible y una interioridad dolorosa; del choque entre un impulso vital superior y una realidad que lo desvirtúa»¹⁹. La asociación que establecen los personajes entre juego y representación dramática se reafirma a través de la actividad imaginativa, que en el caso de *La noche de los asesinos* tiene como fin un asesinato -¿o quizás solo la ilusión de un asesinato? La ambigüedad radica

en colocar este acto dentro de unos marcos que tradicionalmente han sido considerados ficticios: el juego y el teatro.

El espacio dramático, como una de las imágenes centrales del teatro moderno, nos ofrece una metáfora de la acción dramática representada, ya de antemano, en su constitución genérica. Es decir, en su doble nivel textual/representativo es posible establecer una relación entre el teatro y el espacio cerrado, pues el primero refleja y encarna en su esencia una estructura cerrada a través del conocimiento a priori de las convenciones dramáticas e incluso de su constitución física. En su noción del espacio - que podemos utilizar para fines teatrales- Bachelard ofrece una imagen que recoge la acción y presencia del escritor, del lector y del espectador en su relación con el espacio cerrado: «It therefore makes sense from our standpoint of a philosophy of literature and poetry to say that we "write a room", "read a room", "read a house"» (14). Es esta la acción que provoca y a la que conduce el espacio dramático como signo, como lenguaje. Por ello, cuando al final de la obra de Triana Lalo ordena a Cuca que abra la puerta, podemos ver en este gesto la reiteración de la estructura circular de la pieza y la conciencia, tanto del público como del personaje-actor, de los dramas externo e interno como juego. Emisor y receptor han decidido someterse a ciertos códigos ya establecidos dentro del canon literario que les permite converger y fundirse en el acto teatral. *La noche de los asesinos* finaliza con la preparación del metadrama representado en el acto de abrir la puerta que, como ya reconocemos de antemano, está pronta a cerrarse.

Obras citadas

- Able, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Nueva York: Hill and Wang, 1963.
- Artaud, Antonin. «Teatro oriental y teatro occidental». En *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. 1938; Barcelona: Edhasa, 1983. 77-82.
- Barthes, Roland. «Baudelaire's Theatre», *Critical Essays*. Trad. Richard Howard. Evanston, 111: Northwestern UP, 1972. 25-31.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trad. Maria Jolas. Nueva York: The Orion Press, 1964.
- Brombert, Victor. *The Romantic Prison*. Princeton, NJ: Princeton UP: 1978.
- De la Campa, Román V. *José Triana: Ritualización de la sociedad cubana*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1979.
- Díaz, Jorge. *El cepillo de dientes*. En *Teatro*. Madrid: Taurus, 1967. 111-52.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Nueva York: Methuen, 1980.
- Fernández Fernández, Ramiro, «José Triana habla de su teatro». *Románica* 15 (1979): 33-45.
- Kaiser-Lenoir, Claudia. *El grottesco criollo: Estilo teatral de una época*. La Habana: Casa de las Américas, 1979.

- Murch, Ann. «Genet-Triana-Kopit: Ritual as "Danse Macabre"». *Modern Drama* 15.4 (1973): 369-81.
- Miranda, Juan M. «José Triana o el conflicto». *Cuadernos Hispanoamericanos* 230 (1969): 239-44.
- Nigro, Kirsten F. «*La noche de los asesinos*: Playscript and Stage Enactment». *Latin American Theatre Review* 11.1 (1977): 45-51.
- Ruiz-Ramón, Francisco. *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Juan March y Cátedra, 1978.
- Sartre, Jean-Paul. *A puerta cerrada*. Trad. Aurora Bernárdez. 2.^a ed. Buenos Aires: Losada, 1976. 7-42.
- Triana, José. *El Mayor General hablará de teogonía*. La Habana: Ediciones Unión/Teatro, 1962. 55-89.
- ——. *La noche de los asesinos*. La Habana: Casa de las Américas, 1965.
- Urrutia, Jorge. «De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto». *Semiología del teatro*. Eds. J. Díez Borque y L. García Lorenzo. Barcelona: Planeta, 1975. 271-91.
- Witting, Susan. «Toward a Semiotic Theory of the Drama». *Educational Theatre Journal* 26.4 (1974): 441-54.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese 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



editorial del cardo