

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***LA NOCHE DE LOS ASESINOS DE JOSÉ TRIANA:
RITO POR LA IDENTIDAD***

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO
P R E S E N T A:

Marleen Berlanga Avilés

Asesor: Dr. Alejandro Ortiz Bullé Goyri

Sinodales: Lic. Gonzalo Blanco
Mtro. Ricardo García Arteaga
Mtro. Oscar Armando García
Lic. Daniel Huicochea

México, D.F.

Marzo de 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS:

A ustedes, mi sangre, mis genes, mi fuerza, mi empuje. Gracias por estar ¡y de qué forma! Por amarme como me aman, por dejarse sentir a pesar de la distancia, a pesar de mí. Gracias a los de antes, los de atrás que me mandan luz para no extraviarme. Gracias por curarme. Adelante, siempre adelante...

Ich liebe euch! Ich brauche euch!

A ti Alejandro por tu paciencia, por saberme encaminar, por apoyarme. Gracias por ser un amigo. ¡Y cómo olvidar el delicioso café veracruzano, cuyo sabor acompañó mis pláticas silenciosas con la computadora!

A ti Triana. Por sentirte tan cercano a pesar del desconocimiento. Por dejar que otros ojos recorran tus letras, por dejar que tus letras palpiten dentro de mi corazón. Porque al recorrerte sentí que nuestras respiraciones se encontraban. ¡Aché!

Gracias a todos los que de una u otra forma están presentes en este trabajo. Gracias a mi ser interior por reencontrarse con la pasión. Gracias Cuba y gracias México, tierras de fuerza.

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: Teatro cubano (1958 – 1980)	
1.1 Los primeros años de la Revolución (1959 – 1965)	14
1.2 El quinquenio gris (1965 – 1970)	21
1.3 Década de los setenta (1970 – 1980)	23
1.4 El año del exilio (1980)	27
CAPÍTULO 2: El teatro de José Triana	
2.1 Biografía de José Triana	34
2.2. Obras anteriores a <i>La noche de los asesinos</i>	37
2.3 Obras posteriores a <i>La noche de los asesinos</i>	47
2.4 Obras escritas fuera de Cuba	52
CAPÍTULO 3: <i>La noche de los asesinos</i> : rito por la identidad	
3.1 El espacio	66
3.2 Búsqueda de la identidad	70
3.2.1 CUCA	72
3.2.2 BEBA	74
3.2.3 LALO	76
3.3 Elementos de ritualidad en la obra	80
CONCLUSIONES	92
Bibliografía	97
Hemerografía	99
Fuentes informáticas	103
Anexo I (Breve cronología)	104
Anexo II (Cronología de Triana)	107
Anexo III (Glosario de términos afrocubanos)	109

INTRODUCCIÓN

Cuando se habla de teatro cubano es imposible dejar de mencionar a José Triana, ya que ha sido y es pieza fundamental para comprender el teatro de dicho país. No sólo formó parte de la llamada “generación de la revolución”, también estuvo participando activamente en la vida cultural de Cuba, escribiendo teatro, poesía, colaborando en revistas, siendo jurado de diversos concursos...y además vivió en carne propia las transformaciones que conllevó la Revolución y decidió tomar, como tantos otros, el camino del exilio.

Si bien es cierto que *La noche de los asesinos* es una de las obras que más llama la atención a nivel mundial, también es notoria la falta de estudio alrededor de la obra de Triana en general. Prácticamente los ojos de los estudiosos se han volcado sobre *La noche de los asesinos*, dejando de lado las obras anteriores o posteriores a ésta. Es por ello que uno de mis objetivos es sembrar en todo aquel que lea este trabajo la semilla de la curiosidad “*trianesca*”, no sólo por considerar su teatro como digno de estudio y conocimiento, sino porque me queda claro que aquellos que se interesen exclusivamente por *La noche de los asesinos*, encontrarán muy enriquecedor conocer el mundo dramático de Triana para comprender mejor la obra.

Asimismo, me parece importante señalar que la mayoría de los críticos catalogan a Triana dentro del teatro del absurdo hispanoamericano, emparentándolo además con los planteamientos del teatro de la crueldad, dejando de lado todo el bagaje cultural de Cuba, todas las influencias que la cultura afrocubana imprimió e imprime a su teatro. Es por ello que en este análisis de *La noche de los asesinos* quiero rescatar aquellos elementos rituales que tienen que ver sobre todo con una riqueza cultural presente en Cuba y con un afán de mostrar

las semejanzas entre los seres humanos a pesar de las claras diferencias sociales, culturales, políticas, económicas, etc.

¿Por qué hablar de rito? El teatro de alguna u otra forma siempre ha estado relacionado con el rito, algunos dicen que partiendo de él, otros compartiendo elementos, compartiendo historias, modificándolo, transformándolo...lo cierto es que en el caso de *La noche de los asesinos*, el rito no se puede evadir porque es parte central de la obra.

La ritualidad en el teatro ha sido tema de discusión en múltiples seminarios, reuniones, charlas, etc.; lo que me resulta interesante de todo ello es recalcar que la incursión de la ritualidad en el teatro de José Triana no obedece a una moda pasajera, a un querer copiar lo que los teóricos europeos realizaban en las décadas de los 50 – 60.

¿Por qué rito por la identidad? Porque he encontrado que si bien, la obra nos plantea un conflicto familiar, es más que nada un conflicto personal. Es una búsqueda de la identidad, un querer encontrar un sitio propio dentro del mundo, dentro de la vida; un deseo de individualidad, una reafirmación del yo. No sólo los personajes buscan desesperadamente esa cara del yo que desconocen, que no se han dibujado claramente; sino que el propio Triana buscaba adentrarse más y más en el ser humano, en los conflictos emocionales, en los ritos personales y por lo tanto en su propio ser.

Cuba vivía grandes cambios, pero los problemas no eran resueltos de raíz. Las caras del poder eran otras, pero las mismas. ¿Dónde está el error entonces? El error lo hallamos en el desconocimiento del otro y de uno mismo. Esto dio como resultado que el ser humano dejara de verse y tratarse como tal. El ser humano tiene miedo de la vida, tiene miedo de enfrentarse a su verdadero rostro en el espejo. Un miedo presente en cada uno de los personajes de la

obra: Lalo, Cuca y Beba. Tres hermanos que encerrado en un cuarto oscuro de su casa, representan el asesinato de sus padres.

En la obra los tres hermanos recurren a una acción que no llevarán a cabo, pero que les llena de satisfacción durante la “representación” de la acción, porque en esos instantes se sienten capaces de decidir su vida, de actuar, de liberarse...sin embargo no se mueven. Hay un miedo a la libertad y un deseo de accionar de fuerzas equiparables, lo que impide el desplazamiento hacia alguno de los dos polos.

El hombre entonces juega, inventa, crea historias, cree en la magia o por lo menos en aquello que no se puede explicar pero que le acompaña en su vida. Y quién sabe, quizás al final de algún juego decida que es momento de empezar a vivir aquello que tanto ensayó, quizás en el juego descubra su yo. Triana descubre en cada una de sus obras que el ser humano tiene los sentimientos mal acomodados, que algo anda mal dentro de él, que se le diluyen sus orígenes, que siempre hay una búsqueda de los poderes “mágicos” como recurso de fortalecimiento, de ayuda...

Triana también busca su identidad y la de su pueblo dentro de su teatro. Triana tiene sus propias obsesiones, sus círculos que se expanden, que giran en torno a un mismo tema: el ser humano.

La noche de los asesinos nos invita a reflexionar, a mirar hacia nuestro interior. El “juego macabro” es un grito entre cuatro paredes, un grito de auxilio, de unión entre los tres y un querer reafirmarse ante los otros dos. Lo que presenciamos en la obra es un asesinato ritual y

virtual como purgación. Los tres hermanos son los asesinos de su propio dolor, ya que buscan asesinar lo que les impide moverse...sin reconocer abiertamente que a quien hay que asesinar está dentro de ellos mismos.

Recurren a diversos personajes para, entre tantas diferencias, encontrar su identidad. Recurren a sus padres para conocer sus orígenes y gritar su individualidad. Sé de dónde vengo, pero sé que soy diferente, que no pertenezco a nadie, que mi sola presencia es constancia de que soy único, incomparable, idéntico sólo a mí mismo.

Ese podría ser el pensamiento de cada uno de los hermanos, incluso la lucha entre ellos es también una lucha de poder, de diferenciación. La sangre los une, pero las caras del espejo son distintas, las cadenas de ADN se acomodaron de forma diferente y es necesario seguir manteniendo ese espacio personal, ese reclamo de identidad.

Eso es lo que me atrapó de la obra y me hizo desentrañarla poco a poco, hurgar en ella era a la vez exprimirme. Quitarle la cáscara, ir más allá de los gajos, ir más allá de la piel que recubre y llegar a la semilla...un camino que no se recorrió sólo en la obra, en el mundo dramático de Triana, sino en el mío también.

Soy una ferviente creyente de las señales que nos llegan de quién sabe dónde, pero que nos tocan y nos empujan a determinado lugar. En mi vida todo me empujaba a Triana, a Cuba, a los ritos, a la búsqueda de identidad, al mundo de los orishas... Y llegué hasta este trabajo, no sé exactamente cómo pero de repente *La noche de los asesinos* estaba frente a mí. Primero como propuesta actoral, después como mi camino a la titulación. Un camino lleno de placer.

Lo primero fue empaparme de lo acaecido en Cuba durante los años en los cuales Triana comenzó a escribir teatro hasta el momento que decide salir de la Isla. Era importante conocer cómo afectó su alrededor en su vida personal y creativa. Lo siguiente era averiguar más acerca de él, tratar de espiar en su mente. ¿Cómo lograrlo? Sus obras me darían pistas.

Y la madeja comenzó a desenredarse rápidamente. El viaje a través de sus obras era una espiral que me envolvía, que me descubría lo que antes había estado invisible a mis ojos. Poco a poco podía comprender mejor la obra en cuestión...y claro, mi deseo por adentrarme en las obras de Triana fue creciendo. Mi alegría era enorme cuando por fin encontraba alguna y podía leerla, pero mi impotencia por conseguir todas me llevó a la reflexión de lo poco difundida que está su obra. Hablar acerca de sus obras no sólo ayudaba a encontrar las obsesiones personales del autor, la evolución, la posición de *La noche de los asesinos* dentro de la producción de Triana, sino que era un llamado a todos aquellos que se interesaran por el autor para lograr un acceso a todas ellas.

Con toda la riqueza que obtuve leyendo sus obras, los estudios realizados por Dauster, Nigro, Vasserot, Escarpanter, Taylor, Meyrán (por nombrar unos cuantos, quizás los más relevantes), las críticas, las opiniones de otros dramaturgos (Piñera, Sicilia...), lo que Triana mismo pensaba acerca de su trabajo; el camino quedaba un poco más fácil. Sin embargo es tanto lo que la obra me ha dado, me ha descubierto que lo complicado era acomodar las piezas. Acomodarme.

Por fin *La noche de los asesinos* comenzó a hablar a través de mí. Se adentró en mi ser y de lo que pudo recolectar de mi propia experiencia vital y lo suyo propio logró una mezcla que se transformó en palabras. Por ello la parte final del trabajo muestra lo que la obra es, pero no lo que puramente es, sino lo que pudo ser para mí, a través de mí. Sé que hay muchos hilos para tejer historias distintas, la mía es acerca del rito y de la identidad. Y son esos los temas de los cuales decidí indagar porque es lo que encuentro de común con Triana.

Es una de las razones por las cuales la obra me llamó, me buscó. Entendí gracias a ella mis propios rituales, mi búsqueda de identidad, mi asesina interior. Descubrí el porqué del teatro en mi vida, reafirmé el papel del teatro en mi vida y comprobé la pasión de la investigación cuando el tema nos es significativo.

El trabajo espero que aporte nuevas líneas de investigación a aquellos que lo lean, o que por lo menos disfruten su lectura y les invite a la reflexión. Viajar a través del tiempo, a los años 50, a Cuba, a un hombre llamado José Triana, a múltiples seres que emergen de su mente, detenerse en tres de ellos (que a su vez crean nuevos seres), llegar hasta mí, Marleen Berlanga, y al final o al inicio (como casi siempre sucede) aterrizar en uno mismo, en ti, el que ahora me lee.

CAPÍTULO 1: Teatro cubano (1958 – 1980)

La vida política de un país afecta directamente a los ciudadanos que lo habitan y por lo tanto a cada una de las actividades que estos llevan a cabo. La cultura no podrá ni debe alejarse a dicho fenómeno. Es por eso, que ante los problemas sociales y económicos existentes en casi todos los países latinoamericanos, el ejercicio de la actividad cultural se ve gravemente afectada.

Antes de la Revolución, Cuba presentaba un panorama cultural muy parecido al resto de los países latinoamericanos, llamados subdesarrollados. El teatro en dicho país no recibía el suficiente apoyo por parte del gobierno para poder subsistir. El nivel económico y educativo de los cubanos hacía difícil el acceso de estos a la actividad teatral. La mayoría de la gente dedicada al teatro, tenía que buscar la certidumbre económica a través de diversos empleos apartados de la actividad teatral.

Quien hacía teatro en Cuba realmente tenía una gran pasión y convicción por su trabajo, ya que las condiciones de vida no eran precisamente fáciles. Había un desinterés hacia la vida artística del país por parte del gobierno y como consecuencia, la gente carecía de una educación cultural que se interesara por un mayor apoyo a dichas actividades.

El poco teatro que subsistía tenía escasos recursos económicos, artísticos e incluso publicitarios para atraer al público. Ante dichas condiciones, el nivel artístico fue cediendo paso a una preocupación de sobrevivencia, sacrificando la calidad. Las obras de teatro que comenzaron a ocupar los pocos espacios para las representaciones, pequeñas salas, buscaban

atraer al público a través de copias de éxitos de Broadway o abusando del morbo en sus escenas.

Los teatros permanecían vacíos. La gente con un nivel económico elevado comenzó a exigir cierto tipo de teatro (de acuerdo a sus gustos y caprichos individuales), de muy baja calidad. Algunos teatreros sucumbieron...otros siguieron luchando por un teatro de calidad. Pocos grupos eran los que permanecían en la lucha, pugnando por un rescate del teatro vernáculo, por una nueva dramaturgia nacional, por un apoyo a la vida artística.

Así era el panorama en el cual surgió José Triana como dramaturgo. El conjunto no era muy agradable y su preocupación iba en aumento. ¿Era acaso un patrón que se repetía en todos los países? ¿Solamente Cuba padecía a nivel cultural, educativo, artístico? Triana emprende su primer viaje fuera de la Isla...reconciliándose con el teatro. 1958 marca un año decisivo en la vida del autor, sus primeras obras comienzan a ser un proyecto más que mental, la pluma adquiere por fin tinta, los grupos de teatro le llaman a luchar con ellos. Aun estando en el extranjero Triana tuvo contacto con sus paisanos, conociendo Teatro Estudio y a su creador. Por ello en esta parte del trabajo de investigación, hablaré de la actividad teatral de Triana desde 1958 y abarcaré hasta el año de 1980, fecha en que el autor decide salir de Cuba, definitivamente esta vez.

Me parece de suma importancia aclarar que si bien José Triana había escrito algunas obras antes del periodo de la Revolución, fue hasta que ésta tuvo lugar que nuestro autor pudo estrenar sus obras. Es por ello que sitúo los inicios del teatro de Triana en el año de 1958, justo cuando surge Teatro Estudio y a un año del gran cambio que sufrió el país.

Retomando el hilo de la historia, las condiciones sociales de la Isla no permitían el acceso de un gran público al teatro. Razón por la cual muchos autores han declarado que “en los años que antecedieron al triunfo de la Revolución no existía prácticamente en Cuba un movimiento teatral, como tampoco un verdadero público” (Cruz 1979: 40).

Son estos años del teatro en Cuba los que suelen denominarse como “periodo de las salitas”, un teatro que no contaba con apoyos para subsistir y que a lo más lograba dar tres funciones de una misma obra. La dramaturgia nacional contaba con pocos ejemplos notables, destacando por supuesto Virgilio Piñera (1912), Paco Alfonso (1906), Carlos Felipe (1914) y Rolando Ferrer (1925). Dichos dramaturgos surgen en el periodo de 1936 a 1958, como una búsqueda de un teatro que ya no fuera sólo comercial.

Mención aparte merece Virgilio Piñera, el autor, según Rine Leal, de la obra que abre a la modernidad el teatro en Cuba: *Electra Garrigó* (1948) – asociada con la *Medea en el espejo* (1960) de Triana. Piñera es sin duda uno de los cubanos con mayor influencia en la dramaturgia nacional. Su labor literaria no se limita al teatro, escribió novelas, cuentos y poesía. Con *Electra* “Piñera continúa una vieja corriente de nuestra literatura, que comenzó con la cubanización de la épica [...] y prosiguió con varia fortuna cubanizando el romance [...], la égloga y la fábula” (*Teatro Cubano Contemporáneo* 1992: 20).

A Virgilio Piñera se le relaciona con el teatro del absurdo, considerándose *Falsa alarma* (1949) la obra donde “la influencia de esta tendencia se nota en Hispanoamérica por primera vez traducida en términos propios” (Palls 1978: 26). Escribió además *Jesús, La boda, El flaco y el gordo, El filántropo* y la famosa *Aire Frío*. Piñera presentaba lo que sus ojos veían a su

alrededor, la crítica social estaba presente en sus obras no como un fin único, sino como consecuencia de lo vivido por el autor. Cuando se estrena *La noche de los asesinos* Piñera se siente incentivado y escribe *Dos viejos pánicos*.

Piñera buscaba mostrar en sus obras la realidad distorsionada por la sociedad, sus obras parecían muchas veces salirse de los esquemas realistas, sin embargo a pesar de lo absurdo de las situaciones presentadas, era una realidad vigente en la vida de los cubanos. Real, tan real como la mentira que cubría rostros cubanos.

La importancia de Piñera en el teatro cubano no alcanzaría a ser analizada en unos cuantos párrafos, lo cierto es que al igual que Triana, Piñera siguió escribiendo teatro, pero... “dejó de editarse y montarse en Cuba” (*Teatro Cubano Contemporáneo* 1992: 31).

Cerrando el paréntesis de Piñera, en 1958 se funda Teatro Estudio, donde se agruparon aquellos que luchaban por un mejor teatro cubano, un teatro para todo el pueblo. En 1959 estrenan *El alma buena de Sechuán* de Bertolt Brecht, autor que no había sido representado en la Isla y con este estreno empiezan a ponerse en escena autores desconocidos hasta entonces. La Revolución cubana trajo consigo muchos cambios en todos los niveles de la vida, el teatro no quedó al margen de estos, más bien se nutrió de muchos de ellos y alcanzó un desarrollo impresionante.

Sergio Corrieri (actor y director del Grupo del Escambray) “Con la Revolución el teatro se estatiza” (Monleón 1978: 124).

Rosa Ileana Boudet “La existencia del movimiento teatral cubano es también uno de los logros de la Revolución triunfante” (Boudet 1984: 7).

Rine Leal (1968: 59 – 62) plantea en cinco puntos lo que el teatro cubano ganó con la Revolución, puntos que serán ampliados en este trabajo:

1. Surge la profesión del artista teatral
2. Se descentraliza el teatro
3. Surgen nuevos autores
4. Se vuelve a las formas populares del pasado
5. Se crea la Escuela Nacional de Teatro

Es indispensable hacer notar que los cambios surgidos en la escena teatral tienen una estrecha relación con la campaña de alfabetización que llevó a cabo el nuevo gobierno. Este hecho permitió que un mayor número de personas tuvieran acceso al teatro, así como a otras actividades culturales.¹

Antes de proseguir, cabe destacar que si bien el teatro revolucionario se ha llamado “edad de oro” del quehacer teatral cubano, son sólo los primeros años después de la Revolución donde se perciben grandes cambios y logros. “[...] periodo significativo, de unidad y diversidad al mismo tiempo, que se extiende de 1959 a 1961” (Montes Huidobro en: Hernández 2001: 1).

Es por ello que considero pertinente hablar primero de los cambios señalados por Leal y más adelante profundizar lo acontecido en el teatro cubano en estos 22 años, para ello me parece pertinente dividir el análisis en cuatro etapas con el fin de lograr una mejor comprensión:

- 1959 - 1965
- 1965 - 1970
- Década de los setenta
- 1980

¹Si bien es cierto que cultural es toda manifestación creativa realizada por un pueblo, el concepto cultura será empleado en su acepción más generalizada, es decir, como actividad artística.

1. El teatro como vehículo de promoción, servía al gobierno para transmitir los nuevos ideales de la sociedad que se estaba gestando, es por ello que el Estado apoyó la profesión subvencionando el trabajo de los artistas, para que estos pudieran dedicarse por entero a la actividad teatral sin preocupaciones económicas. Al mismo tiempo se aseguró “la base material de las representaciones teatrales con la confección de talleres de escenografía, vestuario, utilería, sonido, iluminación, etc” (Cruz 1979: 41). Al contar con un sueldo fijo, el gobierno esperaba que los artistas se dedicaran a la creación de espectáculos de alta calidad que estuvieran al servicio de la Revolución. El gobierno se encargó también de conseguir espacios adecuados para los ensayos y las representaciones, llevando a cabo en muchas ocasiones trabajos de reconstrucción y restauración de antiguos teatros.

2. Comienzan a proliferar los grupos de teatro, surgiendo no sólo en La Habana sino en otras provincias: Conjunto Dramático de Camagüey (1960), Grupo Máximo Gorki de Pinar del Río y Conjunto Dramático de Oriente (1961), Grupo Gérard Philippe de Matanzas, Grupo Rita Montaner, Grupo Guernica, Conjunto Dramático Nacional, Grupo Milanés y Brigadas Teatrales Francisco Covarrubias (1962) y Centro Dramático de Las Villas, Teatro Musical de La Habana y Teatro Nacional de Guiñol. (1963). Mención especial merecen las Brigadas Covarrubias pues se dedicaron a llevar funciones itinerantes por todo el país, llegando a territorios donde nunca antes habían tenido contacto con la actividad teatral.

Paralelamente surge también el movimiento de teatro de aficionados, que más tarde contó con un festival propio. Para apoyar dicho teatro, se creó la Escuela de Instructores de Arte cuyo objetivo no era formar gente que se desempeñara como artista profesional, sino que sirvieran

de orientación, estímulo, organización, etc. a los distintos sectores de la población que empezaban en el teatro.

3. Nuevos dramaturgos emergen a escena, experimentando con las nuevas corrientes que llegaban de otros países y en muchos casos cubanizándolas. Los nuevos escritores buscan un teatro nacional, una visión crítica del pasado y una esperanza en el futuro. Comienza a surgir entonces un amplio repertorio nacional, y en muchos teatros llega a ocupar el 80% del repertorio representado. Los dramaturgos contaban también con una seguridad y estabilidad económica, además de que se crea un Seminario de Dramaturgia, con el propósito de formar dramaturgos al servicio de la Revolución. Los libros comienzan a ser publicados gracias a la Editorial estatal.

A partir de 1959 proliferan los concursos literarios, uno muy importante surge con la creación de la *Revista Casa de las Américas*, revista dedicada a la vida cultural del país y que dedicaba un gran espacio al teatro. Es importante resaltar el hecho de que *Casa de las Américas* promovió concursos literarios con el fin de impulsar dicho movimiento en la Isla. El más famoso es el Premio Casa de las Américas:

[...] convocado [...] con el objetivo de estimular y difundir las letras del Continente. Importantes personalidades de las letras del ámbito latinoamericano y caribeño han estado vinculados al Premio ya fuera como jurados, premiados, o en ambas condiciones, incluso más de una vez. La repercusión internacional del concurso constituye una prueba del alcance, la originalidad y la vigencia de este encuentro anual.

Al convocarse el Premio Casa en 1959 no tenía (o casi no tenía) pariguales, y hoy esos pariguales han florecido en otros países como hongos tras la lluvia. Es algo de lo que nos regocijamos, y una de las consecuencias felices menos comentadas de nuestro Premio. [...] En 1959 (fui testigo de ello) no era previsible que la literatura de nuestra América iba a alcanzar el reconocimiento mundial de que pocos años después disfrutaría. [...] Ningún comentarista de buena entraña podría negar que la Casa de las Américas (en particular su Premio Literario) ha desempeñado un importante papel en esto. Roberto Fernández Retamar en *Casa de las Américas* (www.casa.cult.cu/premioscasanuevo/liminartodos.htm).

4. Se rescata el folklore, el guiñol, el teatro musical y lírico, el teatro bufo cubano, las danzas cubanas...en fin, hay un interés por el teatro vernáculo, tratando de adecuarlo a las nuevas condiciones sociales y culturales del país.

5. En 1961 se crea la Escuela Nacional de Arte, con la Escuela de Artes Dramáticas. Los alumnos estaban becados y obtenían una educación amplia en todos los sentidos, con un especial hincapié en la modalidad artística que eligieron. Primera escuela de artes en Cuba.

Estos son, a grandes rasgos, los cambios más notorios que trajo la Revolución al teatro. Pero no todo fue *miel sobre hojuelas* en la escena teatral. Los primeros años de acomodo a las nuevas formas de vida trajeron un reajuste en todos los sentidos, a los dramaturgos se les permitió experimentar con todas las formas posibles de hacer teatro, hubo un gran intercambio con corrientes del extranjero: Grotowski, Brecht, Artaud, Weiss, Barba, Chéjov... Comenzaba a surgir un público cada vez mayor, las representaciones se daban con llenos totales y en un tiempo prolongado, las provincias gozaban puestas en escena, las obras nacionales se estrenaban con frecuencia y se publicaban. Pero poco a poco, el Estado comienza a imponer un tipo de teatro, un teatro que le sirva a sus fines.

1.1 Los primeros años, la generación de la Revolución (1959– 1965)

A partir de 1959 surgieron nuevas editoriales que además pagaban derecho de autor: *Ediciones R*, *UNEAC* (Unión de Escritores y Artistas de Cuba), *Casa de las Américas* y *Consejo Nacional de Cultura*.

Son estos los años de la llamada Generación de la Revolución: Nicolás Dorr, Manuel Reguera Saumell, Abelardo Estorino, Antón Arrufat, Héctor Quintero, José Brene y **José Triana**.

Como se dijo páginas atrás, la dramaturgia de los primeros años después de la Revolución

gustaba de experimentar con nuevas formas de hacer teatro, es por esa causa que si bien estos autores comparten un espacio temporal, no conforman un grupo homogéneo.

Nicolás Dorr (1947) estrena *Las pericas* (1961) cuando contaba apenas con quince años, le siguen *El palacio de los cartones* del mismo año y *La esquina de los concejales* (1962). Piñera lo clasificó así: “es lo que en Francia se llama teatro de burlesque” (Piñera 1964: 96). El teatro de Dorr derrama fantasía, ingeniosidad y a veces pareciera caer en el absurdo. Algunos creyeron que tenía influencias de Jarry, pero sus siguientes trabajos fueron decayendo en creatividad y calidad, un teatro serio, convencional. Tal vez las primeras obras desprendían tanta fantasía porque las escribía un adolescente y esa era su forma de mirar la vida.

Dorr habla de su teatro: Me preocupa mucho la realidad que me rodea, yo veía la realidad en forma grotesca, un poco absurda. Me interesa hacer un teatro para el pueblo, tomar lo popular, pero en una forma crítica. La realidad es muy amplia pero hay que saber seleccionarla (Piñera 1964: 102).

Manuel Reguera Saumell (1928): se estrena en 1960 con *Sara en el traspatio*, le siguen en 1961 *El general Antonio estuvo aquí*, 1962 *Propiedad particular* y la que muchos consideran su mejor obra *Recuerdos de Tulipa* y en 1963 *La calma chicha*. Carlos Espinosa lo llama el “cronista de la pequeña burguesía de provincia” (*Teatro Cubano Contemporáneo* 1992: 34), sus temas recurrentes son la frustración, la hipocresía moral y el desmoronamiento. Sus inicios están dentro de la estructura naturalista, poco a poco se separa de ella, pero no alcanza un mayor desarrollo en la dramaturgia porque decide abandonar el país y el teatro.

Abelardo Estorino (1925): antes de la Revolución escribe una obra *El peine y el espejo* (1956), pero la estrena siete años después, por lo tanto se considera que se dio a conocer con *El robo del cochino* (1961), escribe una adaptación de *Las impuras* novela de Miguel de Carrión: *Las impuras* (1962), *La casa vieja* (1964) y una obra musical *Las vacas gordas* (1962). Sus obras encajan dentro del realismo, siendo ellas un retrato social, un teatro doméstico, de la vida en provincia y de crítica. Rine Leal: “[...] su escena cubre el cuadro de la burguesía nacional desde 1912 a 1958”. (Escarpanter 1990: 881) Precisamente por estar instaladas dentro de la vida antes de la Revolución, pareciera que en ellas se expresa la necesidad del cambio y la decisión de llevarlo a cabo. También escribió teatro infantil, donde se nos muestra como un autor humorista e imaginativo. Estorino: “la realidad no es una sola, sino múltiple, y que cada uno de los testigos tiene su pequeña verdad sobre los hechos pretéritos”. (Escarpanter 1990: 881)

Habla Estorino de su teatro:

Las primeras cosas que escribí fueron casi ejercicios de diálogos... A mí me interesaba la circunstancia actual, problemas inmediatos que a la vez fueran trascendentes. Ya en la Revolución me di cuenta que mi mundo es el mundo de provincia. Estoy continuamente tratando de encontrar elementos que agregar a mi teatro...pero no tengo una teoría sobre el teatro, sobre mi teatro. Estoy interesado en encontrar lo cubano en el lenguaje. (Piñera 1964: 101 y 104)

Antón Arrufat (1935) Su teatro se caracteriza por una “brillantez escénica, el elemento poético y la visión cerrada de la vida” (Leal 1968: 75) De él también se dice que maneja dos tendencias, el absurdo europeo y el teatro bufo cubano. Incluso Daniel Zalacaín lo considera el iniciador junto con Piñera de la tendencia absurdista del teatro hispanoamericano. (1957) *El caso se investiga*, (1959) *La zona cero* y (1961) *El vivo al pollo*. Otras características de sus obras son la incorporación de canciones populares, el humor negro, y sobre todo una

constante preocupación de tipo filosófico acerca del hombre y el tiempo- según Frank Dauster. Se le critica porque sus asuntos son más bien abstractos: la inmortalidad, la repetición de la vida, el amor como condena, el uso del lenguaje un poco críptico; a lo que el propio Arrufat responde: “El espectador reconoce la realidad, pero la reconoce de otra forma” (*Teatro Cubano Contemporáneo* 1992: 31) y Piñera ha comentado de él: “Maneja el teatro de ideas en Cuba [...] Su teatro es más intelectual. Por ejemplo, en Arrufat hay una preocupación natural filosófica” (Piñera 1964: 96).

Arrufat habla de su teatro:

Primero escribí partiendo de la irrealidad y fue el público el que hizo real la obra, (la segunda vez que se estrenó, porque antes de la Revolución sólo duró 3 días y con un público escaso y estupefacto), luego decidí partir de la realidad y precipitar las cosas en la irrealidad; un teatro más convincente y conmovedor. Logré expresar una serie de preocupaciones intelectuales mediante un hecho cotidiano. Fui a los Estados Unidos y regresé con bocetos de *El vivo al pollo*, era mi primera obra en 3 actos y me obligó a buscar una mayor lógica interna. En ella hay dos lenguajes, porque hay dos planos de realidad antagónica (la burguesía y los sirvientes). *La repetición* demuestra que las mismas condiciones crean las mismas vidas, una influencia muy grande de la Revolución. Por primera vez la obra no sorprendía por la manera en que hablaban los personajes sino por las soluciones: máscaras, dos escenografías iguales, una alta y otra baja. Yo acepto el teatro como una convención. (Piñera 1964: 98 – 99)

Héctor Quintero (1942) “Nuestro mejor comediógrafo y el único dramaturgo cubano capaz de llenar un teatro y convertir en best seller una selección de sus piezas” (*Teatro Cubano Contemporáneo* 1992: 35). *Contigo pan y cebolla* (1964) es de sus obras más conocidas. Quintero gusta también de recurrir al teatro vernáculo para integrarlo a la nueva dramaturgia. Sus obras son consideradas con toques melodramáticos y la comicidad se combina con lo amargo.

José Brene (1927 – 1991) Autor de la primera pieza donde aparece la Revolución, *Santa Camila de la Habana Vieja* (1962). *El gallo de San Isidro*, *Pasado a la criolla*, *Romeo y su prieta*, *La peste viene de al lado*. Mucho se ha dicho que su primera obra fue la más lograda y que luego la calidad iba decayendo. “Brene escribía demasiado y corregía poco” (*Teatro Cubano Contemporáneo* 1992: 35). Es por ello que muchos lo recordarán solamente como el autor de *Santa Camila*... “Creo que todo teatro, por malo que sea, es teatro social” (Brene en: Dauster 1990: 854).

La obra más conocida de Brene es considerada propagandística, le preocupa el mundo del hampa habanero y la recuperación del sainete.

Brene habla de su teatro:

Todas mis obras son imperfectas. A veces llego a un punto en una obra que digo “esto no va a servir” pero hay algo dentro de mí que me dice que debo ponerlo. Se me tilda de ser demasiado realista. Creo que no hay obra teatral que sea realista. El arte es irreal. Y el día que no pueda vivir de mi teatro, pues ocupo el mismo puesto que tenía antes. Llegué a la dramaturgia demasiado tarde. Si no se me llena el teatro lloro, es por esa cosa de que un pueblo goce o ría o tenga emociones con ese teatro. El mejor método para ver la realidad es vivirla. (Piñera 1964: 101- 102 y 107)

Lo cierto es que a excepción de Brene, los dramaturgos de esta generación hablan de la vida antes de la Revolución, hecho que me parece muy bien explicado por Arrufat:

Nuestra vida normal, casi hasta el otro día, fue la estructura social pasada. Es justo que nosotros juzguemos esa estructura social; y es lícito esperar que vivamos dentro de la nueva estructura que se está creando, es decir, vivir dentro de ella, [...] para que podamos reflejarla con idéntica naturalidad, sin falsos esquemas ni lecciones aprendidas. (Piñera 1964: 106)

En estos años además se dan otros fenómenos: Primer Festival de Teatro Latinoamericano en La Habana (1961); el público se transforma, se crea; surge la “Sala Arlequín” de Rubén Vigón como un escenario- taller, donde los nuevos autores y directores pueden probar sus

ideas en escena. Se celebra por primera vez el centenario de Chéjov (1960 – 61) poniendo en escena muchas de sus obras, además se le hace un homenaje a Lorca; El Teatro Experimental recién creado se preocupa por “distinguir lo mejor del teatro bufo del último siglo y transformarlo en un lenguaje dramático” (Casey 1961: 109).

Teatro Estudio sigue trabajando, ahora junto al Consejo Provisional de Cultura; la bibliografía cubana de teatro recibe apoyos y comienza a publicarse teatro a partir de 1961. Se crean elencos permanentes, la Compañía Nacional de Vodevil, Compañía de Teatro Vernáculo Cubano y se hacen planes para impulsar el Circo Nacional. Pero a pesar de todo ello Alejo Beltrán (crítico teatral) dice: “Por ahora en Cuba no hay teatro, sino gente que hace teatro: algunos buenos autores, actores y directores. Eso todavía no es “teatro cubano”, como lo era el bufo, pero tampoco es importante que en Cuba exista teatro “cubano”, sino que exista “buen teatro”: si es bueno, será cubano” (Triana 1961: 43).

Mientras Julio Matas (director) declaró:

Hoy sólo se puede decir que estamos en los albores de lo que será el futuro. Además, yo creo que las bases están echadas con la creación y funcionamiento del Teatro Nacional. Así, las necesidades de un dramaturgo, económicas y artísticas, se verán resueltas de un modo inmediato. Ya no tendrán que conformarse con soñar una representación hipotética [...] El Teatro Nacional está trabajando intensamente. Si coges un periódico, lo compruebas enseguida (Triana 1961: 44).

Para 1962 siguen trabajando Teatro Nacional, Teatro Experimental, Conjunto Dramático Nacional, “Prometeo”, “Arlequín”, “Tespis”, “Talia”, “El sótano”, “Idal” y el Grupo del Guiñol de Cuba inaugura sus representaciones de títeres para adultos.

Para 1963 ya se encuentran declaraciones como esta: “Para un público ya acostumbrado a un teatro profesional...”² (Abdo 1963: 90).

² El subrayado es mío.

En 1964 el Canal 6 de la televisión cubana dedica un espacio a difundir la cultura, dándole un programa especial al teatro: *Teatro*.

Teatro desde sus inicios tuvo “tres vertientes fundamentales: divulgar las obras de la dramaturgia universal, latinoamericana y nacional” (Cruz 1984: 108). En este mismo año se comienza a editar la revista *Conjunto*, con un espacio dedicado al teatro.

En 1965 José Triana gana el Premio Casa de las Américas con *La noche de los asesinos*, pero lo cierto es que dicha obra fue luego mal vista por el gobierno. La obra cuenta con muchas lecturas, entre ellas el de un ajuste de cuentas, “un arreglo de cuentas que plantea el problema de la familia, del orden, de la relación con el poder [.....] (por eso, cuando se buscaba un teatro comprometido abiertamente con la Revolución, es víctima de la marginación por ser) un teatro acusado de “desviación”: el de Virgilio Piñera, Antón Arrufat o José Triana” (Meyrán 2001: 25 –28). Estos primeros años fueron de gran impulso al teatro, pero comenzaron los estancamientos creativos y las exigencias gubernamentales.

Como se puede observar la mayoría de las obras giraban en torno a temas del pasado, una visión crítica de lo que había ocurrido, una preocupación por el individuo, una reiteración del tema familiar, representando la familia a la sociedad y por lo tanto al hablar de los problemas entre padres e hijos se estaba mostrando una confrontación entre lo nuevo y lo viejo, entre el poder y los oprimidos.

En estos años había una supuesta libertad de expresión, porque algunos trabajos comenzaron a ser censurados como la película P.M. de Cabrera Infante y la clausura del suplemento *Lunes de Revolución* (1961). Además había una crítica a los autores que “emulaban” a Ionesco, Beckett o Genet ya que era visto como una forma de colonización cultural. Hugo Ulive: “Yo

entiendo y me explico el teatro del absurdo en una sociedad absurda [...], pero en una sociedad socialista lo que se debe mostrar es el caminar lógico y racional de las cosas” (Lobato 2002: 263).

1.2 El quinquenio gris (1965 – 1970)

Casi la mayoría de los equipos de teatro se disuelven y se crean nuevos: Teatro Libre de La Habana y Grupo Ankerman (1965), Grupo Taller Dramático y La Rueda (1966), Teatro Juvenil de La Habana (1967), Joven Teatro de Gerona y Conjunto Dramático de Ciego de Ávila y Teatro Escambray (1968), Teatro de Ensayo Ocuje y Teatro del Tercer Mundo (1969) y en 1970 Los Doce.

Este quinquenio (llamado por algunos como “quinquenio gris”) se caracteriza además por la búsqueda de nuevas formas: uso de textos no teatrales para la escena, funciones al aire libre o en lugares no concebidos para el teatro; es decir, había una preocupación por transformar el teatro cubano. Y también comenzaban a surgir grupos cuyo interés primordial era llegar a las masas y darles por medio del teatro una formación ideológica cultural. La primera generación de la Escuela Dramática se gradúa y comienzan sus actividades en todo el país, zonas urbanas y rurales. Es por ello que desde 1959 hasta 1970 se habían representado 392 obras de escritores cubanos, un gran avance.

Pero aún así “en 1967, nos daremos cuenta de que el movimiento teatral se siente insatisfecho [.....] El signo de la reflexión y la autocrítica tiene su punto culminante en la

celebración del Seminario Nacional de Teatro” (Boudet 1984: 12). Los teatristas se dan cuenta de que el teatro no estaba al servicio del pueblo, que había una pobreza de calidad... Surgen entonces muchos grupos que buscan un teatro cuyo trabajo esté unido a la labor revolucionaria. En 1968 comienzan los colectivos de teatro: Teatro Escambray, Grupo Cubana de Acero, Pinos Nuevos y Cabildo Teatral Santiago.

Mención a parte merece la labor del Teatro Escambray.

Sergio Corrieri:

Es como si de repente, uno pensara: llevo años haciendo un teatro para desmitificar a la burguesía en vez de hacer el teatro de los que están protagonizando la Revolución. [...] Tenemos que hacer un teatro desde el pueblo, con el pueblo, ahora, con los problemas presentes de la construcción del socialismo en nuestra particular condición- la de primer país de América Latina que enfrenta esa realidad-, para que ayude críticamente a descubrir lo que hicimos bien y nos evite caer en los mismos errores. Y un teatro así no lo teníamos. (Monleón 1978: 126)

En 1967 con el Seminario Nacional de La Habana se decretó un Manifiesto en el que se establecía la necesidad de hacer un nuevo teatro, de nuevos contenidos; un teatro de acuerdo a la realidad cubana. Muchos fueron los grupos que acudieron a dicho llamado, algunos dedicándose sólo a la investigación (sin dar funciones) como “Los 2”, otros hicieron teatro en las calles o en las fábricas, y el grupo de Corrieri lo que notó fue que el público que ellos buscaban no estaba en La Habana, es por ese motivo que decidieron ir a buscarlo. Lo encontraron en la zona del Escambray, lugar donde tuvieron parte luchas armadas y de difícil acceso, por lo tanto un lugar virgen en la actividad teatral.

Nos dividimos en tres grupos y nos metimos en las granjas; entrevistamos a los dirigentes, a los campesinos, a los obreros y a los estudiantes; [...] descubrir el potencial económico, las perspectivas de desarrollo, el grado de escolaridad, el

status de la mujer, las supersticiones...hasta un total de 19 puntos. [.....] Nuestro propósito era incidir sobre los aspectos más problemáticos de la zona. (Monleón 1978: 129)

Lo que buscaban era presentarles un teatro que surgiera de sus condiciones de vida, que presentara sus problemas. No recurrieron a obras escritas porque no existía un repertorio con dichas características, por lo que ellos mismos fueron creando las obras con base en las investigaciones realizadas en el lugar. Otro aspecto importante es la participación del público, que en este caso deja de serlo para convertirse también en protagonista del espectáculo. Había discusión, crítica, debate; incluso muchas veces las funciones eran interrumpidas por el pueblo al hacerle alguna pregunta al actor. La gente del Escambray jugaba con las reglas que se le daban. Dicho teatro servía para difundir las ideas de la Revolución. El grupo del Escambray trabajaba en colaboración con el Partido y sirvió además de impulso a otros grupos que siguieron su ejemplo.

La renovación de nuestro teatro no iba a ocurrir hasta que el pueblo no tuviera una participación absoluta en el teatro. [.....] Nosotros tenemos la enorme facilidad, que por desgracia no tiene ningún otro país de América Latina, de carecer de preocupaciones económicas en estos menesteres. Nosotros no tenemos que hacer trabajos ajenos para vivir del teatro. Tenemos todo el tiempo para buscar. (Monleón 1978: 134)

Otro hecho sumamente relevante de estos años ocurrió en 1968. Antón Arrufat gana el Premio José Antonio Ramos de la UNEAC, pero dos miembros del jurado vieron en dicha obra un peligro para la Revolución.

Siguiendo las bases del concurso, la obra se premió y se publicó, pero acompañada de un prólogo que refleja la interpretación de los jurados, la cual fue compartida por los funcionarios dirigentes de la cultura del país. Como consecuencia de esta situación de índole política, Arrufat no ha vuelto ni a publicar ni a estrenar ninguna obra teatral. (Escarpanter 1990: 890)

Ricard Salvat: “Fue un momento absolutamente decisivo en que algunos espíritus libres alertaron el peligro de que surgiera un cierto estalinismo en la isla, en aquel momento, aún ilusionado y esperanzado con los logros de la revolución. En aquellos días tuvimos la impresión de que se clausuraba una época”(Meyrán 2001: 30).

1.3 Década de los setenta (1970 – 1980)

“Los inicios de los años setenta agravaron la situación porque ya en ese momento sí asomó francamente el fantasma burocrático [...] que introdujo abiertamente la deformación del dogmatismo que afectó no sólo a la cultura artística sino a todo el desarrollo de la vida social” (Muguercia 1991: 5).

1971 Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, donde se firmaron las nuevas políticas educacionales y culturales, de acuerdo a la Revolución. Había un énfasis en el nivel ideológico educativo del teatro, por lo que se invitaba a las agrupaciones a fomentar ese papel del teatro sin olvidar elevar la calidad de los espectáculos. En estos años es cuando se reestructuran los colectivos, la mayoría buscando repertorios que sirvieran a los nuevos lineamientos establecidos por la política cultural.

1971 Teatro de Participación Popular: trabaja con los obreros y los organizadores de masas;

1972 Teatro de La Yaya: su labor la realiza en las nuevas comunidades campesinas con obras que ellos mismos escriben; 1973 Teatro Popular Latinoamericano, Teatro Cubano, Teatro Político Bertolt Brecht y en 1974 Teatrova.

Son los años del conocido Nuevo Teatro, del cual hablaré más adelante.

En esta década se da además un gran intercambio con los países de la comunidad socialista. Seminarios de teatristas de la URSS, RDA, Hungría, Bulgaria y Polonia. Se crean Casas de Cultura en todos los municipios del país, surge la Sección de Artes Escénicas de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Cultura.

Lo cierto es que todo aquel teatro que no fuera de creación colectiva y con un repertorio de propaganda política, fue considerado por el Estado como “teatro viejo”, es decir, el llamado teatro de identidad de los primeros años de la Revolución, el que se preocupaba por cuestiones de índole existencialista, fue poco a poco desapareciendo hasta quedar sólo algunos ejemplos de dramaturgia “underground” que permanecieron en las gavetas de sus autores.

En un escrito de Arrufat (*La muerte en vida*), se comenta cómo durante muchos años se llevaron a cabo tertulias literarias clandestinas en su casa de A. Estorino. Leer dicho documento nos deja muy clara la atmósfera que se respiraba en esos días. Uno comprende a través de sus palabras la necesidad vital de todos ellos por seguir produciendo obras, seguir escribiendo, creando. Una frase dicha por Piñera una vez que llegaban todos los invitados y cerraban la puerta, es un claro ejemplo del sentir de cada uno de ellos: “Por fin estamos en la realidad”.

A pesar del apoyo oficial al Nuevo Teatro, la mayoría de los colectivos no tenían una calidad degradante, es más, buscaban nuevas líneas de experimentación, una dramaturgia abierta y sobre todo nuevas formas de comunicación con el espectador.

Cabildo Teatral Santiago

Utilizaron el teatro de relaciones, “una forma dramática muy popular desarrollada en Santiago de Cuba por las clases más pobres desde los tiempos de la colonia y que desaparece en la década de los cincuenta de este siglo” (Arenal 1979: 6).

En sí las características de este tipo de teatro eran: repertorio de temática variada, espacio escénico adecuado para las presentaciones ambulantes, música indispensable, decorado simple, vestuario elaborado por ellos mismos y completamente anacrónico, lleno de colorido, actuación apoyada en la sátira y el choteo³. Era un tipo de teatro ambulante integrado por puros hombres.

Teatro de Participación Popular

Dirigido por Herminia Sánchez y Manolo Terraza, se vinculó a los trabajadores del puerto de La Habana, preocupados por poner en escena las preocupaciones de estos. Además de que los mismos trabajadores eran los actores de las obras, el repertorio es escrito por Herminia de acuerdo a las investigaciones realizadas en las zonas. Hasta 1979 contaba con un repertorio de 10 obras.

Teatrova

Dirigida por Adolfo Gutkin. Como su nombre lo indica, el grupo hace una combinación entre teatro y música, la trova cubana. Integrado por actores, poetas y músicos.

Grupo Teatro Cubano de Acero

La mayoría de sus integrantes pertenecieron al Escambray, luego formaron un grupo preocupado por los trabajadores del acero, presentándoles pequeñas obras donde se hablaba

³ Palabra cubana para designar un tipo de sátira muy particular del pueblo cubano. Literalmente significa perder el estilo. Expresión del humor cubano que servía como una evasión o resistencia popular.

de problemas de la fábrica. Su propósito: “que el espectador reflexione sobre los verdaderos valores del hombre y sobre la necesidad de ir al paso de la Revolución” (Arenal 1979: 11).

Pinos Nuevos

Es Pinos una de las islas más grandes y por su gran población joven se le conoce como la Isla de la Juventud. En este sitio trabajan los graduados de la Escuela Nacional de Arte. Por ello sus virtudes son la frescura, el entusiasmo y como son jóvenes logran la identificación con su público y con los nuevos temas que les preocupan. La dinámica de trabajo es muy similar a la de otros grupos del “Teatro Nuevo”.

Teatro Cayajabos

Agricultores y obreros agrícolas que hacen teatro para los campesinos, mostrándoles su historia con el fin de que su público adquiriera una visión crítica que le ayude a resolver sus problemas presentes.

La mayoría de estas agrupaciones se presentaron en el Primer Festival de Teatro Nuevo (1979), donde la crítica Graziella Pogolotti recordó las tesis y resoluciones del Primer Congreso del Partido Comunista: “la cultura debe ser en la Cuba de hoy una actividad dirigida a contribuir, dentro de sus valores en crecimiento, a la formación del hombre nuevo en la sociedad nueva” (Arenal 1979: 14).

Se puede decir entonces que en la década de los setenta el apoyo a la actividad teatral fue solamente para aquellos grupos que siguieran una labor de propaganda de las ideas revolucionarias. Y aunque estos colectivos hayan encontrado nuevas formas de expresión, la

calidad artística no siempre existía, el repertorio teatral era temporal y poco a poco muchos de estos grupos fueron cayendo en el teatro panfletario.

El fenómeno de la creación colectiva aparece, entre otras causas, por la carencia de autores que den cuenta de nuestra realidad. [.....] El trabajo teatral insertado en los procesos de liberación de los países latinoamericanos se plantea la necesidad de dar cuenta de la realidad política y social más inmediata. Su función deja ya de ser la de un producto estético que se limite a mostrar esa realidad, para pasar a convertirse en un instrumento de concientización, agitación y organización en la lucha contra el imperialismo. (Monleón 1978: 21 – 22)

1.4 El año del exilio (1980)

El teatro inicia una lenta recuperación, algunos de los autores que fueron aislados ocupan de nuevo sus puestos, pero muchos de ellos ya no vivían en la isla o habían muerto (Piñera). Después de una amplia gira con *La noche de los asesinos*, Triana regresa para percatarse del ostracismo en que fue sumergido y es por eso que en 1980 decide salir de Cuba para radicar definitivamente en París. Como él muchos autores prefirieron esta opción ante la falta de apoyo a su trabajo.

Jorge Febles: “El teatro cubano se inscribe a plenitud en la tradición exílica sólo una vez que se establece el proceso revolucionario” (Adler 2003: 80).

“Padecemos una angustiosa penuria de información actual, dinámica, viva. [...] No circulan los libros y las revistas necesarios para una elemental actualización” (Muguercia 1989: 15).

Conclusiones

Con la llegada de la Revolución el teatro se nutrió de un gran impulso, la preocupación del Estado por apoyar el desarrollo de la cultura también tocó al teatro y de una forma por demás importante. Los primeros años fueron de consolidación, se buscaba crear una cultura teatral,

ayudar a los artistas, crear escuelas, teatros, editoriales. Se sabía la importancia del teatro en la labor educacional del pueblo por ello primero se buscaba recuperar el tiempo perdido, hacer un teatro accesible a toda la gente, llegar a lugares donde no existía actividad teatral: descentralizar el teatro.

Los autores que surgen un poco antes de la Revolución aprovechan esta nueva inyección de vitalidad al teatro para estrenar sus obras y escribir más. Como es lógico, la mayoría de las temáticas de dichas obras son críticas del pasado inmediato, también comienzan a asimilarse y “cubanizarse” las ideas que llegaban del exterior: Artaud, Brecht, Grotowski, las ideas del existencialismo, el teatro de imágenes, las vanguardias en la escena. La llamada generación de la revolución buscaba además una revalorización de las formas teatrales del pasado cubano: el teatro bufo⁴, el teatro vernáculo.

Estos autores buscaban una identidad nacional, llenando sus obras del lenguaje cubano, las tradiciones, el choteo, la mezcla de razas, los bailes, la santería, la herencia africana, las costumbres. La mayoría de los autores reflejaban la vida de las zonas marginadas o la vida de provincia y sobre todo hablaban de los problemas dentro de la familia; la familia como célula principal de la sociedad, como reflejo directo de las problemáticas acontecidas en ella. En 1961 en su famoso discurso *Palabras a los intelectuales*, Fidel Castro afirmó que la revolución “no implantará norma alguna en cuestiones de arte, no existiendo más limitaciones para éste que la propaganda contrarrevolucionaria” (Fernández 1967: 12). Sin embargo algo

⁴ Impulso a finales de 1860, género musical y bailable, paródico, popular, desacralizador de los grandes temas del pasado, caricaturesco, ausente de empaque moralista, reflejo de lo cotidiano, historia de las gentes sin historia, escena de circunstancias, sátira y choteo, sin afán literario, carente del deseo de inmortalidad, escena más que texto, intención más que literatura. [Leal, Rine(1975):23]

ya se intuía, sino ¿por qué Virgilio Piñera en una reunión celebrada en la Biblioteca Nacional, ese mismo año, se levanta y expresa su temor a la represión intelectual?

Estos fueron los años de los concursos literarios que impulsaban la dramaturgia, los estrenos de las obras, las puestas en escena; pero poco a poco, cuando los teatros se llenaban, cuando se estrenaban más autores nacionales que extranjeros, cuando se logró la erradicación del analfabetismo; el gobierno pugnó por un nuevo tipo de teatro. La cultura teatral ya existía, la gente acudía asiduamente al teatro...era momento entonces de comenzar la tarea de propaganda por medio de éste. Los autores que no incluían en su teatro temáticas de índole política, que no hablaban de los principios de la Revolución, fueron censurados ya sea por presentar ideas contrarrevolucionarias o porque simplemente no ayudaban a la consolidación de la nueva sociedad cubana.

El movimiento de teatro colectivo, con su tarea de adoctrinamiento, fue ahora el que recibió no sólo el nombre de Teatro Nuevo, sino que todos los apoyos iban dirigidos a los diferentes grupos que conformaban dicho movimiento. Los autores del “teatro de la identidad” fueron castigados con una muerte cívica. Lo importante era llegar al pueblo, pero no llegar sólo con un espectáculo de calidad, sino con un teatro que les hablara de las nuevas condiciones sociales, que les explicara los principios socialistas, presentar un teatro al servicio de la Revolución. El Grupo Escambray por ejemplo, ayudó al Estado cuando quería implementar un nuevo plan de trabajo en dicha zona. Por medio de una obra, se le mostró a la gente del lugar las ventajas de adherirse a dicho plan. La decisión era del pueblo, sin embargo el mensaje ya había sido transmitido.

Ha pesar de todo ello el Teatro Nuevo innovó por su búsqueda de distintas formas de representación, pero otros rumbos del teatro cubano habían sido censurados. Ante la imposición de presentar un teatro revolucionario, la mayoría de los autores que no “encajaban” en los nuevos estatutos del teatro cubano, decidieron abandonar el país, ya que en él les era imposible estrenar, publicar, en fin, hacer teatro.

Este es a grandes rasgos el panorama en el que vivió José Triana sus primeros acercamientos al teatro. Él había escrito algunas obras antes de la Revolución, formaba parte del recién creado Teatro Estudio y después del triunfo revolucionario pudo darse a conocer y gozar de los nuevos cambios que surgían. Sin embargo, fue apartado de la cultura teatral. Él mismo declaró alguna vez que al Estado no le interesó que existieran el tipo de escritores a los que él pertenecía, de los que no establecieron un compromiso directo con las políticas del gobierno⁵.

Para él, como para muchos autores que salieron del país, su situación de exiliados comenzó dentro de la isla. Escribían por una necesidad personal, sabiendo que su teatro no tenía posibilidades de ser publicado y mucho menos montado.

En entrevista con Christilla Vasserot, Triana recuerda los años antes de su salida del país, reconoce su extranjería constante, adherida a él mucho antes de decidir abandonar Cuba. “Escribir es lo único que me ha permitido sobrevivir al dolor” (Vasserot 1997: 41). Para José Triana existían dos opciones después de las imposiciones del gobierno, o se aceptaba vivir en la mentira, acallar la voz propia, sacrificar el teatro a costa de una tranquilidad en la vida o se decidía por el exilio. Para ello era necesario hacerse un cuestionamiento claro de lo que se

⁵ www.cubanet.org/Cnews/y01/Sep01/05o2.htm

buscaba, lo que se hizo, lo que se arriesgaba, lo que se dejaría atrás...y buscar un sitio donde vivir, un país donde se convertiría en un extraño. Como lo dijera en la misma entrevista mencionada: “instalar nuevas perspectivas para ti y ver cómo te vas desarrollando lentamente dentro de una sociedad que no te ha pedido que tú estés ahí” (42).

La literatura del exilio surge con mayor fuerza a partir del triunfo de la Revolución. No se niega que durante los años de la República hayan existido escritores que por presión política o causas personales decidieran exiliarse, pero el número se acrecentó considerablemente a partir de 1959.

José Triana comparte algunas de las características de los cubanos exiliados, esa nostalgia por la Isla traspasada a su dramaturgia, el querer crear una Cuba dentro de la nueva sociedad a la que se ha decidido vincularse. Él mismo confiesa cómo su casa es una réplica de Cuba. La añoranza existe, pero el dolor también, impidiendo a toda costa un regreso.

El amor a lo cubano, a los cubanos permanece intacto, pero la mirada con respecto a ellos es otra. La distancia conlleva a la reflexión. Hay razones muy fuertes para no volver, a pesar del amor; lo que queda entonces es la creación. Dentro y fuera de la Isla se presenta la vida cubana. Algunos de los que permanecen afuera escriben sólo del pasado, de lo que les tocó vivir, de lo que repudian, de lo que les daña...otros dentro de la Isla intentan borrar las huellas del dolor, de los casos de persecución, de los suicidios, de los que fueron asesinados cívicamente.

Escribir dentro o fuera no es lo importante porque en cualquier caso se escribe para Cuba, de Cuba. Es imposible desprenderse de la tierra que nos vio nacer. No significa que necesariamente los cubanos escriban sólo acerca de Cuba, pero como seres que estuvieron o están inmersos en esa sociedad, su escritura refleja el entorno que los rodea, sus poros respiran a Cuba y la exhalan. El ser humano tiene muchas formas de purgar el dolor, el resentimiento, aquello que le hace daño. Triana encuentra fuga para el sufrimiento de la lejanía a través de la pluma.

Cuando se adquiere madurez en el amor se cae el velo, se distinguen claramente las fallas, los tropiezos, las injusticias, los grandes errores... Eso no disminuye el sentimiento, pero tampoco la imposibilidad de volver. Como dijera Rine Leal: ausencia no quiere decir olvido. Y teniendo Triana una “memoria inconsolable”, menos.

CAPÍTULO 2: El teatro de José Triana

El presente capítulo tratará de acercar al lector a la obra de José Triana. Empezaré primero por un “viaje biográfico” y luego iré presentando una a una la producción dramática del autor. Por obvias razones no mencionaré *La noche de los asesinos*, ya que su análisis se abordará en el tercer capítulo de manera más detallada.

El fin de la presentación de las obras es mostrar la evolución del autor, sus temas recurrentes, sus obsesiones, su estilo, el punto de unión de algunas de estas obras con *La noche de los asesinos* y sobre todo, sembrar la semilla de la curiosidad en el lector; es decir, hablar brevemente de las obras es una invitación a leerlas, a indagar más acerca de ellas, a acercarse al mundo “trianesco”.

El acceso directo a muchas de ellas resulta complicado, sin embargo creo importante que si un amplio número de personas nos interesamos en su obra, tal vez podamos conseguir una mayor distribución de ésta.

Para lograr una mejor comprensión de la totalidad de su obra, concluiré con observaciones que distintos estudiosos han hecho de ésta, así como opiniones del propio Triana con respecto a su labor. Creo que es importante escuchar al propio autor para entender su estilo, su evolución. Sobre todo es relevante conocer qué lugar ocupa *La noche de los asesinos* dentro de su producción para realizar un mejor análisis de la misma.

Al final del capítulo incluyo algunos datos de otros trabajos realizados por el autor, datos que encontré en *Palabras más que comunes* de Kirsten Nigro y que me pareció importante agregar para aquellos que deseen conocer otras facetas del autor.

2.1 Biografía de José Triana

Nace en Hatuey, provincia de Camagüey, el 4 de enero de 1931 en el seno de una familia de origen obrero. Su padre trabajaba en una compañía telefónica. Por influencia de éste, es que el joven Triana comienza a adentrarse en el mundo literario, ya que durante los años 1936 – 37 se dedicaba a la promoción de lecturas de teatro, llevándose a cabo la primera jornada en su casa.

En 1940 se mudan a Bayamo por asuntos del trabajo paterno. En estos años tiene su primer acercamiento con el teatro vernáculo cubano, con el famoso bufo. Estudia en un colegio bautista de 1946 a 1949, participando en obras de teatro. Para 1950, terminado el bachillerato decide estudiar filosofía, hecho que causa conflictos familiares, trayendo como resultado la suspensión de sus estudios y su incorporación como empleado en la compañía de teléfonos donde trabajaba su padre.

El año de 1953 es muy importante, pues asiste a la representación de *Las criadas* de Genet en La Habana: “Yo salí temblando del teatro...” (Triana 2001: 15) Un año después decide viajar, primero a Estados Unidos y luego a España, donde en 1956 inicia cursos de teatro en la Sociedad de Bellas Artes de Madrid. Forma parte del grupo *Teatro Escena*, en el que realiza toda clase de oficios; mientras escribe poesía y teatro.

Al triunfo de la Revolución Triana entusiasmado regresa a Cuba (18 de enero de 1959). A su llegada se pone en contacto con Francisco Morín, director del grupo teatral *Prometeo* y a quien conoció en España. Junto a él estrena *Medea en el espejo* (1960) y más tarde su primera obra *El mayor general hablará de Teogonía*. Los siguientes seis años son de suma actividad para nuestro autor, escribe simultáneamente varias obras, y en 1964 comienza su obra más conocida *La noche de los asesinos*, la cual gana en 1965 el Premio de *Casa de las Américas*, publicándose inmediatamente. Precisamente durante esos años comienzan las primeras represiones del

gobierno, siendo una de ellas el cierre de *Teatro Estudio* (1965). Vicente Revuelta dirigía dicho grupo y como Triana deseaba que fuera él el director de *La noche de los asesinos*, esperó la reposición de los actores en 1966. El 4 de noviembre de 1966 por fin se estrena la obra en la sala “Hubert de Blanck” ganando el Premio Gallo de La Habana:

Instituido en 1966 para reconocer al grupo teatral, personalidad, publicación o cualquier hecho escénico que constituya un aporte al teatro de América Latina y el Caribe. La idea es que esta pequeña escultura simbolice el movimiento, el color y la batalla solitaria y agónica del teatro. (Casa de las Américas: www.casa.cult.cu/premioscasanuevo/liminartodos.htm)

1967 es el año en que Revuelta, Triana y el elenco de la obra realizan una gira por Europa: Teatro de las Naciones (París), Festival de Aviñón, Festival Internacional de Venecia, Festival del Joven Teatro de Lieja, Ginebra, en Italia: Turín, Milán, Florencia, Nápoles, Bari... La pieza se traduce al inglés y se monta en Londres por la Royal Shakespeare Company (primera vez que una obra latinoamericana se representa en dicha compañía), también se divulga desde África hasta Medio Oriente.

Regresan a Cuba a finales de 1967, pero en 1968 comienzan las nuevas relaciones entre el Estado y los intelectuales. Se insta a los artistas a pronunciarse a favor de la Revolución a través de un trabajo comprometido con los ideales de ésta, por lo que se coarta la libertad de expresión. Mismo año en que dos premios de la *Casa de las Américas* son otorgados pero con reservas y una obra de Triana es sacada de cartelera (*El mayor general hablará de Teogonía* sólo dio la función del reestreno, el Consejo Nacional de Cultura la censura por presentar ideas contrarrevolucionarias). Nuestro autor entra en una etapa de lucha, escribe con furor, dos de sus obras donde hace clara crítica de la Revolución: *Revolico en el campo de Marte* y *Ceremonial de guerra*. Sus obras no son publicadas y mucho menos estrenadas, Triana no deja de escribir pero se dedica a trabajar en talleres con obreros.

El año decisivo es 1980, cuando sale de Cuba y se establece en París. Ahí realiza múltiples actividades: traductor, conferencista, editor, poeta y dramaturgo. *Palabras comunes* es la primera obra que escribe en el exilio, mas no dentro del exilio, porque para Triana su exilio comenzó años atrás, en la Isla. Las obras que le siguen se asentarán en el presente, la época a la que hacen mención siempre acota: actual, pero con temas que siguen siendo cubanos. Triana permanece fuera de Cuba, sin embargo Cuba vive dentro de él y al escribir es lógico que su tinta sólo dibuje palabras cubanas...su país, su gente siempre han sido y serán su principal preocupación y ocupación. Incluso su casa en París es una pequeña Cuba en Francia.

Son años de repaso de su pasado y comienza a releer sus obras, modificando algunas de ellas. Ha recibido múltiples premios, fue profesor visitante en el Dartmouth College de New Hampshire de 1981 –82.

También escribió un guión de cine, que nunca fue estrenado: *Una pelea cubana contra los demonios* (Tomás Gutiérrez Alea / 1968 –9), hizo adaptaciones teatrales, trabajos de radiodifusión y lo más importante: sigue escribiendo (poesía, novela, relatos, teatro).¹

¹ La mayoría de los datos los obtuve de: Meyrán, Daniel, introducción a Triana, José (2001). *La noche de los asesinos*. Madrid, Cátedra, págs. 12 – 34.

2.2 Obras anteriores a *La noche de los asesinos*

El mayor general hablará de Teogonía

La obra fue escrita en el extranjero, España, en el año de 1957. Triana la define como una pequeña pieza que surgió al recordar su vida en la Isla y que estaba llena de un “intelectualismo un poco burlón”. En la misma declaración² confiesa que no se siente a gusto con ella pues tiene mucho de fracaso, sin embargo en ella ya se comienzan a ver las obsesiones del autor que estarán presentes en la mayoría de sus obras, así como un esbozo de su obra cumbre *La noche de los asesinos*.

Julio Gómez dice de ella que es “un ejercicio profanatorio estructurado en rituales” (*Teatro Cubano Contemporáneo* 1992: 707).

En la obra aparecen tres personajes aparte del general, dos hermanas: Elisiria y Petronila e Higinio, marido de ésta. Comparten el hogar con el Mayor General que vive en el piso de arriba. Años atrás Petronila sufrió un accidente que le provocó un aborto; por los diálogos se intuye que Elisiria e Higinio tuvieron algo que ver con el accidente, así como el propio General. El deseo de los tres, aunque Petronila no está completamente de acuerdo, es asesinar al General para así purgar sus culpas.

La obra gira en torno a este asesinato planeado que nunca se lleva a cabo, porque cuando el General, al final de la obra, aparece por fin, ellos son incapaces siquiera de articular una palabra.

Se nos muestran personajes que viven llenos de remordimientos, de culpas, pero que a la vez se sienten incapaces de ser libres porque no sabrían qué hacer con esa libertad. Frank Dauster

² Declaración que tuvo lugar el año 1964 durante una charla de teatro actual con Piñera y otros dramaturgos.

considera la obra como una misa negra, porque el propósito es la muerte del dios y no la celebración de un misterio.

Así como él ve en la obra muchas características de los ritos cristianos, algunos otros consideran que la obra representa más bien una crítica a Batista o Machado. Triana sólo señala que la acción ocurre en 1929, pero no queda claro nada más. Román de la Campa:

El Mayor General representa a Machado, a Batista y, a través de ellos, al imperialismo norteamericano; Higinio y las dos hermanas, al pueblo cubano; y el cuerpo disecado de la hija nonata de Petronila, guardado por ésta en una urna, a la República cubana, un estado corrupto y tutelado que no ha terminado de nacer” (Lobato 2002: 158).

Para Matías Montes Huidobro todo se resume en el poder, la utilización del poder- en distintas modalidades- para oprimir. En el título de la obra quedan claro cuáles son estos: la fuerza física, militar (General) y la opresión intelectual, ideológica (Teogonía).

Es importante hacer notar además que *Teogonía* es la genealogía de los dioses, y para los personajes de la obra eso representa el General: un dios. Incluso él mismo se ve así.

Los tres personajes viven pendientes de él, se sienten observados, oprimidos, a pesar de que no está presente el General, solamente de vez en cuando les dice algunas frases que reafirman su condición de dios y cuyo fin además es mantenerlos subyugados. Si su vida gira en torno al General, es lógico que no se decidan a llevar a cabo su plan, sin embargo necesitan tener la ilusión de la posible realización del acto.

Los personajes son seres distorsionados, el hecho de que Petronila guarde el cuerpo disecado de su feto, nos remite a pensar que está llena de culpa y que permanece atada al pasado; mismo que no la deja vivir el presente porque se encuentra medio muerta.

Uno de los elementos que es característico en la obra de Triana es el repetir alguna palabra o frase para darle un sentido especial al significado total de la obra, en *El mayor...* la frase “no sé” aparece repetidas veces, recalcando la indecisión de los personajes, la ausencia de respuestas, el sentirse sin salida.

Me parece importante hacer notar un dato que señala Ricardo Lobato con referencia al tiempo: cuando comienza la obra se nos dice que hay un reloj de pared que da nueve campanadas y al aparecer el General, en su último discurso, se nos informa que son las nueve. Esto quiere decir que el tiempo no ha pasado, que el tiempo está detenido al igual que los personajes, detenidos en el pasado, incapaces de accionar, de salir de esa situación incómoda, de abandonar la casa, de matar al General. “La negación del fluir temporal parece una forma de negar la existencia. [...] el marasmo, la vida como una sucesión de instantes indistinguibles; quizá por eso el reloj marca siempre la misma hora-, tan parecido a la muerte, en que consiste la vida de los protagonistas” (Lobato 2002: 164).

Los personajes aceptan una vida de marionetas. ¿Qué es entonces lo que establece Triana en esta obra? “La omnipotencia y omnipresencia de un despotismo que se rige por un código normativo que no hay que entender, carente de significado, *Teogonía*, pero que es la ley del estado policiaco y totalitario que preside el *Mayor General*” (Montes Huidobro en: Nigro 1994: 45).

¿Hablar? ¿Hablar, para qué? Ya no queda nada. Todos en el fondo se sentían satisfechos. (*Comienza a subir las escaleras.*) ¿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... (*Suspira.*) Algún día. (Dauster 1974: 191)

Durante el periodo en que escribe *El mayor general hablará de Teogonía*, compone también tres obras más que serán destruidas por él: *El incidente cotidiano*, *Augusta* y *La casa de las brujas*.

Medea en el espejo

José Triana: “Quizás lo mejor de la obra es lo que no escribí y como se ha hablado de que tiene mucha importancia [...] trato de olvidarla porque me parece que lo más importante es lo que tengo que hacer y no lo que ya está hecho” (Piñera 1964: 100). La obra fue escrita en 1959 y estrenada en 1960.

Mucho se ha dicho de la influencia que la *Electra Garrigó* de Piñera tuvo en esta obra de Triana, lo cierto es que *Medea* tiene su propio tono, las obsesiones del autor que lo seguirán a lo largo de su dramaturgia. El propio Piñera negó tal hecho: “Se habló de que la obra estaba influida por “*Electra Garrigó*”. El primero en no creerlo fui yo” (Piñera 1964: 97).

¿Cuáles son los puntos de encuentro de esta obra con la *Medea* de Eurípides?

- Nueve son los personajes de ambas obras y además encontramos similitudes en los nombres de los protagonistas: Julián / Jasón, María / Medea
Creonte / Perico Piedra Fina, Esperancita / la novia de Jasón, Nodrizas / Erundina y el Coro / mulata – barbero – bongosero y un vendedor
- Respeto de la regla de las tres unidades de la tragedia griega.
- Presencia de un coro (que Triana aprovecha para dar una muestra de las distintas razas existentes en Cuba)
- Sucesión de episodios separados por cantos corales.
- El asesinato de los hijos no se presenta al espectador.
- No se observa el castigo impuesto a las protagonistas.

La historia es muy parecida a la tragedia griega, María (joven mulata) es traicionada por Julián (joven rubio) que decide casarse con la hija del cacique Perico, al que todos obedecen. María asesina con un vino envenenado a la futura esposa y a Perico, para luego matar a sus hijos.

Lo importante en esta obra de Triana es la incursión de varios elementos de la vida cubana: introduce el chisme, el lenguaje, el solar³, los personajes del hampa adquieren un discurso, uso de la música, canto, poesía y danza afrocubanas, introduce dos figuras de la tradición afrocubana: Madame Pitonisa y el doctor Mandinga- ambos relacionados con el ceremonial de Palo de Monte (Escarpanter en: Nigro 1994: 34). “El autor aprovecha la antigua trama griega para expresar obsesiones personales y problemas de índole nacional” (Vasserot 1998: 344).

En la obra de Triana es importante la obsesión de María por los espejos, obsesión que puede ser interpretada de distintas formas: María está en búsqueda de su identidad, al principio de la obra no sabe quién es, indaga en el espejo su rostro, pero sólo encuentra su reflejo en el cuchillo; pero también el espejo es un elemento afrocubano, pues según Fernando Ortiz: “en algunas religiones afrocubanas es un objeto empleado para averiguar el paradero de una persona ausente” (Escarpanter en: Nigro 1994: 34), María además usa el espejo para preguntar acerca de su destino.

En ninguna de sus obras Triana habla del destino a la manera griega. Él cree en el libre albedrío, en la decisión de los personajes de hacer o no hacer. María se siente intrigada acerca de su futuro, de las consecuencias de sus actos...trata de indagar su destino como cualquier ser humano, pero sabiendo que la responsabilidad es suya, que sus actos no son guiados por fuerzas extrañas.

En cuanto al asesinato de los hijos, algunos críticos han querido ver este acto como una liberación de las razas negra y mulata, como una ruptura con el machismo y la corrupción, una forma de renovación acabando con la descendencia de padres corruptos y transgresores. Por lo tanto un acto en todo sentido de reivindicación, con el cual María por fin encuentra su propia identidad: “Ahora sé que soy. [...] Sé [...] que antes estaba muerta y ahora soy María, soy yo” (Lobato 2002: 234).

“*Medea en el espejo es Cuba en el espejo*, pero un espejo deformador que no brinda de la realidad y de la sociedad un reflejo exacto sino selectivo, comprometido y sublimado” (Vasserot 1998: 347).

³ “Casa de vecindad, quintopatio o conventillo donde la miseria se da la mano con la promiscuidad.” Cabrera Infante.

¿Por qué ese afán de hablar a través de las tragedias griegas problemas cubanos? Triana no es ni el primero ni el último latinoamericano en utilizar una tragedia griega para hablar de algo propio de su país. Piñera, Arrufat, Gambaro...etc, son sólo algunos dramaturgos que también han “adaptado” obras griegas a lo cubano. Sin embargo a mi modo de ver creo que no es sólo una adaptación. En Latinoamérica ha existido siempre una búsqueda de la identidad, un deseo de definición, un afán por encontrar el significado de lo que es ser latinoamericano en general y cubano, argentino, mexicano, etc., en particular.

Así como en un proceso personal el ser humano busca su individualidad encontrando primero las semejanzas con todo el género humano, así estos dramaturgos buscaban en las tragedias griegas aquello que el teatro tiene en común con cualquier teatro del mundo: el ser humano. Las tragedias griegas hablan más allá de héroes, de problemas humanos, de conflictos familiares; tema que siempre ha sido muy buscado por los dramaturgos cubanos.

La familia, los “pequeños” problemas que se desarrollan en ese núcleo y que son reflejo inmediato y claro de lo que sucede en los núcleos de mayores dimensiones: el país. Además me queda claro que estos dramaturgos buscaban experimentar, encontrar nuevas formas, encontrar el punto de contacto y punto de distanciamiento; y qué mejor que una tragedia griega. ¿Escapar a la censura? Yo creo que no se trataba de encubrirse, porque queda claro con el caso de *Los siete contra Tebas* que no había forma de eludir la alusión a la problemática social y política de Cuba, sino más bien era una manera de mostrar que el ser humano permanece a través de los tiempos, que Cuba tiene sus propios “héroes trágicos” conviviendo codo a codo con todos los cubanos, que en realidad ¿qué es lo que ha cambiado si el ser humano no comprende que los conflictos se deben combatir desde el origen? ¿Y dónde se encuentra éste? Pareciera que lo hallamos en cada uno de nosotros, en la incompreensión de uno mismo, en nuestro desconocimiento.

Y quién sabe, quizá como afirman algunos críticos, Triana buscaba hacer un homenaje a su gente, a los seres más marginados de su país. Decirles: “ustedes también tienen un discurso propio y también pueden ser los protagonistas de una tragedia griega”.

El parque de la fraternidad

Esta es la pieza más corta de Triana, fue escrita en 1962 y se estrenó con poco éxito.

La acción tiene lugar en un conocido parque habanero: el Parque de la Fraternidad, en el que se encuentran tres personajes peculiares:

- una Negra que solamente habla en lucumí (idioma de los Yoruba)⁴ y que además está basada en una mujer real: *La Marquesa*, “mendiga que circulaba por las calles de La Habana de los cincuenta” (Lobato 2002: 237).
- un Viejo que dice frases ininteligibles, ojea libros y parece ser “un descreído antimesías que predica la quiebra de la ilusión religiosa” (Lobato 2002: 236).
- un Joven sin dinero ni expectativas, cuyo único motivo de estar es el escuchar la historia que relata el Viejo.

Hay dos elementos que llaman mi atención, siendo el primero de ellos el personaje de la Negra. Por su raza este personaje es la representación del pensamiento mágico, pero también pareciera ser símbolo de lo irracional en el ser humano, no de forma despectiva sino más bien un acercamiento a lo espiritual del ser, a otras esferas del pensamiento. Por eso me resulta interesante cuando ella pregunta: “¿Por dónde pasa la setenta y seis?”, ruta que según el propio Triana llevaba a una institución para dementes. ¿Locos aquellos que ven más allá de los problemas cotidianos, de las preocupaciones banales?

El otro elemento es el paralelismo con frases bíblicas emitidas por el Viejo: “En el principio...”, “En el séptimo día...” y el final “Mamá, papá, ¿por qué me has abandonado?” (Dauster 1975: 20)

La obra es una abierta crítica al mito cristiano, un pretexto para decir que la razón no nos explicará el mundo...y el hecho de contar solamente con un árbol en la escenografía podría ser símbolo de la vida que acaba (al final de la obra el Viejo es cubierto por las hojas que caen del árbol) o un “homenaje” a Beckett.

En palabras del propio Triana: “Es una pequeña obrita que da muchas claves sobre la vida cubana –el desarraigo, el no saber dónde está la gente, andar un poco en el vacío, cómo la juventud se pierde en el vacío, cómo no sabe a qué aferrarse, qué buscar, qué apoyo tener” (Vasserot 1997: 39).

⁴ Una vez más un rasgo de la cultura afrocubana.

La casa ardiendo

Se estrenó también en 1962 y es calificada por Frank Dauster como un monodrama de los sueños y las frustraciones de una prostituta.

Julio Gómez ve en esta obra un antecedente del monólogo *Cruzando el puente* porque se nos presenta una mujer que “conversa sola en el escenario con su marido, que le contesta con golpes de tambor” (*Teatro Cubano Contemporáneo* 1992: 710).

Aquí habría que añadir lo que se menciona en el libro *Raíces* de Alex Haley: la forma de comunicación entre las tribus africanas eran los toques del tambor. Es posible entonces que Triana haya elegido precisamente este instrumento como un rescate de la cultura afro en Cuba. Se sabe que los españoles muchas veces prohibieron el uso del tambor, pero los esclavos africanos siguieron su uso y poco a poco este instrumento tomó un papel dominante en el movimiento de resistencia de los pueblos africanos. Hoy en día, el tambor es de los instrumentos más utilizados en la música cubana.

La visita del ángel

De 1963 no se ha publicado.

La muerte del ñeque

La obra fue escrita en su primer borrador en 1963 y se estrenó en 1964 bajo la dirección de Francisco Morín.

Desde el título nos damos cuenta de la presencia, una vez más, de lo afrocubano en la obra. Según comenta José Escarpanter, ñeque: “es la palabra yoruba que significa desgracia y se aplica también a quien es víctima de ella” (Lobato 2002: 238).

Hilario, el ñeque, es un antiguo policía corrupto que por azar logró tener dinero y que al inicio de la obra espera un nuevo ascenso. Su esposa, Blanca Estela, era prostituta. Pablo es el hijo del primer matrimonio de Hilario y aparece también Juvencio, hijo de un policía víctima de Hilario y amante de Blanca. Estos dos planean asesinar a Hilario y contratan a tres matones, que son el coro: Pepe (mulato), Ñico (blanco) y Juan (negro). Representación del mundo cubano y a su vez representan el destino, Lobato los asocia con las tres Moiras, las Parcas; sobre todo por su

relación con el juego. Los personajes del coro siempre que se nos presentan están jugando un juego de azar.

En esta obra la palabra clave es “juego”. Se repite constantemente y además hace alusión a lo que le sucederá a Hilario: un azar es su muerte. El ascenso que tanto anhelaba se truncó y así como un día por suerte obtuvo poder, otro día por cosas del azar sucumbe ante los tres asesinos. Blanca Estela también estuvo jugando, en el sentido sexual, con Hilario, con Pablo, con Juvencio.

Otro aspecto importante de la tradición afro son los cantos oriles que aparecen en el fondo de la acción: “cantos para espantar a los malos espíritus e invocar a los buenos” (Nigro 1994: 38), además se hace alusión a una sesión espiritista que tiene lugar en una casa vecina y se habla de San Hilarión, un santo católico asociado con los orishas del panteón cubano.⁵

La obra está constituida por tres actos y en los primeros dos no aparece Hilario, pero se le nombra constantemente, asistimos a la preparación de la acción, Triana nos suelta poco a poco la trama. La época: *años de la República* (Triana 1963: 50) por lo que cuando se inicia la obra y la primera palabra que escuchamos es “Mátalo” pareciera que hay una connotación política. Montes Huidobro: “[...] la variante pronominal “lo” corresponde al orden estático, horizontal, autoritario y de dominio, que constituye el estado de cosas que se opone a la libertad de acción, y que solamente puede cambiarse por la acción propuesta por el verbo” (Lobato 2002: 239).

La muerte de Hilario no es ningún acto liberador, pero sí significa el fin de lo que él representaba: inmoralidad, corrupción, violencia, descomposición.

2.3 Obras posteriores a *La noche de los asesinos*

Revolico en el Campo de Marte

Fecha en 1971 es la primera obra que se da a conocer después de la salida de Triana de Cuba, aunque cabe hacer notar que fue escrita en territorio cubano.

Como ya se vio en otras de sus obras, el título nos ayuda a encontrar algunas claves: Campo de Marte / célebre parque de La Habana Vieja; Revolico / Revolución.

⁵ En Cuba con la llegada de los españoles y la religión católica, los dioses del panteón africano fueron “mezclados” con los nuevos santos de la religión impuesta.

La obra se encuentra escrita en verso, representando un homenaje / parodia de las comedias de enredo del Siglo de Oro español. Triana: “En esa época yo oía mucha música de Mozart, así que posiblemente debe estar impregnada de algún juego mágico, mozartiano” (Vasserot 1995: 127). En otra entrevista Triana asegura: “Es el periodo de mi peor crisis de creación y de injusticia. [...] Un momento de muerte cívica para mí. [...] Caramba, nadie en Hispanoamérica se ha preocupado de hacerle un homenaje al teatro clásico español. [...] ¿Por qué no hacer una noche encantada? ¿Por qué no hacer una fascinación?” (Nigro 1994: 8 – 9)

Se dice que la obra tiene una estructura de opuestos, de esquemas duales. La obra se ubica a principios del siglo XX, la crisis de 1917 (en la historia de Cuba se le conoce como “danza de los millones”), 1959 y los setenta. Poco a poco, a lo largo de los tres actos nos adentramos en ese mundo lleno de desilusión, donde las grandes esperanzas del cambio han desaparecido.

Los personajes que aparecen, todos, están enamorados de algún otro que no les corresponde, como en las típicas comedias de enredo, pero Triana además incluye la vieja “celestina” / santera. Sigue entonces la mezcla entre lo católico y lo africano: en una parte de la obra uno de los personajes (Marieta) invoca a Changó y a Yemayá para obtener sus beneficios.⁶

Priscilla Meléndez en “*Revolico en el Campo de Marte*”: *Triana y la farsa esperpéntica* hace un análisis muy detallado de la obra, que yo resumiré en unos cuantos puntos:

- Temas: pesadilla, efecto de los hechizos, trivialización del significado del amor, exalta el deseo, el dinero.
- Utilización de máscaras y disfraces: una mujer se disfraza de hombre y un hombre de mujer.
- Muestra de distintas épocas y tradiciones.
- Uso de la farsa.
- Utiliza influencias del teatro bufo: histrionismo, historia de gente sin historia.
- Reciclaje de figuras populares: Curro (negro o mulato sin oficio ni beneficio, matón).
- Efecto distanciador por medio de los octasílabos.
- Juego de apariencias, contradicciones y crítica político- social.

(Nigro 1994: 75 – 90)

⁶ Changó y Yemayá son considerados orishas mayores, Yemayá sobretodo está relacionada con el mar, la madre y Changó el trueno, la fuerza.

Al final de la obra la vieja Rosa “desaparece por los aires en una escoba como cualquier bruja de los cuentos europeos, pero conducida por el “muerto” de Mamá Inés, otra figura de dominio popular” (Flores 2001: 10).

Ceremonial de guerra

(1968 –1973) Ante la oleada de ataques que Triana recibía a raíz de ser desaprobado por el gobierno, comienza a escribir con una furia de vida. Esta obra refleja mucho la visión del autor con respecto a la Revolución, pareciera que por momentos deja lo ambiguo de *La noche de los asesinos* para mostrar abiertamente su posición crítica con respecto a la situación de su país.

Triana escribía por una necesidad vital pero sabiendo que su obra no sería publicada ni montada, ya que comenzaban sus años de “apestado” (Vasserot 1997: 40). Por eso no es para escapar a la censura que ubica la acción en la Cuba de los años de la Independencia, sino para demostrar que las cosas en realidad no han cambiado. Habla de un pasado que él siente más vivo que muerto, un pasado que se ha disfrazado de presente.

La trama de *Ceremonial de guerra* gira alrededor de un militar, Aracelio, herido de guerra y que es abandonado por sus compañeros, pero al darse cuenta estos de que él es el único que tiene “el mapa”, deciden regresar y hacer todo tipo de cosas para obtenerlo. El mapa indica el sitio al cual deben llegar y construir una nueva ciudad, escapar del cerco enemigo, comenzar la Revolución.

Lo importante es resaltar el hecho de que no regresan por el sujeto, sino por el objeto; Triana critica que la Revolución sólo veía un colectivo, sin importar el individuo en sí. Además Aracelio, fiel revolucionario, se debate en múltiples dudas con respecto al fin último de la Revolución. La palabra “Verdad” aparece en la obra por lo menos 50 veces.

La obra está llena de estrategias de guerra, de cuestionamientos al personaje principal por creérsele un traidor; aparece un personaje que impone el toque mágico, irreal: el vendedor ambulante que además habla de espíritus en el bosque, espíritus del cementerio yoruba (rescatando lo africano).

Ceremonial de guerra con dos actos, es la única obra de Triana donde no aparecen personajes femeninos sólo siete soldados y el vendedor. José Escarpanter la ha relacionado con *Filoctetes* de

Sófocles. Triana comenta al respecto que al escribirla no pensó para nada en dicha obra y cuando le hicieron notar la semejanza se desilusionó mucho: “Yo me tranquilicé y me dispuse a ver en qué me podía servir *Filoctetes*” (Nigro 1994: 7).

Otro aspecto que hay que rescatar de la obra es lo que ya aparece en el título: guerra / ceremonia. La ceremonia, lo ritual, lo repetitivo y por otro lado la guerra: los errores que se repiten. También rodean la acción cánticos, algunos sonidos onomatopéyicos que parecen incitar a matar y un episodio donde se canta una canción de cuna al estar limpiando los rifles.

Aracelio “se da cuenta de que la verdad es relativa y las revoluciones no son absolutas” (Taylor 1991: 92).⁷ Es precisamente por sus constantes cuestionamientos, por su indecisión (dar o no el mapa...¿el fin justifica los hechos?) que los demás le reprochan:

Si propones: “Estoy con la Revolución hasta el final...” ¿Por qué armas este zarambeque? ¿Cómo es posible que te hundas en razones y más razones que niegan lo que afirmas?” Este zarambeque no es más que el vórtice del compromiso en que se han encontrado muchos dramaturgos cubanos (Triana entre ellos) en su búsqueda de la verdad (Nigro 1994: 49).

Diana Taylor hace un estudio detallado de la obra en varios de sus escritos, en la bibliografía aparecen los datos de sus ensayos para el que esté interesado en esta obra en particular. Hay mucho más que decir de ella, pero sería imposible abarcar toda su complejidad. Cerraré con unas palabras de Triana:

Esa obra está escrita porque yo tenía como una especie de pesadilla recurrente en la que estaba en el campo y alguien me daba un machetazo, yo me veía la pierna podrida y no me podía mover. Era todo un delirio, como sucede en las pesadillas. [...] Ese sueño actuaba de una manera decisiva en mi vida cotidiana hasta el punto que empecé a tener dolores en una pierna (Nigro 1994: 7).

Palabras comunes

⁷ La traducción es mía.

Un año antes del exilio (1979) comienza a escribir esta obra, que culminará y será estrenada en 1986 una vez más por la Royal Shakespeare Company. Es una obra en cinco actos que surge como un homenaje a *Las honradas* novela de Miguel de Carrión escrita en 1917.

El lapso temporal abarcado es de 20 años, un análisis de la burguesía cubana de 1894 a 1914. La obra es realista, y los temas que nos presenta son recurrentes en el teatro de Triana: conflicto entre padres –hijos, el orden contra el caos, libertad versus represión, el adentro y el afuera, la falsa moral, las máscaras, el juego.

En la obra se habla mucho del papel de la mujer, la importancia del honor, las represiones; además de la crítica por la carencia de interés de la mujer en la política. La historia de una familia que pierde su nivel económico, pero que sigue con las mismas ideas discriminatorias, esto nos recuerda a *La noche de los asesinos* porque en ambas hay una reiteración de mantener el orden, la limpieza, no juntarse con los demás niños porque son diferentes.

Es entonces que los niños encuentran en el juego una forma de liberación, porque además jugar implica salir al jardín, ir a un espacio abierto, escapar de la opresión de la casa. La represión en esta obra también se da en el ámbito sexual, pero poco a poco uno de los personajes se va liberando, precisamente con un hombre de raza negra. “La fiesta es una escena medular en *Palabras comunes* [...] ocupa la totalidad del tercer acto” (Adler 2003: 136).

Otro aspecto en concordancia con la producción de Triana es lo cíclico, la obra comienza como empezó, pero esta vez es la generación de los hijos la que vive la misma situación; es como si con ello Triana nos quisiera decir “con cada generación se repite el mismo patrón” (Nigro 1994: 69). Los personajes se enferman, se hunden en el alcohol, en la droga y se enfrentan a las prisiones impuestas por la sociedad cubana, la familia y ellos mismos. “Triana había visto que todavía quedaban paredes por tumbar” (Nigro 1994: 72).

En un principio pensó en titularla *Diálogo para mujeres* pero se dio cuenta de que en realidad no había comunicación entre los personajes, por eso optó por el otro nombre: “sus palabras son comunes, en el sentido de que ayudan a pasar el tiempo, pero no a revelar el alma o a aliviar la pena interior” (Nigro 1994: 70). Woodyard sugiere que el título pudo derivar del uso constante de

refranes en la obra: Dios castiga sin piedra ni palo, Siembra viento y recogerás tempestades, Cuando el río suena, piedras trae...cita por lo menos otros diez.

Lo que más resalta en la obra es la pasarela de apariencias que encubren una realidad asfixiante. La madre que impone el orden, las hijas que se someten, una esposa que se resigna a la enfermedad contraída por las infidelidades del esposo, una hija que prefiere continuar un matrimonio disfuncional... Y está la otra cara de la moneda, la mujer libre presa de constantes críticas. Una sociedad opresora, donde nadie está a gusto y sin embargo no se rebelan.

2.4 Obras escritas fuera de Cuba

Cruzando el puente

La obra fue escrita en 1991 “me vi en la necesidad personal de realizar un acto teatral que incluyera lo narrativo. Se trata de un monólogo en que hay momentos casi narrativos” (Vasserot 1997: 35).

La obra tiene lugar en un escenario a finales de los ochenta. Heriberto, un hombre maduro, de nivel económico bajo; relata su vida en Cuba. Pareciera ser una continuación de Lalo (*La noche de los asesinos*) ya que por momentos se enfrenta a un juicio (entre real y ficticio) del cual intenta escapar.

Dentro de este teatro, Heriberto asume distintas máscaras, se desdobra, de vuelve “otro” para cruzar el puente, escapar, irse. En esta obra el puente aparece como símbolo de unión entre dos realidades. Se mezclan el sueño, la vida y la locura. No podían faltar además los rituales, que Heriberto realiza y por momentos “adquieren una forma de alucinaciones” (*Teatro Cubano Contemporáneo* 1992: 711).

Concluye así: “Usted tiene una puerta. Otra aquí. Otra un poco más acá. Otra un poquito más allá. Y una, ahí, intermedia... Todas esas puertas dan a un mismo laberinto” (Adler 2003: 139). Laberinto que también fue nombrado en boca de Cuca...

¿Se refiere Triana a que uno se halla en la vida como en un laberinto? ¿Cómo en una constante búsqueda de la salida? ¿Todas los caminos conducen a lo mismo? ¿Y qué es lo mismo?

La fiesta

Otra de las obras que se ubican en el tiempo presente, escrita en 1992 y que no indica claramente el lugar donde tiene lugar la acción: un escenario o una casa o un parque o un *mezanine* de un hotel en Miami. Y al ubicarla en Miami nos remite a los cubanos que viven ahí, es decir, cubanos en el exilio.

No es extraño el título de la obra, ya que a lo largo de la producción de Triana ha aparecido el juego, la fiesta. Además “no es mero juego conceptual considerar el tema de la fiesta como una manifestación del exilio en el teatro de José Triana. El encontrarse *fuera del país* es una variante del hallarse *fuera de sí*” (Adler 2003: 136), y eso es generalmente lo que sucede en una fiesta.

Los personajes (9) son cubanos, porque Triana deseaba con esta obra hacer un homenaje al teatro popular cubano, por ello la obra requiere una escenografía especial, “pide y reclama esa sandunga, esa gracia” (Triana en Vasserot 1997: 37). Los personajes juegan a ser otros, se disfrazan y viven de acuerdo a sus leyes, a las leyes de la libertad que implica cualquier fiesta.

“La fiesta [...] es la expresión de la energía emotiva y catártica que cuando alcanza la categoría de cíclica pasa al orden de la estructura. [...] La fiesta convierte al pueblo en un gran teatro ritual...” (Brugal 2003: 128)

En palabras del propio Triana:

Recrear personajes y situaciones que en cierta manera están extrañamente vinculados a una parte de la realidad, pero que no es la realidad, y que si tiene algún contacto con ella, es a través de un espejo que se deforma o que impone rostros al revés o de la materia huidiza que vemos con los ojos ciegos de los sueños (Adler 2003: 137).

Ahí están los tarahumaras

Escrita en 1993 pareciera ser una continuación de *La noche de los asesinos*, incluso Triana comenta:

El Mayor General hablará de Teogonía como La noche de los asesinos, como la pequeña obra Ahí están los tarahumaras, están vinculadas de un modo muy extraño, como si enfocaran una misma proyección, como si yo las ensamblara a escondidas, o hurgara en una zona espiritual que me obsesiona. Las tres obras son tres alaridos (Vasserot 1997: 37- 38).

También por el título podría asociársele con Artaud, ya que él estuvo muy interesado en los tarahumaras, en sus tradiciones, su “magia”... pero en la obra hay algo que llama más la atención, la pareja se encuentra en un cementerio de muebles rotos, objetos inservibles. ¿Qué es lo que hacen? Crean monigotes. Al estilo de Frankenstein, de hecho la obra comienza con una cita sacada del libro de Mary Shelley: “Los hombres somos seres incompletos”.

Esta es una preocupación constante en Triana, los seres desquebrajados, llenos de resquicios, tratando de hallarse en el otro, en ellos. Toda la obra parece estar envuelta en un sueño – pesadilla, incluso se menciona que no existen los relojes, no hay por qué medir el paso del tiempo.

Los personajes carecen de nombre, carecen de identidad propia. Él, como Lalo (de *La noche de los asesinos*), impone su nuevo orden, otra vez alusiones a ser tratados como objetos, insta a Ella a llevar a cabo su plan y luego se lo recrimina y Ella es incapaz de salir de ese “juego”, se siente dominada. La obra está llena de poesía en el lenguaje; se cuentan cuentos, se llenan de ilusiones y sigue Ella en su trabajo rutinario de inventar monigotes...esperando fabricar el correcto.

¿Cuál es el correcto? El nuevo hombre que no logran completar. Aparecen también sonidos que acompañan la acción, otro de los recursos favoritos de Triana, en esta ocasión:

murmullo de voces, risas – tal vez la evocación de los gemidos de las míticas sirenas-, choques de cadenas, violentos golpes en los laterales, y cantos de una salmodia, mezclado a un crujido de papeles o de ramas ardiendo (Triana 1993: 22).

Al final de la obra aparece una danza en penumbras, pareciera que los “monigotes”, los proyectos de hombres, se rebelan y aprisionan a los personajes, que dan la impresión de estar encerrados en una pecera. La obra es muy corta y en muchas de las frases evoca las dichas en labios de Lalo, Cuca y Beba (*La noche de los asesinos*). También se nota la relación con *El mayor general hablará de Teogonía*: “¿Logrará esa nueva criatura que sueña? ...Que no vayan a

ser como esos robots que aparecen en los cinematógrafos.” Petronila hablando del General (Dauster 1974: 190).

Lidia y Alarido

Obras que el autor se encontraba escribiendo en 1994.

El último día del verano

Obra inédita. “Escenario: una playa. Época: intemporal” (Adler 2003: 133).

Conclusiones

La obra de Triana ha sido estudiada desde diferentes ángulos, unos concordantes y otros opuestos, pero de todos se pueden sacar conclusiones valiosas para la investigación.

Si bien es cierto que la obra más reconocida es *La noche de los asesinos*, poco a poco ha ido surgiendo la curiosidad por conocer algo más de Triana.

Absurdista, existencialista, poético, político, revolucionario, posmoderno, subversivo, popular...son sólo algunos de los adjetivos que se le han dado a la obra de Triana, pero ¿cuál fue su formación?

¿Las raíces exactas de mi formación? Está Dostoievsky en primer lugar, está Cervantes y están los escritores cubanos. [...] La lectura que mi padre hacía del Dante. [...] después viene el famoso mundo existencialista. Los libros de Camus *El mito de Sísifo* y *El hombre rebelde*, muy formativos como toda la generación del 98: Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, Ramón del Valle Inclán. [...] algún cuento de Sartre, *Lo imaginario* y el libro sobre Baudelaire. Después están las obras de teatro de Camus. [...] *Las criadas* de Genet. [...] Más adelante el famoso movimiento del absurdo. Pero yo ya estaba formado. Sólo lo vengo a coger en el año de 1958, en España: Ionesco y Beckett (Vasserot 1995: 124 – 125).

En otra entrevista Triana habla de Shakespeare, de Chéjov, de Brecht (como espectáculo nada más), Artaud por supuesto, los griegos, el teatro bufo, Milanés, Avellaneda, Luaces, leyendas yorubas, leyendas de América, etc. Le interesa el ser, y por lo tanto su historia; ambos presentes en su producción dramática.

Lo que sí es importante resaltar es las distinciones que aparecen en *La noche de los asesinos* con respecto a sus predecesoras, ya que si bien podría a simple vista parecer una continuación de éstas, Triana incorpora en *La noche*... rasgos claramente diferenciadores. Ello no significa que sea mejor o peor, simplemente marca una separación.

Saber la visión del propio autor con respecto a su labor resulta enriquecedor para la comprensión de su mundo dramático, así como para cotejar qué tanto se aproxima su trabajo a lo buscado, qué tanta sangre encontramos entre líneas.

Es innegable que se puede hablar de un antes y un después de *La noche de los asesinos*; sus primeras obras estaban siempre ubicadas en un periodo más o menos presente, es decir, no se alejaba en tiempo de su realidad cotidiana y siempre ocurrían en Cuba, en *La noche...* hay una ambigüedad, de la cual hablaré en el siguiente capítulo, las obras inmediatas a *La noche...* se trasladan al pasado.

Tal vez era esa la mejor forma de hablar de la realidad cubana de ese momento sin ser censurado, o quizás Triana deseaba mostrar lo cíclico de la vida y los errores humanos, relatar la historia es recordar que alguna vez ya se pasó por esa situación y las cosas no han cambiado del todo; es necesario más que el deseo del cambio para lograrlo porque las estructuras pasadas están arraigadas en el ser y es difícil romper con ellas. La revolución es posible, pero complicada. No es absoluta y mucho menos una sola... no se puede llamar revolución a una imposición. No se trata de sustituir un poder opresor por otro, sino de conocer el “pasado sórdido” y actuar.

Las obras del exilio merecen mención aparte porque la visión del autor necesariamente sufre una transformación al guardar distancia con su país. Sus temas siguen siendo cubanos, sus preocupaciones el pueblo de Cuba; pero su perspectiva de las cosas es diferente necesariamente. Por ello es que muchas de sus obras han sido reescritas, porque al paso del tiempo ha podido entender mejor cuál era el porqué de cada una y cómo expresarlo. Asimismo es importante resaltar que cuando Triana incursionó en el teatro cubano se estaban dando una serie de cambios en el país que no pudo asimilar del todo sino con el transcurso de los años. “[...] con el momento en que la revolución tiene su gran fuerza, en los años en que la mayoría estábamos ciegos por el embullo. [...] Muchos cubanos vivimos enamorados en ese primer período del año 59 hasta el año 68 más o menos” (Triana en Nigro 1994: 3).

Es por ello que en estas últimas obras el lugar poco a poco queda más indefinido y el tiempo casi siempre es el presente. Pero Cuba, Cuba siempre está. Porque Triana ha repetido en múltiples

entrevistas su mayor preocupación: el cubano y su historia. Por ello considera que su teatro puede llamársele político, pero no en el sentido de panfletario, sino por la correlación existente entre historia y política; entre hombre y política.

“Tengo el propósito de ahondar en nosotros mismos, en nuestras lacras, el sentido del mal, la crueldad. Esa descomposición que se vivió y que hizo posible [...] abrió una puerta, abrió un camino para el mejoramiento de nosotros mismos” (Triana en: Piñera 1964: 104).

Y no sólo mostrar al hombre en la vida... sino ponernos frente a frente con el hombre en un acto de violencia, en una situación límite, en un mundo marginado. Por eso sus personajes siempre están indecisos, nunca están satisfechos, se sienten agobiados por culpas, por hechos del pasado, por ese anhelo de libertad y el temor de encontrarla.

Otra constante en Triana es el tema del amor. El amor en todos los sentidos, en todas las manifestaciones. Le llama la atención como los sentimientos parecen no estar lo “bastante bien colocados”, cómo siempre hay un desequilibrio en las relaciones, una incapacidad de mostrar el amor, sobre todo con los seres que están más ligados: hermanos, padres e hijos. Por eso él se considera un positivista, en el sentido en que cree en el hombre, cree en su amor, cree que todavía existe la posibilidad de tirar las máscaras y darse al otro, de reconocer que cada uno tiene una historia y no necesariamente tienen que estar en pugna. La corrupción comienza en el ser humano cuando no se tiene en cuenta al propio ser... menos al otro.

Se ha dicho mucho de él (como de otros dramaturgos de su tiempo) que sus ideas eran contrarias a la revolución, incluso se le llegó a nombrar traidor, contrarrevolucionario.

Pienso que la contrarrevolución es siempre una ideología que va en contra porque quiere apoyar el sistema anterior. [...] pero estimo que ninguno de los miembros de nuestra generación hubiera querido apoyar a Batista ni hubiera estado interesado en restablecer la república [...] ¿Había un deseo contrarrevolucionario en nosotros? No, había un deseo de limpieza, de cambio real, verdadero, más profundo, pero con más tacto, con menos histeria, con menos represión (Nigro 1994: 3).

Y aunque pareciera que sus temas se repiten, más bien se profundizan, porque se le aclaran las cosas, porque se nutre de experiencia. Asimismo lo que desea a través de este discurso sostenido es encontrar una luz. Hay que recordar que Triana comienza su labor de escritor por medio de la

poesía, notándola en su producción dramática. Los personajes se expresan con poesía en muchas ocasiones, porque además está convencido de que el lenguaje es una manifestación del ser y estos son seres de entre sueños. Sus obras siempre parecen estar imbuidas de pesadilla, sueño y realidad.

Los elementos africanos aparecen porque al hablar de lo cubano es inevitable remitirse a esa mezcla de razas, de creencias, de tradiciones. De alguna u otra forma siempre estarán presentes los cantos, los conjuros, los rituales. Busca además ir entrelazando a sus personajes, eso es algo que antes no tenía muy claro, pero al ir revisando sus obras notó que muchos personajes se relacionaban de alguna manera con algunos de otras obras suyas, de manera inconsciente antes, pero un poco más buscado ahora.

Triana es un eterno observador, desde joven le intrigaba la vida cubana, los chismes, ese raro sentido del humor, las disputas familiares, las cosas que sucedían de manera trágica, sin embargo la gente se divertía: “la gente andaba un poco a la buena de Dios [...] tengo que irme, tengo que conocer a ver si en otros países la realidad tiene la misma dimensión que en éste” (Triana en Piñera 1964: 104).

Triana siempre ha estado en el exilio, siempre se ha mantenido al margen para poder ser parte del objeto y a la vez estar sólo como espectador para ofrecer una crítica, para retratar al ser que tanto ama y al cual no acaba por comprender. La idea de extranjería siempre ha estado presente, extranjero por extraño, por sentirse al margen aún formando parte del mismo país; como la mayoría de sus personajes.

“Entonces te das cuenta de la vastedad que puede tener una imagen y somos eso, una imagen en el mundo, imagen de imagen y entonces entramos en el laberinto de espejos” (Nigro 1994: 12). Porque concuerdo con lo que dice Christilla Vasserot “la dramaturgia de Triana nos enseña que la realidad no es la que se manifiesta a la vista de todos. [...] La frontera que separa lo real de lo imaginario, del sueño o del recuerdo se va borrando” (Adler 2003: 136).

Cuba está plagada de mezclas, las diferentes culturas africanas que llegaron a la Isla traían en los cuerpos de los africanos tatuadas sus historias y tradiciones. La cultura africana no se perdió con la llegada a Cuba gracias a la tradición oral que tanto valoran. El sincretismo con la nueva

religión impuesta por los españoles (católica) y las propias tradiciones del pueblo cubano antes de la conquista, dieron lugar a una cultura muy peculiar.

Triana siente un profundo orgullo por ese bagaje cultural y se siente “obligado” a mostrar ese abanico de tanta riqueza cultural a través de sus obras. Por ello en muchas de sus reescrituras añade elementos que enriquezcan lo cubano dentro de la obra. Aunque también puede leerse como la forma en que Triana se aferra a un país que se le escapa. Un país que se diluye en la distancia... Indagar en las tradiciones de su pueblo, en sus fiestas, sus dolores, sus alegrías...es conocerse a él también.

Obras de José Triana publicadas:

- *El mayor general hablará de Teogonía* en Dauster, Frank (1974). *En un acto (nueve piezas hispanoamericanas)*. Nueva York, D. Van Nostrand.
- *Medea en el espejo* en Triana, José (1991). *Teatro*. Madrid. Verbum.
- *El parque de la fraternidad* en Triana, José (1962). *El parque de la fraternidad*. La Habana, Ediciones UNEAC.
- *La muerte del ñeque* en Triana, José (1964). *La muerte del ñeque*. La Habana, Revolución.
- *Revolico en el campo de Marte* en *Gestos* (1995), vol. 10, núm. 19, Irvine, University of California, Department of Spanish and Portuguese, abril, págs. 139 – 205.
- *Ceremonial de guerra* en Triana, José (1990). *Ceremonial de guerra*. Honolulu, Persona.
- *Palabras comunes* en Triana, José (1987). “*Palabras comunes*”, *Tramoya. Cuaderno de teatro*, 11, julio-septiembre, págs. 3 – 170.
- *Cruzando el puente* en Triana, José (1992). *Cruzando el puente*, Valencia, Trapezi.
- *La fiesta* en Leal, Rine (1995). *Teatro: 5 autores cubanos*. Nueva York, Ollantay Press.
- *Ahí están los tarahumaras* en “*Encuentro de la cultura cubana*”(1997), núm. 4-5, Madrid, primavera-verano, págs. 21 – 30.

También escribe poesía, novela y relatos:

Poesía: *Cuaderno de familia* / *Aproximaciones* / *Coloquio de sombras* / *De la madera de los sueños* / *Vueltas al espejo* / *Cortejo*

Relatos: *Cinco mujeres* / *Fragmentos y humo* / *Candelaria Ortiz*

Novela: *Aire de imposible*

Cine: *Una pelea cubana contra los demonios*

Sin publicar:

Teatro: *Lidia y Alarido*.

Poesía: *Memoria y esplendor / Ritos en la ceniza o Vaso de ceniza / Partida de ajedrez / Oscuro el enigma / Poemas con sombra*.

Cine: *Rosa, pálida flor del mal / Un hombre en la neblina*.

Ha obtenido numerosos premios, escrito ponencias, ha sido maestro invitado en muchas universidades, ha traducido libros, poemas sueltos aparecen en múltiples revistas, ha escrito artículos, prólogos, adaptaciones teatrales, trabajos de radiodifusión y antologías.

José Triana es un hombre lleno de poesía, en el sentido literal de la palabra.

CAPÍTULO 3: *La noche de los asesinos*: rito por la identidad

Primera llamada: Hay momentos claves en la vida de todo hombre, momentos en los cuales uno cree encontrar el sentido verdadero de la existencia o por lo menos se pretende vislumbrar la luz al final del camino, ¿pero qué pasa cuando caen piedras impidiendo el paso? ¿Qué sucede entonces con los sueños, las ilusiones? ¿Es necesario entonces dar la vuelta y retroceder?

Segunda llamada: Cuando José Triana regresa a su país, lo hace lleno de ilusión. Encuentra una Cuba en movimiento, cambiando, gritando, respirando. Todo parecía fluir. Todo un embullo, como dijera el propio Triana...contagiado de dicha alegría, eufóricamente se dedica a escribir teatro. Pero el sueño se viste de tintes grisáceos. La libertad no es tal, el cambio no es más que una tiranía disfrazada de unión. Todos los proyectos de una sociedad *martiana* se caen. Triana estaba del lado de la Revolución porque, ¿cómo no estar del lado del cambio, de una mejor vida?

Tercera llamada: Es en esos instantes que recuerda aquella obra guardada en una gaveta...una historia que alguna vez comenzó y no pudo terminar. Con la experiencia de la Revolución pudo encontrar aquello que le impidió acabar por fin la obra. Comprendía ahora que no es suficiente decir: basta, ahora las cosas se hacen a mi modo. No, eso no era una mejora, era la suplantación de un opresor por otro. ¿Dónde estaba el problema de todo? Estaba, ¿o está?, en la sociedad, en la familia, en el ser.

Comenzamos...

Ser el muñeco de trapo
que mi madre aconseja en el oscilante armario
José Triana

En 1958 Triana inicia *La noche de los asesinos* pero al no quedar convencido con el resultado suspende la escritura retomándola en 1962. Esta vez tampoco resultó fácil, escribía lentamente y cuestionándose constantemente. Por fin en 1965 termina la obra, que desde su primer borrador había sufrido muchos cambios.

La primera versión constaba de un acto, la segunda tenía tres y la definitiva está compuesta de dos actos. Claro que esos no fueron todos los cambios, Triana comenta que cuando la escribió por vez primera sentía que algo le faltaba, que él no tenía la suficiente experiencia vital para escribirla y lograr lo que buscaba.

Cuando por fin la pudo mostrar la obra fue un éxito. Ganó en 1965 el Premio Casa de las Américas, siendo publicada inmediatamente. Vicente Revuelta monta la obra que se estrena el 4 de noviembre de 1966 en el Teatro Estudio, sala Hubert de Blanck. Esta puesta en escena obtuvo el Premio Gallo de La Habana. El año de 1967 comienzan la gira por Europa, visitando distintos festivales.¹ A finales de dicho año regresan a La Habana, para descubrir una Cuba tensa. Las presiones comenzaban y la obra que tan galardonada fue, es vista con malos ojos por el Estado. ¿Por qué?

La obra fue escrita dentro de la Revolución, Triana asegura que pudo escribirla como tal gracias a dicho proceso. Sin embargo se entendió como una crítica y se le tachó de antirrevolucionaria. Es cierto que el tema de la revolución aparece en la obra, pero no como la mayoría de la gente quiso ver. En la obra se habla de revolución como cambio, movimiento.

La obra nos muestra a tres hermanos Lalo, Cuca y Beba (adultos jóvenes) enclaustrados en el sótano de su casa para representar el asesinato simbólico de sus padres a manos de Lalo. Todo el primer acto fluctúa entre el miedo y la determinación, la lucha de Lalo por lograr la participación de sus hermanas, la lucha de éstas, la entrada al juego, las salidas del mismo y por

¹ Los nombres de los festivales en los que se presentó la obra aparecen en el segundo capítulo, en el apartado de la biografía.

fin el asesinato. En el segundo acto se nos muestra la continuación, causa- efecto, el asesinato tiene sus consecuencias: el descubrimiento del parricidio, el juicio, la voz de los muertos exigiendo justicia y el comienzo incógnito.

Desde las primeras líneas de la obra nos enteramos de que este “juego” se repite constantemente. Los tres tienen todo muy bien detallado, estudiado; son actores ensayando o quizás sería más conveniente decir oficiantes de una ceremonia, de una misa negra.

Las obras escritas anteriormente especificaban el lugar y fecha de la acción, sin embargo en ésta sólo aparece en las didascalias: época cualquiera de los años 50. (74)²

Esta ambigüedad fue interpretada por muchos críticos como un querer ocultar el mensaje antirrevolucionario implícito en la obra. Para ellos el no especificar fecha ni lugar era muestra de una postura ambivalente ante la Revolución. Yo no creo que tal sea el caso. Leyendo la obra uno claramente encuentra al cubano, y la fecha poco importa en este caso ya que a mi modo de ver, uno de los puntos a destacar de la obra es lo repetitivo del ser humano: 1950, 1960, 1970... ¿qué es lo que realmente cambia? El hombre queda y el hombre no ha cambiado lo suficiente.

En el análisis de las obras anteriores hablé de ciertas obsesiones del autor que aparecían constantemente, esta obra no es la excepción, sin embargo aparecen de forma modificada. Lo ritual, los cantos, la palabra repetitiva, el juego, el chisme, lo afrocubano. A lo largo del análisis irán apareciendo dichos elementos y serán explicados en el conjunto de la obra.

3.1 El espacio

El espacio en *La noche de los asesinos* está presente no sólo como lugar de representación, sino como símbolo, como espacio signficante. Para empezar, Triana retoma el espacio cerrado, hay que recordar que en *Medea en el espejo* y *El parque de la fraternidad*, la acción ocurría en espacios abiertos. Pero en esta ocasión es importante que la acción tenga lugar dentro de cuatro paredes.

La casa, el primer mundo al que se enfrenta el ser humano cuando nace, es el lugar de crecimiento, de seguridad, de leyes propias, de pertenencia. Pero en este caso es también un

² Todas las referencias a textos de la obra: Triana, José (2001), *La noche de los asesinos*, Madrid, Cátedra.

lugar del cual se quiere escapar, que ahoga, que aprisiona, que impone un orden. Este estar dentro de, se acentúa cuando la acción específicamente se traslada al sótano.

Un sótano o el último cuarto- desván. Una mesa, tres sillas, alfombras raídas, cortinas sucias con grandes parches de telas floreadas, floreros, una campanilla, un cuchillo y algunos objetos ya en desuso, arrinconados, junto a la escoba y el plumero. (74)

¿Por qué es tan importante que sea ahí justamente donde sucede todo? El encontrarse en un sótano implica doble enclaustramiento, además de lo que connota el sótano dentro de una casa. Triana especifica además, que es el último cuarto desván, es decir, un lugar marginado dentro de la casa, un lugar apartado, oscuro, lleno de objetos en desuso, lleno de polvo. El recinto donde va a parar todo lo que ya no es deseado. Los tres personajes aparecen ahí...¿objetos en desuso? ¿Objetos inservibles? ¿Eso es lo que son o como se sienten tratados?

Para Erminio Neglia el sótano es también un lugar donde los niños se meten a jugar, a fantasear y es por ello que Triana los sitúa ahí, demostrando que los personajes no han dejado de ser niños, aunque marchitos.

Pero en algún momento de la obra se menciona que dicho lugar es además donde se les lleva cuando son castigados:

Beba.- (Como el padre) [.....]¡Siéntate! El cuarto oscuro te aguarda! (93)

Lalo.- Me gritaban, me golpeaban, me castigaban; horas interminables en un cuarto oscuro... (117)

Y a pesar de ser un lugar donde se les recluía, ellos se sienten seguros ahí; alejados de la casa, apartados del mundo exterior, de las reglas impuestas por los padres...donde por fin pueden dar rienda suelta a sus sueños, sus fantasías, su inconsciente. Esto es claro cuando inicia la obra y Lalo ordena cerrar la puerta. Este hecho, además de tener otros significados, nos dice que son ellos mismos los que se encierran; y lo hacen buscando la apertura de la otra realidad.

La puerta siempre ha estado cargada de significados. Para algunos connota la entrada a otra dimensión, una apertura, una señal de la existencia de un afuera y un adentro, el acceso a un estado emotivo... Y en la obra cada acto comienza con un *Cierra esa puerta* y termina con un *Abre esa puerta*. Cerrar para comenzar la representación y abrir para volver a la realidad. Cerrar: impedir la contaminación del exterior, el acceso a los que no forman parte de la

representación, ocultarse de los demás; se cierra una puerta para abrir la de los deseos reprimidos. Abrir: la representación ha terminado, salir del juego, escapar, descansar las fantasías homicidas.

Dentro de ese espacio los tres personajes recrean otros lugares: la casa, un tribunal, una estación de policías, la calle. Y las menciones a la casa son de gran relevancia porque nos muestran cómo se sienten estos seres dentro de ella; además de que como se ha dicho en otras ocasiones, hablar de la familia, de la casa familiar, es un indicativo de la sociedad en general.

Lalo.- La casa se me caía encima. Yo notaba que la casa 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 papá dormía la siesta y la cama y los armarios y las sábanas..., todo eso lo odiaba, quería que desapareciera. (117)

La casa, ¿hogar dulce hogar? En realidad ellos no lo sentían así, y tampoco sus padres, ya que cuando ellos asumen la personalidad de estos, muestran que todos dentro de la casa se sienten a disgusto:

Cuca.- (Como la madre) [...] Sí, señor juez, estoy encerrada entre cuatro paredes sucias. No veo la luz del sol. (122)

Lalo.- (Como el padre) [...] Y salía de la casa, de cuando en cuando a medianoche [...] Y sentía unas ganas rabiosas de irme, de volar, de romper con esta nefasta encerrona. (126)

Cuca.- Cada día que pasa te irás poniendo más viejo...y aquí, aquí encerrado entre telarañas y polvo. (84)

Cuca.- [...] Ah, esta casa es un laberinto. (107)

Lalo.- Estaba metido en un hoyo y era imposible escapar. (120)

Todo esto demuestra la incomodidad que se respira dentro de esa casa, cómo todos quieren huir y sin embargo permanecen atados a ella, a ese mundo que es el único que conocen y con el cual no están de acuerdo, pero no encuentran la manera de cambiar las cosas. Otro aspecto a resaltar es la mención del laberinto porque, ¿cuál es el significado de éste? La casa se les presenta entonces como una encrucijada, como un montón de caminos que no los lleva a la salida, un espacio donde se pierden, donde respiran como en una trampa...la que ellos mismos se han forjado al cerrarse la puerta. Abrir puertas es encontrar el escape, pero prefieren andar como si no supieran dónde queda el final.

La casa encierra la paradoja de su vida: se sienten seguros en ella, pero a la vez encerrados, ahogados. Los personajes tienen miedo de salir y de quedarse.

Lalo.- No... Reconozco que no sé moverme en la calle; me confundo, me pierdo... Además ignoro lo que me pasa, es como si me esfumara. (87)

Cuca.- (Como la madre) Vete, amorcito. (97) *Beba ya no puede más, sin embargo a pesar de que le dicen que se vaya* (Beba se queda³ en el fondo oscuro.)

Lalo.- [...] Por momentos estaba tentado..., pero, no..., ¿irme de la casa?, ¡ni pensarlo! Ya sabía a lo que estaba sometido..., siempre tuve que regresar y siempre decía que no lo volvería a hacer. (119)

La casa es su mundo, uno viejo, sucio, que los aplasta y del cual creen escapar cada vez que comienza la representación...sin embargo, ¿acaso ese juego no los ata más a ella? ¿No es quizás ese “ritual” el pretexto de su permanencia, su imposibilidad de escape?

Cada uno pasa por momentos de sofoco, sus demonios han salido y les cuesta trabajo continuar el juego...pero continúan, porque saben que de otro modo no podrían seguir viviendo.

En la cultura cubana cualquier espacio puede ser digno de la representación ritual. Pero sobre todo la casa es importante en estos eventos. En el segundo acto, cuando aparecen los padres muertos, pareciera que estamos ante una sesión espiritista y que se logró el contacto con el más allá, con los ancestros.

Es claro que los hermanos se saben actores dentro de un juego enfermizo (dicho adjetivo no sólo alude al hecho del parricidio, sino más bien a que el juego los obsesiona y no les permite vivir libremente), utilizan cualquier recurso que esté a su alcance para lograr una mejor representación.

Estamos en el teatro dentro del teatro, el sótano dentro de la casa, el temor de los padres dentro de los hijos. Es importante señalar que cuando Triana acota: *fuera de situación*, nos indica que Cuca, Lalo y Beba vuelven a representarse a ellos mismos. (Esto constituye además un reto muy interesante para cualquier actor). Durante el juicio Cuca, reencarnando a la madre, hace mención a un público. Esta palabra puede hacer alusión a la gente que se halla en el tribunal, pero también es una clara mención a la representación, al teatro dentro del teatro...

¿Crees que has conmovido al público y que podrás salvarte? (121)

³ El subrayado es mío.

3.2 Búsqueda de la identidad

Me pareció importante empezar con este breve análisis para adentrarnos en la soledad de los personajes, el encierro, el mirar el mundo desde un desván. A través de este trabajo intento demostrar cómo es que por medio del ritual los tres personajes buscan su identidad. Un ritual monstruoso quizás, pero necesario para que ellos encuentren su verdadero ser. No sólo representan el asesinato de sus padres, sino también el nacimiento de su propio ser. Muerte / Vida. El ciclo vital.

Innumerables estudios han surgido con respecto a ésta, la denominada obra cumbre de Triana, pero al contrario de algunos críticos que ven en ella una clara lucha entre generaciones, yo creo que el combate va más allá. El antagonismo de padres e hijos, opresor y oprimidos, es a la vez una lucha entre hermanos, una constante agresión al ser que se ama y que comparte la misma sangre. Y en el fondo una lucha consigo mismo, quizá la más dura de todas.

Triana ha dicho que es eso lo que más le llama la atención en el ser humano, como los sentimientos siempre están mal colocados, como se dan las mayores recriminaciones y sentimientos de odio entre aquellos que debieran ser los más queridos; como a pesar de todo ***La noche de los asesinos*** es una obra de profundo amor... Una obra llena de desconsuelo, tristeza, desencanto...pero sobre todo de amor.

Lalo.- (Con un caldero en las manos, haciendo una invocación.) Oh, Afrodita, enciende esta noche de vituperios. (80)

Lalo comienza la representación invocando a la diosa del amor, y culmina la obra mencionando una vez más dicho sentimiento:

Lalo.- (Entre sollozos.) Ay, hermanas mías, si el amor pudiera... Sólo el amor... Porque a pesar de todo yo los quiero. (128)

Es por ello que yo sí creo que Triana habla de la revolución, una posible a través del amor, un cambio por medio de la revalorización del ser humano, porque como dijo alguna vez Triana: “el gobierno había ejercido una corrupción de entrada: el ser humano no se tenía en cuenta” (Nigro 1994: 2).

Es esta la causa de que los tres hermanos no se encuentren, no puedan moverse solos en el mundo, no saben amar...porque todo el tiempo han estado envueltos en un mundo que los trata como objetos, pero no como seres humanos queridos, amados. La necesidad del rito surge en Lalo, y es él quien convoca a las dos hermanas...porque aunque existe una lucha entre ellos, saben que necesitan los unos de los otros para llevar a cabo el ritual que algunos críticos llaman: exorcismo espiritual.

Triana no nos presenta víctimas o victimarios, nos demuestra que ambas partes tienen su parte de responsabilidad en los hechos.

Cuca.- Papá y mamá tienen razón.

Lalo.-Yo también la tengo. La mía es tan mía y tan respetable como la de ellos. (87)

Lalo.- (*Como el padre*) [...] Como todos los padres hemos cometido injusticias y algunos actos imperdonables. (124)

Sin embargo está comprobado que no siempre lo que dicen los personajes corresponde con lo que hacen. Lalo puede estar teóricamente de acuerdo en que sus padres tienen la razón, pero no por ello deja de imponerse. ¿Por qué permanecer atados a una vida que los asfixia? Porque son seres llenos de miedo.

3.2.1 CUCA

A simple vista podría parecer que Cuca es la que más temores carga. Primero, se nos muestra como la indecisa, la que no desea participar en el juego. Lalo la atosiga diciéndole que nunca se decide, que no sabe quién es, lo que quiere...pero no es sólo ella la que se comporta de esa manera. Es cierto que en repetidas ocasiones se nos muestra cómo Cuca sigue fielmente lo que sus padres le ordenan, como vive sin preguntarse si debieran ser así las cosas. Se siente incapaz de pensar por ella misma, de aspirar a una vida diferente. En repetidas ocasiones la vemos limpiando, buscando orden, limpieza...repetiendo el discurso de la madre. Accionando como una fiel copia de ella, defendiendo a sus padres porque lo considera una obligación, sin tener conciencia plena de sus actos. “Si esta casa anda mal, es porque tenía que ser así... No, yo no puedo oponerme.” (88)

Los personajes que asume dentro del juego representacional no se alejan demasiado de su propia personalidad. Ella es la que más veces asume el rol de la madre. En el momento del interrogatorio se nos presenta como el policía que más hostiga y en su papel de fiscal despliega toda la violencia contra Lalo. Aprovecha sus encarnaciones para decirle a Lalo todo lo que ha callado, para verlo sufrir, para humillarlo y aplastarlo como él hace con ella. ¿Por qué durante la obra nunca se menciona específicamente alguna queja de los padres hacia Cuca? Porque ella es la niña mimada, la consentida, la obediente. De los tres, es la que ha seguido al pie de la letra cada una de las indicaciones que se le han dado...ha aprendido muy bien el juego de las apariencias.

Los padres, a pesar de no gozar de un nivel económico elevado, le han metido en la cabeza a sus hijos que ellos son mejores que los demás, que no deben juntarse con cualquiera, “Comportate como la niña fina que eres” (96) Cuca encuentra en el juego la liberación de sus deseos reprimidos. Harta de fingir estalla con violencia, llegando incluso a estados de alteración, sin importarle el daño que causa a sus hermanos. Arremete físicamente contra Beba y psicológicamente contra Lalo...pidiendo siempre más, llegar hasta el final, hasta las últimas consecuencias: “Vida o muerte. Y no escaparás.” (105)

Erick Fromm en su libro *Miedo a la libertad* habla de mecanismos de defensa empleados por el ser humano para esconder su miedo a la libertad, su miedo a la vida. Cuca claramente entra en una de dichas evasivas, se despoja de su yo individual y asume la personalidad que le es impuesta por los padres, sobre todo la madre. Cuca no sabe quién es, pero cree que si los demás lo saben, entonces algún día ella podrá encontrarse.

De igual manera, al encontrarse con una falta de sinceridad por parte de la madre “su sentido de la justicia y la verdad sufre un raro contraste. [...] No puede confiar en el padre, que es un débil, ni criticar a la madre pues depende de ella. [...] Como consecuencia perderá su capacidad de pensamiento crítico” (Fromm 1947: 190). Es precisamente lo que constantemente le reclama Lalo: ¿No te imaginas lo que es pensar por ti misma? Y ella sólo alcanza a responder: no podemos.

3.2.2 BEBA

Beba ha permanecido siempre en el medio de todas las peleas. Va de un lado a otro igual que un trompo. Juega porque no sabe qué otra cosa hacer. Es ella la que más veces hace uso de los “escapismos”⁴ dentro del juego. Ella busca otras cosas, a través de sus palabras nos damos cuenta de que es quizás la única que se da cuenta del círculo vicioso que han creado. Busca refugio en ese juego, pero encuentra una realidad idéntica a la cotidiana, sólo que con otros nombres.

Beba es quizás el personaje más poético de la obra, sus preocupaciones son de otra índole.

¿Por ventura no hay cosas más importantes? Y yo me pregunto: ¿Para qué existen las nubes, los árboles, la lluvia, los animales? [...] Pero ustedes en su pugilato se eternizan discutiendo, como si esta casa se pudiera arreglar con palabras, y terminan fajándose⁵ también. (89-90)

No obstante, como integrante de esa familia, es también un ser contaminado y como tal, no tiene la capacidad de salir: “¿Por qué continuamos en este círculo?” (102) Cuestiona, trata de hacer notar a sus hermanos el error que están cometiendo, la repetición de la historia; pero no huye. También tiene miedo, lo dice no sólo con palabras, lo demuestra con su permanencia, su inmovilidad. Tiene veinte años y sueña con largarse y hacer su santa voluntad...¿qué espera entonces? No se siente capaz.

Beba se nos muestra como el personaje menos definido, deambula entre el sueño y la realidad; podría decirse que es, de los tres, el personaje más espiritual y como tal no nos sorprende la cantidad de personajes que interpreta, más que sus hermanos. ¿Esto tiene que ver con su capacidad receptiva, con el mundo espiritual o simplemente se debe a su personalidad vaga? ¿Es acaso ella la que más dudas tiene con respecto a su identidad?

Creo que Beba usa a los personajes como una evasión de la realidad, cualquiera que esta sea, es decir la real o la del juego, ya que sus encarnaciones muchas veces aparecen en los momentos cuando la agresión entre Cuca y Lalo se acrecienta. Quizás es su forma de poner un alto, la única manera de detener el enfrentamiento es seguir con el juego. Por eso es que en el segundo

⁴ Cuando los hermanos no pueden más, “salen” del personaje en un intento de abandonar el juego.

⁵ Golpeándose.

acto se niega a continuar la acción. Reconoce en Cuca la sed de venganza, la tenacidad por llegar a las últimas consecuencias. Sin embargo cede. El miedo la inmoviliza.

En ella encontramos también un mecanismo de defensa: se retrae del mundo exterior. Por momentos pareciera que Beba se encuentra ausente a pesar de su presencia física. Sus intervenciones sorprenden precisamente por esa aura como de fantasma, mientras la acción sucede en un primer plano con Lalo y Cuca eternizándose en sus peleas, Beba permanece en el fondo, a oscuras, limpiando objetos viejos, inservibles, en desuso. ¿Dónde está su mente?

3.2.3 LALO

Lalo pareciera ser el que menos miedo tiene...el único de los tres que se ha atrevido a dejar el “hogar”. ¿Sirvió acaso? Tuvo que volver, convertido en estatua de sal, amarrado a su pasado, luchando contra él y repitiéndolo en su enfrentamiento. De los tres es el más agresivo, el líder. Si Cuca se nos muestra como una copia de la madre, Lalo repite los esquemas del padre, pero superándolo en los defectos.

Está claro que Lalo manipula a sus hermanas y lo hace por medio de la agresión, de la imposición. Como su yo se encuentra tambaleante, necesita apoyarse de los otros (hermanas) para adquirir fuerza. Lo que se conoce como carácter fuerte no es más que una máscara tras la que se halla una persona débil, temerosa, refugiada. Se jacta de haber encontrado una razón a su vida, de ser el único que se preocupa por darle un sentido a su vida...sin embargo “vive bajo la ilusión de saber lo que quiere” (Fromm 1947: 201).

En el primer acto es él quien impone las reglas, él quien inicia siempre la representación a la orden de “Cierra esa puerta” y el que decide culminar “Abre esa puerta”. Fue el primero que concibió la idea del juego, el que empujó a las hermanas a llevarlo a cabo, el que se cuestionaba por las reglas impuestas, el que más acosado se sentía. Primero inventó una canción, luego intentó “arreglar” la casa a su manera...pero sabía que era inútil luchar contra sus padres. Si quería vivir tenía que matarlos, aunque fuera simbólicamente. “Si la vida pierde su sentido porque no es vivida, el hombre llega a la desesperación” (Fromm 1947: 245).

En el segundo acto se ve sometido a un interrogatorio que lo sume cada vez más en sus temores, sus desilusiones, sus frustraciones. Se nos demuestra la caída de la máscara... Cuca, como la

madre con el padre, es la que manda. Todas las recriminaciones van dirigidas a Lalo. Él fue el “culpable” del matrimonio, ha tenido que vivir 30 años con la certeza de que la madre hubiera preferido abortarlo, que no lo soporta, que desea su muerte. Los padres le repiten que es un bueno para nada, un vago, un “detritus”, un escupitajo...

Lalo es el único que habla de amor en toda la obra, porque es de los tres, el que más a resentido esa falta de cariño. “Detesto que me quieran de esa forma.” (85) Recurre al personaje de la madre embarazada porque es su forma de purgar su dolor. Siempre cuestionando a sus hermanas, escupiendo las dudas que él mismo carga para encontrar en ellas tal vez la respuesta. ¿Somos acaso objetos?

Por boca de Lalo nos enteramos de una comparación que hace Triana de los personajes con los objetos, es imposible suponer que hayan sido elegidos al azar. Lalo: un cuchillo, Cuca: un florero, Beba: un cenicero. El primero representando la agresión; el segundo el adorno y el tercero los restos, las cenizas.

Son los tres seres manipulados, convertidos en títeres de sus padres y de ellos mismos. Por eso encuentran su válvula de escape en el asesinato. Viven a través de esa posibilidad, creyendo que ensayan lo que algún día serán capaces de realizar. Buscan sacudirse las cenizas del pasado, encontrar su propio ser. Verse por fin al espejo sin mirar sólo las caras de sus padres...sino las suyas propias, que aún les son desconocidas. ¿Pero este ir y venir por los personajes no los hunde más en la indefinición? Por lo menos encuentran una identidad momentánea: la de asesinos. Creen que aniquilando a sus padres comenzarán a vivir. La muerte de sus padres a cambio de la vida de ellos, y así destruir el origen del mal, ¿sin embargo no es ese su propio asesinato?

El círculo crece, se expande...pero no muestra salida posible. La madre se siente encerrada, sola, olvidada y busca refugio en el orden, la limpieza, el mando; el padre se sabe en un encierro pero está atado por el miedo, ahoga su visión en alcohol, es humillado por la madre y desquita su odio en los hijos...ellos repiten y repiten los mismos patrones. Triana nos da una pista: si sólo el amor pudiera... Pero todos permanecen sordos. Son seres egoístas, luchando cada uno por imponer su verdad, tratando de hacer de los demás sus muñecos, sus esclavos. Y en ese juego que nunca termina, acaban siendo esclavos de ellos mismos. En el fondo de cada uno de ellos se

encuentra un odio a sí mismos ¿no es eso el egoísmo? “El egoísmo se halla arraigado justamente en esa aversión hacia sí mismo. El individuo que se desprecia, que no está satisfecho de sí, se halla en una angustia constante con respecto a su propio yo” (Fromm 1947: 124).

Aquellos que consideran la obra una simple crítica a la Revolución cubana, limitan su relevancia. No puede circunscribirse únicamente a un periodo de la historia ni de un país, la obra nos habla de la Historia, del hombre. Nos invita a hacer conciencia de los errores repetidos, de lo cíclico. El ser humano se encuentra en una búsqueda constante de su identidad, inventándose pretextos para no asumir su responsabilidad. ¿No tiene que ver entonces la obra con un tema que nos compete a todos?

En la obra se nos muestra el vacío en que se hunde el ser humano, la necesidad de expurgar los demonios internos atados al pasado para comenzar a movernos. ¿Es acaso miedo a la libertad? Estos tres seres se nos presentan como monstruosos, pero ¿no somos acaso parecidos a ellos? Triana demuestra que la violencia, la agresividad cohabita en todos los seres humanos.

Lalo, Cuca y Beba son adultos físicamente, pero su conducta es de adolescentes, casi niños, porque no han aprendido a crecer o no lo han querido hacer. Resulta más fácil culpar a los demás de nuestros fracasos que asumirlos como propios. “Me hicieron un inútil.” (85)

Cada uno de los hermanos, en diferentes momentos, intentan huir del juego, pero siempre son acorralados por los otros, argumentando que a través del juego encontrarán la salvación. ¿Salvar su alma quizás? La obra termina con un Lalo abatido, una Cuca “satisfecha” y una Beba a punto de asumir el mando. Muchos opinan que la obra termina en el inicio, pero yo considero que no es un simple ciclo que culmina para volver a empezar, sino que es un inicio “casi” idéntico porque ahora los papeles vuelven a distribuirse de forma distinta y el círculo se agranda.

Es el juego de nunca acabar, el hacer para no hacer, como dijera Beckett: hacer para nada. Mientras sigan representando agotarán todas sus fuerzas, no dejando posibilidad a la realización del acto verdadero. ¿Cuánto tiempo han estado envueltos en ese ritual? No pareciera ser un rito premonitorio, sino un rito que busca la anulación del suceso. Si dejan de jugar, ¿qué harán con

sus vidas? Hay mentiras que de tanto repetirlas acaban siendo verdad...tal vez en sus cabezas ya no puedan distinguir la realidad de la fantasía.

3.3 Elementos de ritualidad en la obra

¿Por qué se habla de rito en *La noche de los asesinos*? ¿Tiene esto que ver con los postulados del *Teatro de la crueldad* de Artaud?

En la publicación de la obra aparece una cita de Artaud:

[...] este mundo humano entra en nosotros, participa en la danza de los dioses, sin retroceder, ni mirar atrás, so pena de convertirse como nosotros mismos: en estatuas de sal... (73)

Sin embargo yo estoy convencida que el rito dentro de la obra obedece más a la cultura afrocubana que a los postulados de Artaud. Es cierto que se encuentran puntos de contacto con él y con el teatro del absurdo, pero después de haber estudiado las obras anteriores de Triana y sus obsesiones, me parece que el rito no se suscribe a la crueldad, sino a lo espiritista, lo primitivo, lo cubano que tanto ha llamado la atención de Triana. Hay que recordar que en cada una de sus obras aparecen cantos, ritos, alusiones a la santería afrocubana y siendo ésta su obra cumbre, el rito ocupa un lugar más importante y con un mejor tratamiento.

La cita a Artaud, a mi modo de ver, tiene un significado más allá del querer demostrar una influencia... yo creo que prepara al lector para lo que sucederá: una danza con los dioses, unos seres que se vuelven estatuas por mirar el pasado, por quedarse detenidos en él, por congelarlo a través de su juego macabro...

Una vez aclarado dicho punto, considero conveniente hablar del ritual, para más adelante explicar por qué creo que dicho ritual va más allá de un simulacro de asesinato, convirtiéndose además en una búsqueda de la identidad. Asimismo hablar de ritual no es suficiente, hay que aclarar qué tipo de rito y cómo lo utiliza Triana.

Para Arthur Hocart, el ritual es una ciencia de vida y como tal no se puede realizar por un solo individuo, pues se necesitan por lo menos dos para procrear. Este principio fundamental del ritual lo recoge de una oración: “[...] nos has prometido que cuando dos o tres se reúnan en tu nombre, cualquier cosa que pidan les será concedida...” (Hocart 1975: 73).

Desde que el hombre es hombre se han dado muestras de rituales que ha llevado a cabo, algunos para obtener algo, otros para agradecer algún favor, para celebrar, para propiciar un hecho, para invocar fuerzas mágicas, para recordar un acontecimiento, para contactarse con los dioses...para vivir.

Es cierto que conforme pasan los años, los rituales han ido perdiendo algunas de sus características, pero siguen presentes en nuestra vida. Los cantos, los bailes, las posesiones han ido cediendo lugar a la solemnidad.

¿Y por qué el hombre está tan unido a los rituales? Lévi – Strauss, antropólogo francés, asegura que la unión se debe a una “nostalgia por una continuidad irreparablemente perdida, como una tentativa siempre insuficiente para la expresión de la ansiedad que surge de la experiencia de ese desarraigo experimentado, de ese vaciamiento de lo real” (Geist 1996: 89). Entonces lo que es inherente al hombre es ese sentirse fuera de, un sentimiento de haber dejado algo atrás y el deseo de recuperarlo. El hombre se encuentra entonces en el mundo como un ser perdido, vacío, en búsqueda constante de lo que le fue arrebatado...

Es cuando surge una ansiedad, misma que intenta aplacar con el ritual, pero que en muchas ocasiones ocurre el efecto contrario. Esta ansiedad exarcebada es la que otorga “su lado maniático y desesperado al ritual” (Geist 1996: 89).

En ese estado los seres humanos sienten contactarse con los dioses, hablar con ellos, por ellos...y ese contacto les da la “capacidad de creer las propias mentiras” (Geist 1996: 169).

Encontramos entonces ya algunas concordancias con *La noche de los asesinos*, para empezar los tres hermanos se unen, no sólo porque todos están involucrados en ese mundo opresor que desean aniquilar, sino porque saben que para conseguirlo se necesitan los tres. Cuando unen sus fuerzas crean otra realidad y en ella pueden vivir sus mentiras como si no lo fueran. Creer que el asesinato es posible, que la libertad es alcanzable, que cambiar su vida no es una fantasía ni una

utopía. Lo que dura el ritual dura su ilusión...y ese pequeño lapso de tiempo les es suficiente para sobrevivir.

Los tres hermanos, cada uno a su manera, sienten que algo les fue arrebatado, que sólo tienen prestada la vida; surge en ellos la ansiedad de recuperar, recuperarse ellos mismos, de poder mirar en el espejo y verse por fin. Durante su “juego” hay instantes en los que se acrecienta la acción, se agotan, se exaltan los sentimientos, y el ritual adquiere un tinte desesperado. En estos momentos uno de ellos se sale del juego. Pareciera que están poseídos, que se dan cuenta de lo absurdo de la situación, pero aún así desean llegar hasta el final y agotar todas las posibilidades; los otros le instan a continuar, el que salió toma fuerza y prosigue. ¿Existe ansiedad? Sí, los tres en determinado momento son víctimas de la desesperación y la ansiedad. Es por eso que desean apurar el desenlace o escapar por fin de él.

Se ha demostrado por múltiples estudiosos, la presencia ritual en las religiones. En Cuba, con la llegada de los esclavos africanos, llegan los dioses de dicha cultura. Los españoles prohíben su práctica, pero se crea un sincretismo que da como resultado la santería cubana, de gran tradición en la Isla y que a pesar de estar castigada por el gobierno persiste aún en nuestros días. Triana convivió con dichas tradiciones y está muy unido a los dioses del panteón africano, en especial a los orishas de la tradición yoruba. Por eso es que aparecen constantemente en su producción.

El rito en Cuba tiene color, el color de la nocturnidad, de un misterio, de una acción clandestina contra toda imposición, contra todo lo que venga de afuera. [...] Elaborado con todos los elementos y sobre todo, de sangre, fluye como río oculto en el inconsciente afroamericano (González 2004: 1).

Es acaso simple coincidencia el título de la obra, sabemos porque lo hemos visto en obras anteriores, que Triana gusta de mandarnos pistas a través del título de sus obras. Noche: oscuridad, misterio, color del rito cubano... en ningún momento nos queda claro que sea precisamente en la noche cuando ocurre dicho ritual, podría ocurrir a cualquier hora del día y ellos creer, por estar encerrados en el último cuarto o en el sótano, que es de noche, que todo es del color de sus deseos reprimidos, de su parte oscura de la conciencia. Además la noche tiene múltiples connotaciones: tiempo de sueños, de una nueva realidad, esperar la luz del sol, preámbulo del nuevo día, tiempo de sombras, cuando salen los muertos, cuando las almas viajan, cuando se puede dialogar con la luna.

Esto con respecto al tiempo de la representación, porque está claro que el asesinato- que nunca presenciamos- ocurre durante la noche, cuando los padres duermen, cuando se sienten seguros, a salvo, indefensos. Además Lalo en su confesión aclara que sufría más durante la noche porque era cuando le obsedía la idea del asesinato, le invadía: “No dormía; noches y noches en vela.” (119) En la oscuridad los seres se mueven como sombras entre las cosas, todo es negro alrededor, ¿como el inconsciente?

Otro aspecto que llama la atención con respecto a la cita de Tomás González es la importancia de la sangre. En *La noche de los asesinos* existe una palabra que se repite innumerables veces- catorce para ser exacta- y es precisamente **sangre**. Esto crea en el espectador / lector “una conmoción virtual ya que éste la percibe sin verla” (Meyrán 2001: 46). Después de que Lalo comete el asesinato, Cuca aparece limpiando el cuchillo...un efecto más para hacernos ver lo invisible. Además de que nos remite a los principios de los ritos afrocubanos, donde la sangre ocupaba un lugar dominante. Cabe además hacer notar que este rito es un reajuste de cuentas entre seres unidos por la sangre.

Un elemento ritual presente en la obra es el trance, éste puede implicar una pérdida de la conciencia o la adquisición de una exaltada, lo que permite que el ser se comunique con otra realidad. En *La noche...* los tres hermanos asumen múltiples personalidades, entrando y saliendo de ellas como si estuvieran siendo poseídos, igual que un médium. José Triana en entrevista con Escarpanter: “Los personajes están como poseídos por un trance de mediumnidad” (Nigro 1994: 3). “Los roles de un ritual [...] son encarnaciones recreadas, reinterpretadas” (González 2004: 4). Y es precisamente lo que hacen los hermanos, encarnan otros personajes y los reinterpretan, cada uno a su manera. El padre que asume Beba no es el mismo que el encarnado por Lalo, ya que muchas veces Lalo utiliza esta máscara para mostrar sus propios pensamientos.

Cabe señalar que durante el primer acto los padres aparecen como traídos del pasado o en circunstancias del presente, pero en el segundo acto, cuando Cuca ha predispuesto todo: acomodado el escenario, los instrumentos como si fueran “dispuestos a un fin determinado”, el rito adquiere mayor fuerza pues los padres son llamados después de la “muerte”, su intervención sorprende. Lalo es juzgado por el asesinato cometido y aparecen a testificar los padres muertos. ¿Se les invocó y se adueñan del cuerpo de Lalo y Cuca? ¿Es acaso esto una evocación de los

procesos de posesión, de la “subida del santo”, del famoso “montarse en el caballo” de los ritos afrocubanos?

No podía faltar un elemento de suma importancia en todo ritual: el canto. A lo largo de la obra nos encontramos con distintos sonidos que acompañan la acción y que poco a poco van acrecentándola. Esto crea además una atmósfera especial por la repetición, un aura de algo sobrenatural.

(Lalo empuña dos cuchillos. Observa el filo y los frota entre sí.) (90)

(Lalo ha seguido frotando los cuchillos. Este acto, aparentemente simple, crea, acompañado de los sonidos emitidos por el propio Lalo, un clímax delirante.) (92)

(La escena a partir de este momento, adquirirá una dimensión extraña. Los elementos que se emplean en ella son: los sonidos vocales, los golpes sobre la mesa y el taconeado acompasado, primero de Beba, y luego de los dos personajes (Beba y Cuca), en el escenario. Aprovéchense estos recursos hasta el máximo.) (108)

(Cuca empieza a golpear sobre la mesa, a repetir, como Beba, el taconeado y el tecleo oral, hasta que la escena alcanza un breve instante de delirio.) (110–111)

Está además la canción inventada por Lalo, que representa su deseo de cambiar el orden de las cosas, de darle un sentido nuevo, diferente...y que los padres interpretan como himno de rebeldía contagiado también a las hermanas:

La sala no es la sala
La sala es la cocina
El cuarto no es el cuarto
El cuarto es el inodoro.

(Cuca comienza a cantar. “La sala [...]” Establecer una fuerte interrelación entre los cantos y las palabras de Lalo y Cuca. Los cantos de Beba aparecen primeramente como gruñidos y se van transformando hasta alcanzar un acento dulce, sencillo, ingenuo casi, mientras flamea de diferentes maneras el velo de novia utilizado en el primer acto.) (126)

A quedado demostrado entonces el elemento musical presente en la obra, música de ritual, que acompaña, que cobija la acción, que le da un matiz distinto, que nos envuelve a nosotros como espectadores / lectores en la ceremonia que se está llevando a cabo.

Cuando Lalo representa a su madre el día de la boda, Beba tararea la marcha nupcial, ¿es acaso también un recordatorio de nuestros rituales actuales?

La danza aparece también pero de forma menos explícita. La que realiza siempre una especie de baile es Beba, demostrando con sus movimientos una vez más el círculo en el cual giran sus vidas: (*Beba da vueltas alrededor de Cuca y Lalo*) (104)

Beba.-(*Gritando y moviéndose en forma de círculo por el escenario*) (127)

Como en todo rito la disposición de los elementos utilizados es importante, y en el segundo acto nos encontramos con una Cuca sumamente preocupada por dejar todo dispuesto para la continuación del ritual. Cada cosa debe estar en su sitio, incluso ellos mismos.

¿Pero por qué tanto empeño en continuar el ritual? Porque los tres son seres mutilados, solitarios, indecisos, encerrados en sus propias fantasías y su única salida es vivir del juego. El único de los tres que realmente comete el asesinato es Lalo, sin embargo desde el título se hace hincapié en que los tres son *asesinos*, es ahí donde encuentran su unión, su identidad. Como explicó Diana Taylor: “Ellos son asesinos, compañeros de crimen” (Nigro 1994: 55), incluso en el momento del interrogatorio por parte de los policías uno de ellos dice claramente que no se explica cómo Lalo pudo enterrar a sus padres él solo...lo que nos indica que no sucedió precisamente así.

Cuca y Beba nunca aceptan su culpabilidad, y aunque se intercambian los papeles: en el primer acto Lalo manda, en el segundo Cuca y en el tercero- que está por venir- Beba mandará, siempre es Lalo el culpable, el asesino, el trasgresor. Porque fue él el “inventor” del juego. Notamos entonces el poder de mando de Lalo. Él se impone ante sus hermanas, repite el mismo patrón opresor que tanto critica, arremete física y psicológicamente contra ellos. Cuca nos da una pista de ello cuando le recrimina que desde niño quiso salirse con la suya y que deseaba hacer de ellas dos sus sombras o una copia de él.

Cuca cuando toma el mando también repite la agresión. Está comprobado que son incapaces de accionar sin violencia, que ésta es la forma en la que fueron educados y de la cual no se pueden zafar. ¿Acaso la única forma de cambiar las cosas es por medio de la violencia? ¿Quién es culpable entonces?

Cuando inicia la obra Lalo habla de un asesinato que ha sido cometido...sin embargo es al final del primer acto cuando se decide a tomar el cuchillo y matar simbólicamente a sus padres. ¿Entonces por qué nombrar desde antes la acción futura? Porque el tiempo no es lineal en el mundo de ellos. Van y vienen en instantes, en lapsos de tiempo: antes de su nacimiento, la infancia, la adolescencia...incluso se imaginan lo que no ha sucedido: el después de.

¿Por qué no podemos permanecer indiferentes a la obra? Porque a pesar de que Triana, sobre todo en la última versión, ha llenado la obra de la esencia cubana con sus tradiciones, cubanismos, el chisme; al desnudar a los personajes de todo ello queda lo inherente a todo ser humano.

Es por estas razones que considero *La noche de los asesinos* un grito humano, una ansiedad de hallarse uno mismo, acabar con los espejos que deforman la realidad...pero ¿quién no siente miedo de descubrir realmente quién se es? Cada uno de nosotros tiene sus propias mentiras, sus propios miedos y acciones que, aparentemente sin sentido, repetimos hasta el infinito. Porque como dicen estos hermanos: lo malo es que uno se acostumbra.

Al final del juego vuelven a sumirse en su soledad, esperando ansiosa y temerosamente la indicación “cierra esa puerta” para comenzar. El asesinato simbólico es más que un parricidio, es un suicidio. Los tres son seres enfermos que no dejan a ninguno de ellos escapar, es la mano que sale de la tumba la que los jala al cuarto oscuro. Es la necesidad del otro para subsistir, para luchar contra alguien, para imponérsele a alguien, para hacerlo cómplice, compañero, hermano doblemente de sangre: la heredada y la ficticiamente derramada.

La obra está plagada de frases perturbadoras, inolvidables porque han estado alguna vez en nuestros labios o podrían estarlo: “Al fin descubro que me odias”, “El miedo me paralizaba y me quedaba a medias”, “Por qué no viviste plenamente cada uno de tus pensamientos, cada uno de tus deseos”, “ni pensar que tengo la vida prestada”...

Mover los muebles, cambiar el orden preestablecido, ¿es ese realmente un cambio? Si las cosas permanecen inmóviles, todo es inútil. Lalo ilusamente cree que imponer su ley es la solución a sus problemas, Cuca se entretiene limpiando lo que lleva años lleno de polvo y telarañas, Beba

vive abstraída contemplando las nubes, escuchando entre gritos el suave golpeteo de la lluvia, la madre aparenta ante los vecinos una vida familiar envidiable y se ilusiona con un vestido rojo, el padre se emborracha y sueña con otra vida para regresar con “la cola entre las patas”.

La vida se marchita en sus rostros, ya no importa matar a los padres si ellos mismos son cadáveres. Al final ya no hay horror ante los hechos, sólo tristeza. “¿Me has querido alguna vez?” El padre en boca de Lalo es quien hace la pregunta a la madre...sin embargo esa misma pregunta podría salir de cada uno de los personajes. ¿Se han querido alguna vez?

Triana critica la represión como forma de educación, la violencia como forma de convivencia con los demás. Es un tema que estuvo y estará presente en cada una de sus obras, porque al igual que sus personajes Triana mismo está en busca de su identidad por medio de su escritura, de sus obsesiones dramáticas. Regresar a su esencia cubana, ir más hondo, lo africano, o quizás más profundo: el ser desnudo, la esencia del ser; la parte de ese individuo que lo une a todos los seres humanos.

Triana, que siempre se ha considerado en el exilio, necesita más que nunca encontrar sus raíces, su pertenencia a algo. *La noche de los asesinos* sigue siendo incluso en estos días, una obra llena de sorpresas para él, llena de incógnitas que no se ha podido responder. ¿Acaso la escribió en un estado parecido al trance? El rito por la identidad no es únicamente un alarido surgido de tres gargantas reseca de tanto callar, es el propio autor que habla por ellos y nos hace escuchar nuestra propia voz.

Si se revisa la primera versión de la obra y la que Triana corrigió (publicada por Cátedra) se nota una mayor cantidad de cubanismos y referencias a las tradiciones afrocubanas de la santería. Triana no quiso restarle universalidad a la obra, pero cada vez se siente más unido a sus raíces afrocubanas y quería hacer hincapié en ello. Es por eso que me atrevo a afirmar la influencia afrocubana en sus obras más que una influencia de Artaud; en todas sus obras aparece esta preocupación.

Hace poco leí en el ensayo psicológico “La locura inducida por excesos en autoritarismo” de Carmen Conroy, el daño que puede causar el autoritarismo en el ser humano, induciendo a muchos de ellos a la locura, el suicidio o el asesinato de los padres. La voz de uno de los adultos estudiados en dicho ensayo, reclamaba que sus padres le habían matado el alma. Lalo, Cuca y

Beba pueden decir lo mismo. Andan por su casa como objetos y no se dan cuenta de ello porque son eso: utensilios inanimados.

A fin de cuentas ¿cuál es el significado de la palabra rito? Rito viene del griego *dromenon*: “una cosa hecha” según Jane Harrison (Brugal 2003: 202). Y eso es lo que ellos buscan, un asesinato hecho, realizado. No intentan una imitación, no es un “como si”, es un acto imaginario pero sumamente real para ellos. “el fin no es imitar lo real, sino atraparlo desde antes” (Brugal 2003: 202). ¿Antes de qué? En este caso podría ser antes de petrificarse.

¿Qué pasa cuando por un recoveco del cuerpo se introduce el alma, la conciencia? ¿Qué pasa cuando uno se detiene a pensar si las cosas debieran ser de otro modo? ***La noche de los asesinos***. Pero con tantas telarañas en la cabeza...¿es posible hacer las cosas de manera distinta a lo que se ha sido acostumbrado? ¿Es fácil escapar del eterno presente?

Si se considera a la familia el agente psicológico de la sociedad; si dentro de ese núcleo los padres viven a medias, sin saber lo que quieren, obedeciendo los códigos impuestos por los demás; si se pierde fe en el futuro de la patria; si se encuentra uno fuera de su país; si las paredes se derrumban y uno no encuentra de dónde asirse. Acaso, como asegura el dramaturgo Fullea, “¿la ritualidad es en gran parte sinónimo de identidad?” (En: Brugal 2003: 144)

Él lo plantea en un ámbito cubano, observando que el paso del rito a la representación en Cuba ocurrió con gran fluidez y que justo en los primeros años de la Revolución los autores buscaban adentrarse en el teatro vernáculo, en las raíces, en una búsqueda nacional y hallaron en la incursión del rito dentro del teatro la mejor forma de hacerlo... Sin embargo eso mismo puede trasladarse a cualquier nacionalidad.

El ser humano y su constante mirada al espejo, buscándose, tratando de reconocerse en esos ojos extraños que lo observan... El hombre y sus rituales que le alivian la angustia, le dicen de dónde viene, le dan un origen, un nombre, una identidad. Lalo, Cuca y Beba al final de la obra no han resuelto su miedo a la vida, no se han encontrado a ellos mismos, pero durante su representación se asumen como “asesinos” y eso les da identidad, unión.

Triana continúa preguntándose, indagándose; y como dijera Eugenio Barba: “existen motivos esenciales que nos parecen vitales, se diría que son heridas, obsesiones que profundizamos, y alrededor de las cuales giramos y volvemos constantemente” (1983:18). *La noche de los asesinos* marcó al autor indudablemente, y seguro halló en su escritura un alivio, una parte de su identidad.

Yo por mi parte sigo leyéndola y leyéndome.

La noche es la noche que dura, no en la memoria ni en la mente,
sino en su permanencia, la noche que es una eternidad que (...) envuelve
aunque nunca la encuentre.

Guillermo Cabrera Infante

CONCLUSIONES

¿Por qué es tan reconocida a nivel mundial *La noche de los asesinos*? La respuesta se ha desglosado a lo largo de todo el trabajo expuesto anteriormente, concluyendo que el interés que despierta la obra obedece al conjunto de elementos que la constituyen: el lenguaje utilizado, el tema, el retrato del ser humano, la utilización del teatro dentro del teatro, el elemento ritual, el desafío para cualquier actor... Y existen muchas razones más por las cuales la obra ha sido tan bien recibida desde su aparición.

Triana, dentro del teatro cubano, es un autor al que no se puede dejar de nombrar. No sólo por el hecho de pertenecer a una generación que vivió el cambio que conllevó la Revolución, sino porque su dramaturgia refleja todo lo que el ser humano experimenta en los cambios, sean o no llamados revolución. Triana no se puede definir como un dramaturgo panfletario, pero sí como un ser que describe claramente el interior de los seres humanos.

Sus obras comenzaron siendo indagaciones del pasado y poco a poco se fue desprendiendo de él para descubrir que realmente no se ha cambiado del todo. ¿Qué es lo que Triana nos dice? Lo que estemos dispuestos a escuchar. Creo que es importante rescatar que en ningún momento dejó de escribir lo que deseaba, que no se dejó llevar por la oleada de la Revolución. Si bien es cierto que como él mismo afirma, gracias a ésta, pudo escribir muchas obras tal como son ahora, porque comprendió muchas cosas dentro y fuera de él, también es claro que no se dejó contaminar por las órdenes de los que sólo buscaban en el teatro un instrumento más de propaganda.

Como se vio en el pequeño repaso de los dramaturgos que junto con él formaron la llamada “generación de la revolución”, cada uno de ellos tenía su signo distintivo y el de Triana es sin duda uno especial. Triana logró descubrir la riqueza del cubano, la propia riqueza del teatro, la importancia de los hechos históricos, la relevancia del amor. Sé que existen muchos otros autores que se han ocupado también de las raíces cubanas, que han indagado quizás aún más que Triana en las tradiciones, en el teatro bufo, en las mezclas...sin embargo Triana logró amalgamar todo de tal forma que poco a poco sus obras se van entretejiendo, consiguiendo un estilo tan propio que es indudable la huella del autor.

Creo que Triana descubrió la manera de expresarse, el jugar con el teatro dentro del teatro, el darle importancia a personajes que antes permanecían tras bambalinas, el saber usar elementos de la cultura afrocubana de forma tal que no sean excesivos. Jugar con las palabras, con la repetición constante de una en específico para dejar claro, en el fondo de la mente del espectador o lector, el significado abstracto de la obra. Utilizar la danza, las canciones y los objetos, reconocer que el teatro tiene un sin fin de posibilidades para llevarse a cabo.

Lo rico de una obra como esta es que se puede leer, estudiar, montar, actuar, dirigir...y siempre habrá algo más que descubrir, algo nuevo que permanece oculto, algo extra que nos dice de nosotros mismos.

La noche de los asesinos vino a mí cuando yo estaba en una búsqueda interna, en un querer hallar respuestas fuera y la obra me demostró que la mayoría de las respuestas están dentro de nosotros. Que cada uno tiene sus propios mecanismos de defensa, sus propios pretextos para no hacer, sus propios rituales de exorcismo. Todos somos asesinos en potencia, todos podemos

matar aquello que no nos agrada, que nos impide ser libres, que no nos deja accionar; pero primero debemos reconocer qué es lo que está mal. Mientras sigamos culpando al otro de nuestros actos, seguiremos viviendo como objetos, seguiremos caminando en círculos, disculpando nuestra inmovilidad, añorando lo que no tendremos, escupiendo odio, resentimiento, dolor, impotencia.

Triana supo cómo introducirnos en su noche. Es importante resaltar que era necesario contar con dos actos, de este modo queda clara la estructura que sigue el ritual. Comenzar y empezar con las mismas palabras. Para luego intercambiar el poder.

Es también interesante hacer notar que gracias a este salto de un acto a otro, el asesinato queda suspendido en ese intervalo de duración indefinida. Un asesinato que se oculta al espectador a la manera griega.

En el primer acto los personajes encarnan seres en su mayoría específicos: Margarita, Papá, Mamá, Pantaleón... en el segundo se transforman en seres definidos por su profesión: policía, fiscal, juez, secretaria.

Es además en el segundo acto donde el lenguaje se vuelve cada vez más siniestro, más cruel. Cada uno de los personajes se nos muestran en su máxima expresión. Ya no existe la duda del acto, éste fue cometido, ahora queda la reflexión. Las palabras tienen un peso enorme, las verdades de cada uno flotan en el aire. Se respiran recriminaciones. Durante toda la obra lo que palpita son corazones desequilibrados.

Como apunté en el capítulo final, la obra no es un círculo sino, más bien una espiral. A primera vista pareciera que termina casi igual que como empezó, pero es claro que existe una gran diferencia entre ambos finales de acto. No sólo se intercambian las figuras de poder, sino que a pesar de girar aún sobre el mismo hecho, las acciones se refieren a éste de distintos modos. Por ejemplo: en el primero se habla de llevar a cabo el asesinato y en el segundo se habla de las consecuencias de haberlo cometido.

La obra no sólo trata de tres hermanos que representan el asesinato de sus padres, trata de unos adolescentes perdidos, marchitos. Unos seres que no encuentran las herramientas que les ayudarán a ser libres, unos seres con temor, que prefieren permanecer en aquello que les molesta que adentrarse en la incertidumbre que conlleva el accionar.

Pero en esta historia, como en tantas otras de la vida cotidiana, no existen culpables y víctimas, existen responsables, existen seres fragmentados que se han visto asfixiados en una sociedad que los desconoce, que no les enseñó a comportarse de otro modo, que impone, que dicta órdenes. ¿Cómo aprender a amar?

Yo creo que es por ello que *La noche de los asesinos* sigue moviendo fibras dentro de todo aquel que se acerca a ella. Porque nos muestra que el ser humano está muy solo, está perdido, está contaminado y está ansioso de encontrarse, por eso recurre a cualquier cosa con tal de lograrlo. El rito de *La noche de los asesinos* es un rito enfermo que busca sanarlos, un rito que les dé por lo menos momentáneamente una identidad a la cual asirse. La noche que es eterna, que es inmutable, que es suya, que es la posibilidad de su libertad. Lo que envuelve la obra es la

oscuridad que sólo nos permite ver entre sombras, que nos permite liberarnos ante la premisa de que no nos observan del todo. Resumiendo, estamos ante una noche y tres asesinos.

En la obra el rito busca un diálogo con los antepasados, con la voz interna que ha enmudecido, con los sueños que parecieran pesadilla, con los remordimientos que han ido carcomiendo el alma. Lalo, Cuca y Beba sólo buscan culpables sin percatarse de que la vida se les está diluyendo, de que están desperdiciándola en ese constante hacer para no hacer.

Cada uno en su momento tiene atisbos de realidad, de reflexión...sin embargo no es suficiente. Tal vez lo primero que deberían hacer es convertirse por fin en asesinos, pero no de sus padres sino de ese juego. Terminar con él. Pero el miedo es muy grande. Están inmersos en esa atmósfera que fueron construyendo y ya ni ellos saben dónde quedó la llave que les permitirá escapar de ese lugar.

Saben que no escapan y mientras tanto seguirán representando, hiriéndose unos a otros y a ellos mismos, seguirán sonriendo con la simple idea de lo que harían si fueran capaces de... La casa no se arregla con palabras, la vida tampoco; no obstante han descubierto mientras juegan, que tienen poder, tienen voz, tienen identidad: que son asesinos.

En nuestra casa, en nuestro sótano, en nuestra mente, se encuentran zonas oscuras que no nos hemos atrevido a explorar. ¿No sería bueno comenzar a asesinar nuestros fantasmas mentales?

Rito por la identidad... nos impulsa a buscar lo que somos en medio del vértigo infinito, del maravilloso alboroto de lo que no somos, pero está ahí, irrefutable, dibujando –por contraste- nuestra cara, entregando, acaso pasionalmente, un sentido a nuestras vidas.

Bibliografía

Adler, Heidrun y Adrián Herr (eds.) (2003). *Extraños en dos patrias: Teatro latinoamericano del exilio*. Madrid. Vervuert – Iberoamericana.

Arrufat, Antón (1994). *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana, Ediciones Unión.

Artaud, Antonin (1990). *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa.

Brugal, Yana Elsa y Beatriz J. Rizk (eds.) (2003). *Rito y representación. Los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*. Madrid, Vervuert -Iberoamericana.

Camus, Albert (2001). *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza.

Cervantes Hernández, Carlos (1988), “*El teatro cubano del siglo XX: evolución y revolución*”, TESIS para obtener el grado de Doctor en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, D.F., págs. 211 – 223 y 278 – 289.

Dauster, Frank (1974). *En un acto. Nueve piezas hispanoamericanas*, Nueva York, D. Van Nostrand.

Dauster, Frank (1975). *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. México, SEP.

Esslin, Martín (1966). *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral.

Fon, Ana Victoria(ed.) (1980). *Teatro y Revolución*. La Habana, Letras Cubanas.

Fromm, Erich (1947). *El miedo a la libertad*. México, Piados.

Geist, Ingrid(coord.) (1996). *Procesos de escenificación y contextos rituales*. México, Universidad Iberoamericana / Plaza y Valdés.

Hinchliffe, Arnold (1969). *The absurd*, London, Methuen.

Hocart, Arthur (1975). *Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos*. México, Siglo XXI.

Leal, Rine (1968). *Introducción a Cuba: el teatro*. La Habana, Instituto del Libro.

Leal, Rine (1975). *Teatro bufo: siglo XIX. Antología*. Tomo I. La Habana, Editorial Arte y Literatura.

Lobato Morchón, Ricardo (2002). *El teatro del absurdo en Cuba (1948 – 1968)*. Madrid, Verbum.

Meyrán, Daniel (2001). Introducción a: Triana (2001) *La noche de los asesinos*. Madrid, Cátedra.

Monleón, José (1978). *América Latina: teatro y revolución*. Venezuela, Ateneo de Caracas.

Muguerca, Magaly(1989). *Indagaciones sobre el teatro cubano*. La Habana, Pueblo y Educación.

Nigro, Kirsten (1994). *Palabras más que comunes (ensayos sobre el teatro de José Triana)*.

Boulder, Society of Spanish and Spanish American Studies, Department of Spanish and Portuguese, University of Colorado.

Sartre, Jean Paul (2003). *El existencialismo es un humanismo*. México, Quinto Sol.

Teatro Cubano Contemporáneo (1962). Madrid, Aguilar.

Teatro Cubano Contemporáneo. Antología. (1992). México, FCE.

Teatro: 5 autores cubanos(selección y prólogo de Rine Leal) (1995), Nueva York, Ollantay Press, vol. I.

Triana, José (2001). *La noche de los asesinos*. Madrid, Cátedra.

Ubersfeld, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia.

Versényi, Adam (1996). *El teatro en América Latina*. Gran Bretaña, Cambridge University Press.

Vito de la Campa, Román (1975). *El teatro criollo de José Triana: rito y sociedad cubana*, Michigan, University of Minnesota.

Zalacaín, Daniel (1985). *Teatro absurdistas hispanoamericano*. Valencia, Albatros Hispanófila.

Hemerografía

Abdo, Ada (1963), “*Seis meses de teatro habanero*”, *Casa de las Américas*, 3/17- 18, La Habana, marzo – junio, págs. 89 – 92.

Alvarez- Borland, Isabel y David George (1986), “*La noche de los asesinos: Text, staging and audience*”, *Latin American Theatre Review*, 20/1, Lawrence University of Kansas, Center of Latin American Studies, otoño, págs. 37 – 48.

Arenal, Humberto (1979), “*Crónica de una jornada: teatro nuevo*”, *Conjunto*, núm. 39, La Habana, enero – marzo, págs. 3 – 14.

Barranco, Jesús (1997), “*Artaud y La noche de los asesinos*”, *Encuentro de cultura cubana*, Madrid, núm. 4 –5, primavera – verano, págs. 46 – 53.

Beltrán, Alejo (1965), “*Nuevo teatro profesional en el interior*”, *Unión*, vol. IV, núm. 3, La Habana, julio- septiembre, págs. 164 – 168.

Boudet, Rosa Ileana (1984), “*Veinticinco aniversario del teatro en la Revolución*”, *Conjunto*, no. 60, La Habana, abril – junio, págs. 7 – 18.

Casey, Calvert (1961), “*Teatro / 61*”, *Casa de las Américas*, 2/ 9, La Habana, noviembre- diciembre, págs. 103 – 111.

Corrieri, Sergio (1979), “*Con los pies en el Escambray pensamos en nuestra patria, en nuestra América y en el mundo*”, *Conjunto*, no. 39, La Habana, enero – marzo, págs. 19 – 21.

Cruz- Luis, Adolfo (1979), “*El movimiento teatral cubano en la Revolución*”, *Casa de las Américas*, 20/ 113, La Habana, marzo – abril, págs. 40 – 50.

Cruz, Soledad (1984), “*Veinte años de teatro en pantalla*”, *Conjunto*, no. 61 –62, La Habana, julio- diciembre, págs. 107 – 109.

Dauster, Frank (1969), “*The game of chance: the theater of José Triana*”, *Latin American Theatre Review*, 3 /1, otoño, págs. 3 – 8.

Dauster, Frank (1990), "*Visión de la realidad en el teatro cubano*", *Revista Iberoamericana*, no. 152 – 153, julio – diciembre, págs. 853 – 870.

Escarpanter, José (1990), "*Tres dramaturgos del inicio revolucionario: Abelardo Estorino, Antón Arrufat y José Triana*", *Revista Iberoamericana*, núm. 152- 153, julio-diciembre, págs. 881-896.

Estorino, Abelardo (1965), "*Triana salva a los asesinos*", *Unión*, vol. IV, núm. 3, La Habana, julio- septiembre, págs. 178 –180.

Fernández Retamar, Roberto (1967), "*Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba*", *Casa de las Américas*, 7 /40, La Habana, enero – febrero, págs. 4 – 18.

Flores, Dianik (2001), "*José Triana: pasado vs. presente*", *La Jiribilla*, La Habana.

Hart Dávalos, Armando (1977), "*El ministro de cultura y los trabajadores del teatro*", *Conjunto*, no. 32, La Habana, abril- junio, págs. 12 – 19.

Hart Dávalos, Armando (1979), "*El grupo teatro Escambray: con el corazón en la revolución*", *Conjunto*, núm. 39, La Habana, enero – marzo, págs. 15 – 18.

Larco, Juan (1965), "*La noche de los asesinos*", *Casa de las Américas*, año V, La Habana, no. 32, septiembre- octubre, págs. 97 – 100.

Leal, Rine (1962), "*Seis meses de teatro en pocas palabras*", *Casa de las Américas*, 2/11- 12, La Habana, marzo – junio, págs. 46 – 50.

Leal, Rine(1995), "*Ausencia no quiere decir olvido*" en *Teatro: 5 autores cubanos*. Nueva York, Ollantay Press.

Meléndez, Priscilla (1990), "*El espacio dramático como signo: la autoconciencia del juego representacional en La noche de los asesinos de José Triana*", en *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*, Madrid, Pliegos de ensayo, págs. 107 – 125.

Miranda, Julio (1969), "*José Triana o el conflicto*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 230, La Habana, febrero, págs. 439 – 444.

Muguerca, Magaly(1991), "*Del teatro sociológico al teatro de la identidad*", *Conjunto*, no. 87, La Habana, abril – junio, págs. 2 – 18.

Neglia, Erminio (1980), "*El asedio a la casa: un estudio del decorado en La noche de los asesinos*", *Revista Iberoamericana*, vol. XLVI, no. 110–111, enero–junio, págs. 139–149.

Nigro, Kirsten (1977), "*La noche de los asesinos: playscript and stage enactment*, *Latin American Theatre Review*, 11/1, Lawrence University of Kansas, Center of Latin American Studies, otoño, págs. 45 – 57.

Ortega, Julio (1969), "*La noche de los asesinos*", *Cuadernos americanos*, núm. 164-3, mayo – junio, págs. 262 – 267.

Palls, Terry (1978), "*El teatro del absurdo en Cuba: el compromiso artístico frente al compromiso político*", *Latin American Theatre Review*, 11/2, Lawrence University of Kansas, Center of Latin American Studies, primavera, págs. 25 – 32.

Piñera, Virgilio (1964), "*El teatro actual: Piñera, Arrufat, Triana...*", *Casa de las Américas*, 5/ 22-23, La Habana, enero – abril, págs. 95 – 107.

Piñera, Virgilio (1979), "*Primer festival nacional de teatro nuevo: dictamen de la Comisión de Metodología*", *Conjunto*, no. 39, La Habana, enero- marzo, págs. 22 – 28.

Taylor, Diana (1990), "*Framing the Revolution: Triana's La noche de los asesinos and Ceremonial de guerra*", *Latin American Theatre Review*, 24/1, Lawrence University of Kansas, Center of Latin American Studies, otoño, págs. 81 – 92.

Taylor, Diana (1991), "*Theatre and revolution: José Triana*", *Theatre of crisis: drama and politics in Latin American*. Lexington, University Press of Kentucky, págs. 64 – 95.

Triana, José (1961), “*Entrevista al jurado*”, *Casa de las Américas*, 1/5, La Habana, marzo-abril, págs. 39 – 44.

Triana, José (1963), “*La muerte del Ñeque*”, *Casa de las Américas*, vol. 3, núm. 20 – 21, La Habana, septiembre – diciembre, págs. 50 – 63.

Triana, José (1987), “*Palabras comunes*”, *Tramoya. Cuaderno de teatro*, 11, julio- septiembre, págs. 3 – 170.

Triana, José (1997), “*Ahí están los tarahumaras*”, *Encuentro de la cultura cubana*, núm. 4-5, Madrid, primavera – verano, págs. 21 – 31.

Vasserot Cano, Christilla (1995), “*Entrevista con José Triana*”, *Latin American Theatre Review*, 29/1, Lawrence University of Kansas, Center of Latin American Studies, otoño, págs. 119 – 129.

Vasserot Cano, Christilla (1997), “*José Triana entrevistado*”, *Encuentro de cultura cubana*, núm. 4-5, Madrid, primavera- verano, págs. 33 – 45.

Vasserot Cano, Christilla (1998), “*Avatares de la tragedia griega en el teatro cubano contemporáneo 1941 – 1968*” en D. Meyran, A. Ortiz y F. Sureda (eds.), *Théâtre, Public, société*, Perpiñán, PUP, págs. 342 – 350.

Zalacaín, Daniel (1985a), “*El asesinato simbólico en cuatro piezas dramáticas latinoamericanas*”, *Latin American Theatre Review*, 19/1, Lawrence University of Kansas, Center of Latin American Studies, otoño, págs. 19 – 26.

Fuentes informáticas

Cubonet Internacional: El teatro cubano, “víctima de la destrucción del estado”: José Triana

(2001) www.cubonet.org/Cnews/y01/Sep01/05o2.htm, mayo de 2005

González, Tomás (2004), “*La moda de la ritualidad*” en: www.enfocarte.com/5.25/teatro.html,

abril de 2005.

Revista Casa de las Américas: www.casa.cult.cu/premioscasanuevo/liminartodos.htm, junio de 2005.

www.cubayoruba.cult.cu, diciembre de 2005.

www.religionyoruba.com, julio de 2005.

Anexo I

Breve cronología

Datos obtenidos de (*Teatro Cubano Contemporáneo* 1992: 88 – 113)

1958 Queda constituido Teatro Estudio.

Estados Unidos decreta el embargo de armas a Batista.

1959 *El alma buena de Sechuán* es el primer texto de Brecht presentado en Cuba. Sale a circulación el suplemento *Lunes de Revolución* y la revista *Casa de las Américas*.

Batista huye del país y el 2 de enero entra el Ejército Rebelde a La Habana.

1960 Teatro Nacional de Cuba se funda. *Medea en el espejo* de Triana se estrena. La Imprenta Nacional comienza a laborar.

Cuba reestablece relaciones con la URSS, comienzan a nacionalizarse empresas norteamericanas.

1961 Inicia el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional. Primer Festival de Teatro Latinoamericano. Surge El Consejo Nacional de Cultura y queda constituida la UNEAC.

Estados Unidos rompe relaciones diplomáticas con Cuba: invasión a la Bahía de Cochinos...fracasó en menos de 72 horas; comienza la campaña de alfabetización.

1964 Se edita *Conjunto*. Estrenos de obras de Arrufat, Estorino y Quintero.

Los miembros de la OEA (menos México) votan a favor de romper relaciones diplomáticas con Cuba.

1965 *La noche de los asesinos* recibe el Premio de Casa de las Américas. Primer concurso nacional de literatura de la UNEAC.

Se constituye el Partido Comunista de Cuba, comienza una campaña represiva contra los homosexuales con la creación de campos de trabajo forzado. Ernesto Guevara

parte a otras tierras de Latinoamérica. Cuba autoriza el puente aéreo Varadero – Miami, para los emigrantes a EU.

1966 *La noche de los asesinos* obtiene el Gallo de La Habana en el VI Festival de Teatro Latinoamericano. Primer Festival de Teatro para niños.

Alerta militar ante una amenaza de EU. La central eléctrica de Matanzas es bombardeada.

1967 La obra de Triana, *La noche...* realiza una gira por Europa, se presenta en el Teatro de las Naciones, Festival del Joven Teatro de Lieja y el Festival Internacional de Venecia. Se crea el Instituto del Libro.

Muere Ernesto Guevara en Bolivia.

1968 Se funda Grupo Teatro Escambray. Se nacionalizan las salas privadas. Dos de los libros premiados por el concurso de la UNEAC desencadenan polémica por su contenido ideológico (caso *Los siete contra Tebas*).

Se nacionalizan todos los comercios e industrias. Cuba apoya la invasión soviética a Checoslovaquia.

1969 Se vislumbra lo que serán tiempos difíciles en la cultura.

1970 Sale de cartelera una obra de Milián por sus alusiones críticas: *La toma de La Habana por los ingleses*.

Crisis económica y política más seria desde el establecimiento de la Revolución.

1971 Congreso Nacional de Educación y Cultura: inicios de una política más rígida y dogmática. Inicia una década estéril en el teatro cubano. Por orden del Congreso de Educación y Cultura varios colectivos son disueltos.

Los ciudadanos que pugnan por un marxismo abierto, pluralista y heterogéneo se ven reprimidos con el cierre de su revista *Pensamiento Crítico*.

- 1972 Grupo Teatro Escambray sale de la ciudad. Movimiento Nueva Trova.
Cuba ingresa al Consejo de Ayuda Mutua Económica. Se adopta el modelo soviético (planes quinquenales).
- 1973 Nace Teatro Político Bertolt Brecht.
EU y Cuba firman un acuerdo oficial sobre piratería aérea. Se reforma el sistema judicial. Castro visita Vietnam.
- 1974 Primer Panorama de Teatro Danza y se funda Teatrova.
En Matanzas se celebran las primeras elecciones de delegados al Poder Popular.
- 1975 Muere el dramaturgo Carlos Felipe.
Se concluye la institucionalización de la Revolución, se celebra el Primer Congreso del Partido y se levanta el embargo comercial de la OEA contra Cuba.
- 1976 Inicia actividades el Instituto Superior de Arte.
Se busca la aprobación de una nueva Constitución de carácter socialista. Castro es elegido Presidente del Consejo de Estado de la República. El país adquiere una nueva división político-administrativa: 14 provincias.
- 1977 Se crea el Ministerio de Cultura y la Editorial Letras Cubanas que restituye los derechos de autor.
Tentativa de normalización de las relaciones cubano-norteamericanas.
- 1978 Primer Festival de Teatro Nuevo.
Castro inicia conversaciones con la comunidad cubana en el exilio.
- 1979 Abre de nuevo Teatro Nacional.
Conferencia del Movimiento de los No Alineados. Castro elegido presidente para el siguiente periodo. 100,000 exiliados visitan Cuba.
- 1980 Teatro Estudio viaja a festivales internacionales, se reabre el Teatro Musical

de La Habana y comienza el primer Festival de Teatro de La Habana. José Triana sale de Cuba.

En menos de 48 horas diez mil personas se refugian en la embajada de Perú en La Habana. Ciento veinte mil cubanos emigran a EU: la llamada “flotilla de la libertad”.

Anexo II

Cronología de Triana (Meyrán, introducción a: Triana 2001: 11 – 34)

- 1958 Triana se encuentra en España trabajando en una escuela para actores y autores. Escribe poesía y teatro *El mayor general hablará de teogonía*.
- 1959 Vuelve a Cuba el 18 de enero. Hace contacto con Francisco Morín.
- 1960 Octubre: estreno de *El mayor general hablará de teogonía*; noviembre: estreno de *Medea en el espejo*.
- 1962 Escribe *El parque de la fraternidad* y *La casa ardiendo*.
- 1963 Se publica *El mayor general hablará de teogonía* en una antología de teatro cubano (Rine Leal). Escribe *La visita del ángel* y se estrenan *El parque de la fraternidad* y *La casa ardiendo*.
- 1964 Termina y estrena *La muerte del ñeque*.
- 1965** Termina *La noche de los asesinos*, obra que obtiene el Premio Casa de las Américas, publicándose inmediatamente.
- 1966 Estreno de *La noche de los asesinos* bajo la dirección de Vicente Revuelta. La puesta en escena obtuvo el premio Gallo de La Habana.
- 1967 Triana, junto con todo el equipo de la obra, emprenden una gira por Europa con *La noche de los asesinos*. Regresan a Cuba en diciembre.

- 1968 Triana es uno de los jurados de la UNEAC, por lo que vive muy de cerca el “caso Padilla / Arrufat”.
- 1969 Triana trabaja con obreros... Comienza lo que él llamó su “muerte cívica”.
- 1970 A pesar de las pocas posibilidades de estreno o incluso de publicar, Triana sigue escribiendo.
- 1971 *Revolico en el campo de Marte.*
- 1973 *Ceremonial de guerra.*
- 1979 Comienza a escribir *Palabras comunes.*
- 1980 Sale de Cuba rumbo a Francia, donde permanece hasta el día de hoy.

Anexo III

Glosario de términos afrocubanos¹

Changó: Hijo de Aggayu, Orisha mayor. Dios del fuego, del rayo, del trueno, de la guerra, del baile, la música y la belleza viril. Patrón de los guerreros y las tempestades. Representa el mayor número de virtudes e imperfecciones humanas.

Lucumí o Lukumi: es el lenguaje Yoruba como es hablado en Cuba y los Estados Unidos.

Orischa u Orisha: algunos antropólogos creen que proviene del término *asha* que significa ceremonia, o de las raíces *ri* (ver) y *sha* (escoger). Son deidades con rasgos antropomórficos que actúan sobre la vida de los individuos según sus tradiciones. Se cree que en África su número asciende a 600 y que aproximadamente 50 llegaron a Cuba.

Regla de Oshá o santería: religión cubana de antecedente yoruba.

¹ www.religionyoruba.com y www.cubayoruba.cult.cu

Santería: derivado de la palabra española santo, significa la adoración de los santos; caso típico de sincretismo: combinación o reconciliación de diferentes creencias religiosas. En Cuba: las deidades yorubas fueron identificadas con algún santo católico.

Yemayá: Madre de la vida. Considerada como madre de todos los Orishas, es la dueña de las aguas saladas y representa el mar.

Yoruba: el pueblo yoruba se originó en el sur occidente de Nigeria. Los esclavos negros que llegaron a Cuba, en su mayoría pertenecían a dicho pueblo.

*Existen numerosos libros que hablan acerca de la religión yoruba, sin embargo la mayoría de ellos explican de modo complejo cada uno de los términos, es decir, sólo aquellos que tengan conocimiento previo del tema pueden entender las acepciones explicadas. Es por ello que decidí recurrir a fuentes muy confiables, pero con un lenguaje más accesible para todo tipo de lector. Durante mi corta estancia en La Habana, Cuba, tuve oportunidad de visitar la Asociación Yoruba de Cuba, obteniendo con ello acceso a su página virtual.