

LA NOCHE DE LOS ASESINOS, DE JOSÉ TRIANA:

Una revisión de los movimientos
políticos, sociales y culturales de Cuba

Heladio Colín Medina



Universidad Autónoma
del Estado de México



LA NOCHE DE LOS ASESINOS, DE JOSÉ TRIANA: UNA
REVISIÓN DE LOS MOVIMIENTOS POLÍTICOS, SOCIALES
Y CULTURALES DE CUBA

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS
Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México

Doctora en Ciencias Sociales
Martha Patricia Zarza Delgado
Rectora

Doctora en Estudios Latinoamericanos
Cynthia Ortega Salgado
Secretaria de Identidad y Cultura

Licenciada en Diseño Gráfico
Adriana Juárez Manríquez
Directora de Publicaciones Universitarias

LA NOCHE DE LOS ASESINOS, DE JOSÉ TRIANA: UNA
REVISIÓN DE LOS MOVIMIENTOS POLÍTICOS, SOCIALES
Y CULTURALES DE CUBA

HELADIO COLÍN MEDINA



Universidad Autónoma del Estado de México

*"2026, Conmemoración del ingreso de la científica y académica
Elena Cárdenas Guerrero al Instituto Científico y Literario"*

Este libro fue positivamente dictaminado con el aval de dos revisores externos, conforme al *Reglamento de la Función Editorial de la UAEMEX*, y fue sometido a un proceso de identificación de duplicidad de la información mediante un *software* especializado.

Primera edición, abril 2026

La noche de los asesinos, José Triana: Una revisión de los movimientos políticos, sociales y culturales de Cuba
Heladio Colín Medina

Universidad Autónoma del Estado de México
Av. Instituto Literario 100 Ote., Col. Centro
Toluca, Estado de México
C.P. 50000
Tel: 722 481 1800
<http://www.uaemex.mx>

Registro Nacional de Instituciones y Empresas Científicas y Tecnológicas (Reniecyt): 1800233



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-968-9718-73-4

Hecho en México

El contenido de esta publicación es responsabilidad de las personas autoras.

Directora del equipo editorial: Adriana Juárez Manríquez
Coordinación editorial: Juan Carlos Carmona Sandoval
Formación: Gerardo Daniel Hernández Mereles
Portada: Jessica Blanquel Pérez



ÍNDICE

Capítulo 1. Acercamiento a José Triana y a su obra	9
José Triana	11
<i>La noche de los asesinos</i>	24
<i>La noche de los asesinos: pieza fársica</i>	34
La pieza	35
La farsa	46
<i>La noche de los asesinos</i> a través de la crítica literaria	53
 Capítulo 2. La metateatralidad	69
El metateatro	72
El metateatro como recurso de la dramaturgia cubana	94
El metateatro en <i>La noche de los asesinos</i>	97
 Capítulo 3. Análisis de <i>La noche de los asesinos</i> , de José Triana	103
El acontecimiento en la pieza externa e interna	106
El acontecimiento en la pieza externa	108
El acontecimiento en la pieza interna: Primer acto	109
El acontecimiento en la pieza interna: Segundo acto	121
Acontecimiento de la pieza interna ordenado	136
<i>Palabras a los intelectuales</i>: Fidel Castro (1961)	136
El juego de la lipidia	142
Historia de los grandes movimientos políticos y sociales en Cuba	143
PASA	146
La “solución artística” y poética de <i>La noche de los asesinos</i>	149
 Capítulo 4. La lectura histórica de los movimientos políticos, sociales y culturales en Cuba de <i>La noche de los asesinos</i>	159
<i>La noche de los asesinos</i> y José Martí	171
<i>La noche de los asesinos</i>: lectura desde la época de Machado	176
<i>La noche de los asesinos</i>: lectura desde la época de Batista	182
<i>La noche de los asesinos</i>: lectura desde la época de Castro	199
 Conclusiones	219
 Referencias	227

Apéndice	237
Mapas de Cuba	237
Representantes de los grandes movimientos sociales y políticos de Cuba	241
Entrevista con José Triana	245
Siempre fui y seré un exiliado	261
Entrevista a José Triana. El gran ausente de la escena cubana	282
Entrevista a José Triana	289
Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del gobierno revolucionario, Secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional 16, 23 y 30 de junio de 1961	294
¡Revolución no, zarpazo!	333
Manifiesto no. 1 del 26 de julio al pueblo de Cuba	336

CAPÍTULO 1

ACERCAMIENTO A JOSÉ TRIANA Y SU OBRA



*Según parece hemos entrado a la esfera de
los sueños y los encantamientos.*

FAUSTO, J.W.V. GOETHE

El primer capítulo del presente libro tiene como objetivo realizar un acercamiento a la obra de José Triana. Entre los intentos por difundir *La noche de los asesinos* fuera de Cuba, tenemos: la edición de Daniel Meyran (2012), la de *Teatro cubano contemporáneo: Antología* (1992); y la de Christilla Vasserot (2011a), por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Esta última contiene un apartado dedicado a la obra del dramaturgo cubano (entrevistas y estudios críticos). Para este trabajo, tomamos en cuenta la primera versión del texto, publicada por Casa de las Américas en 1965.

La segunda parte de este capítulo se integra de la siguiente manera: primero, presentamos datos biográficos y bibliográficos de José Triana; después abordamos los problemas a los que se enfrentó Triana con la publicación del texto y, finalmente, trabajamos los conceptos de “pieza” y de “farsa”.

José Triana

Sin duda alguna, uno de los seres más polifacéticos en el ámbito de la dramaturgia cubana contemporánea es José Triana, personaje que nos demuestra cómo la revolución marca un antes y un después en las letras cubanas. Nació en Hatuey, provincia de Camagüey, el 4 de enero de 1931, en el seno de una familia obrera, poco antes de la caída de la República. Su padre era trabajador de una compañía telefónica y por influencia de éste tuvo sus primeros acercamientos con la literatura, pues él le proporcionó lecturas de 1936 a 1937; comenzó por las de su propia casa. Fue así como Triana conoce a

Dante y a Cervantes, según afirma en una entrevista que le realiza Christilla Vasserot en París el 11 de abril de 1991 (Vasserot, 2011a).

Para 1940, el trabajo del padre de Triana hace que la familia se mude a Bayamo, lugar donde nuestro autor tiene su primer acercamiento con el teatro vernáculo cubano: el famoso bufo. De 1946 a 1949, Triana estudia en un colegio bautista, donde tiene la primera oportunidad para participar en obras de teatro. En 1950, cuando ya había concluido su bachillerato, toma la decisión de estudiar filosofía. Esto causa conflictos en su familia y termina por suspender sus estudios e integrarse a la compañía de teléfonos donde trabajaba su padre. Otro año que sin duda marcará su vida es 1953, pues asiste a la puesta en escena de *Las criadas* de Jean Genet. Nos atrevemos a afirmar que ahí nace el interés por el doble en Triana, pues cuando sale de la obra comenta:

Pero otra convulsión fue la representación de *Las criadas* de Jean Genet, que hizo que me pasara dos o tres noches sin poder dormir, fascinado todavía por las voces que oía, de los actores hablándome, de las dos actrices hablando y diciéndome cosas que me perturbaban y llenaban de verdad, me hablaban al corazón, directamente al corazón (Vasserot: 2011a).

En este mismo año se marcha a Estados Unidos, donde permanece un tiempo; después se muda a España para iniciar en 1956 cursos de teatro en la Sociedad de Bellas Artes de Madrid y donde forma parte del grupo Teatro Escena: donde realiza todo tipo de oficios mientras escribe teatro y poesía. Una vez que triunfa la Revolución, regresa a Cuba el 18 de enero de 1959. Trae con él parte de la producción escrita en esos años: una buena cantidad de poemas y una pieza en un acto: *El incidente cotidiano*, que después se convertiría en *El mayor general hablará de teogonía*, estrenada en 1960. A su regre-

so, piensa en hacerle un homenaje a Cuba, y lo hace por medio de *Medea en el espejo*, obra que realiza cubanizando los elementos que retoma del teatro griego. *Medea* es estrenada bajo la dirección de Francisco Morín (Espinosa, 1992), director del grupo teatral “Prometeo”, a quien Triana había conocido en España. Más tarde, con este mismo director, estrena *El mayor general hablará de teogonía*, obra que podemos situar como un acto preparativo para entrar a *La noche de los asesinos*, debido a que aquí también existen tres personajes: Elisiria, Petronila e Higinio, los cuales durante toda la obra preparan la manera de matar al Mayor general, pero, cuando están frente a él, son incapaces de hacerlo. Tal como sucede con otras obras de Triana, *El Mayor general* se tachó de antirrevolucionario y fue sacado de cartelera. Se le acusaba de incitar a la rebelión por parte del pueblo cubano y, efectivamente, era así, aunque no lo hacía de manera explícita; sin embargo, se podía sobreentender: la fecha marcada en las acotaciones, “año de 1929”, se puede relacionar con Machado; también hubo quien lo vinculó con Batista e, incluso, con Castro. Ésta es una de las tantas interpretaciones que se le pueden dar a su obra, por eso decíamos que es un autor polifacético.

Una vez que Triana llega a la Isla “Tras el triunfo de la Revolución de 1959, participó en el I Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (“Acuerdo adoptado por La Comisión de Estudio...”, 2003) y se desempeñó como asesor literario del Consejo Nacional de Cultura de la Editora Nacional de Cuba y del Instituto Cubano del Libro” (Mayor, 2012). Los siguientes seis años son de suma importancia para Triana, pues escribe de manera simultánea varias obras. Entre 1962 y 1963 estrena cuatro piezas: *La casa ardiendo*, *La visita del ángel*, *El parque de la fraternidad* y *La muerte del Ñeque* (Espinosa, 1992: 708). En esta última tenemos de nuevo la presencia de la muerte como un acto preparatorio, pues están Pepe, Juan y Níco, cuyo objetivo es matar al Ñeque. Aquellos han sido contratados por

Blanca Estela, quien es la esposa del Ñeque y amante de Juvencio, ex amigo de Hilario “el Ñeque”. Los tres hombres que mencionamos al inicio tienen como finalidad realizar la función del coro, pero no uno tradicional, sino un coro a la cubana, conformado por los cantos de Orilé. Los tres personajes emiten juicios a lo largo de toda la obra y, al final, matan a Hilario. ¿Por qué? Por haber traicionado al padre de Juvencio y por vivir en un mundo de corrupción.

Muchos críticos acusan las cuatro obras anteriores de un debilitamiento gradual de sus temas y personajes, sin embargo, no coincidimos con ellos, pues *La muerte del Ñeque* es un claro ejemplo de la madurez que ya poseía José Triana en el ámbito teatral: “(...) marca una etapa de su producción en la que el dramaturgo demuestra un control de la forma y se destaca por el manejo del diálogo y un enriquecimiento de las posibilidades del ritual” (Espinosa, 1992: 708). Ciertamente, lo hace de la misma manera que en *El mayor general; hablará de Teogonía* y *La noche de los asesinos*, pero aquí sí se realiza el asesinato; es decir, la preparación del acto llega a consumarse.

En 1964 Triana termina su obra más conocida: *La noche de los asesinos*, la cual lo hace merecedor del premio Casa de las Américas y, como consecuencia, se publica inmediatamente y se lleva a escena justo al año siguiente. No hablaremos de ella ahora, sino más adelante; sólo haremos mención de que en 1967 Triana se va de gira al lado de Morín por toda Europa con *La noche de los asesinos*. Cuando concluye la gira, inicia la redacción de *Ceremonial de guerra*, “la cual termina en 1973, en pleno proceso del ostracismo al que fue recluido, como tantos escritores y artistas cubanos, a partir de 1971” (Espinosa, 1992: 708), como resultado de las exigencias del gobierno para que los dramaturgos escribieran en favor de la Revolución.

Lo único que obtiene es la restricción de la libertad en el ámbito teatral. Simultáneamente a *Ceremonial de Guerra*, Triana escribe *Revolico en el Campo Marte*; respecto a esta obra nos dice:

En unos años tenebrosos, de 1970 a 1976 estábamos totalmente apabullados, por no decir, destruidos por el sentimiento de culpabilidad que quiso imponernos la tiranía ejercitando su violencia. Casi a la cercanía del terror. Como un acto liberador nació la obra y quiso ella ser distinta, feliz de ser, enigmática y un poco salvadora. Mi mano siguió el curso de su dictado. Una obra escrita contra el miedo, contra la negatividad de la existencia. Una obra de amor al prójimo en su esencia. Ella determinó la continuidad (Mayor, 2012).

Sin embargo, ni *Ceremonial de Guerra* ni *Revolico en el Campo Marte* fueron publicadas ni estrenadas, pero esto no hace que Triana deje de escribir, pues lo sigue haciendo en la media que trabaja en talleres obreros. Otro año que también marcará su vida es 1980. En este año sale de Cuba y se instala en París, donde es traductor, conferencista, editor, poeta y dramaturgo. *Palabras comunes* es la primera pieza que escribe en el exilio, pero no dentro del exilio, ya que, para él comenzó años atrás (Berlanga, 2006). También había comenzado en Cuba *Palabras comunes*, una versión teatral de la obra de Miguel de Carrión *Las honradas* (1917):

En palabras comunes, Triana entra de lleno en el naturalismo y logra entretener —muy afortunadamente— las cualidades de verosimilitud, variedad y perspectiva que suelen coincidir en ese estilo. Uno de los mayores logros de la obra es mantener una tensión dramática concentrada con varios personajes en escena, trascendiendo los modelos del dueto teatral, como base para lograr la tensión, sin que decaiga la atención del público (Espinosa, 1992: 710).

La última obra teatral que escribe Triana es *Cruzando el puente*, terminada en 1991 (Espinosa, 1992: 710). Aquí hace uso del doble con una intensidad casi similar a *La noche de los asesinos*, pero haciendo uso de un solo personaje: Heriberto.

A lo largo de su vida, Triana recibe múltiples premios, pero quizá el más conocido es el que le otorgó Casa de las Américas. De igual modo, fue profesor visitante en el Dartmouth College de New Hampshire de 1981 a 1982, y escribe, al lado del cineasta Tomás Gutiérrez Alea, un guion para cine que nunca fue estrenado: *Una pelea cubana contra los demonios*. De 1968 a 1969, hizo adaptaciones teatrales, trabajos de radiodifusión y, lo más importante, sigue escribiendo poesía, novela y teatro (Berlanga, 2006). En una entrevista realizada por Maricel Mayor Marsán (2012) y publicada por la *Revista Literaria Baquiana*, se resume la obra literaria de José Triana de la siguiente manera:

Su producción dramática incluye las piezas teatrales de gran éxito: “El mayor general hablará de Teogonía”, “Medea en el espejo”, “El parque de la fraternidad”, “La casa ardiendo”, “La muerte del ñeque”, “La visita del ángel”, “Ceremonial de guerra”, “Revolico en el Campo de Marte”, “Palabras comunes”, “Cruzando el puente”, “La fiesta” y “Ahí están los tarahumaras”. En poesía ha publicado los libros: *De la madera de los sueños* (1958), *Proyecto del olvido* (1964), *Golpe de sombra* (1969), *Cuaderno de familia* (1975), *De aquí para siempre* (1976), *Claro homenaje* (1977), *Ejercicios para después de la siesta* (1977-1988), *Aproximaciones* (1989), *Otro retrato olvidado* (1990), *Oscuro el enigma* (1993), *Vueltas al espejo* (1994), *Casi elegías* (1996), *Dados de apócrifo* (1997), *Orfeo en la ciudad* (2001), *Laberinto* (2005), *Poemas de la niña buena* (2006), *Láudano para un ensueño* (2007) y *Dorada fronda y feria de acrósticos* (2010), entre otros. Escribió, conjuntamente con el cineasta Tomás Gutiérrez

Alea, el guion *Una pelea cubana contra los demonios* (1969-1970). Ha escrito diversos artículos periodísticos y el guion cinematográfico *Una mala mujer* (1986), que permanece inédito. Tiene pendiente de publicación un libro de relatos *Fragmentos y humo* y la novela *Un aire de imposible*. Ha dado cursos de dramaturgia en Dartmouth College y en Ollantay Center for the Arts y ha participado en varios congresos y ofrecido charlas y conferencias en las universidades norteamericanas y francesas. Sus obras completas de poesía y teatro fueron publicadas, a manera de homenaje, por la editorial Aduana Vieja en Valencia, España (2011). Su obra ha aparecido en las más importantes revistas cubanas e internacionales, ha sido representada en numerosos escenarios de todo el mundo, así como traducida a varios idiomas. Vive exiliado en París.

Respecto a esto último, coincidimos con Marleen Berlanga Avilés (2006): José Triana ya vivía en el exilio desde que estaba en Cuba. Su mejor obra, *La noche de los asesinos*, la termina en los años sesenta. En una entrevista con Maricel Mayor, Triana opina de esta década:

No creo que se pueda definir un momento de creatividad y de exaltación como los años 60 en Cuba. Allí se aunaron múltiples puntos de vista y convergencias. Las ideas de transformación, de cambio necesario, aunado a las especulaciones gratuitas del acto revolucionario, la revancha natural de los desposeídos, el oportunismo ciego de las clases aspirantes al poder, los buscavidas en juego y enmascarados, la frivolidad política de ciertos intelectuales, la precariedad ambiental después de una tiranía finisecular y el romanticismo de los ineptos crearon los elementos positivos y negativos que paulatinamente se desarrollarían en muy corto período. Prevalecieron las

contradicciones que asolaron las ideas positivas e *ipso facto* se instaló el poder omnímodo y se definió la catástrofe (Mayor, 2012).

¿Qué hace interesante la obra de Triana? Los cantos, la música, la utilería y las luces; todo tiene un papel fundamental, ya que todo dice algo; como ejemplo, tenemos la música, que inmediatamente nos remite a lo cubano, y los cantos que nos llevan a las raíces africanas en Cuba; además, otro rasgo que lo distingue es que se decide por las formas experimentales, igual que lo hace Arrufat. En cuanto a su formación, nos dice:

¿Cuáles fueron las raíces exactas de mi formación? Está Dostoievski 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, 2011a).

En la misma entrevista acepta que se le vincule con el teatro político, pero no en el sentido que normalmente se hace: el panfletario, sino entre lo cubano y su historia; para él, el hombre es un animal político en cuanto a la tendencia que se da después de los años sesenta por apoyar la Revolución, no de manera voluntaria, sino por petición del gobierno. Triana afirma que más que apoyar una revolución, apoya una contrarrevolución:

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).

Cuando Christilla Vasserot (2011a) le pregunta a Triana hacia quién va dirigida su escritura, él contesta:

Es una pregunta que siempre me he hecho, desde el principio, y creo que la respuesta siempre ha estado en la escritura. Escribo para los sectores más desfavorecidos de la sociedad. Es decir que siempre he pensado que debo expresar en mi escritura los problemas de aquellos hombres que, por alguna razón, dentro de la sociedad ocupan un lugar marginal, o describir con tal fuerza esa marginalidad de los personajes que toque a todos los sectores, a todas las capas de la sociedad. Esa es una de las interrogantes más grandes que se hacen siempre a un escritor ¿para quién escribes?

Cuando dice que escribe para los sectores más bajos, se refiere a las personas que hicieron la revolución, el sector más desfavorecido, aunque también está consciente que no siempre llega así al lector, pues puede entender otra cosa totalmente diferente. Una vez que la obra está publicada, deja de ser del autor, para pasar a ser de quién la lee, aunque afirma que lo cubano sí podrá verse:

Creo que en cada una de mis obras hay una metáfora que yo quiero exponer. Ahora, algunas veces esa metáfora se me escapa a mí, su

significado yo no lo entiendo. Y creo que es mejor que sea así y que no trate de buscar una lucidez absoluta porque eso trataría de destruirlos a ellos como seres vivos. El mundo y los personajes a los que he creado deben de explicarse por sí mismos. ¿Que tienen una correspondencia con la sociedad cubana? Naturalmente: yo soy cubano y todo lo que trato de hacer es expresar esa sociedad. Pero muchas veces, la mayoría, no sé exactamente el significado último. Vivo en un mundo de conjeturas muy estúpido, y dentro de esa estupidez hay momentos lúcidos, como en los locos. Me parece que eso ya es más que suficiente (Vasserot, 2011a).

Sus personajes, según la entrevista hecha por Christilla Vasserot, siempre están en estado de sumisión, de corrupción y de alienación; cuando se le pregunta si las cosas han cambiado, dice:

Todo eso se va transformando. Si busco en las obras que he escrito, primero hay una intención histórica. Puede que como intención o como resultado sea un fracaso. Ahora bien, a mí me ha interesado la historia cubana porque creo que ella va de fracaso en fracaso, buscando una luz, o buscando algo extraño, posiblemente voces mesiánicas, posiblemente soluciones heroicas. Posiblemente dentro de todo ese marasmo, de esa corrupción, de esa agitación de luchas extrañas, podemos decir que nuestra sociedad se va amplificando y se va concretizando. Eso ya es un elemento más que suficiente para instalarla dentro del mundo literario, que es lo que en definitiva a mí me interesa. Es decir, rastrear la historia, exponer diferentes aspectos del hombre y al mismo tiempo darles a todos ellos una dimensión proteica, misteriosa; que tengan diferentes interpretaciones y sean abiertos al porvenir, pero que entre ellos mismos se fueran uniendo y se fueran haciendo una pequeña luz de comprensión de lo vivido, de la vida cubana (Vasserot, 2011a).

Se rescatan varios aspectos, pero lo más importante es que sus obras tienen una intención histórica y se relacionan con lo cubano, de ahí que hayamos decidido incluir dos apartados: “El periodo pre-revolucionario en Cuba” y “La dramaturgia pre y pos revolucionaria en Cuba”. Triana sabe que su teatro no le gustó al gobierno:

Pero el teatro que nosotros hicimos en Cuba fue barrido, fue destruido totalmente; vino otra gente mucho más joven que nosotros y asumió el papel que querían los políticos que tuviera el teatro. Y se hizo el teatro político, un teatro en el cual el poder siempre tenía el papel paternal y los otros eran bestias malas, es decir blanco sobre negro. El resultado es que de eso hoy día queda poco, porque los escritores estaban en función de los intereses del grupo político en el poder. Yo creo que el teatro es otra cosa, que el teatro busca otros territorios. ¿Territorios de qué? De la conciencia, de los problemas de conciencia, de los problemas de nuestra vida, esta vida que vivimos, cómo debemos vivirla, cuáles deben ser nuestras mayores aspiraciones, cuáles deben ser nuestros mayores intentos. Pero esto sin programación, que es lo que yo combato. Un teatro dirigido lo detesto. Una obra nace como un hecho espontáneo, como nace una flor, una abeja, una hormiga, es decir esa cosa que es del esfuerzo animal, brutal, del misterio de la naturaleza. No me vienen ahora palabras mejores. El caso es que el teatro debe nacer de los problemas naturales que se van planteando los hombres mientras viven (Vasserot, 2011a).

En este caso, el teatro político sí es el que Vasserot le preguntaba a nuestro autor: un teatro que sirviera al gobierno. Una de las tantas razones por las que se marchó de Cuba en 1980 fue por el rechazo de su obra. Él mismo reconoce que su obra sí producía subversión,

hacía reflexionar sobre las cosas y tomar decisiones; por eso, cuando se le pregunta si su teatro es subversivo, contesta:

Sí, ése es el punto que yo busco: un teatro de subversión, que haga reflexionar, un teatro que haga pensar, que sirva como de conductor para un mejoramiento humano. Pero siempre dentro de la subversión, nunca dentro de la aceptación. El día que un escritor se pone a escribir en favor de, yo me pregunto: ¿por qué limitarse? Sin embargo, si tú buscas la subversión, ella te da una mayor amplificación, te da una mayor diversidad y te da una ambigüedad. Y los textos entonces adquieren una dimensión mayor, mucha más fuerza (...) (Vasserot, 2011a).

Para finalizar, sólo nos queda hablar de la vinculación que se la ha hecho con el absurdo, especialmente con *La noche de los asesinos*, la cual comienza a escribir en 1958 y termina en 1964. En la entrevista que hemos estado analizando, Triana dice que se deja influenciar por el absurdo hasta 1958, no antes. Esto nos lleva a concluir que *La noche de los asesinos* entra en esta categoría, pero si la obra es estudiada sólo desde el absurdo, los resultados no serían completos. Por ello, al incluir la teoría del doble, creemos que podemos llegar a una interpretación más enriquecedora. Ahora bien, ¿de qué manera Triana se deja influir por el absurdo? En la misma entrevista dice que los responsables fueron los libros de Camus: *El mito de Sísifo* y *El hombre rebelde*, ya que fueron hitos fundamentales para las generaciones formadas dentro de los años cuarenta y cincuenta, y esto ocurre cuando él tenía entre diecisiete y diecinueve años; también tiene influencia de Sartre con *La prostituta respetuosa* (Vasserot, 2011a). Pero quizá el acontecimiento más importante por el que se contagia del absurdo es que en España, en 1958, asiste a la representación de las obras de Ionesco y de Becket.

Otro aspecto a destacar es que, antes de 1958, Triana ya poseía obras relacionadas con el absurdo, y las había construido sin tener formación en este movimiento, razón por la que sólo las obras posteriores a 1958 pueden ser construidas con base en una estética del absurdo consciente. Triana afirma haber destruido las obras que se relacionaban con el absurdo y que escribió antes de 1958: *El incidente cotidiano*, *Augusta* y *La casa de las brujas*. Vemos entonces que Triana ya estaba trabajando en el absurdo “sin saberlo” (Vasserot, 2011a). Por último, mientras Triana está en París, tiene contacto con Bertolt Brecht y con su obra, la cual asocia con la que se realizaba en Cuba y con la propia. Le parece que el teatro de Brecht es demasiado explicado y afirma que las cosas no son así (demasiado fáciles); no obstante, reconoce que la estética del teatro de Brecht tiene su grandeza. Triana concluye la entrevista de la siguiente manera:

Entonces, llamarme absurdista está bien, pero creo que mi búsqueda es otra. Puedo pensar que en algún momento he planteado la absurdidad de nuestra sociedad, pero siempre con un elemento más positivo, es decir pensando que el hombre es una criatura única, que el hombre, a pesar de todo el horror que pueda crear, merece la pena. Eso creo yo (Vasserot, 2011a).

Gracias a los datos mencionados desde el inicio y los que nos proporciona la entrevista de Vasserot, realizada en París el 11 de abril de 1991, podemos concluir que la poética de esta obra¹ y la poética histórica,² es decir, el conjunto de las obras de José Triana, se conforma por los acontecimientos cubanos, tanto de la época prerrevolucionaria como posrevolucionaria, y que este autor tiene pleno

¹ Entendida como proceso de creación, tanto a nivel ficcional como a nivel real.

² Entendida como “intertextualidad”.

dominio del ámbito literario, lo cual hace, sin ninguna duda, más enriquecedora su obra.

La noche de los asesinos

José Miguel Oviedo considera que la pieza más importante de la producción de Triana es *La noche de los asesinos*, publicada en 1965 y estrenada en 1966 en La Habana (2001: 286). Tanto su fecha de inicio, señalada por el propio Triana, como la mencionada por Oviedo son importantes: la primera porque en 1958 Triana recibe el conocimiento del teatro del absurdo durante su estancia en España, y este dato permite intuir que la obra se escribe bajo parámetros de este teatro. Aun cuando obras anteriores ya se construyeran así, Triana no lo había hecho de manera consciente, es decir, no pensaba en trabajar bajo la estética del absurdo; y la segunda, porque 1965 es el año que cambia el rumbo del teatro cubano (debe recordarse que esto ya había pasado cuando finaliza la Revolución Cubana). Triana es víctima de este cambio, pues sus obras comienzan a ser reprimidas, entre ellas *La noche de los asesinos*.

Con los datos anteriores, podría formularse una pregunta: si la obra se publica en 1965 y en ese mismo año gana el premio Casa de las Américas, ¿por qué se estrena hasta el año siguiente? La respuesta la otorga Marleen Berlanga Avilés (2006): en esos años comienzan las primeras represiones del gobierno, lo cual provoca el cierre de Teatro Estudio, dirigido por Vicente Revuelta y amigo de Triana. El autor de *La noche de los asesinos* deseaba que su obra fuese dirigida por Vicente Revuelta, así que espera la reposición de actores, la cual se da hasta 1966. Por consiguiente, el 4 de noviembre de este año se estrena en la sala Hubert de Blanck y gana el premio Gallo de La Habana, otorgado por el V Festival de Teatro

Latinoamericano. Se da respuesta a una interrogante, pero aparece otra: ¿qué causa la salida de Vicente Revuelta de Teatro Estudio? Obsérvese lo siguiente:

Volvamos a *La noche de los asesinos* en cuestión: debía presentarse en el Festival de Teatro Latinoamericano de este año y no se montó: 1) porque el consejo directivo de la Casa de las Américas estimó que se haría en el momento adecuado; 2) porque Vicente Revuelta —a quien di el texto, días después de recibir el premio literario, «Si te gusta, hazla cuando puedas», le dije— había sido suspendido de la dirección del Teatro Estudio por orden de presidente Dorticós a causa de una conversación que tuvieron ambos y donde Vicente, escuetamente, le planteó que, viendo la orientación actual, si él, como homosexual, podía dirigir un teatro dentro del marco de la Revolución. La respuesta inmediata: fue separarlo de sus funciones. Esta posición de Vicente correspondía a la situación caótica, ya planteada de la UMAP. Y teniendo en su haber datos fiables sobre los escritores, actores y directores acusados y enviados a las granjas de trabajos forzados, si él no hablaba honesto y a calzón quitado y comulgaba con rueda de molinos (Salvat, 2004: 47).

Según José Triana, lo que permitió que Vicente Revuelta regresara a la dirección de Teatro Estudio fue la crítica que recibió *La noche de los asesinos* en países como Polonia, Chile y Colombia, pues de allá llegaron elogios a Cuba. También contribuyó “la intervención en las altas esferas de Raquel Revuelta, Carlos Rafael Rodríguez y Juan Marinello, [quienes estaban] de paso por la Isla” (Salvat, 2004: 47).

Cuando el asunto de Revuelta se resuelve, Triana afirma que “en los primeros días del mes de marzo de 1966, este (Vicente Revuelta) me llamó y me confirmó que le encantaba el texto y que lo montaría, si se lo permitía la Casa de las Américas, y me nombró

las actrices con quienes le gustaría trabajar” (Salvat, 2004: 47). Revuelta recibió la autorización y decidió invitar a Triana a los ensayos para discutir la repartición de papeles; además, debían trabajar en algunas dificultades que tenía para realizar el montaje.

Una vez resuelto, se estrenó: “La noche del estreno, de principio a fin, se deslizó como balsa sobre aceite” (Salvat, 2004: 47): cuando la obra termina, el auditorio agradece el trabajo del director y de los actores a través de un aplauso de quince minutos. Esto hace que el jurado del V Festival Internacional de Teatro Latinoamericano manifieste su intención por conocer al autor de la pieza. Así sucede y salen a flote grandes discusiones (en sentido positivo) y deciden otorgarle el primer premio del festival, mientras el segundo se lo dan a *Don Juan Tenorio*, de Guignol Nacional (Salvat, 2004).

Entre los críticos más importantes que hablaron en favor de la obra están Mario Parajón, Rafael Suárez Salís, Luis Amado Blanco y Rine Leal; todos expertos en teatro. Ellos dieron a conocer ante la prensa las virtudes de la pieza, así como su significación en la cultura cubana. Los comentarios de los críticos contribuyeron a que el Teatro de las Naciones de París invitara al elenco a montar *La noche de los asesinos* en la capital francesa.

Triana se enfrentaba así a un problema: si no cumplía con las condiciones revolucionarias, ¿cómo iría con el elenco?; además, no contaba con el presupuesto necesario, pues se había reducido. Ante tal situación, Haydee Santamarina le brinda su apoyo, pero le pone como única condición que se comporte como fiel representante de la Revolución Cubana. Triana acepta y la pieza se va de gira (Salvat, 2004).

Como resultado del V Festival de Teatro Latinoamericano de La Habana, *La noche de los asesinos* gana el Gallo de Oro. Gracias a este premio y a las críticas a las que se hacía referencia con anterioridad, la obra se va de gira. También la dirige Vicente Revuelta.

De esa gira, adquiere el reconocimiento internacional del que goza actualmente. Obsérvese:

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; Turín; Milán; Florencia; Nápoles y 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), además, se divulga desde África hasta Medio Oriente (Berlanga, 2006: 37).

Algunos de estos lugares los explica detalladamente Ricard Salvat en la entrevista que le hace a Triana en París el 3 de agosto de 2003. La obra tuvo la misma aceptación en la capital francesa que durante su estreno en Cuba. La prensa francesa la cataloga como uno de los mejores espectáculos montados en ese año en Teatro de las Naciones. Las tres obras reconocidas fueron: *La noche de los asesinos* (Cuba), *Los gigantes de la montaña* (Italia) y un grupo de danzas de la India (Salvat, 2004).

Cuando finaliza el festival, Vicente Revuelta es invitado a Avignon; mientras tanto, Triana se marcha a Londres, donde ensayaba la misma obra, pero ahora dirigida por Terry Hands en el Theatre Adwych de la Royal Shakespeare Company. Después se marchan a Suiza, Italia y Bélgica. Durante su estancia en Europa, Triana tiene la oportunidad de conversar con José Tamayo, quien ya le había preparado un recorrido por Madrid y Barcelona, el cual finalizaría con los festivales de España. No se quedó. ¿Por qué? Porque Haydee le informa que en Cuba esperaban *La noche de los asesinos* para la apertura del Seminario Nacional de Teatro (Salvat, 2004). Iniciaba así una trampa de la que Triana tomaría consciencia después.

A su regreso, la mañana del 9 de diciembre de 1967, lo recibieron con honores en el aeropuerto José Martí. Ese día le comunican que participaría en uno de los eventos más importantes programados por la Revolución. Ahora participaba en la trampa que él mismo había aceptado desde que se había marchado a Europa como fiel representante del movimiento. ¿En qué consistía dicho evento? Diferentes equipos discutirían los problemas que enfrentaba el teatro nacional en general y en particular. El Seminario estaría presidido por dramaturgos de renombre, entre ellos José Triana. Cada equipo elaboraría una ponencia donde abordaría una síntesis de las discusiones llevadas a cabo durante los días del seminario y la leería en la clausura. Era la trampa, pues como resultado se dictaría la política cultural y se pondría en vigor. Lo anterior “serviría de tape a la burocracia para eliminar lo que consideraba un rezago corruptor de la cultura contemporánea, el teatro del absurdo, el teatro de la crueldad, y así todos aquellos que se manifestaran como adeptos” (Salvat, 2004: 48). Los perjudicados fueron Piñera, Arrufat, Dorr y Triana. Ante esta situación, Triana comenta lo siguiente: “En nuestro caso, que dimos prueba con obras aceptables, el sambenito de los seguidores del teatro del absurdo y de la crueldad se convirtió en una lápida; éramos los estigmatizados, los infamantes, agentes de las ‘podridas y decadentes sociedades de la Europa Occidental y de los Estados Unidos’” (Salvat, 2004: 49).

El equipo de Triana estaba conformado por Virgilio Piñera, Abelardo Estorino, Antón Arrufat, Vicente Revuelta, Humberto Arenal y Armando Suárez del Villar; el otro por Nicolás Dorr, Sergio Corrierri, Flora Lauten, Liliam Llerena y Héctor Quintero.³ En la clausura del seminario, llevado a cabo en el Teatro Mella (el cual estaba repleto de participantes de todas las provincias), Liliam Llerena invitó a Triana a leer la ponencia de su equipo; sin embargo, lo

³ Triana afirma que no recuerda todos los integrantes del otro equipo.

detuvo justo a la mitad de la primera cuartilla y le mostró su indignación revolucionaria. Triana se marchó.

Como resultado del seminario, surgió Teatro de Escambray. El objetivo de este colectivo teatral era alfabetizar a los guajiros y crearles una conciencia ideológica en favor de la Revolución. Esta misma intención se dirige a los ciudadanos, sólo que para ellos se había creado el teatro político Bertolt Brecht, con sede en el Teatro Mella.

Además, se organizaban brigadas que irían a trabajar con personas dedicadas a la construcción, y también con las que estaban en el ejército (Salvat, 2004). Cuando el festival termina, José Triana se da cuenta de la trampa de las autoridades, cuya finalidad sólo era ver de qué lado estaba. Entre las obras que Triana defiende, aparecen *La noche de los asesinos* y *Los siete contra Tebas* de Arrufat. Obsérvese lo siguiente:

Yo sabía que defendía la causa noble del teatro. *Los siete contra Tebas*, de entrada, no es una obra perfecta. ¿Qué obra humana lo es? Sabemos que la lastra su carga verbal en la exposición y también a lo largo del texto, lo que no impide que, revisando el original griego, logre instantes de una exaltada belleza nada frecuente en la escena cubana. En este caso tendríamos que remitirnos a la obra de los románticos. No hay copia, es una recreación, el ejercicio virtuoso de un creador. Por otra parte, lo riesgoso del tema. Plantear sin ambages la situación crítica del país dividido, seccionado por la tiranía de un hombre obstinado que cree poseer la verdad absoluta, cuando existe una relatividad en la verdad. Ni blanco, ni negro, el gris. O una variedad infinita de claroscuros. Arrufat, como todo dramaturgo que se precie de serlo, ahonda en el tuétano la tragicidad de la historia y del ciudadano de la polis y expone hermosos rituales que una puesta en escena avisada reivindicaría a plenitud (Salvat, 2004: 50).

Esta cita aplica también para *La noche de los asesinos*. No se trata de una copia del teatro europeo, sino de una recreación que toma en cuenta aspectos cubanos. Aun así, fue mal vista, como tantas otras obras. Justo es esta una de las razones por las que Triana abandona Cuba de manera definitiva.

Para José, *Los siete contra Tebas* era la mejor obra presentada en el concurso de la UNEAC ese año. Tanto el texto de Arrufat como el de Triana se enfrentan a los mismos problemas. El autor comenta lo siguiente respecto a *La noche de los asesinos*:

J.T.- El problema de 1968 empieza en 1965 cuando se premia *La noche de los asesinos* (teniendo el voto en contra de Bernardo Canal Feijoo) y más tarde en 1966 se le otorga el premio El Gallo de La Habana por unanimidad a su montaje. Hasta la fecha ninguna obra mostraba al desnudo las interioridades de la vida cubana, su violencia y un sentido del humor incisivo y cruel en un marco cerrado, casi asfixiante de seres fácilmente identificables. Porque los tres personajes podían ser cualesquiera hijos de vecino. Por otra parte, la obra en sí trascendía la contingencia y se transformaba en una metáfora; y como toda metáfora sería aplicable o utilizable en diferentes niveles de interpretación. Como siempre acontece, nacían de las reflexiones que mantenía en silencio sobre qué es el poder, qué es una Revolución..., ¿una conmoción y la imposición de una utopía o un enfrentamiento con los conflictos del país a fin de que evolucione? ¿Es romper con el pasado y borrar y cuenta nueva? ¿O un largo ejercicio de análisis de la tradición y del presente, lo positivo y lo negativo, los entrecruzamientos de uno y otro, las falacias y la demagogia implícitas en la actividad humana, y las novedades que son aplicables sin forzar el conglomerado de intereses de una nación? ¿La radicalización y la intemperancia no engendran un

desequilibrio que inevitablemente nos conduce a la esquizofrenia colectiva? (Salvat, 2004: 43 y 44).

Pero, ¿qué provocó el escándalo con *La noche de los asesinos*? Triana cree que después de publicarse cayó en manos de lectores equivocados. A partir de ese momento llegaron opiniones aberrantes y desorientadas, entre ellas, que era una copia descarada de *Las criadas* de Jean Genet. En algún momento, Triana afirma, como ya dijimos, que su obra se identificaba con la contrarrevolución y no con la Revolución (Salvat, 2004). Las interpretaciones que más lo marcaron fueron:

¿Con quién se identifica, con la Revolución? ¡No, jamás! ¡Con la contrarrevolución! ¿Tú crees?... ¡Evidentemente el padre es Fidel, la madre es Cuba, y los tres hijos son la gente joven que quiere un cambio, o los delincuentes! ¿Por qué se celebra un juicio donde no interviene el abogado de la defensa? ¿Quiere meter el dedo en la llaga? ¡Ese tipo (el autor) es un francotirador y de poco fiar! ¡Un maricón de mierda! ¡Todos los maricones...! ¡Hay que romperles la siquitrilla! ¡Quién diablos se ha creído él...! ¡Clara subversión de Roberto Fernández Retamar quien tenía una cuenta que saldar conmigo por una crítica irrespetuosa que yo le hice a su libro de poemas *En su lugar la poesía* en la revista *Casa de los Américas* en 1963! Juan Larco consideraba *La noche de los asesinos* una obra peligrosa, puro diversionismo ideológico (Salvat, 2004: 44).

Entre esas múltiples interpretaciones de las que habla Triana, está la presente, la cual evidentemente no será negativa. *La noche de los asesinos* nace en un ambiente que puede ser bueno si se le ve por el lado de los cambios teatrales en la Isla, pero malo si se le ve por del lado de la etapa final de la lucha revolucionaria. En la opinión de José Miguel Oviedo:

(...) La obra ha sido traducida a más de veinte lenguas y ha tenido representaciones en América y Europa. La gran ironía es que después de ganar el premio Casa de las Américas de Teatro 1965 y de su éxito mundial, Triana no volvió a presentar ni a publicar una obra más en Cuba, pues cayó en desgracia entre quienes lo acusaban, confusamente, de no tratar la nueva sociedad revolucionaria cubana o de atacarla de modo velado; en realidad, una indicación del texto decía claramente que la acción ocurría en “cualquiera de los años cincuenta” (Oviedo, 2001: 283-284).

Esa indicación en cierta manera fue la responsable de que la obra fuera vetada, sin embargo, de acuerdo con los estudios literarios, es fundamental porque contribuye a la interpretación de la obra, aunque, como decimos arriba, cada lector lo hace según su espacio de experiencias⁴ y horizonte de expectativas,⁵ pero también de acuerdo con la “solución artística” y poética⁶ que le da el autor y que delimita las posibles interpretaciones.

Por ello, una persona cubana le dará una interpretación, mientras que una mexicana le dará otra, y ambas serán válidas.⁷ Eso es lo que hace particular y universal el texto de Triana.

Para Vicente Revuelta, director de la pieza, “el texto de Triana se relacionaba con Viaje de un largo día hacia la noche de Eugene O’Neill (...) Como rasgos comunes estaban la atmósfera cerrada de ambas piezas y la relación ambivalente entre hijos y padres, donde los últimos son, a la vez, culpables e inocentes” (Pérez, 2009: 57).

⁴ Entendido como el cúmulo cultural del lector; conocimientos previos a la lectura.

⁵ Expectativas de la lectura.

⁶ Entiéndase como la configuración del texto (forma), sean capítulos, apartados, escenas, actos, epígrafes.

⁷ Repetimos, siempre y cuando no rebasen la configuración que le dan los múltiples sentidos y significaciones, incluso contradictorios, a la pieza, entendida como una totalidad, que es lo que se percibe en muchas de las interpretaciones anteriores. Dicho de otro modo, estas juzgan desde “afuera” del texto, tomando en cuenta tan sólo elementos aislados, o en función de posturas ideológicas aisladas, determinadas y determinantes (Solé, 2014b).

Es justo de ahí donde nace la idea de leerla desde el doble, pues esta “teoría” nos permite penetrar en los tres hermanos y conocer el porqué de sus actos.⁸ Oviedo (2001: 283) nos dice que Triana, al igual que Piñera, “supo, como él, resolver el dilema de hacer teatro cubano que, a la vez fuese universal, tradicional y moderno, profundo y experimental. Lo hizo intentando una fusión del drama existencial, el teatro del absurdo y el ‘teatro de la crueldad’ que predicó Artaud”, aunque ello lo llevara a sacar de cartelera sus obras.

Para Magdalena Pérez Asensio (2009), *La noche de los asesinos* es una pieza en la que su autor plasma el mundo de los sueños, las obsesiones y los espejismos de la pequeña burguesía, así como sus juegos prohibidos y, en cierta forma, su imposibilidad para cumplirse. Triana parte de una situación cotidiana: tres personajes se “desdoblan” para llevar a cabo un ritual parricida. La premisa básica de la que parte Triana es un juego de personalidades para continuar las indagaciones en torno al carácter cubano y, para plasmarlo, eligió el entorno de la familia. En un espacio tan pequeño, como es el desván, logra hacer una exploración del ser humano (Pérez, 2009). Magdalena cree que el propio Triana expresa su propósito con esta pieza: “destruir los elementos anacrónicos y convulsivos de las relaciones padres e hijos” (Pérez, 2009: 57), y de hecho lo logró. El tratamiento del tiempo tiene un papel fundamental en la obra.

Por último, “Julio E. Miranda afirma que la obra es la más importante del teatro cubano de los sesenta, porque Triana ‘ha logrado una renovación del lenguaje y la estructura dramáticos... un uso maestro del absurdo y la crueldad entendidos como instrumen-

⁸ Si bien no es la(s) teoría(s) la que determina(n) la posible lectura, sino que es la propia obra (u obras), a partir de su(s) propia(s) (y particulares) configuración(es) del acontecimiento, de la acción, de los personajes, de los diálogos, de las formas genéricas utilizadas, de los géneros intercalados, de las didascalias, etc., la que nos conduce hacia ella, permitiendo entenderla(s) mejor y ayudándonos a explicar por qué se la(s) tomó en cuenta. Las teorías son instrumentos o herramientas a utilizar para explicar o comprender mejor lo que el texto, por cuanto “sujeto” (Autor implicado), “comunica” a su “interlocutor” (Lector implicado), para dar cuenta de que propuesta teórica da cuenta de lo encontrado en el texto (Solé, 2014b).

tos de investigación de un tiempo absurdo y cruel” (Escarpanter, 1990: 894-895). Éstas son algunas de las múltiples interpretaciones de la obra de Triana; por eso, decíamos que es un autor provocador y polifacético.

La noche de los asesinos: pieza fársica

En este apartado del segundo capítulo se explicará por qué *La noche de los asesinos* es una pieza fársica. Se definirá tanto pieza como farsa, pues se trata de conceptos indispensables para analizar la *meta-teatralidad* y la división en *pieza interna* y *pieza externa*. La división que se propone aquí no se encuentra en las historias de la literatura hispanoamericana de José Miguel Oviedo (2001: 283). ni en la de Raimundo Lazo; el primero sólo reconoce que el texto presenta un rito o una ceremonia que sólo sucede en la mente de los hermanos, la cual nace como “forma de reaccionar contra la frustración que los domina y de escapar de su propia inmadurez por la vía de la violencia”; a pesar de no hacer alusión a una división entre piezas, mucho menos a la pieza, sí habla de los desdoblamientos, encargados de dar origen al metateatro: “La conflictividad emocional de cada uno rivaliza con el aire exasperado su rito, porque cada uno tiene razones distintas a las del otro y a veces entran en contradicción consigo mismos, desdoblándose en personajes múltiples”.

Además, Oviedo trae a colación la polémica que suscitó *La noche de los asesinos* en el momento de su publicación: Triana fue acusado de atacar a la sociedad revolucionaria de modo velado a través de una pieza que tenía poco ingenio y que se construía bajo los parámetros del “antiteatro”.⁹ Esto se relaciona directamente con el

⁹ Se le otorga este nombre a la producción teatral encasillada dentro del teatro del absurdo de Becket como el de Ionesco, así como con el teatro de la crueldad desarrollado por Antonin Artaud. Raimundo Lazo (1974) considera que Abelardo Estorino, Anton Arrufat, Rolando Ferrer, José R. Brene, Eduardo Manet,

artículo “*La noche de los asesinos*” de Juan Larco (1965), publicado por la revista *Casa de las Américas*. Ahí se enfatiza “el poco ingenio de la pieza y la copia evidente de *Las criadas*”, de Genet (1947).¹⁰ El segundo autor, Raimundo Lazo (1974), no hace referencia al género de los textos de Triana, y los menciona casi todos, salvo *La noche de los asesinos*.¹¹

La pieza

La pieza es quizá uno de los géneros más difíciles de definir; por ello, a lo largo de este último apartado se irán presentado las definiciones de los autores que se han ocupado del caso. En primer lugar, aparece Patrice Pavis (1996: 366-367) con su *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. En realidad, la definición que proporciona es demasiado corta y quedaría abierta a otros géneros: “se denomina pieza a la obra teatral en un acto”, “obra corta representada sin interrupciones y por espacio de veinte a cincuenta minutos”. Como puede observarse, la definición resulta insuficiente.

Al indagar más, se ha encontrado que la pieza aparece en el siglo XIX y se le conoce como “tragedia moderna”; más tarde como “pieza”. “La tragedia va a sintetizar todo aquello que represente una colisión histórica tras la cual surgió el nuevo orden o sistema” (Alatorre, 1999: 51); presenta a un héroe trágico, cuya complejidad radica en representar una acabada síntesis de las cualidades del hombre

Manuel Reguera Saumell, Nicolás Dorr y José Triana tienen influencia de Ionesco. Al respecto, puede consultarse Ricardo Lobato (2002), *El teatro del absurdo en Cuba* (1948-1968).

¹⁰ Para ampliar la información, puede consultarse Juan Larco (1965), pues la acusación, vista sesenta años después, permite ver que no se trata meramente de una copia, ya que el texto explica la vida cubana de la época republicana; por tanto, el contexto de la Francia de los años cuarenta no está vigente en Cuba.

¹¹ Hay autores que quizá por la complejidad de niveles en *La noche de los asesinos* caen en la incomprensión y prefieren otorgarles la maestría a otros textos de Triana. Con respecto de esto, puede consultarse a Román de la Campa (1979), *José Triana: ritualización de la sociedad cubana* y Nigro Kirsten (1994), *Palabras más que comunes. Ensayos sobre el teatro de José Triana*.

de ese tiempo: “es un individuo histórico, que vive en un contexto histórico y social que llamamos orden cósmico o sistema ideológico; y un orden humano o sistema legal, que justifica las relaciones de producción” (Alatorre, 1999: 51-52). Por su parte, dentro de la pieza no ocurre así, ya que sólo se trata de un acto preparatorio que pretende una demostración menos universal que la tragedia, donde queda comprendida toda una sociedad de un determinado momento histórico (Alatorre, 1999).

En *La noche de los asesinos* todo se reduce a una familia: Alberto, su esposa y sus tres hijos, aunque la representación se extiende a la sociedad cubana de los años cincuenta, que se entiende gracias a la acotación inicial del texto: “Época: cualquiera de los años ‘50”.¹² La obra de Triana retrata una clase “baja” con aspiraciones a pertenecer a la “aristocracia”: Alberto y su esposa viven cerca de Camagüey;¹³ llevan treinta años de casados y tienen tres hijos: Lalo de 30 años, Cuca de 20 y Beba, cuya edad no se menciona.¹⁴ En los tres casos Triana ha minimizado los nombres al máximo, es decir, Eduardo a Lalo, Refugio a Cuca y Genoveva a Beba, aunque también los tres hermanos, a pesar de ser adultos, quieren y deben permanecer en el mundo de la niñez (la aparente inocencia): “Aunque estos personajes son adultos aún conservan cierta gracia adolescente, aunque un tanto marchita. Son, en último término, figuras de un museo en ruinas” (Triana, 1965: 2).

La esposa de Alberto, cuyo nombre nunca se menciona, está obsesionada por pertenecer a una clase alta, tanto así que es capaz de robar el dinero de la comida para comprarse un vestido en un bazar:

¹² Todas las notas alusivas a *La noche de los asesinos* corresponden a la primera edición, llevada a cabo por Casa de las Américas en 1965. En adelante se colocará sólo la página. Debe mencionarse, una vez más, que la obra fue publicada como consecuencia de haber sido merecedora del premio Casa de las Américas.

¹³ El lugar exacto no se indica, quizá porque Triana consideraba que el problema expuesto puede localizarse en cualquier provincia de Cuba, o incluso del mundo

¹⁴ La edad de los personajes es indispensable, ya que remite, como veremos, a los gobiernos o regímenes de Cuba desde los años veinte.

CUCA. (*Como la madre. Indignada. Lo interrumpe con un grito.*) (...) ¡Esto es el colmo! Señor juez.... (*Casi sollozando.*) Ay, Lalo... (*Limpiándose las manos.*) ¿Qué yo Lalo...? (*Con una duda evidente.*) Tú crees que yo... ¿Será posible eso? (*Con una débil sonrisa.*) Oh, perdón señor juez... Es probable que sí... Pero, vamos, fue una bobería (*Se ríe groseramente*). Estaba encaprichada en tener un vestido de tafetán rojo, precioso, un vestido que se exhibía en la vidriera del Nuevo Bazar. Mi marido ganaba noventa pesos, figúrese usted (...) (Triana, 1965: 99).

Para justificar la desaparición del dinero, acusa a Lalo de un robo: “CUCA (*Como la madre*) ¿Dónde está el dinero que tenía escondido en el aparador? (*Escena muda de Lalo*). ¿Lo cogiste?, ¿Lo gastaste?, ¿Lo perdiste? (*Con odio.*) Ladrón, eres un canalla” (Triana, 1965: 38). Esto tiene consecuencias: Lalo es golpeado por Alberto. Como este caso, hay muchos: los hermanos son maltratados y humillados por sus padres; cada acción, considerada incorrecta, los conduce al “cuarto oscuro”¹⁵ y a comer en la esquina de la cocina.

Lo anterior no se conoce de manera sencilla, sino a través de los “dobles” usados continuamente por los personajes.¹⁶ Existen momentos en que el “doble” se apodera de ellos de forma simultánea, y es ahí cuando se observan las fuerzas sociales en colisión: los padres e hijos y, de manera simbólica, los individuos y la justicia, el gobierno y el pueblo. Lalo es síntesis de la clase social baja y oprimida, donde se mueven las personas de la década de los años cincuenta,

¹⁵ El lugar donde lleva a cabo la representación.

¹⁶ Juan Larco en su artículo “La noche de los asesinos” (1965), publicado por la revista *Casa de las Américas*, considera poco ingeniosa la manera en que Triana estructura la obra: “La obra de Triana —como cualquier obra— no es meramente un conjunto de cualidades o de habilidades técnicas; ante todo cuenta algo, y lo cuenta de alguna manera, y se sitúa de algún modo con respecto a determinada realidad, en un momento determinado” (1965: 97). Pero debe considerarse que al autor lo dice en 1965, en el quinto número de la revista y justo después de que la obra gana el premio Casa de las Américas; estaba a favor del régimen castrista y en contra del “antiteatro”. Sin embargo, sí le atribuye el carácter de pieza: “Dudo que haya quien lea la pieza de Triana, y no se sienta atraído o repugnado —o bien ambas cosas a la vez—” (1965: 98).

por tanto, “La pieza va a situar todo lo relativo a la infraestructura de una sociedad como el ‘plano cósmico’ y lo que se refiere al sistema ideológico u orden cósmico trágico queda representado a través de la conducta e ideas de cada uno de los personajes” (Alatorre, 1999: 52). Así, aunque los tres tengan la identidad de “asesinos”, sólo el hermano mayor es quien toma el cuchillo y se convierte en homicida.

Lalo se rebelará contra ese orden cósmico establecido por sus padres y las hermanas le ayudarán a reconstruir la vida dentro de la casa. La intención es que el lector/espectador pueda establecer un juicio.¹⁷

Pieza y tragedia comparten un elemento: la *catarsis*, la cual se logra gracias a la *síntesis* de la *realidad* (Alatorre, 1999).¹⁸ En *La noche de los asesinos* la *síntesis* se hace después de un largo proceso, donde los personajes han ido apareciendo en la *pieza interna* y la *externa* al mismo tiempo, es decir, cuando actúan el papel de los adultos (padres y otros) o el de los jóvenes (Lalo, Cuca y Beba).¹⁹ Será labor del lector/espectador descifrar cuándo está frente a ellas. Cuando observa cómo se convierten en una sola persona a través de la culminación del asesinato, entonces se da la *catarsis*. “La *catarsis* es una energía que se libera en forma de sentimientos; pero, ha

¹⁷ Recuérdese que el personaje de Angelita no tiene voz en la representación, sólo mencionan su llegada, por tanto, es el público representado desde la propia representación (o, en su caso, puesta en escena).

¹⁸ “El sujeto, individual o colectivo, no se construye en para sí; se hace, casi literalmente, en relación con otros sujetos, pero también (y decisivamente) por y en su relación con el mundo. En este sentido, la mimesis no se enclaustra en su función representativa de la realidad del mundo, aunque hubo extensos periodos en los que esta categoría se interpretó así, y correlativamente como un ‘control del imaginario’ personal o socializado; más bien, en cuanto construcción discursiva de lo real, en la mimesis el sujeto se define en la misma medida en que propone como mundo objetivo un orden de cosas que evoca en términos de realidad independiente del sujeto y que, sin embargo, no existe más que como el sujeto la dice. Espero que quede claro que no postulo en absoluto que la realidad no existe, sino que en cuanto materia de un discurso (y la realidad lamentablemente no habla por sí misma) es una ríspida encrucijada entre lo que es y el modo según el cual el sujeto la construye como morada apacible, espacio de contiendas o purificador pero desolado ‘valle de lágrimas’: como horizonte único y final o como tránsito hacia otras dimensiones trasmundanas. En otros términos, no hay mimesis sin sujeto, pero no hay sujeto que se constituye al margen de la mimesis del mundo” (Solé, 2014b).

¹⁹ Más adelante lo explicitaremos de forma más evidente y detallada.

sido generada por una reflexión profunda y compleja de la *realidad*²⁰ circundante del espectador” (Alatorre, 1999: 54). Para ello, ha sido necesario presentar escenas que nacen gracias a las peleas, principalmente entre Cuca y Lalo; la primera aparenta no tener motivos para matar a sus padres, pero en realidad sólo se protege de futuras críticas, tanto de sus papás como de la sociedad entera, si llegan a enterarse. Se trata sólo de una *representación*; el acontecimiento planteado nunca se realiza: sólo es un acto preparatorio.

Para lograr lo anterior, según Luisa Josefina Hernández (Basilio, 2009: 22), debe establecerse un distanciamiento respecto a la ficción, sólo de este modo podrá comprenderse intelectualmente el mensaje, lo cual no resulta sencillo, porque, “si el lector/espectador no ha logrado descifrar los *niveles* del montaje al *interior* del texto”, corre el riesgo de perderse en un laberíntico abismo. Una vez que se ha comprendido la estructura (la configuración), el lector/espectador puede identificarse con Lalo, con sus hermanas o con los padres: ¿quién es culpable? Eso “depende” de la persona que lea u observe, ya que, al tratarse de una pieza en dos actos, existe la oportunidad de ver a los padres como culpables en el primero, mientras que en el segundo lo son los hijos.²¹ La obra entonces está abierta.²² Triana otorga al público la *libertad* de elegir.

La *tragedia* representa el cambio; la pieza sólo es la calma que precede a la tempestad (el acto preparatorio) (Alatorre, 1999). *La noche de los asesinos* presenta un cambio: un mundo donde los

²⁰ Las cursivas son propias.

²¹ Aparece entonces un texto constituido por dos actos, pareciera que se miran en espejo; lo que sucede en el primero se invierte en el segundo. En el primero, aparecen como culpables los padres, en el segundo, los hijos; en el primero, no quiere participar Cuca, en el segundo, Beba.

²² “El texto es por completo abierto y cerrado; abierto sobre el presente de la cultura en devenir por los diversos lenguajes (las visiones cronotópicas en diversos grados de elaboración) que incorpora y convierte, implícita o explícitamente, en su propio interior; y cerrado por la elaboración, la jerarquización y la organización específicas que les confiere la unidad de propósitos artísticos que conforma la obra. Ninguno de estos movimientos de apertura y clausura puede cancelarse sin que la obra se vaya vaciando de toda sustancia y vaya perdiendo así su capacidad de desafiar y nutrir la sensibilidad y la inteligencia del lector. Es decir, sin que el texto deje de ser obra” (Solé, 2014b).

hermanos tengan la capacidad de tomar sus decisiones, sin verse afectados por los padres, pero sólo permanecerá en una serie de ensayos que continuarán todas las noches en el desván, el cuarto donde los hermanos son libres. Aquí pueden hacer todo, incluso matar a sus progenitores, de modo que, aunque sea través de una representación, ellos son capaces de alterar el orden cósmico. Se presencia, pues, un sistema inconcluso de muerte (Alatorre, 1999).

Las características de la pieza pueden localizarse en la pieza *externa* y en la *interna*; sin embargo, están más remarcadas en la primera. Una vez localizadas, se presentarán de manera específica:

1. *La pieza es un género con poca acción.*²³ Pareciera que en *La noche de los asesinos* no pasa nada, pues sólo se muestran las discusiones entre hermanos, pero en realidad esos roces dan origen a la segunda pieza: la explicación del asesinato; estas acciones están subordinadas a la primera, pues sin ella no tendrían sentido. Además, en cada una de las pequeñas representaciones, puede sobreentenderse, debido a la inexistencia de modificaciones en el escenario: “los personajes, al realizar las incorporaciones de otros personajes, deben hacerlo con la mayor sencillez y espontaneidad posibles. No deben emplearse elementos caracterizadores. Ellos son capaces de representar al mundo sin la necesidad de ningún artificio” (Alatorre, 1999: 1).²⁴ Por tanto, la obra tiene poca acción en la primera pieza (sólo discusiones, gritos y jalneos), pero en la segunda todo es referido a través de los “dobles”: el asesinato, la hora de las visitas, el chisme de barrio, el casamiento de los padres, el acta y el juicio. La falta de acción de la pieza se explica por la

²³ Las partes en cursivas han sido retomadas de Cecilia Alatorre (1999: 50-63); la explicación es propia.

²⁴ Esta acotación responde al teatro de la crueldad de Antonin Artaud en *El teatro y su doble* (1990), donde se da mayor prioridad a la gestualidad y a los sonidos que a los artificios.

necesidad de resaltar la acción interna de los personajes, principalmente de Lalo, es decir, se muestra un “flujo de conciencia”. A la preferencia por la acción interna (sólo en la primera pieza), se le conoce como concepción formal (Alatorre, 1999).

2. *Su anécdota va a mostrar un conflicto cotidiano.* Las peleas entre los tres hermanos son semejantes a lo que ocurre en la vida cotidiana, no solamente de Cuba, sino de todo el mundo. De ahí que la obra haya logrado ser aceptada en muchos países. El conflicto parece mínimo, pero da la base de otro todavía más grande en la segunda *pieza* (más adelante se analizarán todas las connotaciones de *La noche de los asesinos*).
3. *El centro temático de la pieza lo constituye la demostración de la progresiva rigidización e inmovilidad de una clase que se ha rezagado históricamente y está condenada a la extinción irremediable.* La rigidez de los padres ha llevado a los hijos a buscar libertad de un sistema donde no pueden hacer nada, por lo que cada uno de sus actos será juzgado y a la vez castigado. ¿Cómo conseguir la libertad? A través del asesinato. Sin embargo, no es tan sencillo, ya que puede acarrear graves consecuencias, entonces, la única salida es usar al “doble” para liberarse. El posible aborto de Lalo y los malos tratos son el motor de la acción en *La noche de los asesinos*.
4. *Los personajes representan a una clase que le da excesivo valor a la seguridad y al devenir histórico apacible, sin sobresaltos.* Lalo, Cuca y Beba tienen la esperanza de un cambio; a partir de la muerte de sus progenitores, tendrán el nacimiento social deseado, aunque implique también el abandono.

5. *La pieza reproduce la vida cotidiana del buen burgués, y es precisamente el aprecio a ese confort lo que no le permite adaptarse a las necesidades de cambio de otras clases sociales.* En *La noche de los asesinos*, Alberto y su esposa no están dispuestos a permitir que sus hijos tomen decisiones en lo concerniente a la casa y sus vidas; serán los hijos quienes deban adaptarse a la forma de vida de los padres. Las actitudes mencionadas se muestran a través de los “dobles” que usan los hermanos en cada una de las escenas, es decir, el espectador ve a través de los ojos de los tres hermanos, de su posición y perspectiva.

CUCA. (*Como la madre.*) (...) ¿Sabe usted, Sargento? Un día se le metió entre ceja y ceja que debíamos arreglar la casa a su antojo... Yo, al oír aquel disparate, me opuse terminantemente. Su padre puso el grito en el cielo. Pero ¿qué cosa es eso? Ay, usted no se imagina... El cenicero encima de la silla. El florero en el suelo. ¡Qué horror! Y luego se ponía a cantar a todo meter, corriendo por toda la casa: “La sala no es la sala. La sala es la cocina”. Yo, en estos casos me hacía la sorda, como si oyera llover (Triana, 1965: 96).

La madre nota el deseo de cambio por parte del hijo, pero aun cuando lo sepa, no está dispuesta a tomarlo en cuenta, por el contrario, se mantendrá en el autoritarismo de toda la vida y ello tendrá como consecuencia el “acto” parricida.

6. *El cambio es la imposibilidad para la mayoría de los personajes de la pieza. ¿Qué lo impide? Los prejuicios de clase, el ocio, la comodidad, “las buenas maneras”, según la estética burguesa.* En la obra podemos notar que Alberto y su esposa son quienes gobiernan la casa. Los hijos notan cómo va cambiando el ambiente, y cada vez es peor: las

paredes se les caen poco a poco; los padres también lo saben y aun así fingen tener la mejor familia. Estas conductas han sido observadas toda la vida por Lalo, por Cuca y por Beba; ahora las reproducen por medio del “doble”, pues su intención es dar a conocer al lector/espectador su forma de vida en la casa:

Beba: (*Como la madre. A Lalo, entre dientes.*) Disimula, muchacho.

Lalo: (*A Beba.*) Es un insulto. (*En otro tono. Con una sonrisa hipócrita a los personajes imaginarios.*) ¿Y usted, Pantaleón? Hacía tiempo que no lo veía. ¿Estaba perdido?

Beba: (*Acosando a los personajes imaginarios.*) ¿Cómo anda de la orina? A mí me dijeron los otros días... (Triana, 1965: 14).

Otro momento donde resaltan las apariencias es cuando Angelita llega a la casa y observa cómo juegan los niños: “Lalo. (Al personaje imaginario.) ¿No se lo decía yo a Ud. hace un segundo? Son peores que el diablo; pero conmigo no pueden. Tengo mano de hierro y un látigo, bueno, es un decir” (Triana, 1965: 42). Los progenitores justifican los actos de los hijos para que Angelita no piense mal: ellos han sido unos buenos padres; sus hijos han sido todo lo contrario.

Se han mostrado dos ejemplos de la manera en cómo se guardan las apariencias, pero el más importante de todos corresponde a la boda de Alberto, pues su esposa se casa con él, no por amor, sino porque está embarazada, y le preocupan los comentarios de la gente. El embarazo no se da por amor, sino para sujetar a Alberto: “LALO. (*Como el padre. Firme.*) No querías criar sobrinos. Odiabas a los muchachos... ¿Pero, soltera, quedarte soltera...? No, no. Tú ibas a tener un marido. Sea quien fuere. Lo importante era tenerlo” (Triana, 1965: 104). Una vez que ya lo tiene, debe tener la mejor boda, llena de lujos:

LALO. (*Como el padre. Con cierta amargura.*) Sí, es cierto. Y claro que fue bien distinta. Días antes de casarnos empezaron las contrariedades: que si la iglesia era de barrio y no de primera categoría, que si el traje de la novia no tiene la cola muy larga, que tus hermanas decían, que tu madre, que tu prima, que tu tía, que si tus amigas pensaban, que si tu abuela había dicho, que los invitados debían ser tal o más cual, que si el pastel no tiene diez pisos, que si tus amigos deben ir de etiqueta... (Triana, 1965: 103).

Por tanto, lo que la familia muestra a la sociedad es una imagen distorsionada de las cosas. Esto aunado a la comodidad permite el asesinato de los padres, quienes ya han dejado de ser útiles para los hijos. Pero debe recordarse que el asesinato sólo es simbólico porque se trata de un acto preparativo.

7. *La pieza propone una situación 1, y esta desata la situación 2. La transformación entre una y otra es grande y el espacio pequeño.* La obra de Triana inicia con los cadáveres de los padres, el lector sabe sobre el asesinato y, además, que Lalo está relacionado con él, pero necesita reconstruir los hechos, y eso lo hará a través de la interpretación de las pequeñas escenas que aparecen a lo largo de los dos actos. La situación 1 es el maltrato hacia los hijos: las humillaciones y las agresiones; la 2 se conforma por el parricidio, consecuencia de la S1. Esto parece sencillo, pero no lo es, debido a que Triana no trabaja el tiempo de manera lineal en la obra; el lector/espectador debe leer el texto en su totalidad y de manera posterior ordenar los acontecimientos para poder “interpretarlos”. La transformación entre una y otra es grande; inicialmente sólo se observan los cuerpos de los padres ya inertes, pero se desconocen las razones; de

manera posterior, los hermanos explican las razones de cada uno para cometer el acto criminal.

8. La última característica y la más importante para este trabajo es la existencia de *acciones simultáneas*. *Cada una aumenta la amplitud de nuestra visión de conjunto.*²⁵ A lo anterior contribuye el que *La noche de los asesinos* esté montada a través de dos piezas; en la primera podemos observar los conflictos de los hermanos y la manera en cómo lo solucionan; y en la segunda se ilustran dichos conflictos. El cambio entre una pieza y otra se le debe a Cuca, pues su miedo a ser descubierta provoca que no entre de lleno en la acción (segunda pieza). De cualquier manera, lo hace, pero siempre dejando claro que es porque defenderá a sus padres o porque se ve obligada por sus hermanos. Las acciones en conjunto tienen relación directa con el parricidio, además contribuyen a la generación de la catarsis: el asesinato. En un primer momento el lector/espectador observa los cadáveres; sin embargo, desconoce las razones de su muerte; no obstante, en escenas posteriores se explican las causas y se puede dar una verdadera catarsis.

Ahora bien, ¿cómo se montan estas piezas? Dentro del propio texto se establece un juego de creadores y espectadores. Existen tres personajes que poseen el papel de creadores; ellos crean las escenas y las critican; no muestran su psicología, por tanto, el lector/espectador debe conformarse con los dos segundos montajes para establecer un juicio. La obra queda conformada entonces por tres niveles al interior. El primero lo ocupan los creadores (Lalo, Cuca y Beba); el segundo, los personajes “desdoblados” por los creadores

²⁵ A esto José Luis García Barrientos (2012) lo llama metateatro, metadrama o teatro dentro del teatro, según sea el caso.

(Lalo, Cuca y Beba), quienes muestran un aparente conflicto dentro de la casa; y el tercero, los personajes desdoblados por estos (Lalo, Cuca, Beba, Margarita, Pantaleón, la vieja chismosa, el comerciante español borracho, el vendedor de periódicos, los policías, el juez y el fiscal). Hasta aquí la pieza, ahora se explicará *La noche de los asesinos* como farsa.

La farsa

Con respecto de esta segunda categoría, debe mencionarse que en algunas ocasiones no se le considera como un género, sino como un “tono”, y así sucede en este trabajo. Para ello, se parte de las teorías de Luisa Josefina Hernández y de Benito Cañada. La primera considera que existen siete géneros dramáticos: “la tragedia, la comedia, la *pieza* (concepto que sólo aparece en la teoría dramática mexicana), el género didáctico, el melodrama, la tragicomedia y la farsa” (Basilio, 2009: 21), pero la última no surge de manera independiente y sólo posee la cualidad de tono. Así nacen “farsa trágica, farsa cómica, pieza fársica, farsa didáctica, farsa melodramática, y farsa tragicómica” (Basilio, 2009: 25). Con esta división coincide Benito Cañada (2015), para quien existe “farsa trágica, pieza fársica, farsa cómica, farsa didáctica, farsa melodramática y farsa tragicómica” (49). Lo que diferencia las categorías es el tono de farsa. ¿A qué se le llama tono? Al carácter y al lenguaje o la materia de exposición del material dramático. Por lo general, la farsa posee un material cercano a lo imposible o en lo grotesco. El problema de la farsa es que muchos de los otros géneros pueden tener un tono de farsa. La sustitución o simbolización de la realidad también aparece en ellos, por eso se le ha calificado como un género mixto o no puro (Cañada, 2015: 48).

Según las clasificaciones de Luisa Josefina Hernández (Basilio, 2009) y de Benito Cañada Rangel (2015), *La noche de los asesinos* es una *pieza fársica*. Se sabe por qué es una pieza, pero se ignora su exactitud de farsa. Para entender esto, se debe atender lo que explica Benito Cañada Rangel en *Análisis del texto y la creación del personaje*:

La farsa es un género que tiende a lo imposible, ya que sus personajes, acciones y entorno, pueden ser y estar fuera de nuestra realidad; es un género que nos recuerda mucho el cuento de hadas, donde los dragones y todos los personajes mágicos toman vida, o bien la acción se desarrolla en otro planeta o en algún lugar creado en la fantasía del autor; o bien las acciones que ejecutan los personajes salen de lo que él haría en la vida cotidiana (2015: 50).

Con la afirmación anterior también coincide Hernández (Basilio, 2009: 17): “La farsa es un asunto doblemente imposible porque se nutre de sucesos ajenos a la realidad cotidiana que nos rodea, y en segundo lugar porque su intención escénica nunca es imitar la realidad”. Para ambos autores no basta con lo anterior, también debe tenerse una “sustitución o simbolización de la realidad”. “Entonces, para entender el sentido de las farsas es indispensable considerar que la situación que nos presenta el drama fársico no deberá asimilarse de manera literal, es decir, la lectura superficial mostrará una anécdota que por fuerza deberá descifrarse para comprender el tema” (Basilio, 2009: 22). Ahora bien, para realizar tal desciframiento, se requiere que el lector/espectador tenga los referentes, pues “si las obras fueran representadas en otro contexto cultural, la interpretación sería imposible o por lo menos errónea” (Basilio,

2009: 22). De ahí la necesidad de presentar en el primer apartado de este capítulo un acercamiento a la obra de José Triana.²⁶

Se ha resaltado que la farsa raya en lo imposible, por tanto, debe hacerse de la manera más natural posible. Así lo firma Triana en las acotaciones del texto: “(...) Estos personajes son adultos y sin embargo conservan cierta gracia adolescente, aunque un tanto marchita. Son, en último término, figuras de un museo en ruinas” (Triana, 1965: 2).²⁷ “Los personajes, al realizar las incorporaciones de otros personajes, deben hacerlo con la mayor sencillez y espontaneidad posibles. Que no se empleen elementos caracterizadores. Ellos son capaces de representar al mundo sin la necesidad de ningún artificio” (Triana, 1965: 1). Y es verdad, los personajes se presentan como si fuesen niños, aunque no lo son, Lalo tiene 30 años, Cuca 20 y Beba no se sabe. Esto contribuye al elemento realista. Según Tomás Urtusástegui (1995: 173-174), la farsa es una:

Obra generalmente en un acto en la que se exageran grandemente los términos y los rasgos de modo de producir una caricatura grotesca de los personajes y de sus reacciones, ideas o doctrinas. Todos los personajes deben ser fársicos así que deben exagerar sus vicios de carácter. En la farsa moderna se hace más la caricatura de la psicología de los personajes y se recogen las contradicciones de los caracteres.

*La noche de los asesinos*²⁸ no se constituye por un acto, como menciona el autor, pero sí exagera los rasgos de los personajes a través de los “dobles”; como ejemplos, aparecen el padre, la madre e in-

²⁶ Hay autores que niegan las lecturas sociales con respecto de *La noche de los asesinos*, es decir, no aceptan la lectura simbólica donde queda al descubierto la Cuba de los años cincuenta.

²⁷ A través de las ruinas se reconstruye la historia, así sucede en *La noche de los asesinos*, ya que, a través de cada una de las escenas, se reconstruye la historia de la casa, de manera simbólica de Cuba.

²⁸ De ahí el carácter innovador de la obra.

cluso las visitas; los tres hermanos ridiculizan a cada uno de ellos. Obsérvese:

BEBA. (*Como la madre. A Lalo, entre dientes.*) Disimula, muchacho.

LALO. (*A Beba.*) Es un insulto. (*En otro tono. Con una sonrisa hipócrita a los personajes imaginarios.*) ¿Y usted, Pantaleón? Hacía tiempo que no lo veía. ¿Estaba perdido?

BEBA. (*Acosando a los personajes imaginarios.*) ¿Cómo anda de la orina? A mí me dijeron los otros días...

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

BEBA. (*Asombrada.*) ¿Cómo? ¿No se ha operado el esfínter?

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

LALO. (*Con una sonrisa hipócrita.*) Usted, Margarita, se ve de lo mejor. ¿Le sigue creciendo el fibroma? (*A Beba.*) Atiéndelos tú.

BEBA. (*A Lalo.*) No sé qué decirles. Se me agotó el repertorio (Triana, 1965: 14).

Los temas predilectos de la farsa son la política y el sexo (Urtusástegui, 1995). En el caso de *La noche de los asesinos*, Triana se apodera de la política, no de manera directa, sino simbólica.

Cada personaje se convierte en símbolo de algo y deja ver lo que había permanecido oculto, aquí dependerá de los referentes culturales movilizados y vehiculados por el autor, los del lector/espectador, y de su compleja interrelación.

En la farsa, el autor pretende criticar la sociedad en que se vive: “la Cuba de los años cincuenta”, y esta fecha la pone intencionalmente, pues en la década pueden localizarse dos gobiernos: el de Batista y el de Castro. Con todo, Triana parece no tomar partido, pues la obra puede leerse de dos formas. Según Urtusástegui (1995), la farsa ayuda a desnudar la realidad. De no haberlo hecho de ma-

nera simbólica, le habría costado la cárcel, pues basta recordar que ya era víctima de las represiones del batistato y, posteriormente, del gobierno de Castro, el cual, como ya sabemos, prohibió sus obras a partir de 1967, por considerarlas “antiteatro”.

Así, a través de los tres personajes y de sus respectivos “desdoblamientos”, se esconde una sociedad que desea rebelarse para obtener la libertad sin ser víctima de represiones. Existen varias salidas, según se plantea en la obra: revelarse y aceptar las consecuencias (quizá la prisión), el exilio y realizar la crítica desde afuera, o quedarse y realizar un exilio interior.

La farsa enfrenta al lector con una realidad descarnada, donde él mismo se ve involucrado, pues se mira en un espejo que le devuelve una imagen vergonzante (Urtusástegui, 1995). Y con ello se regresa de nuevo a lo dicho: hay una identificación con la imagen y la “realidad” (situación vergonzosa) por parte del lector/espectador, y al mismo tiempo se lo “concientiza” para lograr el cambio.

Recordemos. En *La noche de los asesinos* aparecen tres hermanos, quienes se liberan de todas sus represiones, lo cual provoca que el lector/espectador establezca vínculos con ellos y se vuelva su cómplice. Esto conduce a la catarsis. “La catarsis en la farsa está más relacionada con procesos del inconsciente: simbolización, sustitución, representación indirecta, contrasentido, etc. Se buscará sorprender al espectador y de ahí el estallido de la carcajada. La risa es placer y complicidad” (Urtusástegui, 1995: 175). Así aparece la risa, tal como sucede en la boda, o cuando se da a conocer la noticia del asesinato (chisme de barrio), pero también el *dolor*: gritos y jaloneos entre los hermanos por sus desacuerdos con la representación, es decir, en ambos casos, con aquello que se quiere simbolizar.

De este modo, la farsa está relacionada con los procesos del inconsciente; por medio del “doble” se pueden realizar los deseos reprimidos de los tres hermanos, especialmente de Lalo. Todo va

dirigido, pues, a una simbolización de la “realidad” y a las familias de cualquier nacionalidad, de ahí el carácter particular y universal de la obra:

La catarsis fársica es liberadora, ya que ha tenido que vencer a la razón (juicio crítico) y a la represión, para conseguir una libertad de una magnitud mucho más considerable, suprimiendo restricciones y retenciones por medio del placer del chiste. La farsa debe ser agresiva, violenta, burlona, caricaturesca, lépera. Puede ser divertida o dolorosa. Es vital, erótica, subversiva (Urtusástegui, 1995: 176).

La catarsis en *La noche de los asesinos* es liberadora, ya que se consigue después de un proceso doloroso: no se puede culpar directamente a los tres hermanos, pero tampoco a los padres. Una vez más, Triana deja abierta la posibilidad de interpretación. Su idea era, como lo es para todo literato o dramaturgo, el multiplicar las perspectivas, los puntos de vista, sobre lo que simboliza. Así, el homicidio sólo es justificable desde la visión de Lalo, Cuca y Beba, pero no desde Alberto y su esposa, si bien podría leerse al revés, de forma irónica, o de varias maneras entre una y otra, puesto que los personajes se “desdoblan” de múltiples formas, y se intercambian continuamente los papeles a representar. El lector se enfrenta, pues, a una multiplicidad de actos en una variedad de espejos: unos se miran a sí mismos y a los otros de diversas formas, y los otros hacen algo similar (“Yo para mí”, “Yo para el otro”, “el otro para mí”).

Volviendo a la catarsis, la cual ahora también se multiplica y diversifica, se produce, por ejemplo, cuando Lalo “entierra” el cuchillo a sus padres de una manera violenta: “BEBA. (*Como Lalo. Gritando y moviéndose en forma de círculo por todo el escenario.*) (...) (*En un grito espantoso.*) Ayyyyyy (*Entre sollozos.*) Veo a mi madre muerta. Veo a mi padre degollado. (*En un grito.*) ¡Hay que tumbar

esta casa! (*Pausa larga.*)”. La muerte produce placer al lector/espectador porque representa el fin de los abusos (si se juzga desde el lado de los hijos); produce malestar al lector, porque representa la pérdida de poder y de privilegios (si se juzga desde el lado de los padres), pero entre estos extremos hay una enorme variedad de posibilidades, puesto que los tres hermanos actúan y representan múltiples papeles y pueden leer el “asesinato” desde todas esas posiciones y perspectivas. Y el lector, a su vez, se ve involucrado catárticamente en todas estas posibilidades desde su propia posición y perspectiva, la cual también se ve multiplicada por la relación que mantiene consigo mismo y con los otros seres reales que forman parte de su entorno.

Entonces, desde una de dichas perspectivas (dejando que sea el lector quien multiplique los puntos de vista), se podría decir que la obra de Triana es una pieza fársica porque representa el fin de una clase social (los padres), además un orden cósmico establecido y que debe ser derrumbado por la clase social baja (los hijos). No obstante, y desde esta misma perspectiva, cabría preguntarse ¿es posible referir clases sociales si sólo se habla de la familia? Evidentemente sí, porque toda farsa está simbolizando lo que se quiere comunicar: los hijos representan la clase baja y los padres la alta o el gobierno. Así, la catarsis se produce con elementos tanto de la *pieza* como de la *farsa*; de la *pieza* porque se termina con un sistema ideológico, y de la *farsa* porque se observa la realización de algo prohibido.

Por tanto, en el momento que se ve cómo se clava el cuchillo (esto después de que sumar todas las acciones, entender cada una de ellas y multiplicar las posiciones y perspectivas desde donde pueden ser leídas), hay una identificación con los personajes, concomitantemente con el lector/espectador, que conduce a gozar y a sufrir al mismo tiempo.

Pero hay más, no sólo se multiplican los puntos de vista, sino también la mirada a los procesos históricos simbolizados. Y dado que los acontecimientos históricos anteriores a la Revolución impactan a José Triana por sus semejanzas y diferencias, hace que se vean reflejados y refractados en su obra. Dicho desde la misma perspectiva, en el caso de *La noche de los asesinos* usa la pieza para mostrar un sistema a punto de caer: el de los padres, pues dicho sistema ya no tiene cabida en el mundo de Lalo, de Cuca y de Beba, y ellos han tomado la decisión de eliminarlos. No obstante, según afirma Cecilia Alatorre (1999), como la pieza se caracteriza por ser un acto preparatorio (un deseo), no llega a realizarse, sólo queda como una posibilidad, como un mundo posible. La “realidad” que se muestra en *La noche de los asesinos* es una realidad simbolizada.

Como ya se mencionó desde el principio, el objetivo era acercar al lector a *José Triana y a su obra*, pues, al no ser un autor lo suficientemente conocido, era necesario proporcionar los mínimos referentes como para ayudarlo en la “interpretación” del texto, tomando en cuenta su “solución artística” y poética. Esperamos haber cumplido con dicho cometido. Pasemos ahora al último apartado de este capítulo: “*La noche de los asesinos* a través de la crítica literaria”.

***La noche de los asesinos* a través de la crítica literaria**

La noche de los asesinos no es una obra nueva en el campo de los estudios literarios. Desde el momento de su publicación en 1965 hasta la fecha, la crítica la ha desgranado como mazorca. De ahí que la finalidad de este libro sea proporcionar una posible búsqueda de la “solución artística” y poético-dramática, la cual tiene como trasfondo, entre otros aspectos, la lectura histórica de los movimientos políticos, sociales y culturales en Cuba, desde la época colonial hasta

el gobierno de Fidel Castro. Para ello, se retoman todas las entrevistas que otorga José Triana a los investigadores: Escarpanter (1990), Vasserot (2011a) y Taylor (1989), así como lo que los estudios han planteado hasta la fecha. Para ello, las propuestas se dividen en cuatro categorías; primero, las que interpretan el texto desde alguna teoría; luego, las que hacen una lectura socio-política, ya sea desde los regímenes de Castro, de Batista, de Machado, entre otros; más tarde las que se enfocan en los problemas familiares representados; y, finalmente, las que comparan *La noche de los asesinos* (1965) con *Las criadas* (1947) de Jean Genet.

No obstante, antes de entrar a la exposición de los artículos y libros dedicados al tema, es necesario explicar y comprender el acontecimiento²⁹ presentado en la obra de Triana. El texto muestra a tres hermanos: Lalo, Cuca y Beba, quienes, a lo largo de varios años, han sido humillados y maltratados por sus padres. Un día, Lalo convence a sus hermanas de participar en el juego de la muerte: cada noche asesinan simbólicamente a sus padres y exponen las razones que los han llevado al acto parricida. Para ello, recurren a la representación de ciertos miembros de la sociedad, de los amigos de la familia y de los cuerpos de seguridad. Con esto en mente, veamos qué ha dicho la crítica especializada, a la cual dividiremos en grupos con problemas afines.

En la primera categoría, aparece Jesús Barranco, quien, en “Artaud y *La noche de los asesinos*” (1997), vincula esta obra con las propuestas del teatro de la crueldad de Antonin Artaud.³⁰ José Triana introduce el texto con una cita de él: “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

²⁹ Acciones de la obra.

³⁰ “El teatro de la crueldad es un movimiento teatral muy heterogéneo, inspirado en las ideas del escritor francés Antonin Artaud, expuestas en su libro *El teatro y su doble* (1990).

estatuas de sal...” (Triana, 1965: 1),³¹ pero no se trata de una obra dedicada a explicar los postulados de Artaud, como refiere Barranco (1997: 48) al afirmar que *La noche de los asesinos* es “el instrumento fundamental del que se vale el dramaturgo cubano para entender a Artaud”. Difícilmente podría reducirse a ello. De igual modo, resulta errónea una segunda afirmación de Jesús Barranco (1997: 48): “Después del planteamiento de fuerzas opuestas los personajes deciden jugar al metateatro, un juego presente en toda la obra, como una segunda naturaleza dramatúrgica”. El recurso sí aparece en *La noche de los asesinos* y resulta indispensable para estudiarla, sin embargo, los hermanos nunca afirman estar jugando al metateatro. El autor se apoya en tal recurso y no los personajes (aun cuando se trate de un juego de creación, como veremos más adelante).

Luego viene Robert Lima (1994) con “Elementos de la tragedia griega en las obras tempranas de José Triana”. Como su título lo indica, el crítico analiza los elementos de la tragedia griega que permanecen en *La noche de los asesinos*: tal es el caso de la fatalidad y el coro (interpretado por los hermanos). Mas, si bien es cierto que toma como intertexto a la tragedia griega, no lo hace por *imitación*, sino por *transformación*. Así, Robert Lima (1994) coincide con Barranco (1997): para ambos, el montaje se entiende como una invocación de la tragedia griega, la cual retrata la sociedad moderna. Julio Miranda (2009), en “Triana o el conflicto”, también hace una propuesta interesante: considera que la maestría de José Triana radica en llevar a escena un rito conflictual y en desarrollar obras cargadas de violencia.

De este modo, el esquema trabajado en *La noche de los asesinos* es el del opresor y el oprimido, y de ahí nacen todas las relaciones posibles entre los personajes. Es más, según el autor, la misma situación es montada una y otra vez en todas las piezas de Triana.

³¹ Para este libro utilizaremos la edición de “Casa de las Américas”, publicada en 1965.

No obstante, desde nuestra perspectiva, si bien las consideraciones del autor son válidas, es discutible el papel que le otorga a los padres: “seres vulgares, mezquinos, tarados” (Miranda, 2009: 443), pues lo que de ellos se conoce es a través de los hermanos; nunca se presenta un testimonio fidedigno. La esencia del artículo radica entonces en que “Triana nos hace descender hasta el fondo, en una búsqueda minuciosa y delirante de todas las facetas del conflicto, para salir del otro lado, fatigados, pero victoriosos” (Miranda, 2009: 441). Más adelante veremos su importancia.

Por otro lado, Priscila Meléndez (2011), en “El espacio dramático como signo: la autoconciencia del juego representacional en ‘La noche de los asesinos’ de José Triana”, propone acercarse a la obra a partir de su estructura. Afirmación bastante plausible, ya que con ello se hace evidente este “interés por ver el teatro como una fusión de códigos, en donde los elementos verbales y los extralingüísticos desempeñan una activa función comunicativa” (Meléndez, 2011: 25).

La autora propone, así, tomar en cuenta el espacio para la interpretación, pues el hecho de que Triana coloque la acción en un espacio cerrado ya conduce a sentimientos de alienación y ahogo.³² La puerta adquiere, de este modo, una connotación fundamental: sirve como barrera y puede trascenderse física y mentalmente, pero también puede conducir al sometimiento (Meléndez, 2011). Es más, de los espacios visibles y los dramáticos, puede llegarse a los históricos (situaciones políticas de la Isla); cuestión que otros críticos han propuesto, pero de la cual Priscila no es partidaria.

Por la misma línea se dirige Herminio Neglia en “El asedio a la casa: Un estudio del decorado en *La noche de los asesinos*” (2011), quien estudia el caso desde los signos presentes en la obra:

³² Tal como acontece en otra obra que tiene una relación intertextual con *La noche de los asesinos*: *A puerta cerrada* (Huis clos), de Jean-Paul Sartre (1944) (Meléndez, 2011).

Se identificarán tres categorías de signos. Un objeto es signo de objeto cuando indica lo que muestra (un cenicero puede significar que está allí para recoger las cenizas del personaje que fuma). Sin embargo, a este significado primario se le puede asignar otro, y es entonces signo de signo (el cenicero está lleno de colillas, indicando que el personaje fuma mucho porque está nervioso). Hay también objetos que alcanzan categoría de símbolos (Neglia, 2011).

Como Priscilla, Neglia (2011) hace referencia a dos decorados: uno que se presenta en el escenario y otro que se sugiere. Así, en cuanto a espacios visibles, solamente aparece el cuarto o desván, y en cuanto a sugeridos, la casa y la sociedad (estación de policía y tribunal). De ahí se puede llegar, una vez más, a los espacios históricos.

En este último grupo aparece también Rafael Climent (2016), con “Terapia teatral: Una lectura psicoanalítica de *La noche de los asesinos* de José Triana”, en él se inclina por el psicoanálisis como lente teórica de la obra. Para el autor, el texto se forja como drenaje de lo reprimido. Así, lo que aparece en escena es aquello a lo cual los personajes aspiran: a cumplir su deseo. De este modo, a través de elementos alegóricos, Climent (2016: 90) sugiere que *La noche de los asesinos* hace fuerte crítica a la Cuba castrista: “Los personajes de *La noche* son alegóricos y representan a la sociedad cubana que, en el año de la publicación de la obra, llevaba un lustro bajo signo revolucionario y notaba la merma de libertades”. Es el estudio más cercano a una interpretación política, en este caso castrista; dentro de este grupo, si bien sólo hace alusiones al respecto, no se adentran a fondo, que es lo que intentaremos hacer en el presente trabajo.

Demos paso ahora a la segunda categoría, la cual está encargada de recopilar a los estudiosos de la obra desde tintes políticos. El primer lugar lo ocupa Diana Taylor (1994), en “*La noche de los asesinos*. La política de la ambigüedad”, donde considera esta obra

como una metáfora de la vida cubana: “Me parece igualmente erróneo pensar en su teatro como un fenómeno aislado de su contexto sociopolítico” (Taylor, 1994: 53). Es interesante el planteamiento; se complementaría si la autora lo hubiese desarrollado, pero sólo menciona la ambigüedad en cuanto a la fecha de publicación y a la escritura: “*La noche*, situada en los años cincuenta, pero escrita en los sesenta, borra la línea divisoria entre Batista/Castro, complicando así esa separación tan vital para todas las historias e interpretaciones concernientes a Cuba” (Meléndez, 2011: 56).

Por tanto, si se escribió antes de la Revolución, entonces se crea a favor de Castro, y si se hizo después, va en contra. Evidentemente, el problema no radica en ello, puesto que, si hiciera referencia sólo a movimientos políticos y sociales, entonces el texto se volvería maniqueo y dejaría de ser artístico. Además, *La noche de los asesinos* no se escribió en los años sesenta; ahí es cuando Triana lo “culmina”: en las entrevistas a Christilla Vasserot (2011a y 2011b), aclara que lo escribe desde 1958. Por otra parte, si se toma en cuenta que Triana conocía en demasía la historia de Cuba, entonces la interpretación puede (y debe, dado su carácter artístico [polisémico]), desplazarse a otros movimientos político, sociales y culturales. No obstante, Taylor (1994) se inclina por una lectura (maniquea) en favor del movimiento revolucionario:

Es importante hacer hincapié en que el trabajo de Triana no era reaccionario políticamente o “antirrevolucionario” como los críticos en su momento sugirieron. Él no estaba “afuera”, apartado o en contra del movimiento. Todo lo contrario. Triana fue uno de los miembros fundadores de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), cuando él se refiere a este periodo habla siempre de su posición “dentro de la Revolución” (1994: 53-54).

Esta tesis es apoyada por: Julio Miranda, en “José Triana o el conflicto” (2009); José Antonio Escarpanter, en “Tres dramaturgos del inicio revolucionario: Abelardo Estorino, Anton Arrufat y José Triana” (1990); y Matías Montes Huidobro, en “Teatro dentro del teatro: técnica preferencial del teatro cubano contemporáneo” (1982).

El primero sitúa *La noche de los asesinos* como una obra en favor de Fidel Castro. Se trata de un “testimonio de un pasado sufrido, de una opresión, de un tiempo absurdo” (Miranda, 2009: 441), pero no desde Ionesco o Samuel Becket, sino en la forma descrita por Frank Dauster: “el absurdo no va como investigación metafísica [...], sino más bien en un intento de búsqueda socio histórica” (1976: 35), es decir, para ambos críticos el absurdo recae en la circularidad del tirano en Cuba y, aunque ellos se conformen con dos dictaduras, el absurdo, como veremos, va todavía más allá: hasta la Independencia de Cuba con respecto de España.

Por su parte, para Frank Dauster, en “The game of chance: The Theater of José Triana” (1976: 11), “el texto aparece como una imagen del fenómeno que se estaba viviendo en la Isla en los tiempos de la composición y el estreno de la pieza, pero no como apariencia o juego, sino como fehaciente realidad, aunque por entonces muchos intelectuales cubanos y extranjeros no lo quisieron aceptar”. Así, para este autor, la interpretación debe partir de Fidel Castro, y esto lo considera adecuado Matías Montes Huidobro (2008), quien se inclina por argumentar que la obra es el resultado de una absoluta inmersión histórica.

En tercer lugar, aparecen Priscila Meléndez (“El espacio dramático como signo: la autoconciencia del juego representacional en *La noche de los asesinos* de José Triana”, 2011), Julio Ortega (“La noche de los asesinos”, 1969), Ricardo Lobato (El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968), 2002) y Daniel Zalacaín (“El asesinato simbólico en cuatro piezas dramáticas hispanoamericanas”, 1985). Todos

ellos comparten la idea de erradicar las interpretaciones políticas, ya que no están planteadas de manera explícita.

Así, Priscila Meléndez (2011: 29-30) considera que “la rebelión de los personajes contra sus padres y contra todo lo que los rodea ha sido interpretada [...] como una metáfora de lo político. [...] [sin percatarse los críticos de que] esta rebelión y este ‘asesinato’ no son otra cosa sino actos que permanecen exclusivamente en el plano verbal”. La autora no considera los factores externos a la obra; tampoco toma en cuenta las entrevistas que Triana ha otorgado a los estudiosos del caso ni las vivencias de la Isla. Está centrada únicamente en el texto y excluye totalmente la interpretación histórica, aunque sí reconoce su presencia en algunos estudios.

El caso de Julio Ortega es similar, pues, aunque toma en cuenta que podría tratarse del problema padres-hijos, recalca que en la obra hay un crimen que es justificado por “la opresión más basta y secreta que simbolizan los padres como rostros de una sociedad que impone el fracaso de los individuos, de un mundo corroído por la sumisión alienada” (Ortega, 1969: 264), pero no permite ir más allá, hasta el punto no considerar siquiera establecer conexiones entre Castro y Batista.

Luego aparece Lobato, quien afirma que, admitir una lectura política, implica admitir “que el metadrama se interprete como un ensayo previo a la acción, y no como una simulación impotente sustitutiva de un crimen” (2002: 246). Para defender este argumento, Ricardo Lobato trae a colación otros autores, entre ellos Robert Lima (Lobato, 2002: 246), quien acepta la posibilidad del parricidio: “la repetición de la representación de sus efectos [del asesinato] crea la posibilidad de que el parricidio se lleve a cabo”. De igual modo, alude a Miranda (Lobato, 2002: 246), para quien el lector/espectador observa “regocijos previos, equivalentes a la acción”, y a Priscila Meléndez (2011), que es partidaria de la misma línea de

Lobato, al permanecer todo en la línea verbal y no en una acción concreta: no puede hablarse, pues, de metáforas políticas. Una vez que expone lo anterior, Lobato rechaza las lecturas políticas, sin importar la inclinación del crítico.

Para esta argumentación se apoya en las palabras de Kirsten Nigro (Lobato, 2002: 247), estudiosa del caso: “A lo largo de la obra y en especial durante los momentos finales, es evidente que los padres no son los demonios que sus hijos, especialmente Lalo, podrían hacernos creer. Son, más bien, ser cualquiera, insignificantes patéticos [...] y su poder es tan frágil que el exorcismo preparado por su progeñe carece de valor”. La afirmación anterior es validada, tanto por Lobato (2002) como Kirsten Nigro (Lobato, 2002: 247), pero nosotros la rechazamos, ya que, con el regreso, los padres no se presentan como “seres cualesquiera, insignificantes patéticos”, sino que son traídos por el autor para permitir que sean ellos, desde la figura del tirano, quienes le den la razón al grupo reaccionario: los hijos.

Las interpretaciones, tanto de Lobato (2002) como de Nigro (1994), son aceptables, pero creemos que no responden a la “solución artística” y poética planteada por el autor (implicado)³³ en el texto:

Para que la rebeldía de Lalo, Beba y Cuca hacia sus padres pueda interpretarse posiblemente como trasunto del rechazo por parte de un pueblo sojuzgado de un orden político autócrata, represivo —el batistato o el régimen de Castro—, según la inclinación ideológica del crítico, ha de existir en la obra un opresión cierta, ominosa, paralizante, de los padres hacia los hijos” (Lobato, 2002: 247).

Como último crítico de este apartado, tenemos a Daniel Zalacaín (1985) con “El asesinato simbólico en cuatro piezas dramáticas his-

³³ Autor al interior de la ficción.

panoamericanas”, quien interpreta la obra como un desencuentro generacional, donde los hijos se muestran como nuevos revolucionarios, ya que no aceptan el orden establecido por los padres.

El cuarto grupo de esta recopilación de autores corresponde a Juan Larco, con “*La noche de los asesinos*” (1965), Frank Dauster (mencionado más atrás como parte de otro grupo), con “The game of chance: The Theater of José Triana” (1976), y Anne C. Murch, con “Genet, Triana, Kopit: Ritual as *Danse Macabre*” (1973). Se trata de críticos que han establecido vínculos entre *La noche de los asesinos* y *Las criadas* (1947), de Jean Genet. Juan Larco es el primer autor en elaborar una crítica de la obra de Triana. Lo hace inmediatamente después de que el texto haya ganado el premio Casa de las Américas en 1965. Larco (1965: 97) argumenta lo siguiente: “La obra de Triana —como cualquier obra— no es meramente un conjunto de cualidades o habilidades técnicas; ante todo cuenta algo, y lo cuenta de alguna manera, y se sitúa de algún modo con respecto a determinada realidad en un momento determinado”. El autor considera, así, que, sin *Las criadas*, *La noche de los asesinos* no habría nacido: “En *Las criadas* están contenidos, en esencia, todos los elementos de *La noche de los asesinos*, así temáticos (la oposición de dos mundos), como formales (práctica ritual, incorporación de unos personajes por otros, etc.) En ambas el morbo procede sustancialmente por los mismos resortes, y proviene de una fuente común, aunque con distinta proyección y significado” (Larco, 1965: 97).

El autor desconoce, por tanto, varios recursos utilizados por Triana; tal es el caso del metateatro, en especial, del juego de la lipidia (que abordaremos ampliamente más adelante), el cual para nada se relaciona con *Las criadas*, pues se trata de un juego netamente cubano. Por esta misma línea se conducen también Fran Dauster (1976) y Anne C. Murch (1973), quienes, al igual que Larco, argu-

mentan una relación entre las obras. En el caso de Murch (1973), no sólo lo menciona, sino que hace una descripción detallada.

Ricardo Lobato (2002) también opina sobre el caso de *Las criadas* y cita lo siguiente: “la imposibilidad de Genet de superar la contradicción señor-criado (contradicción real, histórica que apenas empieza a hallar solución en nuestra época), se convierte en Triana en la imposibilidad de superar la contradicción padre-hijo” (Lobato, 2004: 247-248). La información la retoma del artículo publicado por Juan Larco en Casa de las Américas: “*La noche de los asesinos*”, pero atribuye que este hace la valoración en 1963. Cabría preguntarse entonces: ¿puede ser válido esto si *La noche de los asesinos* se publica hasta 1965? Lo cierto es que Larco era partidario del régimen de Fidel Castro y a ello responde la crítica que hace a Triana.

Otros estudios, como los de Román V. de la Campa: *José Triana: ritualización de la sociedad cubana* (1979), y Kirsten Nigro: *Palabras más que comunes. Ensayos sobre el teatro de José Triana* (1994), han dedicado su atención a la totalidad de la obra de Triana, razón por la que tampoco han logrado explicar la posible “solución artística” y poético-dramático de *La noche de los asesinos*, pues al dedicarse a las obras de Triana, escritas antes de Fidel Castro, como de manera posterior, dedican su atención a todas y sólo proporcionan algún momento a *La noche de los asesinos*; no la profundizan. Los autores se dedican a encontrar similitudes entre los textos de José Triana, las cuales evidentemente existen y son de una enorme importancia (poética autorial), pero la dimensión es tan amplia que no se logra estudiar a fondo ninguno. Como bien puede observarse, todos los autores toman algunos elementos para estudiarlos, ya sea el espacio, el teatro de la crueldad, la tragedia, los juegos de actuación e, incluso, lo político. De hecho, este último es el caso más mencionado por los críticos, pero, curiosamente, el menos descrito y desarrollado. Lo citan, sin duda, porque las acotaciones iniciales

del texto los hace pensar en ello: “Cuba. Cualquiera de los años cincuenta”, pero como no es descrito abiertamente, por miedo a errar, o tal vez para evitar caer en polémicas innecesarias e incluso peligrosas, prefieren evadir el tema. Más justamente este libro pretende describir cómo, por medio de la búsqueda de la posible “solución artística” y poético-dramática de *La noche de los asesinos*, José Triana pone en escena los movimientos históricos, políticos, sociales y culturales más importantes de Cuba. Así, de acuerdo con nuestra lectura, la cual seguramente podrá ser corregida y ampliada dentro de un mirador más amplio y un horizonte más extenso, el primero se plantea con La Guerra de los Diez Años, el segundo con la Guerra de Independencia, el tercero con la caída de Machado, el cuarto con la caída de Batista y el último muestra la posibilidad del fracaso de Fidel Castro.

Ciertamente, como se ha podido constatar, algunos de los estudiosos revisados se han enfrascado en una polémica por atribuir la obra a favor o en contra de Castro, y sin lograr distinguir entre este y Batista. Sin olvidar que otros se han negado a aceptar la relación entre la obra y la lectura de dicho proceso histórico, resultado de los movimientos sociales y políticos mencionados, sea porque no está explicitada en la obra, o porque se trata de una obra del lenguaje, o porque el conflicto entre padres e hijos se toma como lo fundamental, o porque este se representa “lúdicamente” en un lapso muy breve. Pero hay más, en todos los casos los especialistas no toman en cuenta a la obra como una *totalidad*, es decir, no consideran la “solución artística” y poético-dramática que le sirve de base para hablar de todos los temas mencionados, incluido entre ellos el proceso histórico de Cuba, de forma que todos ellos se articulen entre sí.

Este estudio no pretende abordar todos los temas, sino tan sólo centrarse en el proceso y llevarlo todavía más lejos de lo hecho

hasta ahora. Mas, ¿cómo justificar de entrada nuestra propuesta de lectura y validarla como posible, a reserva de mostrar su pertinencia a partir del texto mismo? Evidentemente, el autor puede ser útil para lograrlo, pues, sin duda, tiene un amplio conocimiento de la historia de Cuba, además de que él mismo se plantea que muchas lecturas de su obra no resultan ser las más adecuadas. Por ejemplo, en una entrevista con José Escarpanter (1994), publicada con el título de “Tres dramaturgos del inicio revolucionario: Abelardo Estorino, Anton Arrufat y José Triana”, este le comenta lo siguiente:

Muchos críticos han tratado de concentrarse sólo al texto y lo interpretan como una obra psicológica.³⁴ No creo que ese sea el camino más adecuado para enfocar la obra. [...] La mayoría de los comentaristas cubanos cree que expuse los problemas de mi familia, hay referencias en mi familia como en toda obra que escribe un ser humano, pero estas no son clave para la interpretación (Escarpanter, 1994: 2).

Además, Triana acepta la lectura castrista cuando afirma: “Esa pieza se escribió en Cuba bajo la Revolución y es en ese momento en que la obra tiene validez” (Escarpanter, 1990: 2). No obstante, está consciente de que:

No poseía la documentación necesaria para conocer todos los elementos de la cotidianidad política de nuestra sociedad, pero sí sabía que había cientos de casos de personas que eran juzgadas cruelmente (...) aquellos juicios que se hicieron a actores y actrices por su conducta sospechosa, ya fuera contrarrevolucionaria o por alguno que otro desliz sexual (Escarpanter, 1990: 2).

³⁴ Como es el caso de Rafael Climent (2016).

Pero también batistiana cuando se sabe que Triana participó en la toma del Moncada, así como que las represalias de Batista lo obligan a marcharse a España, donde comienza a trabajar en su obra, si bien más tarde la abandone. Luego, cuando triunfa la Revolución Cubana, regresa a la Isla y se da cuenta que las cosas no han cambiado. Por tanto, la acotación inicial: “Cuba. Cualquiera de los años cincuenta”, no sólo resulta pertinente, sino que hace referencia explícita a un periodo muy complejo y terrorífico de la historia cubana. Y si bien es cierto que la obra no hace referencias directas al tema, como trataremos de mostrar, usa la parodia para hacerlo: ella “es una forma de reconocer y subvertir a la vez las normas dominantes. Es como decir, sí, reconozco las formas y me burlo de ellas” (Taylor, 1989: 118), como de la polémica oculta. De ahí, por ejemplo, las críticas que hacen los personajes-actores de la policía y del proceso judicial de Lalo. No son afirmaciones serias de los personajes, sino más bien parodias de, y polémicas sobre, las instituciones de seguridad: “*La noche de los asesinos* es una obra [...] [escrita] contra todas las medidas represivas” (Taylor, 1989: 120).

Mas estas, como dice Triana, no sólo se dieron en los años cincuenta, sino en épocas anteriores, sobre todo en la Guerra de los Diez Años: “Me crie en un pueblo que se llamaba Bayamo, monumento histórico de la Isla, porque allí se gestó la Guerra de independencia de 1868. Esa ciudad, que era muy rica, fue quemada, destruida totalmente” (Taylor, 1989: 115). Ciudad, por cierto, donde se lleva a cabo el juego de la lipidia.

Pero hay más. Este afán por explicar de forma velada, pero artística, el proceso histórico de Cuba, se constata una vez más al percibir la necesidad de citar a Camagüey como única referencia a Cuba dentro de la obra, pues desde ahí se planeaban las luchas contra la represión (las cuales tenían como sede a La Habana).³⁵ Por

³⁵ Véase mapa en el Apéndice.

eso, aun cuando la obra se escriba en los años cincuenta y sesenta, bien pueda evocar (o evoque definitivamente) los primeros movimientos sociales: “Mi obra, supongo, es una parábola invertida hacia atrás, a buscar los orígenes, a buscar secretos” (Taylor, 1989: 119).

El libro intenta proporcionar una lectura de *La noche de los asesinos*, desde los movimientos políticos y sociales. Hasta aquí el primer capítulo. Ahora pasamos a “La metateatralidad”.

CAPÍTULO 2

LA METATEATRALIDAD



*El mundo entero es un teatro y todos los hombres
y mujeres simplemente comediantes,
tienen sus entradas y salidas,
y un hombre en su tiempo respeta muchos papeles...*

WILLIAM SHAKESPEARE

En los capítulos anteriores hemos analizado los conceptos “pieza” y “farsa”; también hemos proporcionado un esbozo sobre lo dicho por la crítica literaria con respecto de *La noche de los asesinos*. Ahora, partiendo de ello, entraremos en el terreno de la *metateatralidad*. Este concepto no resulta sencillo, pues, a pesar de que existen muchos estudios sobre el caso, todos exploran facetas diferentes. De modo que, a través de una revisión general sobre los postulados del “metateatro”, llegaremos a ver cómo funciona en *La noche de los asesinos*.

Para dar inicio, es pertinente mencionar que José Triana tuvo muy en cuenta los aspectos de la dramaturgia visionaria y rebelde de Jean Genet en *Las Criadas*. Pero el drama interior de *La noche de los asesinos* es más profundo y más ambiguo, porque la rebeldía de los tres hermanos (especialmente de Lalo) tiene como objetivo (desde la perspectiva elegida al final del capítulo anterior para dar cuenta de la metateatralidad) liberarse de la tiranía que sus padres ejercen sobre ellos y de la hipocresía y de la mediocridad ambiental. Ese sueño se convierte en una necesidad metafísica existencial,³⁶ porque el resultado perseguido sería poder acceder a la identidad plena sin la intervención continua de los padres. Tenemos entonces dos identidades: una conformada por un “yo real” y otra conformada por un “yo ideal”, la lucha entre ambos es lo que producirá el conflicto. La única forma de rebelarse, visto desde el exterior de la obra, del acontecimiento del ser y del general, es a través del metateatro; a nivel interno, sería realizar el asesinato simbólico de los

³⁶ Este concepto es tomado de la obra de Camus *El hombre rebelde* (1980).

padres para acabar con la figura del “tirano”. Pero ¿a qué le llamamos metateatro?, ¿dónde surgió?, y, ¿quiénes lo han trabajado? Esas serán interrogantes que se responderán a lo largo de este capítulo.

El metateatro

No se puede hablar de metateatro sin apelar a quien acuñó el término. Nos referimos a Lionel Abel, pues desde la aparición de su *Metatheatre: A New View of Dramatic* (1963), los críticos han tratado de definirlo de una manera clara y precisa, además de explicar su presencia en diversos textos. El concepto ha sido de gran utilidad para describir las técnicas autoconscientes que aparecen en muchos de los dramas del Siglo de Oro, lo que no quiere decir que este sea un recurso agotado por la interpretación crítica. Tan es así que cada investigador añade a la propuesta de Abel algunas posibilidades de estudios de elaboración más reciente (Larson, 1992). Para Lionel Abel, este tipo de obras debían llamarse “metaobras”: “*Plays of the kind I have in mind exist. I did not invent them. However, I shall presume to designate them. I call them metaplays, works of metatheatre*” (1963: 61), es decir, se ve la vida como ya teatralizada, se trata, pues va de una alusión directa, a *La vida es un escenario*. Lo importante es que, en dicho estudio, como y dijimos, Abel considera sólo a dos autores: Calderón de La Barca y Shakespeare, que para él son los iniciadores del género. Ya más adelante los autores ampliarán esta información, que bien puede considerarse como un esbozo sobre el tema.

Quizá el descubrimiento más grande de Abel sea que los personajes metaficcionales (los de la primera pieza, pues debe recordarse que por lo regular hay una pieza (o varias inmersas en otra[s]), se caracterizan por actuar como dramaturgos en sus obras de teatro (Abel, 1963). Así sucede con Lalo, Cuca y Beba. Cuestión

que ya se analizará más adelante.³⁷ Siguiendo lo anterior, Catherine Larson (1992) afirma que el teatro autoconsciente ha existido desde hace siglos.³⁸ Para su estudio se han tomado en cuenta las hipótesis más generales que propuso Lionel Abel en 1963. Según la autora, en la crítica abundan estudios del teatro autoconsciente en Shakespeare y en el drama moderno. Los intentos más recientes que han tratado el metateatro han tenido como finalidad complementar el análisis que hace Abel en *Metatheatre: A New View of Dramatic* (1963). Dichos estudios “representan un acercamiento sofisticado y detallado al estudio del teatro autoreflexivo. [...] [donde] los críticos teatrales han intentado redefinir la terminología y categorizar varios tipos de técnicas metadramáticas” (Larson, 1992: 1013). Sin embargo, esto no resulta tarea sencilla como parece, pues cada obra tiene un proceso de creación distinto, además de que responden a contextos y necesidades diferentes.³⁹

De la multitud de estudios sobre el metateatro, tenemos la propuesta de Alfredo Hermenegildo *et al.*, en “Más allá de la ficción teatral” (2011). Los autores aseveran que, a partir de que Abel acuña el término “metateatro”, se abre una rica vía de exploración al análisis teatral; el ritual va más allá de un simple estudio de una pieza dramática representada dentro de otra (2011: 9).⁴⁰

Siguiendo el trabajo de los investigadores, podemos subrayar que son dos los postulados que conforman la base del metateatro: “el mundo es un escenario” y “la vida es sueño”. Esta afirmación

³⁷ A veces aparece la consciencia de actor; otras veces no; al existir la consciencia, se rompe la barrera entre los niveles de realidad y ficción; caemos en ambigüedad, no sabemos dónde inicia una “realidad” ni dónde termina. Sin embargo, en *La noche de los asesinos* sí podemos saberlo, ya que los personajes actúan, pero lo hacen como juego y sin tener presente la idea de un público real.

³⁸ La comedia del arte es un claro ejemplo.

³⁹ No es lo mismo la Francia decadente que se representa en *Las Criadas*, que la Cuba de los años cincuenta de *La noche de los asesinos*.

⁴⁰ En este sentido, los autores abogan por las propuestas del teatro de Brecht, el espectador no debe permanecer pasivo ante lo que observa. Dependiendo de la manera en cómo esa obra aparezca dentro de la otra va a aparecer toda una nomenclatura, que ocasiones confunde los términos.

hace alusión al papel que desempeñamos todos: somos actores y nos representamos en la vida para construirnos a nosotros mismos. A los dos textos, ya citados, Abel los considera como fundadores del metateatro. Según Hermenegildo *et al.* (2011), estas ideas resultarán fértiles al estudiar los diferentes tipos de textos. Al libro de Abel, al que hemos estado aludiendo, se integra por diferentes artículos (escritos de manera independiente) y que el autor pensaba que guardaban cierta coherencia, aunque en realidad el libro no podía sostener su carácter sistemático. Así lo reconoció el propio Abel y lo indicó en su prefacio a la edición póstuma de *Tragedy and Metatheatre: Essayson Dramatic Form* según afirman Hermenegildo *et al.* (2011), estas ideas resultarán fértiles al estudiar los diferentes tipos de textos.

Con respecto a lo anterior, Catherine Larson (1992) considera que definir el término es sumamente complejo, aunque se haya visto en contextos como: la metaficción, la metapoesía y la metahistoria, y llevado al teatro resulta todavía más difícil; sin embargo, estos no dejan de existir.⁴¹

La autora afirma que, incluso con los problemas que implica el término, *Metatheatre: A New View of Dramatic* contribuye al estudio de las letras, ya que permite penetrar en la literatura dramática, además de ayudar a comprender cómo funciona la comunicación dentro del texto dramático que se construye bajo los preceptos del metadrama⁴² (Larson, 1992). Para Hermenegildo *et al.* (2011: 12), puede resultar insuficiente esta propuesta si se trata de analizar “la compleja casuística del teatro occidental en sus distintas manifestaciones “nacionales”: francesa, inglesa, española e italiana”. Por ello, muchos autores, sobre todo en la década de los ochenta, se dieron

⁴¹ Esto es lo que hace José Luis García Barrientos (2012), parte de los estudios del texto narrativo para llegar al texto dramático.

⁴² Hay diversas maneras de referirse al tema: metateatro, metadrama, teatro en el teatro y teatro dentro del teatro. La crítica los toma como sinónimos, no es así.

a la tarea de mejorar la teoría. Entre ellos aparecen Lucien Dällenbach,⁴³ Georges Forrestier,⁴⁴ Richard Hornby y Manfred Schmeling (12), todos en cuanto a la estética metateatral y a Shakespeare. Veamos la definición que da Lionel Abel (1963: 60) sobre el metateatro:

Piezas sobre la vida como ya teatralizada... Los personajes no están en escena sólo porque el dramaturgo los capturó en posturas dramáticas (como se hace con una cámara), sino porque ellos mismos sabían que eran dramáticos mucho antes de que el dramaturgo les prestara atención. ¿Qué los dramatizó? El mito, la leyenda, la literatura del pasado, ellos mismos. Representan para el dramaturgo el efecto de la imaginación dramática.⁴⁵

La descripción anterior capta la esencia del metateatro, pero, en opinión de Catherine y también la de muchos críticos, las definiciones de Lionel son, a la vez, demasiado amplias y estrechas. Se concentró sólo en describir una forma dramática que no era la comedia, la tragedia ni la tragicomedia; de ahí que haya recibido observaciones por parte de los críticos de la comedia (Larson, 1992).

Ahora veamos la teoría de Alma María Morán (2011: 6), quien, para referirse a un tipo de teatro dentro del teatro en la comedia, se refiere a la metacomedia:⁴⁶

Hay metateatro cuando un elemento teatral se halla de alguna manera aislado del resto y se presenta simultáneamente como objeto

⁴³ Lucien Dällenbach, *El relato especular* (1991). Antonio Machado: España.

⁴⁴ De Georges Forestier resalta el libro *Le théâtre dans le théâtre* (1996), Droz. Aquí el autor desarrolla el concepto de Teatro de L'impromptú, un teatro donde los actores se representan a sí mismos.

⁴⁵ La traducción es de Catherine.

⁴⁶ Para referirse al metateatro, pueden aparecer conceptos como: metadrama, metapieza, teatro en el teatro, teatro del teatro, teatro sobre el teatro, puesta en abismo, impromptú, y metadiégesis. En ocasiones, hacen uso indistinto de los términos; otras tantas hacen una diferenciación de ellos, como en el caso de García Barrientos (2012). En el caso de la crítica italiana, puede encontrarse “comedia nella comedia”.

a ser mirado por los espectadores que se encuentran en el escenario. Es decir, cuando hay observadores y observados dentro de un mismo sistema de personajes, que se ven forzados o invitados a representar una obra y a entenderse entre ellos mismos. A su vez, esta situación se reitera con el público de la sala, auditorio externo de la metacomedia, que puede distinguir la representación de dos obras aconteciendo en el mismo tiempo y espacio, una dentro de la otra.⁴⁷

Esta definición resulta muy pertinente y coincide con la propuesta de Hermenegildo *et al.* (2011), para quienes la metateatralidad: “surgen allí donde cualquier convención salta a la vista como para señalar que se está ‘en el teatro’, en una realidad de segundo grado,⁴⁸ y no ‘en la vida’, la supuesta realidad misma. Cualquier elemento distanciador, según este punto de vista, sería metateatral”⁴⁹ (2011: 13), es decir, los personajes son capaces de saber que están representando un segundo drama donde ellos son los actores.

Esta segunda definición se relaciona con lo que en la historia el teatro francés se conoce como “L’impromptu” (Un teatro improvisado): “El ‘impromptu’ es una obra corta, en general de un acto, en la que los autores se representan a sí mismos y el autor pone en escena sus doctrinas, sus intenciones sobre el teatro, su estética y los factores socio-económicos” (Duée *et al.*, 1998: 143), aunque en *La noche de los asesinos*, al tratarse de un texto dramático, los personajes no se visualizan como actores, sino como hermanos que participan en una ceremonia macabra para la búsqueda de su identidad.

⁴⁷ Todas estas afirmaciones coinciden con Forrestier (1996).

⁴⁸ Algunos críticos, como Claude Duée *et al.* (1998), le llaman a este “desdoblamiento” de la obra dramática, obra engastada.

⁴⁹ Ese efecto distanciador permite que ellos puedan burlarse y a la vez criticar esa realidad representada desde múltiples perspectivas a través de un juego de poder.

A partir de la década de los ochenta, como ya se ha mencionado, los críticos han querido mejorar el término y han ido apareciendo conceptos como teatro en el teatro, teatro dentro del teatro y *mise en abîme*. Todos nos conducen a lo mismo: la metateatralidad. Para Hermenegildo *et al.* (2011: 13), el texto se encarga de dejar clara la utilidad de este recurso en la descripción de la pieza y, además, en la explicación, el circuito de comunicación.

Otro comentario importante de Hermenegildo *et al.* (2011) sobre el metateatro es el siguiente:

Dentro de su amplitud y diversidad, las diferentes manifestaciones del “teatro en el teatro” – (...) — presentan todas un trazo común: el recurso artístico para saltar el abismo que separa la realidad de la ficción teatral. Y el TeT⁵⁰ lo hace curiosamente añadiendo una impronta de realismo a la ficción teatral, por encima de la noción misma de verosimilitud, llegando a proclamar la condición “real” de lo que se está “viviendo” en el tablado (Hermenegildo *et al.*, 2011: 10).

En este caso no nos referimos al tablado de la puesta en escena real, sino al tablado interno a nivel de la obra: un sótano, donde se recrearán, a partir de la acción y la palabra de los personajes, todos los posibles escenarios: la casa, la estación de policía y el juzgado. Lo que hará saltar de la *realidad* a la *ficción* teatral. Será la búsqueda del sueño de los hermanos: la total libertad, encargada de llevarlos a conseguir un “yo ideal”. Podemos notar los cambios de nivel gracias a los diálogos de los hermanos, pues cuando hay algún desacuerdo entre ellos, salen de escena, —es decir— se distancian de lo repre-

⁵⁰ Teatro dentro del teatro.

sentado y entonces emiten una crítica, pero lo hacen como hermanos, no como actores.⁵¹

En cuanto a las características generales del metateatro, según Hermeregildo *et al.* (2011), observamos las siguientes:

1. *Lo que se representa es fingido.*⁵² El espectador de la pieza sabe que lo observado es *fingido*, pero tiene cabida en el mundo *real*. Podemos hablar de espectadores a dos niveles: por una parte, Lalo, Cuca y Beba son espectadores de lo que se representa, pero, por otro, también lo son los lectores, de ahí que hablemos de un lector/espectador.
2. *Dentro de la pieza marco surge una segunda dramatización.* Esta es la principal característica del metateatro, dentro de la obra general pueden localizarse dos piezas: un marco y una enmarcada. La primera constituye la génesis de la segunda. El lector/espectador puede notar que se trata de una actuación por parte de los hermanos. Lalo Cuca y Beba son personajes, actores y espectadores.⁵³
3. *La ilusión libera el conjunto de las connotaciones de fingimiento que caracterizan la obra.* Lo que aparece en esa segunda pieza puede tener varias lecturas, que van desde el teatro del absurdo, el existencialismo, la psicología y las lecturas sociológicas, como la que haremos en el tercer capítulo de este trabajo.⁵⁴

⁵¹ Esto se asemeja a los “apartes”, usados aquí para mostrar desacuerdos con la realidad representada; permiten brincar de una ficción a otra.

⁵² Sólo se retoman del autor las características; la explicación es propia. Se utilizan cursivas para resaltar lo que se tomó del texto.

⁵³ Es de hacer notar que la segunda pieza también tiene que ser representada. Si sólo es referida a través de un diálogo o de un recuerdo, se trata de un metadrama. Ya se explicará más adelante.

⁵⁴ A pesar de que la crítica se empeña en negar la lectura sociológica, como lo hizo la propia Casa de las Américas con Juan Larco, los guiños de José Triana son evidentes; además, siguiendo todas las entrevistas que hemos analizado en el primer capítulo de este trabajo, podemos ver cómo (las explicaciones sobre)

4. *El espectador ve cómo la acción teatral se acerca mucho más a su propia condición, al considerar que es la obra enmarcada la que se ha empapado con toda la carga ficticia que se está presentando en la escena.*
5. *La obra marco adquiere un desdoblado tinte de realismo, no sólo un tinte de verosimilitud.* Lo contado es digno de ser creído por el lector/espectador. Se trata de un caso posible, aunque no siga la estructura aristotélica.

Catherine Larson (1992: 1015) coincide con algunas de las características anteriores, pero también agrega otras. Más que proporcionar una definición exacta ella, describe las que guían el metadrama:

1. Drama dentro del drama.⁵⁵
2. La ceremonia dentro del drama.
3. La idea de desempeñar un papel dentro de otro.
4. Las referencias o alusiones literarias a la vida real.
5. La autorreferencia.

Podemos notar que Larson coincide con Hermenegildo *et al.* (2011) en las cuatro primeras características, pero agrega “la autorreferencia”, es decir, le otorga al teatro la capacidad de reflexionar sobre su proceso creativo. Esto sucede cuando los personajes y actores salen de la *realidad* creada (segunda pieza) para criticar el montaje. Por tanto, la recepción de la obra será diferente, pues: “es obvio que diferentes lectores o espectadores van a reaccionar de distintas maneras precisamente debido a los factores que gobiernan el horizonte de expectativas de cada uno de ellos” (Larson, 1992: 1015). En este sentido será fundamental conocer el *contexto* en que se creó la obra de José Triana, ya que en cierta manera conduce a la interpretación.

Pero el hecho de que dentro de un texto aparezca otro montado no es suficiente para hablar de metateatro. Por ello, Hermene-

Cuba quedan inmersas en la obra.

⁵⁵ Aquí ya hay confusión de términos, porque esto puede ser sólo un relato referido y no representado.

gildo *et al.* (2011) proponen que, además, deben existir un mirado y un mirante: el primero aparece en lo que ellos llaman “la obra enmarcada” y el segundo en lo que denominan la “obra marco”.⁵⁶ Así, los personajes del primer montaje se saben espectadores del segundo. Pero no son los únicos, también lo es el lector/espectador o “archimirante”. Si no hay un “mirante”, y además si dicho “mirante” no fuese crítico,⁵⁷ entonces no podría hablarse del teatro dentro del teatro y, como consecuencia, se perdería el objetivo que, en palabras de los autores antes citados, es proporcionar a la obra marco una sensación de realismo, la cual se da gracias a los personajes, a los actores y al público (Hermenegildo *et al.*, 2011).

En la opinión de Hornby, “el metadrama causa que el público “vea doble”, que reconozca en un nivel consciente que mira un drama sobre el drama” (Larson, 1992: 1015). Mas, ¿qué causa que ese público vea “doble”?, ¿qué causa que se monte ese segundo drama?, y, por tanto, ¿que los personajes se vean en la necesidad de desdoblarse en otros papeles? *La noche de los asesinos* muestra a los problemas a los que se enfrentan tres hermanos en la vida cotidiana, eso hace que cuando ellos están dentro de la representación, es decir, en el papel de actores, se muestran como víctimas del tirano (el padre), tan es así que deciden derrocarlo para llegar a ellos al poder, pero todo queda como una posibilidad, ya que, tal pareciera, que tampoco han adquirido la madurez necesaria para sobrevivir en la sociedad: “no han nacido socialmente”, viven en un mundo de mediocridad ambiental.⁵⁸

⁵⁶ Forrestier lo llama obra engastada y engastaste; otros encuadrada y encuadrante, nosotros pieza interna y pieza externa.

⁵⁷ Se puede ser crítico como personaje: Lalo critica a las hermanas por no hacer el papel como corresponde, pero también se puede ser crítico como lector-espectador. En este segundo caso habría una relación directa con el tipo de espectador que propone Brecht. Un espectador que no ve la obra como algo que lleva a una catarsis, ya que eso conlleva a identificarse, y no a establecer una distancia de la puesta en escena y, desde allá, establecer una crítica. En cierta forma se trata de evitar un lector-espectador pasivo.

⁵⁸ Nos referimos a las apariencias: todos quieren aparentar lo que no son; de ahí la necesidad de la parodia por parte de los hermanos.

Volviendo a nuestro objetivo, para Catherine Larson (1992), Hornby es más claro que Lionel Abel, pues sólo formula cinco puntos que dan pauta para hablar de autoconciencia teatral. Hornby cree que el crítico puede aislar las técnicas metadramáticas empleadas por el dramaturgo y ver el efecto que producen en el espectador; esa es una labor más sencilla; no así buscar una definición exacta para el metadrama (Larson, 1992). Así, aunque tratáramos de buscar todas las características del metateatro en un determinado número de textos dramáticos, llegaríamos a la conclusión de que no aparecen todos, porque cada uno tiene una lógica y una estructura única: caso por caso. También tenemos el estudio de David Boje, Hans Hansen y Grace Ann (2007), realizado en Estados Unidos. Los autores mantienen su atención, igual que Larson, en la referencialidad. Ellos retoman a Víctor Turner (1985) y afirman que el metateatro tiene un proceso de comunicación, donde resalta el metacomentario (Boje *et al.*, 2007: 8). Es decir, los personajes, a la vez que representan un drama, son espectadores y reflexionan sobre el papel que han desempeñado. En ocasiones se involucra al público real: lector/espectador. Esta es una técnica del dramaturgo para hacer guiños a quien lee la obra.

Boje *et al.* (2007) coinciden con los postulados de Lionel Abel cuando afirma que “el mundo es un escenario”, pues consideran que la vida es un teatro que se hace a diario y del que se está consciente: hacemos reflexiones todos los días acerca de nuestra actuación. El teatro, entonces, da cabida a múltiples teatros y a múltiples representaciones, las cuales dependen de una obra marco. De modo que el autor, José Triana, debió llevar una organización muy peculiar para no perder a su público entre las dos historias. Aunque se hable de improvisación, no se puede partir de cero; ni siquiera los integrantes de la *comedia del'arte* podían hacer improvisación total; siempre partían de algo preestablecido.

La mayoría de autores que hemos revisado hasta el momento coinciden en los postulados sobre el metateatro. Los siguientes eliminarán o aumentarán características sobre el tema. En el caso de Alma María Morán (2011), se le aplaude incluir el tema del “doble” en algunas obras:

Si nos remontamos al tema literario y filosófico múltiplemente considerado del “doble”, advertimos que la naturaleza del concepto exhibe continuamente: tanto al actor y a su personaje, al mundo representado y sus respectivas representaciones, como a los signos referenciales y autoreferenciales. El personaje permanece en perpetua búsqueda de su doble (Morán, 2011: 7).⁵⁹

Esa perpetua búsqueda del “doble” de la que habla la autora, es la búsqueda de un “yo ideal”. En el caso de *La noche de los asesinos*, Lalo, el personaje principal, está en la constante búsqueda de un sueño mítico: la *libertad*. Está en un constante deseo de liberar a un “yo real” de la opresión y de la represión. Aunque Cuca y Beba no compartan la vía “criminal” de Lalo para acercarse a la liberación, y ellas se muevan por sentimientos inseguros o dubitativos, eso no excluye su complicidad y su participación en el ceremonial que los tres han puesto en marcha para rebelarse contra la tiranía y para caricaturizar la hipocresía social. Así, los objetivos metafísicos perseguidos implican una rebeldía frente a ciertos esquemas sociales alienantes relacionados con la tiranía paterna y materna, y con la necesidad de romper con el ambiente asfixiante de mediocridad,

⁵⁹ Ese doble es el “yo ideal” que derrocará a los padres y tomará su lugar. Parecería que la situación va a mejorar, pero la realidad es que se sobreentiende un círculo de poder: se repetirán los patrones una y otra vez. Con respecto del tema del “doble”, este no puede sostenerse totalmente en la obra, ya que hay consciencia de todos los personajes “dobles”, y los hermanos pueden controlar a su “doble”, y lo cierto es que “el doble” es incontrolable y en ciertos casos, puede apoderarse o someter al ser de donde nació, como en el caso de “La sombra”, de Hans Christian, o *El doble*, de Dostoievski. Aun así, haremos referencias a él continuamente, pero ya no será un eje central para esta investigación.

hipocresía y vulgaridad de la sociedad en la que están inmersos. La única manera de lograr todo eso es a través de los “desdoblamientos” que cada uno representa para criticar aquello con lo cual pretende acabar.

Podemos entonces notar que el “doble” se relaciona completamente con lo metateatral, ya que para la aparición del “doble”, en este caso en *La noche de los asesinos*, se requieren de dos piezas: la primera es el mundo representado por tres personajes: Lalo Cuca y Beba; y la segunda es el mundo de las representaciones, donde aparece el “doble”⁶⁰ de cada uno de ellos (o los “dobles”). Aparecen aquí, reiteramos, signos autorreferenciales, pues los actores de la primera representación se saben espectadores de la segunda pieza.

Otro autor fundamental dentro del metateatro es García Barrientos (2012: 229), quien considera que, para hablar de metateatro, es necesario hablar de niveles dramáticos: “Los niveles dramáticos no son sino el marco teórico que permite sistematizar la noción, ya tradicional, pero no suficientemente perfilada o clara de teatro dentro del teatro”. Esto nos lleva a hablar de piezas. Así, el autor, siguiendo la terminología de Genette, dice que “cada objeto representado se encuentra por definición en un nivel de existencia inmediatamente superior (secundario) respecto de aquel en que se sitúa el acto representativo que lo produce” (2012: 229). En este sentido, coincide con Hermenegildo *et al.* (2011), al hablar de *pieza marco* y *enmarcada*; con Ana María Morán (2011), al referir la categoría de *observadores* y *observados*, y con Catherine Larson (1992), al proponer *drama* dentro del *drama*. En todos los casos se trata de una primera obra que desencadena otra.

⁶⁰ El concepto de doble será retomado desde Juan Bargalló (1994), *Identidad y alteridad. Aproximación al tema del doble*, Alfaro, España. El autor habla de tipologías de doble: fusión, fisión y metamorfosis. Esto se explicará más adelante. También se tomará en cuenta a Pierre Jourde y Paolo Tortonese (1996), *Visages du double: un thème littéraire*, Nathan, París.

García Barrientos (2012) parte de la narrativa para explicar el metateatro, pero un punto fundamental es que, dentro de la narrativa, tenemos alguien que nos cuenta los hechos y que, además, suele opinar (cuando se trata de obras reflexivas nos enfrentamos a la metaficción y al metacomentario).⁶¹ En el teatro no tenemos un narrador, por lo tanto, tenemos que conformarnos con los diálogos y con las acotaciones.

Cuando García Barrientos (2012) lleva este modelo de Genette (originado para textos narrativos) al teatro, toma en cuenta tres planos: el *extradiegético* (alguien cuenta desde fuera), el *intradiegético* (alguien cuenta desde dentro) y el *metadiegético* (una diégesis contada en otra diégesis o la historia dentro de la historia), pero al llevarla al teatro, perdemos la voz narrativa, por tanto, debemos dar prioridad a la *visión*.

Nacen así tres planos: *extradramático*, *intradramático* y *metadramático* (García Barrientos, 2012: 231). El primero encaja en lo que podemos denominar el espacio real dentro de *La noche de los asesinos* (el cuarto oscuro y cosas que no sirven); el segundo pertenece al plano ficticio representado (la primera pieza), y el tercero al drama dentro del drama (segunda pieza). El resultado de lo anterior es el *metadrama*, pues “La escenificación de un drama primario es por definición extradramática, como la escenificación de un drama secundario (metadrama) es intradramática” (2012: 231). Los cambios entre planos (piezas) podemos notarlos a través de las entradas y salidas de los personajes. Así, mientras en la narrativa cada nivel implica una nueva narración, en el “metadrama” cada nivel requiere de una nueva escenificación. En la obra de Triana, la segunda escenificación puede hacerse sin la necesidad de ningún artificio, apareciendo aquí como hecho primordial los sonidos y la gestualidad.⁶²

⁶¹ Para ampliar esta información puede revisarse a Linda Hutcheon (2010), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*.

⁶² Herederos del teatro de Artaud.

García Barrientos (2012: 232) afirma: “Propongo denominar metateatro a la forma genuina del ‘teatro en el teatro’ que implica una puesta en escena teatral dentro de otra (un actor real representando a un actor teatral representando a un personaje dramático)” sin embargo, para afirmarlo, el autor parte de la puesta en escena real (la cual conforma el actor real), pero lo que nosotros tenemos en *La noche de los asesinos* es a tres hermanos: Lalo, Cuba y Beba, quienes se representan a ellos mismos como personajes. Así, para que apareciera el primer nivel del que habla, habría que llevarla a la puesta en escena real.

Actores reales. Por metadrama entiendo un concepto más amplio que incluye al anterior (meta-teatro), pero lo rebasa en todas aquellas manifestaciones en que el drama secundario, interno o de segundo grado, se escenifica efectivamente, pero no se presenta como producido por una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un personaje etc.⁶³ (García Barrientos, 2012: 232).

1. Personajes de la primera pieza: Lalo, Cuca y Beba
2. Personajes de la segunda pieza: sujeto-actor 1, sujeto-actor 2, sujeto-actor 3.⁶⁴

La aportación más importante de García Barrientos (2012) en relación con los autores anteriores es la diferenciación que hace entre “metateatro” y “metadrama”.

⁶³ A los conceptos de “metateatro” y “metadrama”, agrega un tercer concepto, “metadiégesis”, haciendo referencia a la fábula secundaria o argumento de segundo grado. Sin embargo, esta puede estar presente en los dos conceptos anteriores, ya que, en cierta manera, se trata de una historia dentro de otra (García Barrientos, 2012).

⁶⁴ Los autores no hablan de pieza. Ese concepto lo hemos otorgado nosotros de acuerdo con la caracterización genérica de la obra, así como del análisis concreto de los niveles planteados, y de acuerdo con las propuestas del “Proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas” (PASA).

Si no hay una segunda puesta en escena, no se puede hablar de metateatro. Pero la obra tampoco logra explicar la obra de José Triana porque debe agregarse la autoconsciencia de la representación y el autor la niega tajantemente como característica de las obras metateatrales; no cree en la tematización de la representación; con esto básicamente arremete contra la propuesta de Abel, aunque le reconoce acuñar el término:

Queda expresamente excluida de las teorías de los niveles dramáticos en general y del concepto del metateatro que aquí propongo, en particular lo que podría considerarse “el reflejo” de estas categorías formales en el plano del contenido, muy en particular lo que entiende Abel (1963), que es precisamente el **acuñador del término, por “metateatro”**, es decir, el género u obra teatral que presente elementos ya teatrales en su contenido, por ejemplo personajes conscientes de su condición dramática y “obras” del teatro sobre la vida como ya teatralizada (60) de forma que los dos tipos más usuales que encuentran sus paradigmas en dos títulos cimeros de Calderón —son *El mundo es un teatro* y *La vida es sueño* (García Barrientos, 2012: 234).

Las obras que se caractericen por la autoconsciencia quedan fuera del “teatro dentro del teatro”; por tanto, también quedan fuera las propuestas de Hornby (Larson, 1992), pues los personajes que actúan como personaje dentro de la obra y que demás tienen consciencia de ello no forman parte de la teoría de los niveles de García Barrientos.⁶⁵ Sólo entran las que poseen una obra dentro de otra y que puede ser actuadas, pero no se pueden establecer críticas hacia la misma a través de los distanciamientos que proponen otros autores.

⁶⁵ Las obras que representan una ceremonia, según el autor, nada tienen de metadramáticas.

Estamos de acuerdo con todo lo que plantea el autor, menos con eliminar la autoconciencia de los personajes, ya que entonces se pierde el carácter de pieza de la obra. De ser el caso, ya no se trataría de una “representación” o de un “ideal representado”, y se perderían totalmente los límites entre la *realidad* y la ficción, o mejor, entre deseo representado y representación actuada. La autoconciencia produce lo que García Barrientos denomina “relaciones sintácticas o argumentales”; es decir, aquéllas que explican por qué se ha llegado a cierto momento dramático. Sin la autoconciencia no sabríamos que se trata de una ejemplificación del trauma de los hermanos y de la evolución que ha sufrido hasta el momento, pues son ellos los que dicen: “La representación ha empezado” y entonces sabemos que se trata de algo *fingido* o *simbolizado*, por tanto, desencadenado por algún motivo (*la madre quería abortar a Lalo*).⁶⁶

Un autor que en cierta manera se opone a García Barrientos es Carlos Arturo Arboleda (1991) con su texto *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*. Él, como todos los anteriores, da crédito a Abel como creador y primer estudioso del metateatro. Reconoce que el término ha evolucionado y que hoy en día existe toda una teoría semiótica en torno al metateatro. En términos generales, “el metateatro se ha considerado como como una forma dramática de carácter reflexivo y auto-reflexivo. Este se manifiesta en varios niveles, que van desde una pieza intercalada en otra (teatro dentro del teatro), hasta tematizaciones o tomas de consciencia momentáneas dentro del drama” (Arboleda, 1991: 7).

Ahora vamos a tomar en cuenta las propuestas de otros autores que también han estudiado el tema: se trata de Alva Eversole (1988), con su libro *Sobre arquetipos, símbolos y metateatro*, y a Patrice Pavis (1996), con su *Diccionario del teatro, estética y semiología*.

⁶⁶ El autor menciona dos tipos de relaciones más: la semántica y la 0 (2012: 234).

El segundo hace, de manera indirecta, una diferenciación entre “teatro en el teatro”, metateatro y puesta en abismo.⁶⁷ Para no perder al lector, se incluye un cuadro donde se observan las características de cada concepto proporcionado por el autor. Cuando se trate de la explicación de Pavis, se indica a través de las comillas o haciendo la alusión correspondiente; cuando no sea así, la información es nuestra.

TEATRO EN EL TEATRO ⁶⁸	METATEATRO	PUESTA EN ABISMO
“Tipo de obra o de representación que tiene por tema la representación de una obra de teatro: el público exterior asiste a una representación dentro de la cual un público de actores también asiste a una representación” (Pavis, 1996: 452).	“Teatro cuya problemática está centrada en el teatro, y que, por tanto, habla de sí mismo, se ‘autorrepresenta’” (Pavis, 1996: 288). Aquí lo importante es que se trata de un teatro que puede criticarse a sí mismo. Recordemos que García Barrientos está en contra de esto.	Pavis, al hablar de la puesta en abismo, la adjudica a Gide. La refiere como <i>mise en abyme</i>, sin embargo, podemos encontrarla como: construcción en abismo, abismación o estructura abismal. Es “el procedimiento que consiste en incluir en la obra (pictórica, literaria o teatral) un enclave que reproduce algunas de sus propiedades o similitudes estructurales” (Pavis, 1996: 295). Esta se puede confundir con las dos anteriores, pero aquí se puede abismar hasta el infinito, para ello bien puede recurrirse al “<i>impromptu</i>”.
Explica el nacimiento partiendo de Shakespeare (<i>Hamlet</i>) y Calderón de la Barca. De Shakespeare retoma: “Todo el mundo es un escenario, y todos los hombres y las mujeres no son más que actores” (Pavis, 1996: 452).	No es necesario que haya una obra dentro de otra: “Basta con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada” (Pavis, 1996: 289). Puede tratarse de un metadrama, como afirma García Barrientos.	Existe: “La reflexión de la obra externa en el enclave interno, puede ser una imagen idéntica, invertida, desmultiplicada o aproximada”⁶⁹ (Pavis, 1996: 295).

⁶⁷ Este concepto puede ampliarse con *El relato especular* de Lucien Dällenbach (1991).

⁶⁸ Este término es equivalente con lo que García Barrientos (2012) conoce como metadrama.

⁶⁹ Un ejemplo perfecto es *El impromptu de Versailles*, de Moliere. Debemos recalcar que todo *impromptu* puede ser *puesta en abismo*, pero no toda *puesta en abismo* puede ser *impromptu*, para este último caso es necesario ficcionalizar al autor.

Toma a Dios como dramaturgo y director de la escena principal: la vida.	Pavis (1996) reconoce que Abel es el acuñador del término. Abel basa su teoría en “la vida es un escenario”. La crítica no proporciona “una descripción estructural de las formas dramáticas y del discurso teatral” (1996: 289).	Pavis retoma la definición de Dällenbach (Pavis, 1996: 295): la <i>mise en abyme</i> refiere a: “todo tipo de espejo que refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o espaciosa” y a “todo enclave que mantiene una relación de similitud en la obra que lo contiene”.
Se trata de un teatro consciente. Hace una comparación con los humanos: son conscientes de su papel en la vida.	Se trata de obras que autorreflexionan, como las de Shakespeare: “De modo más general, cualquier obra puede ser analizada según la actitud de su autor respecto al lenguaje y respecto a su propia producción: esta actitud es siempre detectable en la obra, y, a veces el autor es tan consciente de ello que lo <i>tematiza</i> hasta el punto de convertirlo en uno de los principales motores de la escritura y de estructurar su obra en función de esta tensión metacrítica y metateatral” (Pavis, 1996: 289).⁷⁰	Retoma la definición de Forestier (Pavis, 1996: 295): “La <i>mise en abyme</i> se caracteriza por un desdoblamiento estructural temático, es decir, una correspondencia estrecha entre el contenido de la obra encastante y el contenido de la obra encastada”.⁷¹

⁷⁰ Esto es posible, pero si el autor sólo pone su atención en la estructura, corre el riesgo de perder de vista el contenido.

⁷¹ Estos términos son equivalentes a marco/enmarcada, pieza interna/pieza externa y engastada/engaste.

Este tipo de teatro implica: “una reflexión y una manipulación de la <i>ilusión</i>. Al mostrar en el escenario a unos actores que interpretan una comedia, el dramaturgo implica espectador ‘externo’ en un papel de espectador de la obra interna y restablece así su verdadera situación: la de estar en el teatro y asistir únicamente a una ficción” (Pavis, 1996: 452).	Se trata de un teatro autoconsciente que usa el metacomentario para mostrar una imagen invertida, es decir, se hace una crítica del espectáculo, pero desde adentro. Puede haber intercambio entre el autor y personajes: “Entre estos dos yo de perfiles movedizos, se establece un verdadero <i>juego</i> de identificación y de intercambio” (Pavis, 1996: 289).	No sólo se abisma la fábula, también la escritura: “Algunos textos contemporáneos intentan abismar, su propia práctica de escritura y convertir su problemática de creación y de enunciación en el centro de sus preocupaciones especulativas y de sus enunciados” (1996: 295).⁷²
Es una cuestión epistemológica porque: “el teatro en el teatro trata el tema del teatro teatralmente, utilizando por tanto procedimientos artísticos de este género” (Pavis, 1996: 452).⁷³	Todo conduce a que lo que compone el escenario se tome como “denegativo”⁷⁴ (no es un objeto sino la significación del objeto). Dicho en otras palabras, se toma consciencia de que lo que se ve es la representación de una realidad, pero no la realidad misma.	La escena contemporánea recurre a la puesta en abismo para enmarcar el espectáculo (Pavis: 1996).

⁷² Conocido por Forestier (1996) como abismación del enunciado y de la enunciación. Uno hace referencia a lo que se está contando y el otro al discurso reflexivo sobre lo que se cuenta.

⁷³ Se trata el tema del teatro, pero no de manera consciente.

⁷⁴ La denegación, según Pavis, es un término tomado de la psicología: “Que designa el proceso a través del cual se hace conscientes los elementos reprimidos y que al mismo tiempo son negados” (1996: 121). En el teatro, el espectador, al ver el proceso de creación, intuye que lo que ve no es verdadero, sólo es fingido y entonces toma consciencia de su papel como “espectador”. Así lo plantea Brecht con el efecto de “distanciamiento”. Ane Ubersfeld (1997), en *La escuela del espectador*, afirma que la denegación se da cuando el espectador sabe: “que la realidad presente sobre la escena está desprovista de su valor de veracidad, remitida a una negatividad: está ahí, pero no es cierto” (311). El espectador sabe que se trata de algo ficticio, pero en el caso de *La noche de los asesinos* lo establece porque los hermanos lo hacen evidente: “La representación ha empezado”, “la primera parte ha terminado”. “La denegación está pues vinculada a la separación radical entre el universo de lo que se muestra en el teatro y el universo de lo que se vive fuera de él” (1997: 312).

“Manera sistemática y consciente en sí misma de hacer teatro” (Pavis, 1996: 452).⁷⁵	Hay una puesta en escena del trabajo teatral de la puesta en escena: “Una tendencia notable de la <i>práctica</i> escénica contemporánea consiste en no separar el proceso de trabajo preparatorio (sobre el texto, el personaje, la gestualidad) y el producto acabado: de este modo, la escenificación presentada al público no sólo debe ofrecerle el texto escenificado, sino la actitud y la <i>modalidad</i> de los creadores frente a texto y a su interpretación” (Pavis, 1996: 289-290).⁷⁶	Hay un “juego interpretativo del actor que ‘juega a ser actor que ‘juega’ su papel etc.; repetición de palabras o escenas que resumen la acción principal; escenario inscrito en el escenario del teatro” (Pavis, 1996: 295).
“La obra interna reproduce el tema del juego teatral, de modo que el vínculo entre las dos estructuras, acabe siendo analógico o paródico” (Pavis, 1996: 295).⁷⁷		
Hay un desdoblamiento y una reflexión de ese desdoblamiento.⁷⁸	El equipo teatral escenificado en segundo grado.	

⁷⁵ Esta definición de Pavis (1996) hace que entremos en confusión porque se asemeja al metateatro.

⁷⁶ Esta es la definición más exacta de metateatro y con la cual nos quedaremos para este trabajo.

⁷⁷ Esta característica se comparte con la puesta en abismo; quizá por eso Pavis la denomina la forma más corriente de la puesta en abismo.

⁷⁸ Nuevamente Pavis confunde los términos.

Termina con una definición de Ubersfeld (1996: 452): “hay teatro dentro del teatro cuando un elemento teatral está como aislado del resto y aparece a la vez como objeto de la mirada de espectadores situados en el escenario; cuando en el escenario hay al mismo tiempo observadores y observados; cuando el espectador del escenario ve a actores frente a un espectáculo que el mismo está viendo”.⁷⁹	“El trabajo teatral se convierte en una actividad autorreflexiva y lúdica: mezcla alegremente el enunciado (el texto que debe ser dicho, el espectáculo que debe ser montado) con la enunciación (la reflexión sobre el decir). Esta práctica es un testimonio de una actitud metacrítica sobre el teatro” (Pavis, 1996: 290).	
---	---	--

PUNTOS IMPORTANTES PARA PAVIS	PUNTOS IMPORTANTES PARA PAVIS	PUNTOS IMPORTANTES PARA PAVIS
1. El metateatro tiene como tema la representación. 2. Tiene su nacimiento en Shakespeare y Calderón de la Barca. 3. Puede o no existir consciencia del espectáculo. 4. Implica una reflexión sobre la puesta en escena.⁸⁰ 5. Hay una obra engastada y una engastaste. 6. La obra reproduce el tema del juego teatral, el resultado: una analogía o parodia.⁸¹	1. Tiene un problema centrado en el teatro. 2. No implica una segunda obra necesariamente. 3. Tematización de la puesta en escena. 4. Teatro autoconsciente. 5. Nacimiento de la denegación en el espectador.	1. Incluye un enclave. 2. El enclave puede ser idéntico a la obra marco. 3. Hay una relación de similitud con la obra que contiene el enclave. 4. Hay un desdoblamiento estructural temático: se abisma el enunciado y la enunciación. Puede ser hasta el infinito. 5. Hay un juego interpretativo: un actor interpreta a un actor que interpreta a un personaje...

⁷⁹ Esta definición es casi exacta a la del metateatro, planteada por los autores que ya hemos revisado. ¿Cómo diferenciarla entonces del metateatro? Por la consciencia del espectáculo. El actor (a nivel del texto) actúa, pero sin saberse actor o partícipe de un juego.

⁸⁰ Este punto es cuestionable. Si lo tomamos, entonces, ya no hay diferencia de conceptos.

⁸¹ Pero será el lector/espectador quien establezca la analogía.

Como bien pudimos notar, Pavis trata de definir los conceptos, pero no logra diferenciarlos. Por tanto, esa es tarea nuestra.

Así, el teatro en el teatro tiene una representación no tematizada; es llevada a cabo por los actores, quienes también son espectadores; y en algunos casos pueden tener consciencia del espectáculo; sin embargo, no se establecen juicios. Aquí la reflexión del espectáculo no existe.

Ahora vamos a pasar al metateatro. Aquí existe todas las características anteriores, pero sus personajes se valen de la crítica, el metacomentario o autorreflexión del espectáculo. Esto permite que la puesta en escena quede tematizada y, en algunos casos, se convierta en eje principal. Lo importante del metateatro es que los personajes dejan ver al espectador los mecanismos de construcción, o más bien los hacen evidentes, y esto conduce a la denegación: el espectador se convierte en un analista del espectáculo y trata de averiguar a dónde quiso llegar el autor.

En el metateatro, en algunas ocasiones, y dependiendo de los propósitos del autor, se permite la convivencia de los personajes con el autor (ficticio), llegando así a presentar una ruptura de niveles: se pierden las fronteras entre la *realidad* y la *ficción*, entre deseo simbolizado y representación actuada.

Con todo, es muy difícil establecer las fronteras entre estos tipos de teatro, ya que los dos tienen como punto de partida un problema centrado en el teatro y en la representación; en los dos hay autoconsciencia y autorreflexión sobre la puesta en escena. Entonces, al parecer, la diferencia básicamente está en dos aspectos. Pavis no le atribuye la tematización al teatro en el teatro, aunque, por lo que hemos analizado, sabemos que la puede tener; y sólo en la primera pieza se puede establecer la reflexión a partir de personajes autoconscientes de su papel de actores, pero sin la necesidad de crear otra obra donde ellos deban asumir el papel de “Pedro” o

“Pablo”; personajes que critican sus parlamentos, sus discursos y no los de un segundo papel desempeñado.

La puesta en abismo no la desarrollaremos aquí, porque no nos compete. Sin embargo, no la vamos a pasar por alto. Esta, como en los casos anteriores, implica una obra dentro de otra sin la necesidad de que sea representada;⁸² es decir, puede haber abismación de un metadrama y puede darse hasta el infinito. Ahora bien, si el autor aparece dentro de la obra (ficcionalizado), entonces se trata del *impromptú*.

Analicemos ahora de forma concreta cómo la crítica especializada considera que ha sido utilizado el metateatro en las piezas de los dramaturgos cubanos, es decir, cómo se han servido de él para encontrar una “solución artística” y poético-dramática a sus particulares creaciones literarias.

El metateatro como recurso de la dramaturgia cubana

Matías Montes Huidobro (1982: 291) dice que el metateatro “es la técnica preferencial de los dramaturgos cubanos que utilizan el teatro dentro del teatro, molde característico, los personajes se sumergen en el juego absorbente de la representación. El personaje se desdobra en un múltiple juego de personalidades”. No obstante, y de forma paradójica, el metateatro ha sido bastante criticado dentro de Cuba. En algunas ocasiones se le ha acusado alejarse de los cánones realistas; sin embargo, cuando el objetivo es criticar a la sociedad de la época a través de la literatura y se está frente a un régimen autoritario, el “realismo” (evidente) traerá conflictos con las figuras autoritarias (llámese Fidel Castro o Fulgencio Batista). Por tanto, la

⁸² Recordemos que este concepto nace de la narrativa.

única vía es hacerlo de manera simbólica y apoyándose en la meta-teatralidad.

De este modo, el teatro dentro del teatro no sólo se evidencia en las piezas de Virgilio Piñera, tales como *Electra Garrigó* (1948) y *Dos viejos pánicos* (1968), o en las de José Triana, *El mayor general hablará de teogonía* (1962) y *La noche de los asesinos* (1965), pues Montes Huidobro (2008) agrega al respecto otros autores: Sánchez Maldonado, Carlos Felipe Nicolás Dorr, José Millán y José Brene. Pudiera parecer que se trata de una técnica nueva dentro del teatro, pero esto no es así. Tal vez lo sea para el cubano, pero no para el mundo, porque, al menos en Europa estaba en pleno auge. Lo que sí es nuevo, indudablemente, es la innovación que se le da al trabajarlo con temas propiamente cubanos.

Ciertamente, cuando aparece esta “técnica” dentro del teatro cubano, se afirma que se ha perdido el *realismo* que propagaba la generación de los escritores republicanos, pero esta aseveración no toma en cuenta que, para entonces, la libertad de expresión era abierta todavía, al menos hasta cierto grado, no siendo así en los años previos a la Revolución Cubana, sea con Machado o con Batista, ni en los posteriores, con Castro. ¿Qué quedaba entonces? Sin duda, recurrir a “técnicas” que permitieran revisar los movimientos históricos, sociales y políticos de Cuba, pero de forma indirecta, tal como lo hizo Cervantes en el *Quijote* para resguardarse de las represiones y represalias de la Santa Inquisición y, en el caso cubano, de los regímenes totalitarios. De no ser así, la única salida era la cárcel o el exilio.

A continuación, se muestra un cuadro que señala las características del metateatro y del teatro en el teatro, según los críticos expuestos, de acuerdo con lo que perciben en las piezas de los dramaturgos.

	La vida como ya teatralizada	Los personajes son dramaturgos	Una pieza en otra	Sistema de espectadores	Ambigüedad: realidad ficción	Realismo. Guiños de realidad	Fingido
Abel	x	x					
Catherine Larson	x	x	x	x		x	
Alfredo Hermenegildo <i>et al.</i>			x	x	x	x	x
Alma María Morán				x	x		
David Boje <i>et al.</i>	x	x				x	

García Barrientos			x	x			
Carlos Arturo Arboleda	x	x	x	x			
Pavis ⁸³			x	x	x	x	x

	Tematización	Denegación	Metacomentario	Trasfondo social
Abel				
Catherine Larson			x	
Alfredo Hermenegildo et al.			x	x
Alma María Morán			x	
David Boje et al.			x	
García Barrientos				
Carlos Arturo Arboleda	x		x	
Pavis		x		

El metateatro en *La noche de los asesinos*

Para el caso de *La noche de los asesinos*, de las características más recurrentes en el cuadro, se retoman, las siguientes:

⁸³ Sólo se retoma el concepto de metateatro.

1. Una pieza en otra.
2. Sistema de espectadores.
3. Ambigüedad entre realidad y ficción.
4. Guiños de realidad.
5. Fingimiento.
6. El metacomentario.
7. La denegación.⁸⁴

Antes de adentrarnos en el tema con *La noche de los asesinos*, debemos proporcionar la anécdota que no se cuenta de manera lineal, pero se reconstruye a través de cada escena que parecería no tener sentido.

La noche de los asesinos inicia con un parricidio cometido por Lalo; sin embargo, aunque se sepa que hay un asesinato, no se sabe el por qué. No hay entonces una catarsis por parte del espectador, pero sí, en los actores, pues no es la primera vez que matan a alguien. A medida que avanza la lectura, se nota que los hermanos van proporcionando pequeños episodios de su vida. Uno de ellos conduce al momento de la boda. Ahí se explica que la madre se casó con Alberto por conveniencia, por aparentar tener un marido y una clase social. No era lo que esperaba y sólo logró vivir en un ambiente de frustración. Además, ya estaba embarazada, lo cual implicaba una boda para que la gente no criticara a la familia. Así pasó un año y nació el primer hijo: Lalo. En él recayeron las frustraciones de los padres. Más tarde nació Beba, que dice tener veinte años en el momento de la representación. También llegó el nacimiento de Cuca. Los tres hermanos tenían que soportar a sus padres todos los días, escuchar los pleitos de la casa, las recriminaciones. Asimismo, los padres, los culparan una y otra vez de todo.

Este estado provocó que Lalo, el mayor, quisiera liberarse de ellos. Convince a sus hermanas de jugar todas las noches a matar a sus padres. Parten de un esquema inicial y, según sus intereses,

⁸⁴ A la denegación casi no se recurre, pero la agregamos nosotros al ser primordial para este trabajo.

van agregando partes al montaje. Un día, mientras los progenitores duermen, Lalo entra a la habitación y, por medio de un cuchillo, acaba con la vida de Alberto y de su esposa. Más tarde llega la policía que ha escuchado los gritos de auxilio. Cuco y Bebo investigan el caso, encuentran al culpable y lo trasladan a una Estación de Policía. Ahí levantan un acta, pero nunca toman en cuenta la opinión del criminal: lo hacen firmar un acta sin su testimonio. Finalmente, se presenta el juicio, donde Lalo se defiende de sus padres, quienes han regresado de la muerte para presentarse como testigos de su propio asesinato.

Entre las características metateatrales de *La noche de los asesinos* aparecen:

1. *Una pieza dentro de otra.* Se trata de dos piezas. En la primera se presenta el conflicto inicial: los tres hermanos sufren violencia por parte de sus progenitores; son golpeados y maltratados desde el inicio del matrimonio; se les hace creer que son mejores que cualquier niño de la época; pertenecen a una familia de clase media, pero no se les permite interactuar con nadie; de cierta manera están presos en la casa. Esta primera pieza representa el primer nivel del texto de Triana. Según las caracterizaciones mencionadas, se puede llamar pieza externa, obra englobante u obra engastante. De aquí se desencadena el segundo nivel, constituido por la representación de la muerte de Alberto y de su esposa por manos de los hijos; de la llegada de la policía; el traslado a la Estación; el acta y el juicio. Sin embargo, estos dos niveles parecen estar controlados por uno que debe ocupar el primer lugar; a tres hermanos se les debe atribuir el proceso de creación de las otras dos piezas.

2. *Hay un sistema de espectadores.* Este es muy variado. Cada nivel tiene sus espectadores. Los primeros son los hermanos creadores, pues observan lo que hacen los del segundo y tercer nivel; después se presentan los hermanos maltratados, que miran a sus padres muertos, y se da a conocer la noticia; más tarde, aparecen los hermanos de la historia como testigos de los acontecimientos, es decir, ven cómo Lalo sube las escaleras para matar a sus padres. A nivel externo, aparece el lector/espectador, que mira todo el sistema de personajes (los tres niveles); y, en caso de ver la puesta en escena, entonces se cuenta con otros mirantes: los actores y el público real.
3. *Ambigüedad entre realidad y ficción.* Esta característica aparece sólo dentro de la obra, pues se pierden los límites entre los tres niveles. Lo que se puede considerar la *realidad* (tercer nivel), en cierta manera no lo es, porque la identidad de los personajes no es propia, sino es construida por el primer nivel (hermanos creadores). Por tanto, los hermanos creadores no proporcionan información sobre ellos; sólo se sabe que les causa placer ver las acciones de los niveles dos y tres.
4. *Guiños de realidad.* El conflicto presentado es verosímil; resulta creíble que la violencia detone un asesinato.

A pesar de que se trata de un juego representacional, no es descabellado que los “niños” puedan jugar a quitarle la vida a sus padres.

5. *Fingimiento.* Las acciones del nivel tres son fingidas; esa no es la realidad, sino un acercamiento a través del papel que toma el actor (aunque no lo sepa). Un personaje se esconde detrás de otro para dar a conocer un punto de vista. Así, Lalo se esconde detrás del papel del padre para mostrar las atrocidades que ocurren en la casa to-

dos los días, pero no se pierde en ese papel; siempre tiene la oportunidad de regresar a ser el Lalo maltratado.

6. *El metacomentario*. Los hermanos, como espectadores, establecen distancia de lo que están actuando y se vuelven críticos de su propio montaje. Cuando algo no les parece, se salen de la obra (se pasan de un nivel a otro) y realizan las aclaraciones pertinentes. Si estas no se resuelven, entonces el juego no puede continuar. Además, también pueden tomarse como metacomentarios las aclaraciones que hacen los hermanos creadores (primer nivel). Existe entonces la capacidad de reflexionar sobre el proceso creativo del montaje.
7. *La denegación*. Sólo ocurre a nivel externo: quien observa sabe que lo sucedido en la obra es un juego representacional caracterizado por niveles. Por tanto, su atención se centra en comprender cómo se dan estos y en no perderse en el texto. Todo el tiempo establece una distancia con la obra; en pocas ocasiones se deja influenciar por los sentimientos de los personajes.

A continuación, se dará paso al tercer apartado que no puede prescindir de los dos primeros. Ahora que el lector ya tiene tanto el texto como las categorías claras, se puede pasar a la propuesta de lectura de la “solución artística” y poético-dramática del texto de Triana.

CAPÍTULO 3

**ANÁLISIS DE *LA NOCHE DE LOS ASESINOS*,
DE JOSÉ TRIANA**



*La culpa de muchos de nuestros intelectuales y artistas
radica en su pecado original: no son auténticamente revolucionarios.*

*Podemos inyectar arces para que den peras,
pero al mismo tiempo, tenemos que plantar perales.*

*Las nuevas generaciones estarán libres
de este pecado original.*

CHE GUEVARA

En este apartado se describirá la lectura simbólica de *La noche de los asesinos*; para ello, es necesario tomar en cuenta tres factores: la postura política de José Triana con respecto de los gobiernos de Fulgencio Batista y Fidel Castro, el juego del lipidia desarrollado en Oriente y las *Palabras a los intelectuales* de “Fidel Castro”. A través de ellos se realizará un acercamiento a la “solución artística” y poético-dramática del texto de Triana.

La noche de los asesinos resulta complicada a primera vista. Como ya dijimos, se trata de tres hermanos: Lalo, Cuca y Beba, quienes juegan a matar a sus padres todas las noches; para ello, se desdoblan en dieciséis personajes que dan vida a la familia y a los amigos de los padres. Primero presentan un conflicto por una posible representación. Existen momentos en que pareciera que llegan a ponerse de acuerdo y dan paso a ella sin interrupciones; sin embargo, no es así, las escenas se van alternando entre las de conflicto entre hermanos (pertenecientes a la pieza 1) y las del montaje (pieza 2). Por tanto, será el lector/espectador quien, después de varias lecturas, especialmente a partir del proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas, es decir, comprendiendo los elementos de cada nivel y su relación con los otros niveles, será capaz de separar las piezas para llegar a una interpretación enriquecedora, pues en ocasiones se indican las entradas y salidas de Lalo, Cuca y Beba, de sus respectivos papeles, pero, en otras tantas, no se hace.

El autor confía en que el lector/espectador ya puede hacerlo o lo provoca para que lo haga por cuenta propia y le sirva de

acicate para comprender lo que quiere comunicarle. Para explicar el posible proceso de creación de la obra de José Triana, es decir, para dar cuenta de su “solución artística” y su poético-dramática, se utilizarán dos esquemas, resultado del proceso de comprensión y explicación del texto entendido como una totalidad simultáneamente abierta y cerrada. Así, el primero mostrará la totalidad de la obra, y el segundo, ¿la segunda?

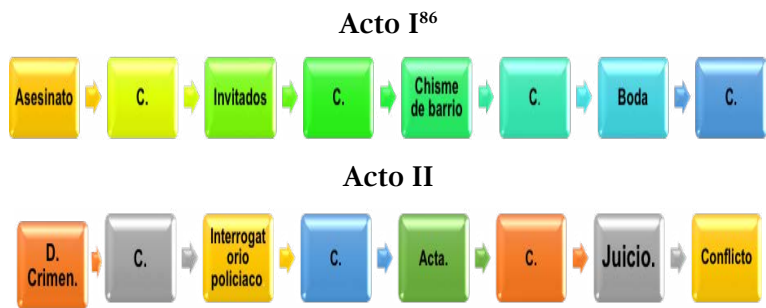
De forma general, como ya se ha explicado, la obra sigue un patrón, una “lógica”, es decir, el autor (implicado) encuentra una “solución artística” para comunicar a su auditorio (implicado) su intención;⁸⁵ para ello, requiere configurar el texto de tal forma que dé cuenta de la solución poético-dramática utilizada. Esta configuración puede ser construida de múltiples maneras, dado que se trata de un texto artístico, el cual permite articular los elementos y sus niveles de diversas formas, pero aquí sólo se presenta una que permite una posible lectura histórica de los movimientos políticos, sociales y culturales en Cuba, la cual se abordará en el cuarto capítulo y dará pie a continuar el diálogo con los críticos especializados iniciado en los primeros capítulos.

El acontecimiento en la pieza externa e interna

A partir de la lectura y siguiendo la “lógica” de las escenas, se puede proponer que *La noche de los asesinos* se divide en dos piezas. La primera con ocho partes, separadas en dos actos, y la segunda con cuatro partes, también separadas en dos actos. La pieza interna inicia con partes de la segunda, como el *asesinato* e intercala los conflictos y enfrentamientos entre los hermanos, quienes revelan los motivos por los que se ha realizado un montaje que escenifica la

⁸⁵ Espectadores al interior de la ficción.

muerte de Alberto y de su esposa. Esto puede quedar representado en el siguiente par de esquemas:



Se nota la intercalación de las piezas. La primera muestra los acuerdos y desacuerdos entre Lalo, Cuca y Beba, los cuales nacen, primero, por el orden de la casa donde viven, y segundo, por la manera “correcta” de asesinar a sus progenitores. La segunda surge como una forma de justificar el presente de los hermanos: son tontos y no saben moverse en la sociedad: así los han formado, y así sucesivamente.

Ahora, obsérvese el doble esquema de la pieza externa, ya separada de la primera:



⁸⁶ La “C” indica los momentos de discusión (pieza 1).

El acontecimiento en la pieza externa

Antes de analizar cada escena de los dos esquemas, las cuales son producto de la lectura de las dos piezas, que está determinada por la propia configuración del texto, se mostrarán algunos detalles generales importantes de la pieza externa.

La pieza inicial presenta a tres hermanos: Lalo, Cuca y Beba. El primero tiene 30 años, el segundo veinte y el tercero no se indica. Con ello puede notarse que José Triana ha minimizado los personajes al máximo: Eduardo a Lalo, Refugio a Cuca y Genoveva a Beba, dando cuenta que así de pequeños se sienten los personajes dentro de la casa: son casi inexistentes, viven a través de sus padres y pasan desapercibidos por la sociedad. No han tenido la oportunidad de tomar decisiones propias, ya que en la mayoría de los casos las han consultado con Alberto. Se trata de tres adultos frustrados que se niegan a aceptar que ya no son niños: “Estos personajes son adultos y sin embargo conservan cierta gracia adolescente, aunque un tanto marchita. Son, en último término, figuras de un museo en ruinas” (Triana, 1965: 2).

Por otro lado, la acción se desarrolla en: “Un sótano o último cuarto desván. Una mesa, tres sillas. Alfombras raídas, cortinas sucias con grandes parches de telas floreadas, floreros, una campanilla, un cuchillo, algunos objetos ya en desuso, arrinconados, junto a la escoba y el plumero” (Triana, 1965: 2). Todo remite, así, a la idea de limpieza que realizan los hermanos, en especial Cuca, quien está “obsesionada” con una casa limpia, tal como lo haría su madre.

El lugar de la acción es la parte más alejada; ahí se guardan las cosas que no se quieren mostrar a las personas que entran: se guarda lo que ya no sirve y, además, permanece en la oscuridad. Y justamente aquí los tres hermanos “juegan” todas las noches a matar a sus padres, es decir, dan rienda suelta a sus deseos reprimidos: a

través del juego se sienten liberados de la opresión en la que viven. El ritual parricida comienza al cerrar la puerta: “LALO. Cierra esa puerta. (*Golpeándose el pecho. Exaltado, con los ojos muy abiertos*). Un asesino. Un asesino. (*Cae de rodillas*)”. Y se “concluye” pidiendo que se abra: “LALO. Abre esa puerta. (*Se golpea el pecho. Exaltado. Con los ojos muy abiertos*). Un asesino. Un asesino. (*Cae de rodillas*)” (Triana, 1965: 2). Una vez que la puerta está cerrada, se pierde el contacto con el mundo exterior y se realiza una representación: terapia representada, que permite a los hermanos acercarse a su “yo ideal” a partir de la confrontación dialógico-cronotópica, por un parte, entre su respectivo “yo para mí”, su “yo para el otro” y “el otro para mí”, y, por otra, con su respectivo “discurso dirigido hacia el objeto” (el “asesinato”), su “discurso dirigido hacia la palabra propia” y su “discurso dirigido hacia la palabra ajena” (sobre el “asesinato”: reacción a la reacción). Y al final, al pedir que abra la puerta, se da pie para iniciar el juego otra vez. Más adelante hablaremos de ello.

Por último, que la acción se desarrolla en Cuba en “cualquiera de los años ‘50” (Triana, 1965: 2), en una casa dada, no ubicada con exactitud. Con esto elementos presentes, se revisará el *acontecimiento* de cada acto de la pieza interna.

El acontecimiento en la pieza interna: primer acto

Para explicar el acontecimiento en esta pieza, es necesario utilizar los puntos clave del siguiente esquema:

Primer acto: **asesinato, invitados, chisme de barrio, boda**
Segundo acto: descubrimiento del crimen, interrogatorio, acta y juicio.

En el primero se introducen los acontecimientos en el orden de aparición y, en el segundo, se representan.

El asesinato

Lalo, Cuca y Beba presentan al espectador un parricidio. Lalo ha matado a sus padres: “LALO. Yo los maté (*Se ríe. Luego extiende los brazos hacia el público en ademán solemne*). ¿No estás viendo ahí los ataúdes? Los cirios, las flores... Hemos llenado la sala de gladiolos. Las flores que más le gustaban a mamá” (Triana, 1965: 3). Los tres hermanos disfrutaban del acto. Sin embargo, se pueden observar tres posturas.

- a) Lalo lo acepta directamente, pues, al ser el mayor, sabe que sólo así lograrán su libertad dentro de la casa.
- b) Cuca y Beba tratan de mostrar una actitud confusa: la primera intenta convencer al lector/espectador de que sigue las normas de sus padres, que vive sin cuestionar la vida en la casa y que, además, no piensa hacer nada: “Si esta casa anda mal, es porque tenía que ser así... No, yo no puedo oponerme” (Triana, 1965: 6); sin embargo, esta actitud es falsa y la utiliza en el afán de evitar futuros problemas: siente el deseo de matar porque ha compartido con los hermanos los malos tratos, pero también está consciente de que, si lo hace, se meterá en complicaciones, por lo que, de ser el caso, va a evadir y afirmará que ha sido obligada por su hermano mayor.
- c) El caso de Beba es similar; muestra una aparente indiferencia, pero ella apoyará a sus hermanos en la medida de sus intereses. Si sale más beneficiada con Lalo, entonces lo apoyará; y si le conviene más estar con Cuca, entonces lo hará. Aun así, disfruta del crimen: “Beba. Veo esos cadáveres

y pienso que sueño. Un espectáculo digno de verse. Se me ponen los pelos de punta. No quiero pensar. Jamás me he sentido tan dichosa” (Triana, 1965: 6). En ese momento las hermanas parecen estar de acuerdo con lo que construyen, mientras Lalo introduce un apartado nuevo.

Los invitados

Se trata una de las escenas principales, pues ayuda a explicar el juego de la temporalidad, la cual no se da de manera lineal. Los invitados llegan a la casa: Margarita y Pantaleón, personajes interpretados por Lalo y por Beba; el primero hace a Pantaleón y la segunda, a Margarita. Para construirlos, se apoyan en sus visiones de mundo; este matrimonio se conoce gracias a las perspectivas de los hermanos. Margarita y Pantaleón son amigos de Alberto y de su esposa, y son caricaturizados al máximo. Margarita aparece como una “vieja fea” que gusta de escuchar y comunicar; es una mujer tan hipócrita que se finge amiga de los hermanos para sacar información: “BEBA. ¿Qué pensarán estos muchachos tan lindos y tan simpáticos? (A Cuca). Ven acá, muñeca. ¿Por qué te escondes? ¿A quién le tienes miedo? ¿Quién es el coco?”.

También gusta de sentirse enferma: “BEBA. (Como Margarita. A Cuca). No me iré tan pronto. Hemos venido a hacer la visita de costumbre. La debíamos desde el mes ante pasado. Además, estoy tan desmejorada. Tu madre debe de tener algunas hojitas de llantén que me regale y un trocito de palo santo”. Pantaleón, también es exagerado al máximo. Lalo lo muestra como un hombre muy enfermo de los riñones. Cuca y Beba lo apoyan en esta valoración: “BEBA. (Acosando a los personajes imaginarios). ¿Cómo anda de la orina? A mí me dijeron los otros días...”, “CUCA. (Acosando a los personajes

imaginarios.) ¿Funciona su vejiga?”, “BEBA. (Asombrada). ¿Cómo? ¿Todavía no se ha operado el esfínter?”. Lalo le otorga a Pantaleón la consciencia de un hombre con una situación deprimente: nunca pudo hacer nada, y ahora se excusa en la edad y en las enfermedades: “LALO. (Como Pantaleón). No exagere, que no le creo. Los años, mi hijita, lo van a uno deteriorando y acaban por hacerlo un trapo, que es lo peor del caso. (Se ríe, malicioso). Si tú me hubieras conocido en mi juventud, cuando las vacas gordas... Ay, si aquella época resucitara... Pero qué va, pido la luna. (Otro tono) (Triana, 1965: 6).

Así, se observa a un hombre que ya no tiene intención de cambiar el mundo; se ha resignado y conformado con lo que le ha tocado vivir; cabría preguntarse: ¿a qué tipo de personaje de la sociedad cubana representa, simboliza?, ¿a qué se refiere con “las vacas gordas”?, ¿a qué época remite? Pero, de manera inicial, se responderá la primera cuestión.

Pantaleón es el esposo de Margarita; ella toma las decisiones; se trata, entonces, de un hombre dependiente. Esta escena la construyen los hermanos con la finalidad de mostrar a su lector/espectador cómo reaccionan sus padres cuando hay visitas en la casa; es decir, en un mundo de apariencias, pues muestran un nivel económico que no tienen; tratan de venderse como una familia de la alta burocracia, pero viven en una situación deplorable. Por eso, cuando Lalo corre a las visitas, las hermanas lo justifican: “BEBA. (A los personajes imaginarios). Tiene los nervios muy alterados”, “BEBA. (A los personajes imaginarios). El doctor Mendieta le ha mandado mucho reposo”. No deben llevarse, pues, una mala impresión de la casa. Además, debe recordarse que Cuca siempre se mantiene limpiando y ordenando el sótano o último cuarto desván, tal como hace la madre (*mi mamá me ha enseñado que una casa debe estar limpia*).

Por otra parte, el salario de Alberto es muy bajo y la familia depende completamente de él. Su esposa no trabaja; se dedica de

tiempo completo a la casa “una mujer de élite no trabaja, el dinero que gana su marido es suficiente”. Alberto se ha mantenido por años trabajando para el Ministerio. Nunca le han aumentado un peso y, aun así, tiene que enfrentarse todas las noches a una esposa ambiciosa. Estas dificultades los hermanos las han visto por muchos años en la casa y los toman muy en cuenta para realizar el montaje.

El chisme del barrio

El chisme de barrio se desarrolla principalmente por Beba, quien, a su vez, se desdobra en otros cuatro personajes. El orden de las apariciones es el siguiente:

- a) **Una vieja chismosa.** Este personaje se corresponde con el de Margarita y Pantaleón en la escena de los invitados; la “vieja chismosa” se ha enterado de los hechos gracias a ellos: “Beba. (*Como una vecina chismosa*). ¿Ya lo sabes, Cacha? La noticia apareció en el periódico. Sí, hija. Pero la vieja Margarita, la de la esquina, y el Pantaleón, el tuerto, lo vieron todo, con pelos y señales, y me contaron” (Triana, 1965: 32). En este diálogo, los hermanos reafirman las habilidades comunicativas del matrimonio; además, se realza la manipulación de la información, pues todo funciona a través de un teléfono descompuesto: Margarita y Pantaleón han observado todo en la casa y se lo han contado a “la vieja chismosa”, pero ellos le han agregado algunos datos. Esta última transmite la información al público implícito en el texto, pero también lo exagera; por eso, las acotaciones dicen: “*Como una vecina chismosa*”.
- b) **Un comerciante español borracho.** Beba también exagera las características de este personaje; primeramente, por-

que utiliza un personaje “español” y no un cubano, y luego porque lo describe borracho. El comerciante le cuenta los sucesos a alguien del que no se menciona su nombre en el texto, pero el hecho de que Beba lo presente en un estado de ebriedad hace que se les reste credibilidad a sus testimonios, además de que confirma las noticias del matrimonio exagerado: “El viejo Pantaleón y Margarita lo saben todo...” (Triana, 1965: 32).

- c) **Margarita.** Beba presenta a esta mujer como una persona chismosa. Margarita cuenta los sucesos a sus amigas: “*Como Margarita, hablando con sus amigas*”. Inmediatamente exagera los hechos: “Nosotros fuimos a eso de las nueve, o de las nueve y media... La hora de las visitas... Pues bien, hija..., yo desde que entré me dije: ‘Pá su escopeta’. Aquí pasa algo raro”. (Triana, 1965: 32). Este dato permite reconstruir el tiempo en la escena de los invitados; por tanto, si ellos fueron a las nueve o las nueve y media, entonces Margarita y Pantaleón ya sabían del asesinato y sólo asisten como espías. Su intención era corroborar el crimen. Así lo hacen, aunque de manera exagerada: “Beba. (*Como Margarita*). (...) Qué manera de haber sangre. Era de anjá. Mira, me erizo de pies a cabeza... Un descalabro, mi amiga, porque si uno pudiera...” (Triana, 1965: 33).

El personaje de Margarita menciona los objetos del crimen: “Y después un reguero, un... Creo que había unas jeringuillas... ¿No es verdad, Pantaleón? Y pastillas y ámpulas...” (Triana, 1965: 33). Todos los objetos son retomados por el policía en el momento del “descubrimiento”. Se observa entonces que el personaje de Beba, desde la pieza uno, tiene mucho cuidado con la coherencia de los personajes (pues se supone que son personas que “conoce” y a quien puede arremedar); así, todo tienen lógica, tanto en los diálogos como en

las acciones (no podía ser de otro modo al tratarse de una obra literaria).

Margarita trae a colación al personaje de Angelita, que se menciona varias veces, pero nunca tiene voz, pues es totalmente imaginario. Angelita representa, por tanto, al público dentro de la segunda pieza; por eso, los hermanos le colocan una silla y la dejan aparentemente olvidada. Mas esto no es así, la intención es que ella observe y escuche toda la obra (la “puesta en escena”) y al final emita un juicio de lo que ha visto y oído: “Ay, Consolación, pregúntale a Angelita lo que ella vio hace una semana...” (Triana, 1965: 33). Obsérvese, además, que este diálogo confirma que ya ha pasado casi una semana desde el crimen. Y justamente, el papel de Margarita finaliza con la presentación de un cuchillo: “Ah, sí vieras el cuchillo. Qué cuchillo. Un matavaca, ángel del cielo” (Triana, 1965: 33).

- d) **Pantaleón.** Este personaje, como los otros, aparece exagerado; acepta que su esposa es conflictiva y que la mayoría de las veces lo mete en problemas: “Usted sabe cómo es ella. Esa lengua que no le para ni un minuto” (Triana, 1965: 34). No obstante, se debe recordar que detrás de la voz de Pantaleón está Beba, y ella se la otorga en función de sus intenciones: caricaturizar a los amigos de sus padres y presentarlos al lector/espectador como personajes ridículos. Pantaleón afirma la culpabilidad de Lalo dentro del crimen, lo define como el autor intelectual de todo:

BEBA. (*Como Pantaleón.*) Ellos... No, ellos no. Mentira. Él, Lalo... Aunque a veces me inclino a pensar que, bueno... quién sabe quién fue... Pero yo... mi hijito, casi lo afirmaría... Porque las muchachitas... Me luce que no... Si tú hubieras visto, mi socio, la cara que puso Lalo... Era increíble, era una furia... Sí, sí, el diablo... Poco faltó para que nos entrara a golpes (Triana, 1965: 34).

Además, es importante observar que Beba utiliza el personaje de Pantaleón para declarar la inocencia de las hermanas dentro del crimen; es decir, se construye la historia del asesinato, pero en función del juego de la lipidia: los hermanos se enfrentan constantemente a través de los personajes. De manera general, Pantaleón es un viejo libidinoso; como el Pantaleón de la *comedia del arte*, es defectuoso, al grado de causar risa, tanto a los tres hermanos dentro de la obra como al lector/espectador. La intención del hombre es atestiguar los acontecimientos dentro de la casa: “Ah, si llegas a ver el charco de sangre... y el olor... ¡Qué raro es todo, verdad!” (Triana, 1965: 34), y de manera posterior, abogar por la “justicia”: “Nosotros debemos hacer algo. (*Grandilocuente*.) Protestamos contra ese hijo desnaturalizado” (Triana, 1965: 34-35). Hasta el momento, Beba les ha dado vida a cuatro personajes; todos presentan una perspectiva del asesinato de Alberto y su esposa, por lo que se manifiestan como testigos, pero ninguno habla de la inocencia de los padres. Como ya se había comentado, Cuca siempre se manifiesta en favor de sus progenitores: hará lo que digan para ser la hija perfecta; por tanto, al ser espectadora de estas cuatro visiones del parricidio, le parece que no es suficiente: Lalo debe aparecer como criminal. Nace así un quinto personaje.

- e) **Un vendedor de periódicos.** Cuca da vida a un vendedor de periódicos. Este reparte el suplemento en alguna calle de Cuba. No se menciona el nombre; sin embargo, sí se proporciona el de la calle donde se encontraron los cuerpos: “Cuca (*Gritando*.) Avance. Última noticia. El asesinato de la calle Apodaca. Cómprelo señora” (Triana, 1965: 35). Cuca pretende presentar a Lalo como un criminal de alto grado: “Un hijo de treinta años mata a sus padres. ¡Mira... como corrió la sangre!... El suplemento con fotografías (*Casi cantando*.) Les metió a los viejos cuarenta puñaladas. Cómprelo. Última

noticia. Vea las fotos de los padres inocentes. No deje de leerlo, señora. Es espantoso, caballero. Avance (*Va hacia el fondo.*) Última noticia (*Lejano.*) Tremendo tasajeo (Triana, 1965: 35).

Del vendedor de periódicos resaltan dos situaciones: por una parte, Cuca trata de presentar a sus padres como inocentes, pues Beba ya lo ha hecho con las hermanas; y, por la otra, en complicidad con Beba, muestra a Lalo como el autor intelectual de todo. Debe acentuarse aquí la aparición de los cuchillos, que aparecen cuando termina el diálogo de los personajes que son testigos de los hechos: “Lalo (*Frotando violentamente los dos cuchillos.*) Ric-rac, ric, rac, ric, rac, ric, rac, ric, rac” (Triana, 1965: 33). Los cuchillos auguran la muerte; entre más se acerca la muerte, mayor es la intensidad con la que se frotan. Además, contribuyen a la catarsis de la obra, porque una vez que el lector/espectador ha visto la obra de corrido y ha ordenado los hechos de manera cronológica, cuando aparecen los ruidos de los cuchillos, viene el asesinato y con él la libertad (desde la postura lectora que hemos definido como base).

La boda

Este es el cuarto segmento de la división del primer acto. Se trata de la escena más sobresaliente de la representación que hacen los hermanos, pues explica el origen de los traumas de Lalo y da sentido al parricidio. Lalo aparece en escena con un velo de novia; representa a su madre el día de su boda. Beba lo apoya tarareado la marcha nupcial. Triana acentúa que los gestos de Lalo “actor” no deben ser exagerados: “Los movimientos de Lalo no pueden ser exagerados. Se prefiere, en este caso, un tono de ambigüedad familiar” (Triana,

1965: 46). Esto conduce a que se tomen los diálogos de la madre (Lalo) como irónicos, incluso paródicos.

Lalo presenta a su madre como una mujer preocupada en demasía por las apariencias: “LALO. (*Como la madre*). Ay Alberto, tengo miedo. El olor de las flores, la música... Ha venido mucha gente, ¿verdad? No vino tu hermana rosa, ni tampoco tu prima Lola... ¡Ellas no me quieren! ¡Lo Sé, Alberto, lo sé...! Han estado hablando horrores: que si yo, que si mamá es esto y lo otro...” (Triana, 1965: 47). El personaje de Lalo, a través de la madre, le aclara al lector/espectador que su madre se casó por compromiso; estaba embarazada y no quería ser juzgada por la sociedad de la época. Por tanto, aunque no quería a Alberto, se ve en la necesidad de hacerlo para aparentar que poseía al marido perfecto: “¿Tú crees que la gente lleve la cuenta de los meses que tengo? Si se enteraran me moriría de vergüenza. Mira, te están sonriendo las hijas de Espinoza... Esas pu... Ay Alberto tengo un mareo y me duele el vientre, sujétame, no me pises la cola que me voy a caer” (Triana, 1965: 47).

Desde este momento, la madre, desde la percepción de Lalo, ya tenía la intención de abortarlo: “Ay pipo yo quiero sacarme este muchacho... Es verdad que tú te decidiste por él; pero yo no lo quiero. Ay, que me caigo... Alberto, Alberto, estoy haciendo el ridículo (...) ¡Esta maldita barriga! Quisiera arrancarme este...” (Triana, 1965: 47).. Pero, como detrás de la actuación está el *juego de poder* de los hermanos, Cuca espectadora, nuevamente muestra su desacuerdo a través del mismo personaje: la madre, mas ahora se trata de una madre vengativa, que es así porque las circunstancias . Se trata, entonces, de una mujer inocente; digna de que alguien la defienda en el juicio: “CUCA. (*Como la madre. Con odio, casi masti-cando las palabras.*) Me das asco (*Le arranca el velo violentamente.*) No sé cómo pude parir semejante engendro. Me avergüenzo de ti, de tu vida” (Triana, 1965: 48). Cuca caracteriza a la madre como

una mujer autoritaria que no permite las críticas: “¿crees que voy a soportar que tú, te permitas el lujo de criticarme, de juzgarme delante de las visitas? ¡No te das cuenta de lo que eres! ¡Si apenas sabes dónde tienes las narices! (Triana, 1965: 48).

Las visitas se representan en la obra a través del personaje de Angelita, el cual es imaginario y no tiene voz: “Perdone usted, Angelita, no se vaya por favor” (Triana, 1965: 48). Puede notarse, entonces, que hay un público al interior de la obra y es quien va a juzgar la representación de los hermanos, pero también hay un público exterior: el lector/espectador, y puede existir todavía otro público más: si la obra se lleva a escena; de ahí el carácter metadramático del texto. Obsérvese el esquema de espectadores:

Los espectadores en *La noche de los asesinos*⁸⁷



El juego de poder es lo que explica las dos visiones de la madre; es decir, la que presenta Lalo: una mujer mala que desea abortar al hijo y no lo hace; y la que presenta Cuca, una mujer que es así por las circunstancias de la vida: “Quieres virarme la casa patas arriba y eso no te lo permitiré, ni aún después de muerta” (Triana, 1965: 48). Este parlamento demuestra que los hermanos conocen totalmente el esquema de la obra. Saben qué hay antes y después, así como lo que han cambiado (ampliándolo, profundizándolo, volviéndolo más complejo...) con el paso de los años. De igual manera, explica el conocimiento de la obra por parte de Cuca: ella sabe que más adelante regresará la madre de la muerte para atestiguar en su defensa.

⁸⁷ Al siguiente esquema deben agregarse otros tres espectadores que lo observan todo. Se trata de los tres hermanos, con los mismos nombres, y de los cuales no se conoce nada.

En este último segmento del primer acto, Cuca se muestra como una mujer que se “opone” al crimen. De ahí que, a través del personaje de la madre, le diga a Lalo: “¿Crees que renunciaremos tan fácilmente a nuestros derechos...? Si quieres, vete. Yo misma te prepararé las maletas, ahí tienes la puerta” (Triana, 1965: 49). Considera el exilio como una mejor opción; incluso, sea mejor que estar en la casa.

Este primer acto cierra tal como inicia: se da el “asesinato”. “Cuca permanece de espaldas al público. Lalo se acerca a la mesa y contempla el cuchillo con cierta indiferencia. Lo coge. Lo acaricia. Lo clava en el centro de la mesa” (Triana, 1965: 49). Después viene el canto que indica el cambio dentro de la casa: “Las dos hermanas están situadas: Beba, en el lateral derecho; Cuca, en el lateral izquierdo. Ambas a la vez de espaldas al público, emiten un grito espantoso, desgarrador. Entra Lalo. Las hermanas caen de rodillas” (Triana, 1965: 50). El “asesinato” queda implícito entre los gritos de las hermanas y los gestos de Lalo.

Lo último que se ve en escena es la catarsis de los hermanos, la cual es doble: por una parte, la de los personajes de la primera pieza, quienes gozan de haber matado; y, por otra, la de tres personas que nunca aparecen en escena, pero se encargan de “escribir” todo, y obtienen placer en “ver” lo que han inventado. Este segundo nivel de *La noche de los asesinos* permite observar todo lo reprimido en Lalo, Cuca y Beba.

Una vez terminado el primer acto, deben decidir quién dirigirá el siguiente (más adelante se abordará). El primero, como se ha podido constatar, ha sido representado bajo la dirección de Lalo; el segundo, lo será por Cuca, y puede suponerse un tercero guiado por Beba: “CUCA. (*Jugando con el cuchillo.*) Míralo (*A Lalo*). Así quería verte. // BEBA. (*Seria de nuevo.*) Está bien. Ahora me toca a mí” (últimos parlamentos de la obra). Aunque en realidad, ese acto ya está

montado sobre los otros dos, pues ya se conocen las posturas de los hermanos y puede concluirse (suponerse) que el tercero mostrará una vía pacífica para llegar a la libertad (si es que la hay) o, al contrario, al restablecimiento del poder de los padres, con toda la gama de posibilidades intermedias.

Por otra parte, al explicitar un tercer acto, implicaría cerrar la representación y entonces todo se volvería más pobre y mani-queo en el texto. La intención de Triana, como dramaturgo, es dejar todo ambiguo, ambivalente, con el fin de que el lector/espectador lo concluya de acuerdo con su posición y perspectivas, es decir, de su espacio de experiencias y su horizonte de expectativas de su presente histórico (Ricoeur), o que el referente histórico pudiera dar (o de) cuenta de lo que pudiera pasar (o pasó) si el régimen cubano cayera (al caer),⁸⁸ multiplicando con ello las posibles lecturas del texto, de acuerdo con la “solución artística” y poético-dramática propuesta por el autor.

El acontecimiento en la pieza interna: segundo acto

El segundo acto de la obra muestra la visión de los padres; sin embargo, no se hace por voz de ellos, sino que nuevamente son los hermanos Lalo, Cuca y Beba, quienes les dan vida y hablan, a través de ellos.

Se divide en cuatro partes: el descubrimiento del crimen, el interrogatorio policiaco, el levantamiento del acta y el juicio. Se presenta, entonces, el proceso que sigue el caso: “*Lalo ha matado a sus padres*”, hasta la sentencia: “*culpable o inocente*”, como sucede en *El proceso*, de Kafka, y todo remitido y reelaborado a través del juego de los personajes.

⁸⁸ No hay pasado sino para un presente, ni hay presente que no sea histórico” (Solé, 2014b).

Román de la Campa (1979: 103) le otorga a este segundo acto un carácter individual, de poca dependencia con respecto del primero: “Aunque por la complejidad técnica de los desdoblamientos, el primer acto parece constituir una unidad en sí, las especificidades del segundo concuerdan con el esquema usual del teatro”. Parecería que Román de la Campa le resta importancia al segundo acto, aunque en realidad pretende encontrar unidad en los actos para no llegar a “interpretaciones erradas”.

Para ello, propone seguir las fechas de la obra: “años cincuenta”, pues remiten al gobierno de Batista y no toca el de Castro⁸⁹ (esto se analizará más adelante). Sin embargo, es importante retomar que, a pesar de que Román de la Campa conoce cómo se integra este segundo acto y su relación con el primero, parece desconocer cómo se relacionan entre sí las piezas, pues no se trata de afirmar que hay “teatro dentro del teatro”, sino se trata de establecer cómo se construye la configuración y bajo qué finalidad y con qué intención se hace. Además, el lector no puede hacer una interpretación sesgada y guiarse exclusivamente por la fecha “1950”, ya que los diálogos de los personajes conducen hacia todas las etapas de la historia de Cuba, que Triana conocía a la perfección (cuestión que se aborda en el siguiente capítulo).

El descubrimiento del crimen

En el primer acto los hermanos han presentado al lector/espectador la escena del crimen. Esta aparece al inicio y al final. Se sabe que Lalo ha matado a sus padres, pero el juego de la lipidia requiere

⁸⁹ Esto es imposible. La obra se desarrolla en los años 50 y Fidel llega al poder en 1959, por lo cual queda ambiguo. Se habla tanto de Batista como de Castro, pues la obra se terminó en 1964; posición espacio-temporal (dialógico-cronotópica) desde la que Triana leía y escribía creativamente sobre su realidad, es decir, este era su presente histórico (véase nota 102).

una labor de competencia: vencer al rival, y sólo se puede hacerlo a través de la respuesta de Cuca hacia el crimen del hermano. Cuando Lalo se siente vencido por el juego y desea abandonar a su hermana, ella se opone: “CUCA. Este es el juego. Vida o muerte y no puedes escapar. Soy capaz de todo con tal de que te juzguen” (Triana, 1965: 62). Se requiere de alguien que descubra los hechos, que interroge, que lo establezca en un documento y que todo vaya a un juicio. Las hermanas (desde la primera pieza) preparan el escenario donde van a representar: “CUCA. (...) Ayúdame a dar los últimos toques (*moviéndose, intentando arreglar, disponer. Enumerando.*) El florero, el cuchillo, las cortinas, los vasos... El agua, las pastillas. Dentro de un momento entrará la policía” (Triana, 1965: 59).

Las hermanas abandonan la decoración del escenario y se transforman en dos policías: “Beba y Cuca comienzan a moverse con gestos lentos, casi de cámara lenta. Son ahora los dos policías que descubrieron el crimen” (Triana, 1965: 63). Se trata del vigilante 421, Cuco de Tal, y del vigilante 842, Bebo Mascual. Aunque las hermanas conservan los nombres “Cuco y Bebo”, los intercambian. Cuca pasa a ser Bebo y Beba a ser Cuco. Después de una larga búsqueda por la casa, los policías encuentran a Lalo “el criminal”: “BEBA. (*Como otro policía.*) Los documentos... El carnet de identidad, ¿dónde está? (...) ¿Cómo te llamas? (*Lalo no contesta.*) No sabes que estás detenido. Responde a la justicia. ¿De quién eran esos gritos?” (Triana, 1965: 64-65). Una vez que los policías someten al “asesino”, viene una serie de cuestionamientos.

Román de la Campa (1979) ha sido de los pocos autores en abordar *La noche de los asesinos* en su totalidad;⁹⁰ sin embargo, no logra adentrarse en los acontecimientos del segundo acto. Pareciera que se traslada de una escena a otra y de un acto a otro sin encontrar las relaciones y,

⁹⁰ Algunos toman el tiempo, el espacio, el acto parricida, la construcción del personaje, pero aíslan dicho elemento del resto de la obra y no logran articular los elementos como una totalidad (abierta y cerrada).

por ende, la intención que subyace.⁹¹ Para explicar este segundo acto, es necesario comenzar con el descubrimiento del asesinato.

El interrogatorio

Cuca y Beba en su faceta de policías son diferentes. Beba trata de encontrar las causas del crimen; pretende que el acusado revele los motivos que lo llevaron al parricidio. Busca una respuesta a la presencia de la sangre en la casa, pero en principio no lo acusa directamente: “BEBA. (*Como otro policía.*) Entonces, ¿por qué hay tanta sangre? (...) ¿Tienes algún hermano o hermana? (...) ¿Cómo que no sabes?, ¿vives solo?” (Triana, 1965: 66). Más adelante sí lo hace; incluso, reconstruye el crimen tal como lo habría hecho un policía en el primer contacto con el asesino.

Para él (Bebo), primero robó y luego decidió matarlos a través de un veneno; sin embargo, aun cuando establece el posible acto, también le brinda a Lalo la oportunidad de defenderse: “BEBA. (*Como otro policía.*) Vamos. Escupe... Si hablas puede que el castigo sea menor”. No sucede así con “Cuco”; él tiene un carácter más inquisidor; no busca las causas, sino los hechos: “CUCA. (*Como un policía.*) A todas luces este es un crimen de los gordos (...) Hay que registrar la casa de arriba abajo. En cualquier rincón... (...) No me irás a decir mayor cinismo. ¿Así que tú no asesinaste a nadie? ¿A tus padres? ¿A tus hermanos? ¿Algún pariente?” (Triana, 1965: 65-66). Puede notarse que Cuco busca la culpabilidad de Lalo a toda costa, lo cual responde al juego ya mencionado: Cuca desea ganarle

⁹¹ Es una tendencia en la crítica literaria de *La noche de los asesinos*: concentrarse sólo en la imagen (lo que se ve); es decir, analizan lo que ven sin tomar en cuenta la intención con la que fue creado. No se pretende restar méritos, sino mostrar una propuesta de lectura que dista mucho de la crítica tradicional y permite ampliar y profundizar tanto el análisis como la comprensión y la explicación del texto dramático, así como ampliar el espacio de experiencias y el horizonte de expectativas del presente histórico del lector/espectador.

al hermano y llegar hasta las últimas consecuencias; así lo hace a través de su papel de policía.

Los hermanos parodian las acciones los padres a través de la segunda pieza, pero también lo hacen con el juego: “CUCA. (*Como un policía.*) No me irás a decir que todo esto ha sido un juego. Aquí están las manchas de sangre. Tú mismo estás embarrado de pies a cabeza” (Triana, 1965: 67); Beba, por el contrario, busca las causas para reducir la condena:

BEBA. (*Como otro policía. Furioso.*) Ya verás lo tranquilo que te vas a sentir cuando nos lo cuentes todo con pelos y señales. Es muy sencillo, sencillísimo. (*En tono casi familiar.*) ¿Cómo lo hiciste? ¿Por qué lo hiciste? ¿Te maltrataban de palabras o...? ¿No hubo, acaso un robo, o una trastada por el estilo? ¿Qué fue lo que pasó en realidad? ¿Lo has olvidado acaso? Trata de recordar...Toma el tiempo que quieras” (Triana, 1965: 69).

Esta visión tan diferente de los dos policías (Beba y Cuca detrás) queda expuesta en la escena final de este apartado:

CUCA. (*Como un policía. A Beba.*) Vamos, arriba. No te dejes caer. (A Lalo con desprecio.) Eres un...Me dan deseos de... (A Beba) A levantar el Acta. ...

BEBA. ¿Cómo...? Pero si no ha confesado.

CUCA. (*Como un policía.*) No es necesario.

BEBA. Yo creo que sí.⁹²

CUCA. (*Como un policía.*) Hay pruebas suficientes.

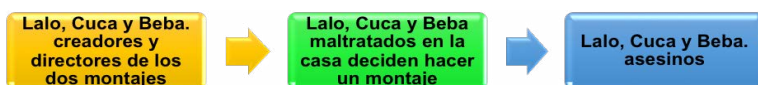
BEBA. Debemos intentarlo... (*Acercándose a Lalo.*) Lalo es neces-

⁹² En el diálogo están inmersos los dos planos: pieza interna y externa, es la lipidia lo que las une y las separa. Beba quiere jugar, pero tomando en cuenta la justicia en sus personajes; su ideal es que ellos sean justos. No sucede así, entonces habla desde ella misma. Cuca se niega a aceptarlo y le habla a su hermana, pero desde su personaje de policía. Por tanto, hay ocasiones en que los diálogos son dobles. Están montados dos personajes en un solo diálogo.

rio que digas, que hables. ¿Por qué? ¿Por qué, Lalo?

CUCA. (*Cómo un policía.*) No te ablandes.

Como Cuca en su papel de Policía se niega a tomar los fundamentos del criminal, Beba desde su rol de hermana (no de policía) aboga porque se le permita a Lalo defenderse. Para entender mejor este procedimiento, véase el siguiente esquema:



Entonces, Cuca se mantiene en el tercer nivel. Beba estaba ahí, pero su hermana no la toma en cuenta y se ve obligada a trasladarse al nivel dos: “BEBA. (A Lalo. Suplicante) *¿No comprendes que es un requisito, que es importante la confesión? Di lo que quieras, lo que se te ocurra, aunque no sea lógico; aunque sea un disparate; di algo por favor*” (71). Aquí la lucha se mantiene entre las hermanas; se da en el segundo y tercer nivel. Lalo ha perdido la actitud autoritaria que poseía en el primer acto; le importaba rebelarse y matar, y, una vez que lo logra, el juego ya no tiene sentido. Pero como este debe continuar, la escena no termina.

El acta

Este momento de la escena se relaciona completamente con el anterior. Cuca sigue en competencia con Lalo. Así que ahora retomará lo que los policías vieron para hundir a su hermano. Por consiguiente, ante el Sargento de Carpeta, Cuca dicta:

En el local de esta Estación de Policía y, siendo... (...) ante el Sargento de Carpeta que suscribe, se presentan el vigilante No. 421, Cuco de Tal y el vigilante No. 842, Bebo Mascual conduciendo al ciudadano que dice nombrarse... (...) Manifiestan los dos vigilantes a un mismo tenor que “encontrándose de recorrido por la zona correspondiente su posta (...) Escucharon voces y un gran escándalo (...) qué reñían que discutían, que se lamentaban... (...) y habiendo escuchado un grito de socorro... (...) que al entrar en la susodicha habitación... (...) dos cuerpos que presentaban... (...) contusiones profundas y heridas de primer grado... (Triana, 1965: 73-74).

Para darle mayor intensidad al montaje, las hermanas recurren a los sonidos y a los gestos, como en el “Teatro de la crueldad” de Antonin Artaud, expuesto en *El teatro y su doble* (1990).⁹³ Desde las acotaciones se solicita que la escena adquiera una dimensión extraña. Por tanto, los elementos que se emplean son: “Los sonidos vocales, los golpes sobre la mesa, y el taconeo acompasado, primero de Beba y luego de los dos personajes (Beba y Cuca)” (Triana, 1965: 72). A pesar de que las hermanas se convierten en dos personajes más, no se menciona el nombre ni tampoco el momento en que sucede el cambio, pues el lector/espectador ya debería ser capaz de identificar las entradas y salidas de los personajes (los cambios entre niveles); para ello, bastan los sonidos y las gesticulaciones; cuando entran al tercer nivel, las gesticulaciones ya no pertenecen a las de los personajes de la primera pieza. Obsérvese: “BEBA. (*Moviendo las manos sobre la mesa, repite automáticamente.*) Tac-tac, tac, tac. Tac-tac, tac, tac. Tac-tac, tac, tac” (Triana, 1965: 72). Ella se ha convertido en la persona que levanta el Acta. Nunca se dice, ni lo dice.

⁹³ Artaud (1990) propone que el nuevo teatro debe diferenciarse del occidental. El nuevo teatro debe causar impacto y llegar a lo más profundo de la persona; para ello, debe darse prioridad a los gestos y a los sonidos. Los artificios importan, pero no en demasía.

Tampoco se indica el momento en que se da por terminada la firma del acta; pronto el lector/espectador ya se encuentra en el juzgado. Se desarrolla entonces el interrogatorio, la escena más larga de la obra.

El juicio

Este momento de la obra inicia con una reflexión de Lalo sobre la justicia (pieza dos): “¿Piensan que acaso voy a firmar ese mamotreto de mierda? ¿Eso es la justicia? ¿Qué saben ustedes de todo eso? (*Gritando. Rompe el acta.*) Basura, basura, basura. Eso es lo digno. Eso es lo ejemplar. Eso es lo respetable. (*Patea y pisotea los papeles rotos*)” (Triana, 1965: 75). Aunque, nuevamente, Lalo ve que las hermanas lo acusan, sobre todo Cuca, y lo hace de la manera más cruel: “Es muy simpático, muy digno, muy ejemplar que ustedes hora digan: culpable (...) (*A Cuca.*) ¿Es que acaso no le satisface lo que ha pasado? ¿Por qué pretende endilgarme una serie de cosas sin ton ni son? ¿O es que cree que soy bobo de remate?” (Triana, 1965: 75). Esta actitud de Lalo es ambigua, pues se juega desde los dos niveles: primero parece rechazar el juego, ya que está a punto de perder ante su hermana; después, pregunta al fiscal, representado por Cuca, criticando a las personas que trabajan para lograr la “justicia”; así, pone en entredicho los procedimientos judiciales; deja ver su arbitrariedad, pues desde el momento en que se levanta el acta, Cuca, en su papel de policía, pide que Lalo acepte las acusaciones. Nunca lo escucha.

En la primera parte del juicio aparecen tres personajes: Lalo, hecho por Lalo; el fiscal, representado por Cuca; y el Juez, personificado por Beba. Casi todos se corresponden con sus papeles en la primera pieza: Cuca se manifiesta en favor del orden y de la justicia.

Desde su punto vista, quien ha cometido una falta, debe pagarla; mientras que Beba cede cuando alguien comete un error, pues es enemiga de castigarlo sin tomar en cuenta su opinión. Por eso, en su papel de juez, nunca emite una sentencia, sólo analiza cada uno de los detalles; además, ella, igual que el personaje de Angelita, representa al público en el interior de la obra; por tanto, será un personaje que, en apariencia, “no hace nada”.

Igual que sus hermanos, Beba sabe que el juego está sobreentendido; por eso, cuando nota que hay violencia entre ellos, a través del juez dice lo siguiente: “BEBA. (*Como un juez.*) Ruego al público que mantenga la debida compostura y silencio, o de lo contrario, tendré que desalojar la sala y continuar las sesiones a puertas cerradas⁹⁴ (*A Cuca.*). Tiene la palabra el señor fiscal” (Triana, 1965: 76). Beba no permite que se llegue a una violencia extrema, aunque esta no desaparece. El fiscal debe atenerse exclusivamente al interrogatorio y ser lo más explícito posible.

Tal como lo había hecho Lalo en las escenas anteriores, Cuca / Fiscal pone en la mesa una reflexión sobre la justicia: “¿Puede y debe burlarse la justicia? ¿La justicia no es la justicia? ¿Si podemos burlaros de la justicia, la justicia no deja de ser la justicia? ¿Si debemos burlaros de la justicia, es la justicia otra cosa y no la justicia? ... (...) Ah, señoras y señores, el señor procesado, como todo culpable, teme el peso de la justicia” (Triana, 1965: 77-78). Estas preguntas van dirigidas en tres interlocutores: primero, hacia los hermanos de la primera pieza, quienes deben responder en función de lo que han vivido; luego, hacia el público de la segunda pieza (los asistentes al juicio); y después hacia el lector/espectador. Este juego representado en La Habana de 1950 adquiriría una connotación sumamente

⁹⁴ Este fragmento se relaciona directamente con Jean Paul Sartre y su obra *A puerta cerrada* (*Huis clos*) Además, debe recordarse que Sartre visitó La Habana, y que José Triana se ve influenciado por su propuesta literaria.

política.⁹⁵ Las palabras de Cuca, a través del fiscal, son totalmente paródicas. Ya se verá más adelante.

El juego de la lipidia tiene su clímax durante el juicio. Aquí Lalo y Cuca tienen la batalla más grande a través de sus desdoblamientos. A través del fiscal, Cuca pretende hundir a su hermano: “¿Qué pretende el procesado? ¿Crear el desconcierto? Si ese es su propósito, tenemos que calificarlo abiertamente de intolerable” (Triana, 1965: 78).

El fiscal usa un vocabulario acorde a su oficio, por ejemplo: “*agazaparse en los subterfugios de la tontería y la agresividad*” y “*disímiles argucias*”. Si la hermana, en su papel de policía, abogaba para que el hermano se declarara culpable e, incluso lo obliga a firmar un documento, ahora, en su papel de fiscal, y una vez que Lalo ha aceptado su culpabilidad, considera que es un acto terrible: “Declara abiertamente su culpabilidad; es decir, afirma haber matado. Este hecho lamentable rebasa los límites de la naturaleza y adquiere una dimensión exasperante para cualquier ciudadano normal que transite por las calles” (Triana, 1965: 79), pero el triunfo de la hermana parece venir con las siguientes palabras: “He aquí señoras y señores, el más repugnante asesino de la historia. Vedlo. ¿No siente repulsión cualquier criatura frente a este detritus, frente a esta rata nauseabunda, frente a este escupitajo deleznable?” (Triana, 1965: 79). Cuca, abusando totalmente del papel de juez, no deja hablar al hermano; no le permite la defensa. Además, en la escena no hay una persona que defienda al criminal. Puede notarse la arbitrariedad total de la justicia, porque, Beba, que ha sido partidaria de lo justo y de la no violencia, no construye un personaje para la defensa de Lalo. Todo se remite a mostrarlo como un ser nefasto, aunque en realidad él sólo buscaba la vida: “LALO. Yo quería vivir. (...) Me sentía per-

⁹⁵ Es importante mencionar que la obra se representó en la Sala Hubert Black en 1965, y quienes tuvieron la oportunidad de verla, no sabían en qué circunstancias había sido construida. De tal modo que muy seguramente la asociaron con Fidel Castro.

seguido, acosado” (Triana, 1965: 80). Hasta este momento, dentro del juego, sólo había una vencedora: Cuca, pero las cosas cambian. Lalo se siente insultado en demasía y toma el control del juego y se vuelve contra Cuca. Acepta que hubo testigos que asistieron a la casa días antes, pero no que hayan visto cómo se dio el asesinato, ya que en ese momento no había nadie: “LALO. (*Interrumpiendo*). Los testigos mienten” (Triana, 1965: 80). Sólo la señora Angelita había ido por la tarde.

En el juicio, el lector/espectador conoce un poco más de la vida dentro de la casa. Los padres no tenían una convivencia sana; ambos rechazaban la familia del otro y, además, afirmaban una supuesta superioridad del uno sobre el otro. Vivían en una situación económica deplorable. El trabajo no era redituable para Alberto y su esposa no trabajaba; el poco dinero que entraba a la casa, ella lo invertía en vanidades.

Todo el tiempo Lalo, Cuca y Beba estuvieron obligados a ser los hijos perfectos. Aunque Lalo afirme: “Creo haberlo dicho ya. Me pedían, me exigían, me vigilaban” (Triana, 1965: 85), esto aplica para los tres. No eran libres dentro de la casa. Tenía que lavar los platos, las camisas, los manteles y también tener la casa impecable. Por tanto, Lalo buscaba la libertad: “(*Apasionado*.) Yo quería, anhelaba, deseaba hacer cosas por mí mismo” (Triana, 1965: 86). Deseaba no ser castigado y golpeado por la menor cosa:

Me gritaban, me golpeaban, me castigaban, horas interminables por un cuarto oscuro, me repetían una y mil veces que debía morir; que estaban esperando que me fuera de la casa para ver si me moría de hambre, para ver qué iba a hacer (Triana, 1965: 87-88).

Los padres tratan de convencer a sus hijos de que son mejores que los de cualquier familia. Todo está en perfecto orden y no tienen

la necesidad de relacionarse con nadie; sin embargo, cuando Lalo tiene la oportunidad de salir de la casa, se da cuenta que no puede sobrevivir, ya que no ha tenido un nacimiento social. Se ve en la necesidad de regresar la casa.

En el primer acto pudo observarse un asesinato, pero no las causas, ahora ya se conocen parcialmente. La obra comienza a tener sentido. Además, casi al final del segundo acto, se da a conocer cómo nace el juego de la muerte: “LALO. (...) Estábamos en la sala; no miento... Estábamos en el último cuarto. Jugábamos... es decir, representábamos... (*Sonríe como un idiota.*) A usted le parecerá una bobería, pero... Yo era el padre. No, mentira. Creo que en ese momento era la madre, era todo un juego” (Triana, 1965: 89). Este aparece cuando nace en ellos el deseo de vengarse, pero no físicamente, porque entonces no alcanzarían la libertad que buscan.

El juego aparece, por tanto, como una forma de sacar lo reprimido, como si se tratara de una terapia representada: sólo ahí en el cuarto oscuro, pueden decir lo que piensan sin que sean castigados. Además, saldrán liberados y podrán seguir conviviendo con los padres sin problemas. Ahí ensayan todas las noches, hasta que un día lo hacen supuestamente real y ese justamente es el acto al que se enfrenta el lector/espectador. Saben que todo inicia en un juego y termina en un hecho. Una vez que aparece en la mente de Lalo el juego de la muerte, ya no desaparece:

Creí que iba a enloquecer, le aseguro que sí. Corría y me metía en la cama. A veces me entraban unas calenturas (...) Y era espantoso porque vi que la muerte se me encercaba, poco a poco, detrás de la cama, entre las cortinas y entre las ropas del armario y se convirtió en mi sombra y me susurraba entre las almohadas “asesino” y luego desapareció como por encanto; y me ponía delante del espejo y contemplaba a mi madre muerta en el fono de un ataúd y a mi padre

horcado que se reía y me gritaba, y por las noches sentía las manos de mi madre en las almohadas, arañándose (Triana, 1965: 91).

Lalo traslada el juego a sus hermanas. Las convence de participar, y lo hacen, pero a su manera y conservando sus posturas. A partir de ese momento, la casa sufre una transformación. Los muebles se cambian de lugar con dos intenciones. Por una parte, representan la rebeldía de Lalo contra sus padres. Rechaza las normas de orden y lo manifiesta cambiando los muebles. Por otra, cuando ya vive en él la idea de la muerte, cada objeto representa un episodio del asesinato: “Si me sentaba en una silla, la silla no era la silla, sino el cadáver de mi padre. Si cogía un vaso de agua, sentía que lo que tenía entre las manos era el cuello húmedo de mi madre muerta (...) Si limpiaba las alfombras, no podía nunca terminar, porque era un coágulo de sangre” (Triana, 1965: 92). A esto se le van agregando los sonidos del cuchillo, augurios de muerte.

Lalo, en su defensa, explica al juez (Beba), cómo nace el juego. Le otorga una razón de ser: liberarse de sus padres. La balanza parece inclinarse hacia él y Cuca lo nota:

CUCA. (*Violenta*) Me voy. Estás jugando sucio.

LALO. Hay que llegar al final.

CUCA. Yo no puedo permitirte...

LALO. Tú también has tratado de aprovecharte.

LALO. Lo que has hecho es imperdonable; fue lo convenido⁹⁶ (Triana, 1965: 94).

Beba interviene en el juego, pidiendo que las personas de la sala guarden la debida compostura; lo hace desde su papel del juez, como una manera de pedir a los hermanos que no abandonen sus

⁹⁶ Estas discusiones se dan desde la pieza 1.

papeles dentro de la representación. La obedecen, pero no dejan de lado la competencia. Así, desde la muerte, Alberto y su esposa llegan a escena. Regresan y se presentan como testigos en el juicio.⁹⁷ Piden justicia:

CUCA. (*Como la madre. A Beba*). Sargento de Carpeta, perdone Ud. mi atrevimiento; pero yo deseo que se realice una investigación a fondo, desde el principio. Exijo una revisión de todo el proceso. Por eso he venido aquí. Yo deseo declarar. Mi hijo se presenta como una víctima y es todo lo contrario. Reclamo que se haga justicia en nuestro caso (Triana, 1965: 94).

La etapa final del juicio no se dedica a Lalo, sino a las justificaciones de los padres. Se convierte en una lucha entre Alberto y su esposa. Esta última ha dedicado su vida al hijo: “Todo lo he sacrificado por esta fiera (...) No sé cómo no te ahogué cuando naciste” (Triana, 1965: 97). Después culpa a su marido; se confiesa como una mujer interesada: desea un vestido rojo, pero la situación económica no se lo permite, así que hurta el dinero de la despensa y acusa al hijo de robo. Su marido jamás le compraría nada: “Que te sirva de ejemplo, haciendo el papelito ‘del que todo lo puede’ y en realidad es una basura... una porquería. No sirve para nada, siempre ha sido un Don Nadie, ha vivido del cuento y pretende seguir haciéndolo” (Triana, 1965: 101). La escena termina mostrando los problemas del matrimonio que, como no tenían solución, terminaron por involucrar a los hijos. Ellos pagan la cuenta de los padres.

⁹⁷ Esta escena refleja el carácter santero de *La noche de los asesinos*. Los muertos pueden volver para ayudar a los vivos. Además, aparecen elementos de santería: flores, copal, caldero y cantos. En una entrevista que hace José Escarpanter a José Triana, este le dice: “esa obra también es un exorcismo, un exorcismo espiritual en el mejor sentido de la palabra. [...] Ten en cuenta que yo desde muy niño asistía a esa especie de actividad religiosa que era bastante perseguida dentro de la sociedad cubana, o, mejor dicho, mal vista” (Escarpanter, 1990: 3).

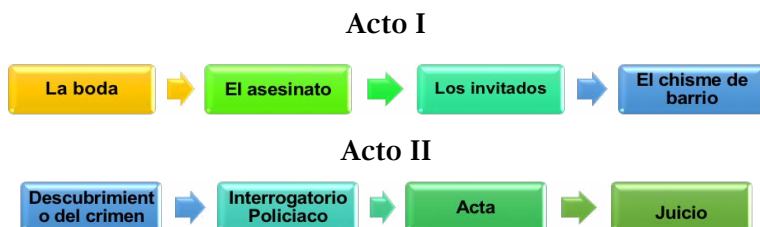
De hecho, Alberto deseaba un hogar como cualquiera, pero su esposa nunca cooperó en nada. Se casó con él por evitar las críticas de la sociedad. Estaba embarazada y no quería que nadie se enterara. La casa se convirtió en un mundo de reclamos. Hasta que el decidió buscar otra mujer: “CUCA. (*Como la madre. Con odio.*) Venías con manchas de colorete y pintura de labios en las camisas y los pañuelos”. Pero en la casa, Alberto no tenía derecho a opinar; ahí mandaba su esposa: “LALO. (*Como el padre. Violento.*) Eso. ‘En la casa mando yo’. Si. Tú... La que manda. A eso se reduce toda tu vida. Te has burlado de mí, me has humillado. Esa es la realidad. Dominar (Pausa breve.) He sido un imbécil, un comemierda. Perdonen la palabra, señores del jurado” (Triana, 1965: 102).

Alberto (Lalo) presenta a su esposa como una mujer sumamente interesada: rechazaba el barrio y abogaba por las primeras categorías. Cuca nota que la situación se está saliendo de control. Lalo ya no sólo discute sobre la situación en la casa; la está atacando con la finalidad de vencerla: “CUCA. (*Fuera de situación.*) Estás haciendo trampa otra vez (...) Estamos discutiendo otra cosa (...) Lo que quieres es aplastarme” (105). Aparece la canción de rebeldía de los hermanos: “La sala no es la sala. La sala es la cocina. El cuarto no es el cuarto. El cuarto es el inodoro”. Esto augura que el final de la muerte/representación está cerca: “BEBA. (*Como Lalo. Gritando y moviéndose en forma de círculo por todo el escenario.*) (...) Ayyyyyy. (*Entre sollozos.*) Veo a mi madre muerta. Veo a mi padre degollado. (*En un grito.*) ¡Hay que tumbar esta casa!” (Triana, 1965: 109).

El acto finaliza con la catarsis de los hermanos, pero no los del segundo nivel ni los del tercero, sino los del primero, ¡los creadores de la obra

Acontecimiento de la pieza interna ordenado

El acontecimiento de la pieza interna, ya ordenado y separado de la primera pieza, queda de la siguiente manera:



Ahora, ya teniendo claro el acontecimiento, se explicará la posible “solución artística” (desde la perspectiva aquí elegida) y poético-dramática del texto. Para ello, como se había mencionado más atrás, será necesario retomar el discurso que pronuncia Fidel Castro como respuesta a las interrogantes de los intelectuales. De igual forma, tendremos que revisar el juego de la lipidia y la historia de los movimientos políticos, sociales y culturales de Cuba. Hecho esto, se podrá pasar a las lecturas alegórico-simbólicas del texto de José Triana.

Palabras a los intelectuales: Fidel Castro (1961b)

Después de terminada la Revolución Cubana, los intelectuales se preguntan si, además del cambio político, también se presentaría uno cultural. Ante dicha interrogante, Fidel Castro decidió reunirse con ellos en la Biblioteca Nacional de Cuba; acudieron músicos, dramaturgos, actores y escritores, quienes estaba a “favor” del gobierno.

En ese debate, un músico, José E. Baragaño, preguntó si se puede ser contrarrevolucionario a través del arte, es decir, si se puede criticar al gobierno a través de la música sin ser juzgado, y Virgilio Piñera pidió la palabra y trató de explicar que no es así, porque el régimen guiará la cultura del país: “Hay un miedo que podíamos calificar de virtual, que corre en todos los círculos literarios de La Habana, y artísticos en general, sobre que el Gobierno va a dirigir la cultura” (*Encuentro de la Cultura Cubana*, 2007: 163).

En palabras de Virgilio Piñera, en estos años la élite estaba de acuerdo con la Revolución y, por tanto, con Fidel, ya que representaba la caída de Fulgencio Batista y el fin de la represión: “Aquí no hay ningún compañero contrarrevolucionario. Todos estamos de acuerdo con el Gobierno, y todos estamos dispuestos a defender y a morir por la Revolución, etc., etc. Pero eso es una cosa que está en el aire y yo lo digo. Si me equivoco, bueno, afrontaré las consecuencias” (*Encuentro de la Cultura Cubana*, 2007: 164). Piñera parece estar convencido de que el gobierno guiará las expresiones artísticas en un sentido positivo para la cultura. Más adelante se dará cuenta de su error.

Esta primera sesión del *Encuentro con los Intelectuales* parece muy prometedora por parte de Fidel Castro. El líder cubano aparenta prestarse para discutir cuál es la postura del gobierno respecto al arte cubano, a la independencia de la Revolución y, sobre todo, a la “libertad el arte”. Castro afirma que la intención del Encuentro es:

Acabar de discutir todo ese mismo problema de la libertad dentro de una Revolución. Hasta dónde llega, hasta dónde se concibe; hasta qué punto le interesa a la Revolución circunscribir el arte a un círculo muy estrecho; hasta qué punto la manifestación artística debe luchar por la Revolución y trabajar de acuerdo con la Revolución. ¿Cómo pueden convivir las dos cosas y ayudarse las dos

cosas? (...) Hay que discutir también el problema de los medios y de los recursos para trabajar en todos los aspectos, incluso en el terreno de la crítica, y discutir aquí qué es lo que nosotros debemos hacer también (*Encuentro de la Cultura Cubana*, 2007: 167).

Unos minutos más tarde, Heberto Padilla trae a colación una película que se produjo en La Habana y fue censurada, tanto por la CECP como por la Casa de las Américas.⁹⁸ La cinta le pareció a algunos “intelectuales” contrarrevolucionaria, ya que presentaba una parte de La Habana.⁹⁹ Al ser un producto de arte, en la opinión de Padilla, los autores debían estar presentes en la reunión para defenderla y para escuchar la crítica, fuese negativa o positiva. Aquí Mirtha Aguirre hace una intervención muy importante relacionada con *La noche de los asesinos* (1965):

Supongamos que una película, un documental, se llame “Niños” y la cámara salga a la calle y no tome la ciudad Cienfuegos. Ni tome la Ciudad Libertad, ni tome una sola de las escuelas que se están haciendo. Ni tome un campo deportivo. Que tome, durante veinte minutos, a los niños, descalzos (que es verdad que aún existen en Cuba), hambrientos, descalzos, parasitados, sucios. A los que aún no ha podido resolverseles su problema. Y qué esa esa película se llame *Niños*, y sea un documental hecho en Cuba revolucionaria en enero de este año. ¿Qué impresión daría? ¿Qué veracidad tiene respecto a la Revolución? (*Encuentro de la Cultura Cubana*, 2007: 172-173)

⁹⁸ Institución creada por el Gobierno Cubano; está dedicada a promocionar, investigar, auspiciar, premiar y publicar la labor de los escritores, artistas de la plástica, músicos, teatristas y estudiosos de la literatura, las artes y las ciencias sociales.

⁹⁹ “La Comisión de Estudio y Clasificación de Películas con fecha 31 de mayo de 1961, de acuerdo con las facultades que le concede la Ley, dictó prohibiendo la exhibición de la película “P.M”, realizada por los señores Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez, por considerarla, en este Año de la Educación, nociva para los intereses del pueblo cubano y la Revolución” (“Acuerdo adoptado por La Comisión de Estudio...”, 2003: 225). Además, se prohíbe repartir copias de la cinta.

El punto de Mirtha Aguirre, como sucede con la esposa de Alberto en el texto de Triana, es que se muestre sólo la parte bella de la casa; nadie debe conocer el armario. Por eso, la insistencia de no grabar en los barrios bajos de La Habana; el realismo imperante ahí no debía conocerlo nadie.¹⁰⁰ Aguirre hace dudar sobre las intenciones de los cineastas: “Además, cabría preguntarse, por qué el que haya tomado un documental sobre niños, toma esos niños andrajosos y abandonados, y no aquellos que estaban siendo atendidos por la Revolución” (*Encuentro de la Cultura Cubana*, 2007: 173). La película mostraba una noche en La Habana de 1961. La cámara se había enfocado durante quince o veinte minutos, según la opinión de Mirtha Aguirre, en borrachos y mujeres de vida alegre de los peores bares habaneros, rezago del mundo que se estaba muriendo en plena Revolución. Aguirre abogaba que se debía mostrar: “La Habana nocturna de enero del 61 o de hoy, con milicianos, con escuelas, con una actividad cultural bastante grande creada por la Revolución”¹⁰¹ (*Encuentro de la Cultura Cubana*, 2007: 173).

Así, los 73 asistentes manifestaron sus inquietudes. Todas fueron debatidas, pero sin llegar a ninguna conclusión; sólo a la pertinencia de trabajar en favor de la Revolución. Como cierre de las sesiones 16, 23 y 30 de junio de 1961, Fidel Castro pronunció un discurso *Palabras a los intelectuales*; aclaró todas las interrogantes de las primeras sesiones y analizó la situación cultural de la Isla y los logros de la Revolución; acentuó, como uno de los propósitos de la Revolución, desarrollar el arte y la cultura en beneficio del pueblo. Se pronunció como difusor de la cultura, lo cual desembocó en las brigadas de alfabetización en las montañas y las compañías teatrales

¹⁰⁰ El cortometraje presentaba una imagen muy ajena a la Cuba que Castro pretendía mostrar al extranjero. La cinta no presenta milicianos aguardando al enemigo yanqui, dejaba ver hombres y mujeres entregados al placer del baile, la música y el ron.

¹⁰² Todo en favor de la Revolución.

que se incorporaron en la Sierra de Escambray, más tarde “Teatro de Escambray.

Fidel reconoció que la Revolución necesariamente trajo cambios culturales, ya que las condiciones de los artistas han “variado”. Reconoce que “es el problema de la libertad de los escritores y de los artistas para expresarse. El temor que aquí ha inquietado es si la Revolución va a ahogar esa libertad, es si la Revolución va a sofocar el espíritu creador de los escritores y de los artistas” (Castro, 1961b). Entonces aclara la existencia de libertad para escribir: pueden trabajarse todas las formas y todos los temas, pero deben vincularse con la causa revolucionaria. Por tanto, los escritores deben estar dispuestos a sacrificar su vocación artística por la Revolución. Todo se resume en las siguientes palabras de Castro: “¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho (APLAUSOS)” (Castro, 1961). Sin embargo, no se trata de algo exclusivo para las artes; aplica para la población cubana en general:

Los contrarrevolucionarios, es decir, los enemigos de la Revolución no tienen ningún derecho contra la Revolución, porque la Revolución tiene un derecho: el derecho de existir, el derecho a desarrollarse y el derecho a vencer. ¿Quién pudiera poner en duda ese derecho de un pueblo que ha dicho “¡Patria o Muerte!”, es decir, la Revolución o la muerte, la existencia de la Revolución o nada, de una Revolución que ha dicho “¡Venceremos!”? Es decir, que se ha planteado muy seriamente un propósito, y por respetables que sean los razonamientos personales de un enemigo de la Revolución, mucho más respetables son los derechos y las razones de una Revolución tanto más, cuanto que una Revolución es un proceso histórico, cuanto que una Revolución no es ni puede ser obra del

capricho o de la voluntad de ningún hombre, cuanto que una Revolución sólo puede ser obra de la necesidad y de la voluntad de un pueblo. Y frente a los derechos de todo un pueblo, los derechos de los enemigos de ese pueblo no cuentan (Castro, 1961b).

Todo aquel que manifestara desacuerdos con el régimen a través de las artes, sería censurado inmediatamente. Entonces, la cultura debía llegar a todos los rincones, sin importar el tipo de arte que se utilizara para lograrlo; lo importante era ensalzar a la Revolución Cubana y a los hombres que habían luchado por ella. Debía trabajarse en una literatura guiada por el gobierno y con fines educativos.

Así, aun cuando hubiera libertad, todo sería juzgado desde los parámetros revolucionarios y, si no cumplía con ellos, se enfrentaría a las sanciones del gobierno: “Nosotros apreciaremos su creación siempre a través del prisma y del cristal revolucionario: ese también es un derecho del Gobierno Revolucionario, tan respetable como el derecho de cada cual a expresar lo que desee expresar” (Castro, 1961b).

No importaba entonces si la obra quedaba incompleta: “pongan ese espíritu creador al servicio de esta obra, sin temor de que su obra salga trunca” (Castro, 1961). La Revolución se convertía en cultura y arte en palabras de Fidel Castro. Así fue, todo bajo estándares bien claros: apoyar al régimen.

Hubo quienes se opusieron y realizaron una crítica al sistema a través de la literatura, lo cual trajo como consecuencia que Fidel lanzara uno que otro “ataque furioso contra los intelectuales que criticaban el estado actual de la Revolución, y aplicó medidas muy estrictas a la esfera cultural cubana” (Río, 2015: 15). *Las palabras a los intelectuales* se convierten en lo que Río (2015: 13) llama “Aviso a navegantes”, que estableció el lema de Fidel Castro: “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”.

El juego de la lipidia

La noche de los asesinos se construye bajo el juego de la lipidia. El término es usado por José Triana para referirse específicamente al texto citado. Al indagar sobre la explicación del juego, se han encontrado dos definiciones. La primera la proporciona la RAE, quien la define como: “Miseria extrema” (2025) y como “Discusión insistente y fastidiosa” (2025). Pero Triana usa el concepto desde el significado que se le atribuye en la provincia de Oriente de Cuba, donde él vivió. Ahí designa una discusión interminable y feroz, en la que los participantes se insultan y se sacan hechos de sus vidas pasadas, secretos y viejos resentimientos.¹⁰² En *La noche de los asesinos* se usa la lipidia para justificar el presente de los hermanos; son así porque sus padres así los han formado.

De este modo, el lector/espectador se enfrenta a la escenificación de los problemas, pero desde el juego. Cuando alguien no sigue las reglas, entonces los otros también lo abandonan y establecen juicios sobre lo que ha acontecido hasta el momento. Recurren una y otra vez al pasado: “La lipidia necesita del pasado, lo convoca, se mueve dentro de él, como el resentimiento [...]. Necesita sacar cuentas, poner orden, insistir, detener el curso del tiempo” (Revuelta, 1966: 6). Las acciones parecen detenerse a partir de que Lalo tiene treinta años: es ahí donde surge la idea de matar a los progenitores, pues se sienten distintos a ellos: separados, injustificados y solitarios. Intentan la rebelión contra la educación sentimental que les han dado, contra la tiranía doméstica y ese sentimiento de tener la vida prestada, del que habla Lalo, el hermano mayor, en el primer acto de la pieza. El concepto de lipidia también se relaciona con el de vituperio. Según el DRAE, vituperar es “criticar o censurar con

¹⁰² Algo similar a lo que se juega entre los indios y mestizos de la sierra peruana que se llama “insultos” o las confrontaciones que se hace entre los mexicanos y que se conoce como “albur”, donde todo ellos, a pesar de sus diferencias, tienen un carácter profundamente carnavalesco.

dureza algo o a alguien” (2025). Eso es justo lo que sucede en el texto: “LALO: (*Con un caldero en las manos, haciendo una invocación.*) Oh, Afrodita, enciende esta noche de vituperios” (Triana, 1965: 12). Entonces, el vituperio: “destruye el mito, hace reinar de pronto lo humano. [...] El vituperio ha creado una extraña movilidad, les ha permitido experimentarse como seres libres” (Revuelta: 5), y los ayuda a acercarse al “yo ideal” (la vida plena).

Los dos actos de (Triana, 1965: 12). *La noche de los asesinos* se construyen desde la lipidia. Cada escena depende de la manera de jugar, ya sea de Lalo, Cuca o Beba. Cada uno toma su turno, pero no sólo para participar en las escenas, sino para dirigir el juego completo. La obra termina con las palabras de Beba: “Ahora es mi turno”. Los personajes, a través de sus diferentes voces, se refieren a la acción como “un juego monstruoso”¹⁰³ (Triana, 1965: 110).

Historia de los grandes movimientos políticos y sociales en Cuba

Una vez hecha la lectura del acontecimiento de *La noche de los asesinos* y de la explicación del juego de la lipidia en la parte Oriente de Cuba, puede proponerse que José Triana hace una “denuncia”¹⁰⁴ de los movimientos políticos y sociales en Cuba. Pero, entonces, ¿a qué se le llama movimientos sociales o políticos y sociales? Resulta complicado definirlos y más cuando se considera que en la actualidad es donde más sobresalen. Obsérvense las siguientes definiciones.

*Lang (1968) los define como empresas colectivas destinadas a realizar un cambio en el orden social.

*Lauer (1976) considera que son esfuerzos colectivos para controlar el cambio social o para alterar la dirección del cambio.

¹⁰³ Al juego se le anexan las reglas del teatro de la crueldad.

¹⁰⁴ Si así se le puede llamar, dado el carácter artístico del texto: ser plurilingüe, plurivocal y pluriestilístico.

*Eyerman y Jamison (1991) los explican cómo formas más o menos organizadas de acción colectiva orientadas al cambio social e, incluso, como grupos de individuos reunidos con el propósito común de expresar el descontento sentido subjetivamente de forma pública y de cambiar lo que se percibe como los fundamentos sociales y políticos de tal descontento.

*Las definiciones anteriores tienen como común denominador el “cambio social”, con lo político implicado. Todas parten de una organización, “empresa colectiva”, que busca un cambio benéfico para la sociedad donde se desarrolla. Sin embargo, existen dos autores más: S. Tarrow (2004) y Ch. Tilly (2008), quienes definen contextualmente a los movimientos sociales: el primero los describe como un desafío colectivo planteado por personas que comparten objetivos comunes y solidaridad en una interacción mantenida con las élites, los oponentes y las autoridades; mientras que el segundo los considera como una serie continua de interacciones entre los titulares nacionales del poder y personas que reclaman con éxito hablar en nombre de unos electores carentes de representación formal, en el curso de las cuales esas personas hacen públicas demandas de cambio en la distribución o en el ejercicio del poder, y apoyan esas demandas con manifestaciones públicas de apoyo. Esta última definición es la más acorde a este tercer capítulo, pues, aunque las primeras hablan de un cambio, la definición de S. Tarrow (2004) y Ch. Tilly (2008) se refiere al gobierno, es decir, las movilizaciones se organizan con la intención de quitar al titular nacional “gobernante” y poner a otro, pero este representará todos los estratos sociales y trabajará en función de ellos. Entonces, el movimiento político y social es un colectivo de personas que comparte una idea: un cambio de los gobernantes para lograr una mayor libertad. Para ello, establecerán una organización, aunque no se formalice e institucionalice. Se trata de conseguir el cambio en la sociedad; es decir,

de movimientos de tipo estructural, pues se busca cambiar las leyes y, por tanto, el sistema político de la Isla; se apela también a la ideología del cambio: los cubanos tratan de establecer un nuevo modelo de organización social de alcance nacional: se busca el cambio en toda Cuba.

Para el caso de *La noche de los asesinos*, se tomarán en cuenta los siguientes movimientos sociales:

- 1) La lucha por la Independencia de Cuba, La Guerra de los Diez Años (1868-1878).
- 2) La lucha por la Independencia de Cuba (1892-1898).
- 3) La neocolonia en Cuba: (1876-1877)
- 4) La neocolonia en Cuba: Gerardo Machado (1925-1933)
- 5) La neocolonia en Cuba: Fulgencio Batista (1940-1944 y 1952-1959)
- 6) La nueva dictadura: Fidel Castro (1959-1964 [2008])¹⁰⁵

Como ya se mencionó, para hacer la lectura alegórico-simbólica de la obra de Triana, debe tomarse como base el acontecimiento de *La noche de los asesinos*, pero ya de manera ordenada. La finalidad es observar cómo simboliza Triana la historia de los movimientos políticos y sociales a través de las acciones de Lalo, Cuca y Beba. A partir de ello, a continuación se presenta la (una de las posibles) “solución(es) artística(s)” y poético-dramática(s) de *La noche de los asesinos* (de acuerdo con el mirador establecido), la cual surge del análisis de la configuración de la propia obra, a partir del Proceso de Aproximaciones Sucesivas Acumulativas (PASA).

¹⁰⁵ Primer ministro, 1959-1976, y presidente, 1976-2008. Comandante en jefe de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, 1956-2008, y Primer secretario del Partido Comunista de Cuba, 1965-2011.

PASA

El proceso consiste en no partir de la lectura de la crítica del texto y tampoco de un método determinado que guía y determina su lectura, como se hace desde los estudios convencionales, es decir, el crítico no inicia por revisar el estado de la cuestión y el método a utilizar, sino por comprender lo que acontece en el texto. Para ello, esta propuesta propone dividir la obra en niveles, los cuales dependen de la configuración del propio texto; razón por la cual no se trata de un método y mucho menos de uno *aplicable*. Así, de forma general, primero se estudia la imagen (*qué se observa*), luego el acontecimiento (*qué pasa*), más tarde el tiempo (*cuándo pasa*) y, por último, el narrador y el autor.

Mas, al tratarse de una obra de teatro, el interés recae sobre las acotaciones del texto. Sin embargo, si bien la lectura separa el texto en niveles, como su título lo indica “Proceso de Aproximaciones Sucesivas Acumulativas”, se trata de ir articulando un nivel con otro hasta encontrar las múltiples relaciones que pudiera existir entre ellos. Cualquier elemento que no esté articulado con otros y con el conjunto en general deviene en un elemento sin significación o con una significación ajena al texto. De este modo, todo adquirirá sentido cuando el lector sea capaz de explicar la relación entre elementos y niveles y/o planos, es decir, en comprender las acciones, reacciones, diálogos y pensamientos de cada personaje, y de sus relaciones con los otros, y todo esto apoyado con las didascalías ofrecidas por el autor.

En palabras de Bajtín (1940), el investigador deberá comprender el “yo para mí”, “yo para el otro” y el “otro para mí” (postura “ontológica”), y el discurso dirigido al objeto, a la palabra propia y a la palabra ajena (postura epistemológica”) de acuerdo con el complejo cronotopo o visión de mundo de cada personaje y del

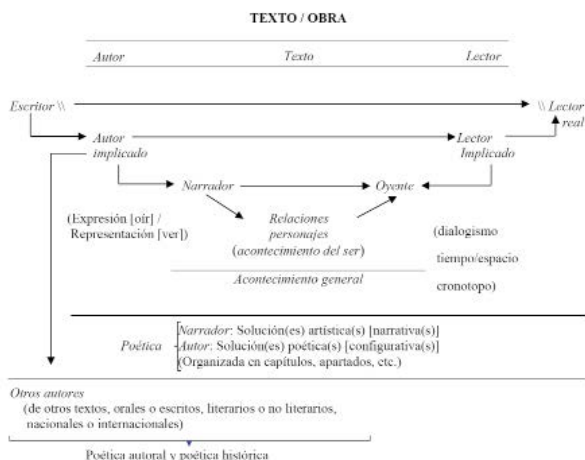
autor, por cuanto sus discursos son plurilingües, plurivocales y pluriestilísticos, dialógico y cronotópicos. Una vez que se da cuenta, el investigador puede echar una mirada a la crítica y a otros factores externos al texto, tales como la vida del autor y los acontecimientos culturales de las épocas movilizadas y vehiculadas. Así, la supuesta “muerte del autor” del narrador” no tiene cabida en esta propuesta de lectura, pues se integran en una unidad compleja el autor (implicado), el texto y el lector (implicado). He aquí lo que Solé (2014b) plantea sintéticamente al respecto, si bien se explicita en función de la novela y no de la obra dramática, si bien nuestro estudio demuestra su pertinencia.

De aquí que hayamos propuesto una posible forma de lograrlo, a la cual hemos denominado *Proceso de Aproximaciones Sucesivas-Acumulativas* (PASA), la cual plantea irse acercando al texto por planos o niveles hasta poder dar cuenta de algunos problemas de la poética del texto en cuestión. Para ello, dicho muy breve y de forma profundamente esquemática, consideramos necesario revisar tres planos en el texto: el de la *representación*, por cuanto objeto de la imagen en movimiento que vemos; el de la *expresión*, por cuanto un narrador va relatando, con la ayuda de los personajes, lo que *oímos* y *vemos*, y el de la *configuración*, que articula los dos anteriores, el cual forma parte de una (de las posibles) *solucion(es) artística(s)* del narrador(es), por cuanto producto de la(s) (diversas) *organización(es) estilístico-composicional(es)* (*configuración[es]*) o *solución(es) poética* del autor (implicado), que dan como resultado la *Poética del texto*, de acuerdo con el oyente-lector (auditorio implicado) al que se dirige. Sin duda, en este proceso complejo es necesario ir buscando todas las referencias (socio-históricas, literarias, etc.) que allí van apareciendo, como resultado de las relaciones dialógico-cronotópicas (heterogéneo-transculturadas)

que el autor mantiene con otros textos, sean orales o escritos, sean literarios o no, y sean propios de nuestra cultura o ajenos a ella, es decir, los problemas de su *Poética autoral e histórica*.

Para ello, partimos de una serie de niveles y/o planos que pueden servirnos de mojoneras para comenzar a intentarlo, puesto que es el propio texto quien determina cuáles y en qué orden deben ser trabajadas. Así, en el plano de la *representación* (*ver*): acontecimiento(s), personajes, tiempo y espacio, etc.; en el plano de la *expresión* (*oír*): voces personajes, voces narrador(es), etc.; en el plano de la *configuración*: capítulos, apartados, epígrafes, títulos de los capítulos, géneros intercalados, formas genéricas, etc. Esto implica que deben ser analizados los elementos de cada nivel, así como cada nivel, por separado, uno por uno, e ir buscando las relaciones que entre ellos se van manifestando, para finalmente articular los tres planos entre sí.

Lo anterior podría quedar sistematizado en general, de acuerdo con el género que nos sirve de base, la novela, de la siguiente manera:



Evidentemente, dado que cada texto puede contener instancias no mencionadas aquí (si bien las sugeridas resultan generalmente imprescindibles, aunque algunas de ellas puedan faltar), estas deben ir siendo propuestas por el propio investigador, en función de las particulares demandas que cada texto le presente y a medida que va avanzando en su lectura (Solé, 2014b).

Este capítulo propone acercarse a *La noche de los asesinos*, de José Triana, desde los movimientos históricos, políticos y sociales, de acuerdo con la “solución artística” y la poética-dramática utilizada por el autor para lograrlo. De aquí que primero deba conocerse la estructura o configuración del texto.

Primero fue necesario conocer la estructura o configuración del texto. Por ello, se presentó el acontecimiento de dos formas distintas: en la forma que va apareciendo en el texto y luego reconstruido de manera lineal. Una vez ordenado, se separaron las piezas: la interna y la externa. La pieza externa describe los problemas de los hermanos en la casa mientras que la interna o engastaste deja ver la representación de la muerte de los padres. Toma, así, como punto de partida, la boda, la vida en la casa y el nacimiento de la idea de asesinar, sin olvidar las consecuencias del acto parricida: descubrimiento del crimen, interrogatorio, acta y juicio.

La “solución artística” y poética de *La noche de los asesinos*

José Triana fue un profundo conocedor de la historia y de las letras cubanas. De ahí su interés por trabajarlas de manera conjunta. Su obra se ha vinculado con tres de las dictaduras más grandes de Cuba, a saber, la de Antonio Machado, la de Fulgencio Batista y la de Fidel Castro.

Con Machado no tuvo una relación directa, sin embargo, sí le critica su gobierno, ya que la tiranía se mantiene hasta épocas posteriores.

Con el caso de Fulgencio Batista la situación resulta diferente. José Triana manifiesta su desacuerdo con el régimen, en especial con la censura hacia la libertad de expresión. Para ese entonces (años cincuenta), se gestaba en Cuba uno de los movimientos más grandes de la historia “El 26 de julio”. Inicialmente no se conocía con este nombre, pues se constituía sobre todo por los reaccionarios al gobierno de Batista, entre ellos el universitario Fidel Castro, quien organiza la toma del Cuartel Moncada con la finalidad de obtener armamento para iniciar una lucha en contra del tirano. Esto ocurre el 26 de julio de 1953. Las cosas no salen como esperaban y todo termina en fracaso. Castro es capturado y llevado a juicio. Más tarde es liberado mediante una estrategia de Batista para mostrar que no tomaba partido por la venganza.

Las represalias en contra de los seguidores del 26 de julio se intensifican. Fulgencio ordena la persecución de todos aquellos que se opusieran a su gobierno. Este es el caso de Triana, quien se manifestaba por una lucha antimperialista (idea originaria de Martí) y por una búsqueda de la democracia. Triana se ve en la necesidad de abandonar el país y se marcha a España por varios años.

Cuando termina la Revolución Cubana, muchos escritores ven en Castro la salida hacia la libertad, pero el patrón se repite y muchas expectativas se ven trucas, entre ellas, y una vez más, la libertad de expresión: “El hecho de que el fracaso de la Revolución se haya ido haciendo cada vez más patente año tras año, no quiere decir que yo no (soñara) con una verdadera Revolución, con que el mundo debe ser mejor” (Escarpanter, 1990: 5). Triana ve con la Revolución Cubana la oportunidad para regresar a la Isla, y así lo hace. Al poco tiempo se enfrenta con las *Palabras a los intelectuales* (1961)

y se convence de que no podía externalar sus opiniones de manera explícita. Entonces comienza a trabajar en favor de una literatura simbólica, tal es el caso de *La noche de los asesinos*. No obstante, es acusado de contrarrevolucionario:

Pienso que la contrarrevolución es una ideología que va en contra porque quiere apoyar al sistema anterior, el régimen antiguo. Pero estimo que ninguno de los miembros de nuestra generación hubiera querido apoyar a Batista, ni hubiera estado interesado en reestablecer la república tal y como funcionaba en años anteriores (Escarpanter, 1990: 3).

Ser contrarrevolucionario era estar en contra de la figura del tirano y de la violencia hacia las minorías. El gobierno de Castro no aceptó distinciones; como se explicó en las *Palabras a los intelectuales*, su literatura encajaba dentro de lo “contrarrevolucionario” y por ello fue rechazada. Si continuaba haciendo evidentes sus juicios hacia Castro, le costaría la cárcel.¹⁰⁶ Esta actitud, tanto del gobierno como de los “intelectuales”, lo llevó a buscar una forma de criticar la figura del tirano en Cuba. Esa forma la encontró en el arte: el teatro.¹⁰⁷

El problema consistió en cómo plantear la situación y mediante qué recursos. Triana habló de los conflictos entre tres hermanos: Lalo, Cuca y Beba. A través de ellos mostró la historia de la familia sin la necesidad de recurrir a todos los integrantes.

Para construir la obra, recurrió al juego de la lipidia; bastante conocido en el Oriente cubano; consistía en una discusión interminable y feroz en la que los participantes se insultaban, se sacaban hechos

¹⁰⁶ En una ocasión fue obligado a ir a los trabajos forzados en el campo.

¹⁰⁷ Esa crítica iba encaminada a todos los movimientos sociales, pero los seguidores castristas la interpretaron como un ataque al régimen.

del pasado, así como secretos y viejos resentimientos. A través del juego, los hermanos ponen en escena su vida entera, desde los años treinta hasta los cincuenta. Les otorga la consciencia de la representación (de ahí el carácter metadramático desarrollado en el segundo capítulo). Nacen así dos niveles: en el primero se explican los conflictos personales de Lalo y sus hermanas; también se remiten algunos problemas de su familia; en el segundo, se lleva a cabo la representación, pero es detonada por la primera pieza; sin ella, no tiene sentido.

La crítica literaria ha tomado conciencia de las dos piezas; sin embargo, no ha dedicado un estudio que explique cómo se montan o articulan; tampoco ha logrado ver que Triana muestra un tercer nivel en *La noche de los asesinos* (que se confunde fácilmente con el segundo). Explicado de manera detallada, queda de la siguiente manera: José Triana crea una primera pieza (ahí nace la idea del juego, gracias a la violencia que sufren los hermanos); la segunda pieza da nacimiento a otra (una puesta en escena a nivel interno, donde pueden observarse las representaciones de lo que los hermanos han visto a lo largo de 30 años en la casa). El problema no termina aquí; el autor introduce un tercer nivel que parece mirarlo todo desde arriba, como si se tratara de manipuladores de marionetas. Aparecen los mismos nombres de los personajes, pero se les otorga el carácter de críticos y creadores de un montaje (que comprende las dos piezas ya mencionadas). De estos personajes (creadores) no se conoce nada.

A nivel interno puede notarse que todo está controlado desde el juego de la lipidia. Hay una lucha entre los hermanos que el autor toma como pretexto para dar origen a la escenificación de los problemas de la familia. Así, visto desde adentro, todo responde a la idea de juego, pero desde afuera, responde a las intenciones de crítica del autor, simbolizadas en la obra. El texto se complica todavía más cuando se presentan dos actos, pero no como en el teatro

aristotélico. Triana rompe todas las unidades; por tanto, el lector/espectador tendrá que ordenar los acontecimientos de manera cronológica. Mas, para ello, se enfrenta a varios problemas. Primero tendrá que hacer la separación de niveles; luego ordenar los acontecimientos, ya que estos comienzan *in media res*, y una vez que lo hace, debe encontrar la relación entre ellos. Cuando lo logre, desaparecerá la etiqueta de “teatro del absurdo”.¹⁰⁸

Puede notarse que el acontecimiento es muy importante y debe estudiarse con la atención que se merece. Pero los estudios literarios no deben permanecer ahí; estarían encasillados sólo en la imagen del texto y no podría establecerse una vinculación entre autor-texto-lector. El autor toma el acontecimiento como pretexto para llegar a sus objetivos: la “crítica social”. Obsérvense las palabras de Triana:

Muchos críticos han tratado de centrarse sólo al texto y lo interpretan como una obra psicológica. No creo que ese sea el camino más adecuado para interpretar la obra. La pieza tiene un elemento fundamental que es la lucha de unos individuos, no deben ser jóvenes específicamente, sino gente adulta, la gente de mi propia generación¹⁰⁹ (Escarpanter, 1990: 2).

Aunque la crítica se niegue a aceptar la lectura alegórica de *La noche de los asesinos*, Triana acepta abiertamente, al menos, la lectura desde Batista:

Esa pieza se escribió en Cuba bajo la Revolución y es en ese momento en que la obra tiene validez. No poseía toda la documentación necesaria para conocer todos los elementos de la cotidianidad

¹⁰⁸ Sólo en el Caso de esta obra. Para ampliar esta variante del teatro en Cuba, puede consultarse *El teatro del absurdo en Cuba* (1948-1968) de Ricardo Lobato Morchón (2002).

¹⁰⁹ Quien nació en la época de Machado.

política de nuestra sociedad, pero sí sabía que había cientos de casos de personas que eran juzgadas cruelmente (...) aquellos juicios que se hicieron a actores y actrices por su conducta sospechosa, ya que fueran contrarrevolucionaria o por algún que otro desliz sexual (Escarpanter, 1990: 2).

En todo el texto se manifiesta el deseo de cambio, de limpieza; “por eso la insistencia de Cuca por limpiar la casa”. Los tres hermanos buscan la libertad, aunque cada uno a su manera. Lalo opta por llegar a ella a través de la muerte del tirano: el padre; Cuca aparenta que lo defiende; y Beba, mediante la no violencia. El texto tiene sentido si se lee así, ya que con el paso de los años los escritores quedan desencantados con Castro y sus ideales de “libertad”.

La idea de la lectura simbólica de *La noche de los asesinos* se apoya en la siguiente afirmación de Triana:

A largo plazo posiblemente influya la escritura en el individuo. Pero el tanteo de uno, escritor, por esa especie de enorme pasión que tiene con la sociedad, con los seres que lo rodean, con los amigos, es decir toda esa necesidad de darse que hay en la escritura, siempre la he pensado como el acto mayor que yo pueda dar. Creo que en cada una de mis obras hay una *metáfora* que yo quiero exponer (Vasserot, 2011a).¹¹⁰

El autor no niega que sus textos estén cargados de referencias a Cuba. Pero esa *metáfora* no puede concretarse sólo en dos dictaduras: Batista y Castro, puede ir a la historia de Cuba completa: “El mundo y los personajes a los que he creado deben de explicarse por sí mismos. ¿Que tienen una correspondencia con la sociedad cubana? Naturalmente: yo soy cubano y todo lo que trato de hacer

¹¹⁰ Las cursivas son propias.

es expresar esa sociedad” (Vasserot, 2011a). La razón por la que analiza los distintos movimientos sociales es porque considera que la historia de Cuba va de fracaso en fracaso: “buscando una luz, o buscando algo extraño, posiblemente voces mesiánicas, posiblemente soluciones heroicas” (Vasserot, 2011a). Pero no lo ha logrado, ni siquiera en la actualidad, ya que la sociedad cubana sigue bajo el yugo de una dictadura, aun cuando haya muerto Fidel Castro.¹¹¹

La obra de Triana se sale, supuestamente, de los cánones revolucionarios, pues no hace un teatro político al estilo de Fidel: “No es entender el teatro político como aquel que debe tener un mensaje, que tiene que solucionar los problemas de los políticos, dar respuestas a los horrores que hacen los políticos” (Vasserot, 2011a). Lo importante es hacer un teatro para crear conciencia; un teatro que haga reflexionar, no idéntico al de Brecht, pero sí conservando la idea de un espectador crítico (recuérdese la idea de denegación explicada anteriormente).

Triana aboga por un teatro subversivo: “Que sirva como de conductor para un mejoramiento humano. Pero siempre dentro de la subversión, nunca dentro de la aceptación” (Vasserot, 2011a). No podía entonces realizar una obra dirigida por el gobierno: “Un teatro dirigido lo detesto. Una obra nace como un hecho espontáneo” (Vasserot, 2011a), y recurre a la idea de la representación, en cierta manera, relacionándola con el ritual cubano: con la santería.¹¹²

Quizá el primer objetivo era criticar la dictadura de Batista. Como referencia, puede tomarse la toma al cuartel Moncada por Fidel Castro, que fue un fracaso como tantos otros. *La noche de los asesinos* refleja y refracta, entonces, “el eterno enfrentamiento como lo hubo en el año de 1953 en Cuba y como después lo vimos en los años 60, en Cuba también: hubo ya una generación que empezó a

¹¹¹ Y ahora tal vez una mucho peor, pues no basta con la que pudiera tener al interior, sino que ha vuelto a intervenir, una vez más, Estados Unidos en la Isla.

¹¹² Desde niño, Triana asistía a los rituales santeros; nunca pudo dejarlos de lado.

pensar” (Vasserot, 2011a). Esa generación pensante se representa por los hijos: Lalo y sus hermanas.

Entonces, si el propio Triana afirma la existencia de una “crítica” a la sociedad cubana a través de su obra, ¿cómo puede la crítica negarlo? Triana se acerca al teatro porque le fascinaba la historia y la podía expresar en él:

He tenido una gran obsesión con la historia del país, mi historia, la historia de lo que los cubanos hemos vivido. Acercarme al teatro es buscar un medio expresivo en el cual yo vaya hacia una síntesis, lograr expresar esa complejidad que me da la historia, que me da la vida cubana (Vasserot, 2011b).

Esa escritura, en especial del teatro, parte de los géneros clásicos, pero es renovada: “Mi pretensión quizás ha sido demasiado exagerada, pero pienso que frente a una forma clásica el escritor debe tratar de arriesgarse..., a qué se atreve. Para mí, todo es fundamentalmente lenguaje” (Vasserot, 2011b).

Con estas palabras no se pretende minimizar el trabajo de la crítica literaria en los años sesenta; es permisible la actitud de los investigadores si se toma en cuenta el ambiente de censura, pero actualmente ya no tiene sentido seguir negando el carácter alegórico, simbólico, de *La noche de los asesinos*.

Entre los críticos que negaron el valor de la obra, resalta Juan Larco. Para él, el texto no es “meramente un conjunto de cualidades o de habilidades técnicas; ante todo, cuenta algo, y lo cuenta de alguna manera, y se sitúa de algún modo con respecto a determinada realidad, en un momento determinado” (1965: 97). Pero, en su opinión, es una copia descarada de *Las criadas* de Jean Genet, es decir, sin mérito.¹¹³

¹¹³ Lo cierto es que tal afirmación resulta totalmente errónea, ya que en ese texto dos mujeres juegan cada noche a la señora y a la criada, y se representa la muerte de la señora; sin embargo, aparecen dos niveles (pieza interna y externa), pero no se les otorga la capacidad de criticar el montaje, ni mucho menos existe

El artículo de Larco “La noche de los asesinos” (1965), publicado por Casa de las Américas, responde a la censura. El trabajo tiene como intención evitar represalias contra la institución (Casa de las Américas) por parte del gobierno. Además, el punto de Triana no era copiar el trabajo, en especial el conflicto padres-hijos: “no creo que sea el problema psicológico de matar al padre, a mí no me interesa ese asunto” (Vasserot, 2011a), sólo lo usa como detonante para llegar a la “crítica” ya mencionada.

Por tanto, la lectura de *La noche de los asesinos* se propone desde la historia de los movimientos políticos y sociales. En cada uno, se nota el carácter represivo del tirano (el dictador), ante el cual surgirá la necesidad de rebelarse para llegar a la libertad plena. Todo se convierte en un círculo vicioso, pero no queda más que soñar con ese “yo ideal”. A continuación, se presenta la primera lectura alegórico-simbólica: la de la Guerra de los Diez Años.

un tercer nivel, desde donde se critique las otras dos piezas. Tampoco se encuentra presente el ideal de “competencia”, procedente del juego de la lipidia. Además, cuestión extremadamente importante, moviliza y vehicula a través de la palabra un referente histórico, político, social y cultural (incluida la santería) totalmente diferente al cubano, entre otras muchas cosas.

CAPÍTULO 4

**LA LECTURA HISTÓRICA DE LOS
MOVIMIENTOS POLÍTICOS, SOCIALES Y
CULTURALES EN CUBA DE *LA NOCHE DE
LOS ASESINOS***



Triana simboliza la historia de los movimientos políticos y sociales dentro de *La noche de los asesinos* con la finalidad de hacer reflexionar al público sobre la situación de Cuba en 1964. Mas, al hablar de circularidad dentro de la obra, desde la perspectiva que aquí se lee, no se refiere propiamente a la estética del absurdo, sino a la continuidad del tirano dentro del gobierno cubano: el insurrecto llega al poder, se convierte en dictador y permanece por un buen tiempo.

Al hacer un recorrido histórico por los Movimientos Políticos y Sociales (MPS), esta idea queda confirmada. La intención del autor era originalmente aplicaba para las dos últimas dictaduras, (1964), pero si la crítica se traslada, cuando menos, hasta la Colonia, los resultados se vuelven más interesantes y enriquecedores. Así se puede proponer que el tema principal es la Revolución: sus orígenes, sus dificultades y sus posibles consecuencias. Evidentemente, no se pueden dejar de lado los acontecimientos históricos, ya que se puede caer en una afirmación como la de Richard Schechner, quien, al no ver la conexión entre la obra y la historia, se limitó a decir que no estaba impresionado con los textos de Triana:

Lo que me impresionó de Cuba es el hecho de la Revolución, y creo que los niños son maravillosos... Si va a haber un teatro cubano, vendrá en los próximos diez o quince años, no hay ninguno ahora... (El teatro) debe desarrollar sus formas propias, y las personas que conocimos estaban deambulando en el desierto porque estaban apegadas a las formas burguesas, y, por lo tanto, son irrelevantes (Taylor, 1994).

El crítico no comprendió a Triana. Creyó que hablaba de las formas burguesas dentro de la Revolución. El autor de *La noche de los asesinos*, sí hacía referencia a la Revolución, pero refiriéndose al cambio

de la sociedad, no al concepto que establece Fidel Castro, siguiendo las ideas Estalinistas de la época.

La primera propuesta de lectura de *La noche de los asesinos* es La Guerra de los Diez Años. En el texto todo inicia con una Boda, Alberto y su esposa; de dicha boda nace el ambiente opresivo dentro de la casa. Lo mismo acontece con el primer MPS en Cuba. Este se origina desde la época colonial: la Isla se “casa” con España y surge el sistema colonial.

Con el paso de los años, la población cubana: esclavos, campesinos, pequeños productores y negros y mulatos, toman consciencia de la opresión a la que se enfrentan con España, pero es hasta 1868 que se da la primera lucha por la Independencia. Todo se planea desde la parte Oriente de Cuba (la parte más alejada de la casa).¹¹⁴ Ahí se realizan reuniones clandestinas para determinar el desarrollo del movimiento y fin de la Colonia (muerte de los padres).¹¹⁵

España había explotado de manera cruel a la Isla, ya eran evidentes los

factores de tipo interno, tales como el creciente grado de explotación colonialista que España ejercía sobre Cuba, manifestado principalmente a través de la excesiva cantidad de impuestos;¹¹⁶ [...] el creciente desarrollo del sentimiento nacional autóctono, que distanciaba a la Isla cada vez más de su metrópoli; y la madurez patriótica alcanzada por ciertos sectores terratenientes del centro-oriente cubano, que le permitió comprender la importancia de desatar una revolución anticolonial (Torres y Loyola, 2008: 231-232).

¹¹⁴ Véase Apéndice.

¹¹⁵ “[El] sector que inicialmente inició la batalla anticolonial fue: el ala radical y patriótica de los terratenientes centro-orientales, secundados por el campesinado libre y los intelectuales con proyecciones revolucionaria” (Callejas *et al.*, 2011: 72).

¹¹⁶ Entre 1866 y 1867 se realiza en Madrid la Junta de información. Ahí se decide implantar a Cuba un nuevo impuesto. Esto desencadena en la parte Oriente ansias independentistas (Callejas *et al.*, 2011).

La conspiración del movimiento a nivel de *La noche de los asesinos* se da en la casa, en el último cuarto-desván, mientras que, en la lucha anticolonial, “el proceso conspirativo tuvo su espacio fundamental en la región centro-oriente cubano, con mayor fuerza en las jurisdicciones de Bayamo, Manzanillo y Camagüey” (Torres y Loyola, 2008: 232-233). Recuérdese que cuando los invitados llegan a la casa, cuestionan a los hermanos sobre sus padres. Ellos afirman que se han ido a Camagüey; esa es la única referencia cubana dentro del texto.¹¹⁷

La conspiración es dirigida por Carlos Manuel Céspedes / Lalo, quien intentará llevar la lucha a otras partes de la casa / Cuba: “Quien, haciendo un análisis (...), llegó a la conclusión de que había llegado el momento histórico conveniente para efectuar el inicio de la revolución nacional-liberadora” (Torres y Loyola, 2008: 232). Para manifestarse como una persona ejemplar, libera a sus esclavos de su hacienda la Damajagua; ellos integran al ejército libertador y logran alcanzar dentro de él posiciones relevantes. El inicio de la Independencia se da en 10 de octubre de 1868 y se le conoce como el “Grito de Yara”.¹¹⁸ Nace ahí La Guerra de los Diez Años.

Las causas que habían llevado a Carlos Manuel Céspedes / Lalo a la lucha eran el pago de altos impuestos a la Corona Española por parte de los terratenientes;¹¹⁹ discriminación por el tono de piel, tenaz negativa a que los cubanos ocupasen puestos gubernamentales,¹²⁰ abolición de la esclavitud, mayor autonomía,¹²¹ apoyo para las haciendas orientales¹²² y libertad de expresión.¹²³ La corona

¹¹⁷ Se menciona Cuba en las acotaciones, pero de manera muy general.

¹¹⁸ Carlos Manuel Céspedes da a conocer un documento que se conoce como “Manifiesto del Diez de Octubre”.

¹¹⁹ Dedicados a la industria azucarera. Esta situación afectaba principalmente a los hacendados de Oriente.

¹²⁰ Esto correspondía solamente a la población española.

¹²¹ Los partidos políticos estaban prohibidos.

¹²² Ya estaba arruinadas.

¹²³ “Independencia absoluta y deseo de la abolición se hallaban presentes desde los comienzos” (Callejas et al., 2011: 72).

española (los padres) se opone a conceder tales peticiones al pueblo cubano. La guerra, entonces, es inevitable.

Los partidarios de la Revolución, según Torres y Loyola (2008), piden establecer un gobierno que no cayera en dictadura. Por eso, cuando Céspedes integra el gobierno en un mando único, la idea es tremendamente debatida dentro del movimiento de liberación nacional, sobre todo por los camagüeyanos.¹²⁴ La lucha crece y miles de blancos y negros se incorporan a las filas revolucionarias. La toma de la ciudad de Bayamo en Oriente permite otorgarle una capital al movimiento.

También se integra el himno nacional de Bayamo por Pedro Figueredo (Perucho). Este himno es equiparable a las palabras de los hermanos en *La noche de los asesinos*: “la sala no es la sala, la sala es la cocina [...]. El cuarto no es el cuarto, el cuarto es el inodoro” (Triana, 1965: 109). Lalo y sus hermanas las utilizan como símbolo de rebelión; además, acentúa la llegada del crimen. Con el himno de Bayamo sucede algo similar: se incita al pueblo cubano al combate: “Al combate corred Bayameses / que la patria os contempla orgullosa / No temáis una muerte gloriosa / que morir por la Patria es ¡vivir! / En cadenas, vivir, es vivir, / en anfrenta y oprobio sumidos / Del clarín escuchar el sonido, / ¡á las armas valientes corred!” (Torres y Loyola, 2008: 237). El himno, como la canción de los hermanos, revela la esencia de la lucha; se trata de un himno de guerra y de victoria que llamaba al combate y exaltaba el sentimiento patrio.

Aparece hasta el momento una boda y las consecuencias; una vida completamente opresiva en la casa, así como la necesidad de rebelarse contra los padres. Se conoce ya la conspiración y la manera en que el movimiento va creciendo. A nivel de *La noche de*

¹²⁴ “Noviembre trajo un acontecimiento de relieve: el día 4 en Las Clavellinas se alzaron los camagüeyanos. Sin embargo, los patriotas de esta zona, con criterios diferentes en aspectos organizativos a los promulgados por Céspedes, constituyeron un gobierno que separaba el mando civil del militar y subordinaba el segundo al primero” (Callejas *et al.*, 2011: 74).

los asesinos, aparece la escena de los invitados. Triana la inserta con dos intenciones: representar la necesidad de aparentar una familia envidiable y mostrar a Margarita y a Pantaleón como espías. El matrimonio se ha enterado del “crimen” y llega a la casa sin hacer evidente su conocimiento de los hechos; más tarde se presentan como testigos. Margarita y Pantaleón, en *La noche de los asesinos*, representan al “cuerpo de voluntarios”, es decir, todos jóvenes españoles que vivían en la Isla:

Los sectores más reaccionarios del aparato colonialista en La Habana impulsaron la creación de los Cuerpos de Voluntarios, compuestos por jóvenes españoles de muy humilde condición que trabajan en Cuba, sin instrucción militar especializada, y que llegaron a ser, en cada ciudad y pueblo del país, un azote represivo contra todo aquel que no fuese seguidor ciego de la intransigencia colonialista (Callejas *et al.*, 2011: 74).

Los voluntarios apoyan al gobierno, como Margarita y Pantaleón apoyan a los padres (gobernantes). En ambos casos se conoce perfectamente el crimen: los voluntarios saben que se ha dado un levantamiento en la zona Oriente y pretenden apoyar al gobierno para llegar los núcleos reaccionarios, mientras que el matrimonio trata de sustentar la culpabilidad de los hermanos. Saben que posiblemente no han hecho nada, pero como apoyan la figura del tirano, entonces Lalo es culpable y debe pagar por ello con la cárcel. De ahí la necesidad del juicio.

La ciudad de Bayamo había sido tomada por los mambises; era la capital de la Revolución. España estaba dispuesta a recuperarla. Esto puede verse en el texto con las siguientes palabras: “CUCA. (*Como la madre.*) Me das asco. (...) Ahógate. Muérete. ¿Crees que voy a soportar que tú, te permitas el lujo de criticarme, de juzgar-

me *delante de las vistas*? Carlos Manuel Céspedes / Lalo no tenía el derecho de juzgar a la madre / España, ni mucho menos pretender liberarse de ella: “¿*Así que quieres salvarte? No, chico, deja eso de la salvación*” (Triana, 1965: 48). El líder cubano se manifestaba por lograr un cambio para la Isla, mientras que los hermanos hacen lo mismo por lograrlo dentro de la casa.

Al cuerpo de voluntarios se suma el general Valmaseda: “Llegado el año de 1869, España dispuso que Blas Villate, Conde de Valmaseda y jefe de operaciones, marchase sobre Bayamo para recuperarla” (Callejas *et al.*, 2011: 76). Antes de perder Bayamo, los reaccionarios prefirieron reducirla a cenizas. Sin embargo, esto los lleva a unificar criterios; deciden ponerse en contacto con camagüeyanos para unificar la Revolución. Los hermanos en *La noche de los asesinos* tampoco parecen unificados; en ocasiones reflejan una falta de comunicación; cada uno juega según su visión de mundo¹²⁵ y las cosas no salen como esperan; el juego se modifica una y otra vez.

Los hermanos encarnan tres posturas: Lalo representa a Oriente y, por tanto, a Carlos Manuel Céspedes y a los mambises, quienes se unen a él para luchar por la Independencia de Cuba; Cuca representa a Occidente que, al estar más cerca de la administración (La Habana), tiene más posibilidades de ser descubierta y castigada por el gobierno (el sistema colonial):

Debe hacerse hincapié en que la principal región socioeconómica cubana, el Occidente, no logró materializar plenamente un alzamiento independentista. Múltiples factores explican tal situación, de entre los cuales se destacan la existencia en ella del centro del poder colonial, La Habana; la persecución sanguinaria de los voluntarios a todo lo relacionado con la independencia; la heterogeneidad de los sectores poblacionales; la actitud no patriótica de

¹²⁵ Forma particular de ver ciertas cosas.

los grandes esclavistas cubanos, temerosos de un cambio radical en la sociedad, quienes paralizaron los intentos anticolonialistas de ciertos grupos; el miedo a una abolición rápida de la esclavitud (Callejas *et al.*, 2011: 77).

Esto explica la actitud de Cuca en la obra: desea matar a sus padres, como Lalo y como Beba, pero aparenta lo contrario, ya que al ser “seguidora” de los padres (tiranos), le es más cómodo obtener beneficios de ellos que provocar su descontento. Así, en caso de ser descubierta, afirmará que ha sido obligada por Lalo (el líder revolucionario).

Beba representa a la clase terrateniente; busca la lucha a través de la no violencia e, igual que los terratenientes en Cuba, no quiere salir perjudicada. Algunos deseaban la independencia de la Isla, pero tomaban partido tanto por los independentistas como por los conservadores: si ganaba el tirano, afirmaban que siempre habían apoyado al gobierno y, si sucedía lo contrario, hacían lo mismo. Así conservaban sus propiedades sin ningún problema. Beba simboliza esta parte de la sociedad cubana. El general Valmaseda da a conocer una proclama de “guerra o muerte”:

Establecía severísimas penas —entre ellas, la muerte— para los civiles que ayudasen a los revolucionarios, de cualquier edad y sexo, e inclusive para aquellos campesinos que no permaneciesen en sus fincas o poblados. El 15 de abril se hizo público el decreto por el que embargaban las propiedades a todos los sospechosos de ser “infidente”, vale decir, simpatizante con la Independencia y que iba dirigido a lograr que los terratenientes se desvincularan con la lucha anticolonial (Callejas *et al.*, 2011: 77-78).

Esto explica la actitud de las hermanas; ambas participan en el juego parricida y planean el fin de los padres, pero también en las dos existe el miedo. Una pretende estar siempre en favor de los padres y otorgar apoyo a los reaccionarios “Lalo / Céspedes”, pero cuidado no ser descubierta; mientras la otra hace lo mismo, pero se mueve de manera continua, en favor de sus intereses.

En el chisme de barrio, Triana trata de representar la forma en que se dio a conocer la noticia del levantamiento revolucionario. La información fue controlada y distorsionada por el gobierno; de ahí la intención de parodiar los testimonios de Margarita y Pantaleón, del comerciante español borracho y de la vieja chismosa. Por lo tanto, en su afán de apoyar al gobierno, todos proporcionan testimonios distorsionados de los hechos.

En el segundo acto, Triana representa el descubrimiento del crimen; los voluntarios van en busca de los líderes y, una vez que los localizan, los identifican como los “presentados”. También simboliza la actitud que tomó el presidente de Estados Unidos, Ulises Grant, frente a los mambises, a quienes obstaculizó; los investigaron en territorio norteamericano:

El presidente Ulises Grant y sus secretarios de despacho suministraban información a España sobre las actividades de los mambises; prohibieron la propaganda en favor de Cuba; establecieron severas penas contra las expediciones revolucionarias; vendieron cañoneras a España para la vigilancia de las costas cubanas; expresaron de manera reiterada su apoyo al gobierno español (Callejas *et al.*, 2011: 79).

Por tanto, se buscaron los líderes tanto en La Habana como en Estados Unidos. En ambos casos, se establecían penas severas contra los simpatizantes de movimiento. Una vez localizados, los sometían a

interrogatorios y no se les dejaba opinar; por eso, Triana usa dos policías; asimismo, Cuco nunca deja hablar a Lalo y no toma en cuenta los motivos que lo llevaron al crimen; se inclina porque se declare culpable.

Desde este momento ya se vislumbraba una reconexión política para Cuba con Estados Unidos, quien se negaba a apoyarla en su independencia. Colombia propuso a Estados Unidos, igual que a todos los países de América, comprarle a Madrid la libertad de la Isla, hasta que pudiera definir su destino. El gigante de América, como le denominaba Martí, deseaba que Cuba dejara de ser colonia de España, pero que fuera de él. Esto sucedió muchos años después.

En el interrogatorio policiaco, Cuca, en su papel de fiscal, hace una reflexión sobre la justicia; parece paródico. La justicia no era aplicada de manera correcta, lo era a conveniencia:

A lo largo de la guerra, la actitud del gobierno español fue siempre lograr la victoria sobre la base de masacrar a civiles y a mambises, sin respetar las vidas ni tan siquiera de los niños y las mujeres. España jamás se planteó la posibilidad de otorgar la libertad a la Isla que ella misma había poblado (Callejas *et al.*, 2011: 76).

Cuca, como un fiscal solemne, hace las siguientes preguntas: “¿puede y debe burlarse la justicia?, ¿la justicia no es la justicia?, ¿si podemos burlarnos de la justicia, la justicia no deja de ser la justicia?, ¿si debemos burlarnos de la justicia, la justicia es otra cosa la justicia y no la justicia?” (Triana, 1965: 77). Aun cuando hacen preguntas serias, son completamente irónicas y burlescas. Triana sabía que la justicia había sido arbitraria dentro de los MPS en Cuba, y la Guerra de los Diez Años no era la excepción. Ahí se cometieron las peores atrocidades por parte del ejército español: “se destaca el fusilamiento de los estudiantes de medicina, el 27 de noviembre, acto de sal-

vajismo colonialista contra jóvenes no vinculados al mambisado, y que fueron víctimas del control que los voluntarios ejercían sobre la dirección española en Cuba” (Callejas *et al.*, 2011: 80). Quienes cometían los “crímenes”, primero eran “descubiertos”, luego “presentados” y finalmente encarcelados o fusilados.

El diez de febrero de 1878, con el Paco de Zanjón se da por terminada la Guerra de los Diez Años. Con este pacto, tanto España como Cuba aceptaron el fin de las actividades bélicas. No se lograron todas las peticiones por las que iniciaron la lucha; sin embargo, sí una de las más importantes: “el reconocimiento de la libertad a los antiguos esclavos y colonos chinos miembros del ejército anticolonial” (Callejas *et al.*, 2011: 84). A pesar de no lograr el objetivo: la independencia de Cuba, el acto es vital, pues es la primera vez que los mambises manifestaban su descontento a través de una lucha armada. En el texto esto queda simbolizado cuando Lalo y sus hermanas fracasan en su intento de obtener la libertad, ya que todo se queda en un ensayo, pero, como ya existe en ellos la presencia de un “yo ideal”, intentarán llegar a él en otras ocasiones y con otros dirigentes. Puede verse un sentimiento de no pertenencia a los modelos de los padres; para el caso de los cubanos, un sentimiento nacionalista. Además, ya tienen conciencia de que algunos invitados llegan a la casa con intereses particulares, como Estados Unidos, que pretendía apoderarse de Cuba.

Esta primera lectura de *La noche de los asesinos* permite ver cómo los hermanos, a través del juego de roles, sustituyen al real ausente: padres, vecinos, policías, juez y fiscal; por lo tanto, son capaces de verse en un espejo que les muestra su “yo ideal” y hacen su voluntad sin la intervención de nadie; adquieren la identidad de “asesinos”; han acabado de manera ficticia con el opresor. Como trasfondo de la obra, pueden observarse algunos pasajes importantes de la Guerra de los Diez Años en Cuba. En esta ocasión, los

hermanos juegan un doble papel: como hijos que se rebelan, representan al ejército mambí y, como padres tiranos, al sistema colonial. Su lucha termina sin lograr el objetivo, pero no lo abandonan; el pueblo cubano (hermanos), prepara un nuevo intento por derrocar al gobierno, por eso la afirmación de Beba: “Ahora me toca a mí” (110).

Para finalizar, se debe remarcar que esta lectura no pretende explicar la historia a través de la obra; sólo presenta el problema al lector. La propuesta adquiere sentido al confrontarla con los movimientos sociales, en especial con Batista y Castro.

La noche de los asesinos y José Martí

El primer MPS de Cuba (1868-1878) muestra la necesidad de la Isla por liberarse de los padres (España). No lo logra en ese momento, pero sí en un segundo intento, que se da en 1895 (aunque en realidad se planea desde 1892). En esta ocasión, el personaje protagonista, Lalo, encarna la figura de José Martí; autor intelectual de la Revolución Cubana. El matrimonio planteado en el apartado anterior sigue vigente; por tanto, los motivos de rebelión permanecen. El pueblo cubano (Lalo, Cuca y Beba) sigue en la constante búsqueda de libertad.

Este segundo Lalo nace en La Habana; es hijo de un español y una cubana. Desde pequeño tiene la oportunidad de ver los abusos contra la parte más desfavorecida de la población cubana, sobre todo de la clase obrera. Ahí nacen sus ideas independentistas y también donde comienza a difundir sus desacuerdos con el padre, lo cual, en varias ocasiones lo conduce a la cárcel o al exilio. Este movimiento, como el primero, planea la lucha de manera conspiratoria; tiene especial cuidado en no ser descubierto. Lalo y sus hermanas van

perfeccionando el juego y, de manera simultánea, integran ciudadanos con ideas revolucionarias. Martí, como el protagonista de *La noche de los asesinos*, pretendía lograr la identidad latinoamericana, aunque para ello era primordial conseguir primero la independencia de la Isla, y ello implicaba retar al padre y, además, no descuidar a Cuba (su madre), porque ya la cortejaba un nuevo pretendiente (Estados Unidos).

Lalo / Martí opuso su más severa resistencia; consideraba que no se trataba de abandonar un matrimonio e iniciar otro, más bien, se debían arreglar los problemas internos de la casa. José Martí luchó sin descanso por hacer realidad la hora de la “segunda independencia”, e impedir con esto la expansión de los Estados Unidos (Torres y Loyola, 2008: 337). En esta lectura Lalo evoca los intereses de Martí por cambiar la vida cubana, quien, como líder, funda una organización única en la historia de América Latina: el Partido Revolucionario Cubano, encaminado a la independencia.

El Partido Revolucionario Cubano es equiparable al juego de los hermanos, ya que fomenta la independencia de la Isla y, con ello, la identidad; por tanto, se podrán tomar decisiones propias. Así, en el juego de la muerte, si el protagonista logra convencer a las hermanas de participar, entonces, mediante un trabajo en equipo, se puede llegar al “yo ideal” tan anhelado.

Lalo deja ver dos facetas: como padre, en el primer acto, evoca al gobierno español; y, como hijo, al pueblo cubano. En el primer acto de la pieza presenta el asesinato como una necesidad; al mismo tiempo, llena de sentido al segundo acto de la pieza interna. Ahí Lalo / Martí se desdobra como hijo, con la finalidad de exponer las razones para concretar el acto rebelde. Los diálogos van encaminados a la defensa: “Lalo. Yo quería vivir. (...) Me sentía perseguido, acosado”, “Creo haberlo dicho ya. Me pedían, me exigían, me vigilaban”, “(Apasionado). Yo quería, anhelaba, deseaba hacer cosas

por mí mismo”, “Me gritaban, me golpeaban, me castigaban, horas interminables por un cuarto oscuro, me repetían una y mil veces que debía morir; que estaban esperando que me fuera de la casa para ver si me moría de hambre, para ver qué iba a hacer” (Triana, 1965: 80-87). Y los parlamentos simbolizan los estatutos del Partido Comunista de Cuba (PRC), donde Martí deja muy claros los motivos de la lucha. Se trata de un partido en favor de la autonomía total de los padres. La organización rechaza la intervención de Estados Unidos y representa a los sectores más desfavorecidos de la sociedad; se integra principalmente por intelectuales al servicio de la nación.

El lugar de la acción es un sótano o desván, es decir, la parte más alejada de la casa, y lo que guarda aquello que no se desea mostrar a nadie; es el terreno idóneo para conspirar en contra del tirano. Este segundo movimiento social también posee un sótano: se trata de un barrio de La Habana denominado Cayo Hueso. Es ahí donde se presentan “Bases y los Estatutos secretos, confeccionados por él [Martí] y discutidos por los presentes”¹²⁶ (Torres y Loyola, 2008: 338).

Aparecen tres posturas en cuanto a la forma de lograr la libertad en *La noche de los asesinos*: Lalo representa al PRC, para quien no hay una alternativa sin la lucha armada; Cuca, el autonomismo, conformado por las personas que deseaban mayor libertad por parte de España, pero sin desprenderse completamente de ella; y Beba, las clases sociales que se movían según sus intereses; algunas veces eran independentistas y otras autonomistas.¹²⁷

El asesinato, desde la perspectiva de Lalo / Martí, debía comprender levantamientos simultáneos en las ciudades más importantes del país. La parte Oriente era la más interesada en la guerra. Los levantamientos iban siempre desde Oriente y pretendían llegar has-

¹²⁶ Una situación similar se presenta en el cuarto movimiento social (Batista); ahí Fidel Castro forma el 26 de Julio, una organización encaminada a finalizar la dictadura.

¹²⁷ No se olvide nuestra delimitada postura lectora y sus intereses particulares.

ta Occidente, la parte administrativa de la casa y sede del poder: “En Oriente no había problemas de esta índole. Antes bien, se hacían necesario refrenar las muchas impacencias de los comprometidos” (Torres y Loyola, 2008: 347). El alzamiento implicaba tres expediciones encaminadas a llegar a Cuba: la primera llegaría de América Central, la segunda de Estados Unidos y la tercera de Santo Domingo. Inicialmente, el ataque estaba planeado para enero de 1895, pero tuvo que recorrerse hasta febrero de ese año.

El crimen es descubierto por los progenitores. El plan diseñado en Cayo Hueso y en Estados Unidos queda desenmascarado por autoridades norteamericanas, aparentemente partidarias del gobierno español. Fernando López de Queralta, coronel de 1868, habla de más en un espacio público, y ello desencadena en el incauto del armamento de los barcos. El gobierno yanqui le prestaba un incalculable servicio a España (Torres y Loyola, 2008). Los barcos no se pudieron recuperar, pero la lucha tampoco se canceló.

Evidentemente, el padre, ya enterado del levantamiento, se manifiesta en contra, y es apoyado por los líderes del movimiento autonomista (Cuca). Los independentistas trataban de impedir a toda costa los intentos de independencia: “CUCA. No le busques más los cinco pies al gato” (Triana, 1965: 4). Por eso, los independentistas, simbolizados en el personaje de Lalo, declaran que la lucha no es contra los ciudadanos españoles, sino contra el gobierno. Así, inician las luchas organizadas por José Martí y, a pesar de que las provincias no se levantaron como él esperaba, la guerra iba en aumento.

Martí murió el 2 de junio de 1895, pero con ello no terminó la rebelión. El plan ya estaba diseñado. Había instruido líderes, como Tomás Estrada Palma, quien quedaba a cargo.

Máximo Gómez y Maceo, líderes cubanos que apoyaban la figura del reaccionario, están representadas en *La noche de los asesinos* a través de los personajes de Beba y de Cuca. Cada una dirige

un acto, y con ello propone una forma de liberación para los ciudadanos. La intención de los rebeldes (hermanas), era participar en diferentes lugares e integrar una lucha general (como la que se da en el levantamiento simultáneo de 35 localidades cubanas). Se integran varias campañas para la liberación, entre ellas la de Oriente, encaminada a incrementar el ejército libertador y llegar hacia Camagüey; el mismo lugar a donde se habían ido los padres en *La noche de los asesinos*: “se fueron a Camagüey y no sabemos cuándo...”. También aparece la denominada circular, cuyo objetivo era levantar Camagüey y, posteriormente, invadir Occidente. Puede observarse que las campañas pretenden integrar una guerra que se expanda hacia la parte central de la casa (Cuba), que en este caso es La Habana.

Como el padre no puede dominar la guerra, pide apoyo. Nuevamente, el gobierno central de Madrid envía a la Isla al general Valeriano Weyler, quien llevó a cabo una guerra a muerte contra los hermanos. Se propuso acabar la guerra en 24 meses. No lo logró. Cuba tenía un pretendiente que no había aceptado (Estados Unidos), quien vio la oportunidad perfecta para exigir la libertad de su futura esposa. Argumenta, así, que sus intereses han sido perjudicados y exige a España (actual marido) reformas para lograr la paz en la casa.

Los hermanos no pretendían una negociación parcial; deseaban la independencia completa. El padre se negaba a dárselas. Es entonces cuando el acorazado estadounidense Maine explotó durante una visita a La Habana. Estados Unidos culpó de la explosión al marido y le declaró la guerra inminente (con la finalidad de obtener a la esposa). Los hermanos decidieron aliarse a este nuevo “padre” para librar a su madre.

El incidente del barco permitió al país yanqui cortejar con la finalidad de ingresar de manera posterior a la casa. La guerra entre el marido y el pretendiente no esperó; España no pudo hacer nada.

Además, las tropas estadounidenses son superiores y fueron apoyadas por los ciudadanos cubanos (hijos). El padre totalmente vencido se rindió en 1898. Con ello, se consolidó el asesinato.

Al final de la obra, los hijos deseaban su libertad para iniciar con la búsqueda de una identidad, pero lo único que lograron es un nuevo padre, quien, con el paso de los años, tampoco les permitirá actuar libremente, pues tendrán que rendirle cuentas. Estados Unidos aclaró a sus nuevos hijos que intervendrá en la casa cuando así convenga a sus intereses, y lo estipuló a través de la Enmienda Platt.

La noche de los asesinos: lectura desde la época de Machado

Este MPS nació como consecuencia de una boda: Cuba y Estados Unidos. Una vez que la Isla logró su independencia de España y estableció un divorcio, firmó un nuevo contrato matrimonial: “La Enmienda Platt”. Esta vez contrajo nupcias con la neocolonia y con su representante, Gerardo Machado, quien llegó a la casa con una propuesta de gobierno, respaldada “por grupos oligárquicos —en alianza con los grupos más poderosos y determinantes del imperialismo norteamericano—, por lo que, al responder a estos intereses, se movía dentro de los marcos del sistema de relaciones determinados por la dependencia neocolonial” (Torres y Loyola, 2008: 164).

El padre llegó a regir la casa el veinte de mayo de 1925. No es de extrañar su ferviente apoyo al imperialismo, ya que el país yanqui le prestó el recurso económico para el embellecimiento de la capital. Así, al inicio del matrimonio, según Torres y Loyola (2008), Machado construye el Capitolio, amplía el malecón habanero, complementa los jardines de la Universidad, pavimenta las calles, construye la escalinata acueductos y la carretera central de Cuba (Pinar del Río-Santiago); asimismo, realiza el Hotel Nacional de Cuba y el

Centro Asturias (hoy Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana) y levanta el Edificio Bacardí (hoy Hotel Presidente).

Las acciones del padre van encaminadas a proyectar una buena imagen de la vida dentro de la casa con el objetivo de atraer las inversiones extranjeras, en especial norteamericanas, pues basta recordar que Machado pretendía convertir Cuba en una Suiza tropical. Esta situación es retomada por José Triana en la escena de las visitas del primer acto. Si se lee *La noche de los asesinos* de manera simbólica, entonces puede observarse la parodia de los hermanos hacia los invitados, Margarita y Pantaleón: “BEBA. ¿Qué pensarán estos muchachos tan lindos y tan simpáticos? (A CUCA.) Ven acá, muñeca. ¿Por qué te escondes? ¿A quién le tienes miedo? ¿Quién es el coco?” (Triana, 1965: 16). Tanto Alberto como su esposa han vendido la imagen de familia perfecta; de ahí la crítica de los hermanos a través de la representación.

La situación de la familia es deplorable; la economía ha impactado con toda su fuerza; esto se sabe gracias a un diálogo de Pantaleón: “Si tú me hubieras conocido en mi juventud, cuando las vacas gordas... Ay, si aquella época resucitara... Pero qué va, pido la luna” (Triana, 1965: 15). El tiempo al que hace referencia es al gobierno anterior al de Machado; conocido como el de las “vacas gordas”, cuando el precio del azúcar se había elevado y había traído algunos beneficios. Por otra parte, el padre de Lalo ganaba lo mínimo: “90 pesos”, con ello debía satisfacer las necesidades del hogar y, además, los caprichos de su esposa (un vestido de tafetán rojo). Como la familia de Alberto, existían muchas en la Cuba del machadato, pero el padre no atiende los problemas, sino se dedica a convertir la Isla en un excelente destino turístico.

En esta primera etapa de la vida en la casa, el padre se dedica a endeudar la Isla con capitales norteamericanos (además de permitir las inversiones). Su gobierno se caracteriza por disolver los

sindicatos progresistas y por utilizar todas las medidas represivas posibles. Triana representa, por medio de Lalo (el padre), un gobierno autoritario: “comerás en un rincón de la cocina. Aprenderás, juro que aprenderás. ¿Me has oído?” (Triana, 1965: 25).

Ante esta situación, los hijos emprenden las acciones necesarias para cambiar su estilo de vida. Lalo, como hijo, desea “no estar sujeto a imposiciones ni a pensar que (tiene) la vida prestada. ¿No has pensado nunca lo que significa que tú puedas pensar, decidir y hacer las cosas por tu propia cuenta?” (Triana, 1965: 24). Nacen así las disputas entre los padres dictatoriales y los hijos revolucionarios. Beba, como el padre, alude al carácter imperialista de Machado y a la necesidad de vigilar a los grupos opositores: “Lalo, ¿qué has estado haciendo? ¿Y esa cara? ¿Por qué me miras así? Dime, ¿con quién anduviste? ¿Y esos cuchillos? ¿Qué vas a hacer?” (Triana, 1965: 36).

Los grupos reaccionarios se constituyen por los sindicatos progresistas, por las agrupaciones universitarias en contra de Machado e, incluso, por el ABC.¹²⁸ Todos se manifiestan en contra de Gerardo Machado cuando se dispone a modificar la constitución para perpetuar su gobierno. La decisión del padre empeora la lucha estudiantil. Machado se manifiesta abiertamente contra los comunistas y sus seguidores.

Los hermanos se presentan como comunistas; buscan un cambio; y los padres, como imperialistas, evitan todo intento de disidencia. Aun cuando se deja ver una necesidad del crimen, cada hermano presenta una forma de hacerlo. Lalo, como el Directorio Estudiantil Universitario (DEU), se manifiesta radicalmente contra la prórroga en el poder. El DEU “condenó el intento de reformar la constitución, pues se afectarían las leyes que sirven de base a la constitucionalidad cubana” (Cardoso, 2005: 274). Los estudiantes

¹²⁹ “Esta organización se asentaba, fundamentalmente, en grupos de las capas medias, y alcanzó una influencia bastante amplia por su intensa actividad terrorista” (Torres y Loyola, 1998: 174).

fracasan en su intento y los líderes son expulsados de la Universidad. La propuesta de Cuca es como la del grupo comunista: unas veces a favor, otras en contra. Los comunistas se manifestaron por la liquidación del latifundio y por el reparto de la tierra; más tarde desisten de la lucha argumentando que las organizaciones no estaban preparadas para resistir una huelga más de 24 horas (Cardoso, 2005). Por último, Beba plantea moverse según los intereses del momento, como la burguesía cubana. El asesinato se justifica en *La noche de los asesinos* por la tiranía del padre con respecto de sus hijos, quienes buscan un “yo ideal”. Esto ha sido extrapolado a la ficción por José Triana. En realidad, como él afirma en la entrevista que le hace Diana Taylor (1989), escribe “contra las medidas represivas”, y eso incluye todos los MPS posteriores a 1868.

La táctica del padre fue “la represión contra los que se negaran a colaborar y expresaran alguna forma de oposición. Fue una expresión selectiva y diferenciada para quienes, dirigida contra quienes representaban un mayor peligro, como fue el caso del movimiento obrero y el estudiantil” (Cardoso, 2005: 68). Para el segundo mandato de Machado, la situación se complica; la crisis de 1929 acelera el descenso de todos los índices económicos.

A partir de ese momento no fue posible mantener el programa machadista con el ritmo y el presupuesto actuales:

Las repercusiones económicas y sociales de la crisis llevaron al país a un estado desesperado, y el gobierno perdió aceleradamente toda capacidad de maniobra. Bajo la presión de la crisis política y la crisis económica, se incrementó la oposición a Machado y, a partir de 1930, se generalizó la lucha en todos los sectores de la sociedad (Cardoso, 171).

En un principio, la represión había funcionado (Triana, 1965: 16-25): “BEBA. (*Como el padre*). (...) ¿Tú te has creído que te gobiernas? ¿Crees que voy a dejar que te gobiernes? ¿Crees que no tienes que pedirme permiso para nada?”, “LALO. Desde chiquito, desde que era así, me dijeron: “Tú tienes que hacer esto”, y si lo hacía mal: ‘Qué se puede esperar de ti’, y entonces vengan golpes y castigos”. Pero ahora la situación en la casa es deplorable, no hay dinero, y, además, los progenitores abusan del poder: “LALO. *Lavarás y plancharás (...)*”. El asesinato se da en 1933. Los hijos, mediante una huelga general, logran derribar al padre:

BEBA. (*Como el padre*). Dame acá. (*Le arrebatla violentamente los cuchillos*). Siempre con porquerías. (*Probando el filo de un cuchillo*). Corta, ¿eh? ¿Vas a matar a alguien? (...) ¿Piensas que te gobiernas? ¿Crees que lo voy a consentir? Tú, a tus anchas, sin pedirme permiso. Te lo he machacado una y mil veces que estas no son horas de andar mataperreando. (*Lo abofetea*). ¿Cuándo aprenderás a obedecer? ¡Ya ningún tipo de amenaza te detiene! ¿Entrarás por el aro, sí o no? ... (...) ¡El cuarto oscuro te aguarda! (Triana, 1965: 25).

Trata de reprimir e, incluso aclara sobre las consecuencias de actos de rebeldía, y una de ellas es la cárcel: “*el cuarto oscuro*”. Pero tener las manos y los pies atados es peor. Por tanto, todo conlleva a seguir con las huelgas, a buscar el sueño mítico: “LALO. Sueño que lo que haga tenga un sentido verdadero, que tú, Beba, y yo podamos decir: ‘Hago esto’; y lo hagamos. Si queda mal: ‘Es una lástima. Trataré de hacerlo mejor’. Si queda bien: ‘Pues, ¡magnífico!’” (Triana, 1965: 25). Cuando el padre descubre la primera huelga en 1930, trata de restarle poder por medio de la policía, partidaria del régimen. Así, llega la muerte de Rafael Trejo, dirigente de uno de los movimientos estudiantiles.

Primera víctima de la libertad de opinión, bajo el régimen machadista. El pueblo no vio en este crimen más que la repugnancia del hecho en sí (...) luego se ha visto que la muerte alevosa de André fue el primer jalón de una cadena interminable. A partir de este momento toda protesta, toda inconformidad, todo amago de rebelión fue cercenado del mismo modo artero, sanguinario y cobarde, a una simple orden del presidente, erigido ya, sin disimulos, en Calígula tropical (ABC, 1932: 33).

Muere como consecuencia de un tiroteo con la policía; por tanto, no se presenta la oportunidad para el diálogo; como Cuca, en sus papeles de policía y de fiscal, sólo buscaba que se declarara culpable. Al morir, los medios lo reafirman como reaccionario. De ahí la necesidad de Triana por realizar una crítica a través de las acciones de la segunda pieza de *La noche de los asesinos*. Se presenta a un detenido, Lalo; es interrogado, pero no se le permite contestar; más tarde se le conduce a la estación de policía y se le pide que firme el acta donde se asienta su culpabilidad: “CUCA. (Autoritaria.) Firme aquí” (Triana, 1965: 43). La lucha alcanza, no sólo las fuerzas de izquierda, sino personalidades de la política y la sociedad. Así el caso del general Francisco Peraza, quien se había manifestado en contra de Machado, como Lalo en contra de sus progenitores “CUCA. (...) ¿Supones que voy a soportar que tú, que tú, te permitas el lujo de criticarme, de juzgarme delante de las visitas? ¡No te has mirado bien el pergenio! ¡Si apenas sabes dónde tienes las narices!” (Triana, 1965: 34). La policía estaba en favor del gobierno, por eso Cuca, como seguidora de los padres y desdoblada en un policía, afirma: “CUCA. Pues yo no te apoyo. ¿Me entiendes? Los defenderé a capa y espada, si es necesario. A mí no me interesa nada de eso. Yo acepto lo que mamá y papá dispongan. Ellos no se meten conmigo. Me dan lo que se me antoja (...), hasta pajaritos volando” (Triana, 1965: 21).

Así sucede durante la huelga de 1930: la policía hace lo que el padre ordena; sin embargo, para la huelga final, 1933, el padre ya no puede hacer nada contra los hijos, y pide apoyo a los Estados Unidos, quien se lo niega; el ejército también le da la espalda, salvo algunas unidades.

En el segundo acto de *La noche de los asesinos*, José Triana presenta las arbitrariedades cometidas en el régimen de Machado y el nivel de corrupción de la policía, partidaria de éste. Casi al finalizar el segundo acto, propone que el esquema del tirano se va a repetir “BEBA. (*Seria de nuevo.*) Está bien. Ahora me toca a mí” (Triana, 1965: 110).

La noche de los asesinos: lectura desde la época de Batista

La lectura anterior muestra la forma en que *La noche de los asesinos* hace referencia al segundo MPS en Cuba (1895-1898). Esta tercera propuesta permite observar cómo se repite el esquema del tirano dentro de la sociedad cubana, la necesidad de liberarse y la forma en que se logra. Se parte nuevamente de la boda. En esta ocasión se casan Cuba y Estados Unidos; tiempo atrás ya se había dado el cortejo.

El matrimonio con Estados Unidos se da en tres ocasiones y se representa con tres personajes de la historia de Cuba: Tomás Estrada Palma, Gerardo Machado y Fulgencio Batista. La primera boda con el país yanqui se establece a partir del golpe de Estado de Fulgencio Batista, el cual se lleva a cabo el 10 de marzo de 1952. Toma el campamento de Columbia:

El más importante del país, donde dominó la situación con sus cómplices ubicados allí y, desde este campamento militar, logró rápidamente reducir las pocas resistencias que hubo en los regimientos de Matanzas y Santiago de Cuba. De inmediato quedaron

suspendidas las garantías constitucionales por 45 días. El 27 de marzo, Estados Unidos reconoció al gobierno, con lo que recibía el apoyo público y expedito de los círculos de poder de estadounidenses (Callejas *et al.*, 2011: 252).

Batista se convierte en el padre; se ha casado con la madre (Cuba). Juntos se convierten en un sistema opresor y constituyen la figura de los padres (tiranos). En la obra esto se representa a través del personaje de Lalo, quien juega un doble papel: la figura del tirano y la del pueblo que se rebela. Antes de establecerse la unión entre los padres, existió un cortejo: los Estados Unidos habían entrado en la lucha con la intención de “ayudar” a Cuba a liberarse de España; en realidad, ya la pretendían. Se da un casamiento por conveniencia: “LALO. (*Como el padre. Firmemente convencido.*) (...) Cuando novios te metiste en mi cama porque sabías que era la única forma de agarrarme. Esa es la verdad. (...) No querías criar sobrinos. Odiabas a los muchachos... ¿pero soltera, quedarte soltera...? No, no. Tú ibas a tener un marido, sea quien fuere. Lo importante era tenerlo” (Triana, 1965: 104).

Las consecuencias son fatales, porque desde este momento, como afirma Callejas (2011), la Isla pasaba por una crisis financiera, y el azúcar ya no era una vía para salir de ella. Además, existían problemas como el analfabetismo, los trabajos mal pagados y la falta de inversiones, y se le sumaba que Batista suspendió la Constitución de 1940 y la sustituyó por unos Estatutos Constitucionales. Con el matrimonio inició un gobierno que perduró gracias a las medidas represivas para todo aquello que hagan los ciudadanos cubanos (hijos) en contra del gobierno. En *La noche de los asesinos* se ve lo siguiente: “Beba. (*Como el padre.*) Lalo, desde hoy limpiarás los pisos. Zurcirás mi ropa. Te advierto que tengas mucho cuidado con ella” (Triana, 1965: 23), “(...) (*Probando el filo de un cuchillo.*) Corta, ¿eh? ¿Vas a

matar a alguien? (...) ¿Tú te has creído que te gobiernas? ¿Crees que voy a dejar que te gobiernes? ¿Crees que no tienes que pedirme permiso para nada?” (Triana, 1965: 36). Las medidas represivas quedan a través del miedo de Lalo, Cuca y Beba hacia sus padres, pero esto se conoce sólo dentro de la casa, pues afuera proyectan la imagen de una familia perfecta, acomodada y con unos hijos envidiables; sin embargo, la realidad es la contraria: hay un ambiente tóxico y una necesidad de liberación que se marca una y otra vez. Los problemas de la dictadura se dejan ver a través de un diálogo de Beba (una ciudadana cubana del gobierno de Batista): para ella, la vida en la casa queda resumida en los conflictos cotidianos:

Por un vaso de agua, por un jabón que se cayó al suelo, por una toalla sucia, por un cenicero roto, porque va a faltar el agua, porque no hay tomates... No me explico cómo pueden vivir así (...) Y corro y me asomo a la ventana... Pero papá y mamá siguen gritando: “esa ventana, el polvo, el hollín... ¿Qué estará pensando esa niña? Entra que vas coger un catarro”. Si me voy a la sala y enciendo la radio, “Están gastando mucha corriente y el pasado y el antepasado se gastó tanto y no se puede seguir gastando. Apaga eso. Ese ruido me atormenta” (Triana, 1965: 30).

Los padres viven en la pobreza, y Alberto está consciente de ello, pero su esposa no lo acepta. Tiene la necesidad de mostrar a las familias vecinas (otros países), que en su casa no hay problemas económicos. Tan es así que puede comprarse vestido de tafetán rojo para mostrarlo:

CUCA. (*Como la madre. Indignada. Lo interrumpe con un grito.*) (...) Es probable que sí... Pero vamos, fue una bobería. (*Se ríe groseramente.*) Yo estaba encaprichada con tener un vestido de tafetán

rojo precioso... Un vestido que se exhibía en la vidriera del Nuevo Bazar.¹²⁹ Mi marido ganaba noventa pesos. Figúrese Ud... Había que hacer milagros todos los meses para poder sobrevivir. Y yo tenía que arar con esos bueyes. Noventa pesos del Ministerio señor juez... y punto. Pues, como le iba diciendo. Yo estaba desesperada, loca por aquel vestido. Soñaba con él... Lo veía hasta en la sopa. En fin, un día, sin más ni más, decidí sacar el vestido del dinero de la comida. Y entonces inventé una historia (Triana, 1965: 99).

La situación económica de los padres de Lalo bien puede aplicar a cualquier pareja de esos años. Además, las acotaciones iniciales dicen: “*Cualquiera de los años cincuenta*”. Por una parte, los padres dejan ver la figura del tirano, que se muestra como un controlador total; y por la otra, personifican la clase social baja, que vivió los estragos de la dictadura. Los personajes de *La noche de los asesinos* no son estáticos ni representan posturas únicas; se mueven continuamente en función de los intereses del autor. Recuérdese que el objetivo de Triana era mostrar un problema, pero no de manera evidente. De ahí que los padres, en el primer acto, representen la figura del dictador, y en el segundo, la figura de una familia que vive en una sociedad que no le permite progresar.

A manera de resumen, entre las consecuencias que trae la boda (llegada de Batista), según López (2016), aparecen la suspensión de la constitución,¹³⁰ la restauración de la pena de muerte para delitos (calificación otorgaba el presidente), la suspensión del derecho a huelga y las garantías constitucionales, el aumento de la pobreza, el analfabetismo, la supervivencia de latifundios, la inva-

¹²⁹ Posiblemente se refiere al Bazar Monte que se encontraba antes de 1959 en la calle Monte de La Habana; se trataba de un bazar con portales continuos, llenos de vidrieras. En la actualidad, están desabastecidos o se usan como almacenes; aún se usan los comercios más pobres del lugar.

¹³⁰ La intención era legalizar el nuevo régimen.

sión total de empresas norteamericanas, la suspensión de partidos políticos y los bajos salarios. Para mantenerse en el poder, Batista (el padre) recurrió al apoyo de Estados Unidos; también aumentó los salarios al ejército y a la policía, a fin de ganarse su benevolencia,¹³¹ pero no con el pueblo cubano, que se encontraba en una situación como la de la madre de Lalo.

En esta época, Batista también se manifestó en favor de las apariencias. Cuando se dio cuenta de que el azúcar no era una vía para salir de la crisis y que estaba varada desde hace 25 años, decidió vender la Isla como un lugar exótico. Creó la imagen perfecta para los inversionistas. Según Callejas (2011), para los expertos del Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento (BIRF) el gobierno debía crear un ambiente propicio para las inversiones superando sus múltiples deficiencias. Dio entrada a capitales norteamericanos, pues autorizó la construcción de casinos y prostíbulos.

Esta situación originó los dos primeros intentos de asesinato, 1953 y 1956, y, después, el de 1958. El pueblo cubano tuvo la necesidad de rebelarse, pero de manera cuidadosa. Comenzaron así los movimientos de liberación. En la obra, al pueblo lo representan los tres hijos, quienes tienen derecho a nada dentro de la casa (Cuba), que se cae a pedazos: “Lalo. (*Vencido.*) Había que limpiar la casa. (*Beba deja de cantar.*) Sí, había que cambiar los muebles, sí... (*Pausa con gran melancolía.*) En realidad, había que hacer otra. (*Pausa lentamente.*) Pero ya estamos viejos y no podemos” (Triana, 1965: 108).

Había que promover el cambio de los gobernantes para mejorar la vida del pueblo; para ello, se requería gente joven; de ahí que Lalo, en su papel de padre, afirme “ya estamos viejos”. Aparecen entonces dos generaciones: la de los padres y la de los hijos. La segunda es más reaccionaria que la primera: se encarga de planear

¹³¹ “Aumentó el salario de las fuerzas armadas y de la policía (de 67 pesos a 100 pesos y de 91 pesos a 150 pesos, respectivamente); se otorgó un salario anual superior al del presidente de Estados Unidos (pasó de 26.400 dólares a 144.000 dólares frente a los 100.000 dólares de Truman)” (Cuba, s.f.).

el asesinato (fin de Batista). Pero se hace desde la parte más alejada de la casa: “Un sótano o el último cuarto desván”. Además, convence a las hermanas (pueblo) de no tener miedo: “Lalo. ¿Otra vez el miedo? En el mundo, esto métetelo en la cabeza de chorlito que tienes, si quieres vivir tendrás que hacer muchas cosas y entre ellas olvidar que existe el miedo”. Lalo es sumamente precavido, ya que tiene conciencia de que el gobierno está atento a los movimientos reaccionarios: “Lalo. (...) (*A Cuca.*) Tú, siempre tú, espiándonos (*Comienza a girar en torno a Cuca.*) Asegurándote de nuestros pasos, de lo que hacemos, de lo que decimos, de lo que pensamos. Ocultándote detrás de las puertas, las cortinas y las ventanas” (Triana, 1965: 1-9). Estas palabras se dirigen a Cuca, porque ella se manifiesta, aparentemente, en favor de los padres (tiranos).

Mover los muebles responde al deseo de cambiar a los gobernantes de la Isla; ya no funcionan. Además, es una forma de decirle a los padres (gobierno) que hay una idea de cambio:

LALO. Tú no te das cuenta que lo que yo propongo es la única solución que tenemos. (*Coge la silla y la mueve en el aire.*) Esta silla, yo quiero que esté aquí. (*De golpe pone la silla en un sitio determinado.*) Porque aquí. (*Rápidamente vuelve a colocarla en el primer sitio.*) Me es más útil: puedo sentarme mejor y más rápido. Y aquí. (*Sitúa la silla en la segunda posición.*) Sólo es un capricho, una bobería, y no funciona (Triana, 1965: 20).

El asesinato, a nivel de la obra, se deja ver al inicio del primer acto; “LALO. Yo los maté. (*Se ríe. Luego extiende los brazos hacia el público en ademán solemne.*) ¿No estás viendo ahí dos ataúdes? Mira: los cirios, las flores... (...)” (Triana, 1965: 23); al final del primer acto, “Ahora me siento tranquilo. Me gustaría dormir, dormir, siempre dormir... Sin embargo, eso lo dejaré para mañana. Hoy tengo mucho

que hacer. (*El cuchillo se les escapa de las manos y cae al suelo.*) ¡Qué sencillo es, después de todo...! (...) Después abrir un hueco bien hondo y esperar que mañana... (*Pensativo*) Qué sencillo y terrible” (Triana, 1965: 51); y al final del segundo acto, “BEBA. (...) Veo a mi madre muerta. Veo a mi padre degollado. (*En un grito.*) ¡Hay que tumbar esta casa!”. Este último caso otorga a *La noche de los asesinos* un carácter de circularidad: ya han participado Lalo y Cuca como directores (*desde el primer nivel*), ahora le toca a Beba: “BEBA. (*Seria de nuevo*). Ahora me toca a mí” (Triana, 1965: 109-110). Se muestra en escena un círculo de mando que no tiene fin; alguien del pueblo llega al poder, ¡y se convierte en tirano!, y así sucesivamente.

El asesinato de Fulgencio Batista comienza a planearse con mucho tiempo por Fidel y sus seguidores. Todo desde la oscuridad y con miedo a ser descubiertos:

Durante varios meses, Abel y Haydee, Jesús y Fidel trabajaron duramente. Se les habían unido algunos amigos más; Fidel los seleccionaba con mucha cautela, uno por uno. El grupo publicaba en hojas clandestinas su voluntad de liquidar la dictadura empleando la fuerza. Para la propaganda se procuraron dos pequeños transmisores de radio; pero una tras otra, tipografía y transmisora de radio fueron descubiertas por la policía alertada por delatores.¹³² Fidel se volvió aún más cauto: decidió organizar el movimiento según el criterio de las células clandestinas comunistas. Solamente tres jefes las conocían a todas (Dirección Política de las FAR, 1972: 9).

La noche de los asesinos simboliza dos intentos de asesinato de Fulgencio Batista y un homicidio final. En los tres casos, Lalo / Fidel Castro es el encargado de organizar al pueblo para el levantamiento. El primero se da en 1953, con el ataque al Cuartel Moncada en

¹³² Por eso, Lalo / Fidel insiste en que hay espías.

Santiago de Cuba. Para tal caso, se realiza una conspiración previa, como la que hacen los tres hermanos en el último cuarto-desván, que representa la provincia de Oriente. Desde ahí se pretende llevar la guerra a Occidente, es decir, la parte más visible de la casa. Todo inicia cuando Castro pronuncia su discurso “Revolución no, zarpazo”. Ahí se manifiesta en contra del golpe de Estado de Batista. Obsérvese el siguiente fragmento: “¡Revolución no, Zarpazo! Patriotas no, liberticidas usurpadores, retrógrados, aventureros sedientos de oro y poder. No fue un cuartelazo contra el presidente Prío, abúlico, indolente, fue un cuartelazo contra el pueblo (...)” (Dirección Política de las FAR, 1972: 65). Con las palabras anteriores, Castro pretende hacer que el pueblo reflexione sobre las intenciones de Batista. Esto es equiparable con la canción de *La noche de los asesinos*, que se repite continuamente: “La sala no es la sala. La sala es la cocina. El cuarto no es el cuarto. El cuarto es el inodoro” (Triana, 1965: 109). La proclama es usada por los hermanos para poner en juicio las palabras de los padres (tiranos). Así es como logran crear diversos grupos reaccionarios contra la figura del tirano. En el texto cada hermano personifica una postura.¹³³

En Cuba aparecen varios grupos reaccionarios, entre los más importantes destacan Acción Libertadora (con ramas en La Habana y Oriente), Acción Revolucionaria Oriental (con presencia en Oriente y Camagüey, y dirigida por el maestro y estudiante Frank País), y un último creado por la juventud ortodoxa, quien se forma alrededor del joven abogado Fidel Castro y se le conoce como “Movimiento” (Callejas *et al.*, 2011). La mayoría de los grupos planeaban sus estrategias de asesinato desde la parte Oriente, y de ahí pretendían llegar a la administración central el país. El grupo con mayor fuerza es Movimiento, liderado por Castro / Lalo.

¹³³ Se repite, desde la perspectiva elegida aquí para leer el texto, en función de su propia configuración.

Movimiento planeó el ataque al Moncada. Para ello, adquirieron armas y municiones, así como uniformes del ejército. Muchos conspiradores invirtieron todos los recursos posibles, cerraron empresas, hipotecaron casas y vendieron sus pertenencias.

El 26 de julio de 1953, los jóvenes agrupados en el Movimiento y seleccionados para la acción atacaron el cuartel Guillermo Moncada en Santiago de Cuba como objetivo principal. También se incluían los edificios cercanos: el hospital Saturnino Lora y el Palacio de Justicia en la misma ciudad, además del cuartel Carlos Manuel de Céspedes en Bayamo. Se trataba de un plan que contemplaba la toma de la segunda fortaleza militar de Cuba —cuya distancia de la capital demoraba la movilización de recursos centrales— y las instalaciones que podían apoyar la operación, incluyendo el cuartel de Bayamo para impedir el envío de refuerzos desde este punto de conexión con Santiago (Callejas *et al.*, 2011: 261).

La sorpresa era la técnica principal para el ataque; por eso, en *La noche de los asesinos* los padres desconocen lo que planean sus hijos: los toman por sorpresa y los asesinan. Para la toma del Moncada, se aprovechan los carnavales. Como acudían muchos turistas, los reaccionarios pretendían sacar ventaja: “Una vez tomado el cuartel, se llamaría al pueblo por medio de la radio, con la lectura del Manifiesto del Moncada, escrito por el maestro y poeta Raúl Gómez García, bajo la orientación de Fidel, en el que se exponía el programa inmediato de la Revolución. La convocatoria incluía la insurrección popular y una huelga general” (Callejas *et al.*, 2011: 261). Primero se pretendía tomar la fortaleza del Moncada, por ser la más alejada de la capital y por constituir el menor motor: “una vez en nuestras manos, echaría a andar el motor grande, que sería el pueblo combatiendo con las armas que capturaríamos por las leyes y medidas,

o sea, el programa que proclamaríamos (...)” (Callejas *et al.*, 2011: 261-262).

Los combatientes se dividieron en grupos; al hospital fueron Abel Santamaría, Haydée Santa María,¹³⁴ Melba Hernández, el médico Mario Muñoz, así como otros combatientes; al Palacio de Justicia acudió Raúl Castro; al cuartel de Bayamo fue Antonio (Ñico) con López al frente; y al Moncada asistió Fidel Castro (Callejas *et al.*, 2011). La acción se llevó a cabo como la conspiración lo marcaba, pero algunos imprevistos determinaron el ataque fuera de los muros del cuartel, lo cual posibilitó dar alarma quedando frustrada la sorpresa. Además, algunos carros que llevaban a los combatientes se perdieron en Santiago por desconocer la ciudad. El cuartel no pudo tomarse y Fidel dio la orden de retirada: “no se puede llevar a cabo el asesinato”. Los combatientes que lograron escapar se dirigieron hacia las montañas, un lugar que el padre, “Batista”, no conocía bien.

En este primer intento de asesinato, José Triana se muestra como fiel seguidor de Fidel Castro / Lalo: “Inicialmente, Triana había creído que la Revolución, como había dicho Castro, estaba siguiendo las doctrinas de Martí: independencia política, económica y cultural y un *ethos* basado en el amor y la creatividad” (Taylor, 1994: 2).

Más tarde, las cosas cambiarían; sería considerado un antirrevolucionario y sería completamente marginado por el movimiento de Castro.

El texto también permite hacer una descripción de la lucha de 1956; el segundo intento por derribar al tirano. La Revolución se convirtió así en una esperanza de alternativas políticas viables para la Isla. El segundo intento de muerte se da porque se conservan muchos de los problemas de 1953; sobre todo, el latifundismo: las empresas estadounidenses eran dueñas de enormes cantidades de

¹³⁴ Después se convirtió en directora de la Casa de las Américas y se suicidó cuando se sintió traicionada por Fidel Castro. Apoyó la publicación de *La noche de los asesinos*, pero, ante la polémica del texto, se vio en la necesidad de apoyar al régimen, traicionando así a José Triana.

tierras; por otro lado, las condiciones de vida eran deplorables. A pesar de que Fidel fue encarcelado por el padre en 1953, fue amnistiado y se marchó a México (fuera de la casa). El 19 de marzo de 1956 rompió con los partidos de la burguesía, incluido el ortodoxo y anunció la creación del Movimiento 26 de julio (Cardoso, 2005). Por su parte, en *La noche de los asesinos*, Lalo evade las opiniones de las hermanas y organiza la muerte de los padres. Cuca representa los partidos conservadores, mientras que Beba a quienes están a favor de la burguesía.

Fidel / Lalo funda el 26 de julio para “que el pueblo pueda recuperar sus derechos y ampliar los objetivos que motivaron el asalto al Cuartel Moncada; era necesaria la formación de una sociedad verdaderamente revolucionaria” (Cardoso, 2005: 314). Este movimiento se representa a través del personaje de Lalo, quien pretende luchar contra los padres (Batista); deseaba un cambio de vida en la casa (Cuba); abandonarla (el exilio) no era una solución, pues Lalo / Fidel ya lo había hecho una vez y se había visto en la necesidad de regresar: fuera de ella no arreglaba nada.

Nuevamente, la lucha se planea desde la parte más alejada de la casa (Oriente-último cuarto-desván). Desde allá, Frank País, difusor y seguidor de Castro, impulsó a los sectores populares. Al 26 de julio se fueron sumando fuerzas: el campesinado, porque se le había prometido tierras; y la FEU (Federación de Estudiantes Universitarios), pues buscaban igualdad y justicia a raíz del golpe del 10 de marzo. Así, desde México, llegó el Granma: “En esta oportunidad desde México se organizó el desembarco para 1956, para luego asaltar el Cuartel Moncada y en medio de una huelga general, promover la insurrección popular, destituir a Batista y establecer un gobierno revolucionario” (Cardoso, 2005: 316). Nuevamente, la acción fracasó; fueron descubiertos y se vieron obligados a dispersarse. Se marcharon hacia las montañas.

De esta manera, se llegó a la lucha final y al asesinato efectivo. En 1958 se dio la última guerra; ahí “se mata al padre, Batista”. El ejército rebelde, representado por Lalo, Cuca y Beba en su papel de hermanos, se había escondido en la sierra. En esta ocasión, Fidel / Lalo declaró la guerra a muerte a sus progenitores: “(...) Lalo. Lo que yo propongo es la única solución que tenemos” (Triana, 1965: 20). Llama a la insurrección a través del 26 de Julio: “¡Cubanos! ¡Hoy es el día de la libertad! ¡Es el 26 de Julio que llama a la huelga general Revolucionaria!” (Cardoso, 2005: 330).

Esta proclama emerge justo antes de la muerte de Batista, en *La noche de los asesinos* aparece “la sala no es la sala...”. Después todo ha terminado. El 31 de diciembre de 1959 Batista firma su dimisión en Columbia, la Ciudad Militar de La Habana, y sale de Cuba hacia Santo Domingo. El primero de enero del año siguiente, la Ciudad de Santiago se rinde ante el ejército rebelde y recibe como libertador a Fidel Castro (Sosa, 1978). Los hermanos deben reconstruir la casa: “Beba. (*Como Lalo. Gritando y moviéndose en forma de círculo por todo el escenario*). (...) Veo a mi madre muerta. Veo a mi padre degollado. (*En un grito.*) Hay que tumbar esta casa (Triana, 1965: 109). De manera simbólica han quedado liberados.

El chisme de barrio se inserta en la obra con la intención de caricaturizar la información que circuló durante el golpe de Estado de Batista. Los testigos del crimen proporcionaron su testimonio en favor del padre. Los aliados de Batista distorsionaron la información; nunca reprodujeron la opinión del asesino (el pueblo). Ante las protestas, se creó el Ministerio de Información, encargado de controlar las noticias:

Se decretó la censura en los medios de difusión, para lo cual se creó un centro en el Ministerio de Información. El golpe de Estado cerró el camino a los mecanismos democrático-burgueses y a los

gobiernos de corte reformista, con lo que profundizaba la crisis institucional y, en general, del conjunto del sistema. El país estaba urgido entonces de otras soluciones (Callejas *et al.*, 2011: 255).

Nadie proporciona una verdad absoluta, cada uno juzga a su manera: “Lalo. (*Interrumpiendo*). Los testigos mienten (...) Esa noche no hubo nadie presente” (Triana, 1965: 82-83). No se buscan las causas; se busca incriminar (para quedar bien con los padres). Todo conlleva a que la información circulara de manera clandestina, así sucedió en diciembre de 1953, cuando Fidel Castro escribió “El Manifiesto a la Nación”, donde denunció las injusticias cometidas contra los moncadistas.

Margarita y Pantaleón constituyen los empresarios invitados por Batista para ir a Cuba. La intención era convencerlos de que la Isla era uno de los mejores lugares para invertir en América Latina. Por tanto, había que mostrarles lo mejor de La Habana. Según Callejas *et al.* (2011), “para los expertos del BIRF, el gobierno debía crear un ambiente propicio para las inversiones”. Todo esto como consecuencia de que el azúcar ya no abasteciera económicamente a la Isla. Los especialistas reconocían el estancamiento de la economía cubana; afirmaban que dependía de una industria que había dejado de crecer hacia 25 años.

El descubrimiento del crimen, el interrogatorio y el acta dejan ver las arbitrariedades cometidas por los cuerpos policiales de la época batistiana, quienes, al ser tan allegados a Batista y al haberseles aumentado el sueldo progresivamente, se veían obligados a consentir las más grandes impunidades. Los cuerpos estaban en la constante búsqueda de rebeldes; por eso, cuando Lalo es descubierto por Cuco y Bebo: “BEBA. (*Como otro policía*) (...) Agarramos al pez (...) Eh, chiquito, si no quieres quedar acribillado, no te muevas” (Triana, 1965: 64), debe ser sometido al castigo. Como Lalo repre-

senta al pueblo cubano que se ha manifestado en contra del tirano, y los policías son fieles seguidores de los padres (el gobierno), entonces deben contribuir a que el presentado sea culpable por atentar contra la “estabilidad de la casa”.

Al asistir al lugar del delito, Cuco y Bebo se muestran como testigos del parricidio; deben asentar un acta donde no quede duda alguna sobre la inocencia de los padres. A nivel de la obra, sólo ocurre de manera simbólica, pero en la Isla, cuando Batista se enteró del intento por derrocar su gobierno, dio la orden de emplear la más brutal represión. En el caso de la toma del Moncada, hubo “53 asesinados después de atroces torturas. Fidel Castro es descubierto por las patrullas del régimen. El teniente Pedro Sarría Tartabull impide su muerte al afirmar que ‘Las ideas no se matan’” (Callejas *et al.*, 2011). Sarría salvó a Castro, pero no evitó un interrogatorio. Debe recordarse que Lalo es Fidel Castro en *La noche de los asesinos* y los policías no se permiten buscar las razones que lo han llevado al crimen; se inclinan por la forma en que lo ha hecho. El discurso de Lalo se traduce en su defensa, como el de Fidel en el discurso “La historia me absolverá”, pues al no defender nadie a Castro, él toma su propia defensa; así sucede con Lalo, pues como el fiscal trata de incriminarlo a toda costa y no le queda más que defenderse como puede.

La noche de los asesinos permite ver que los hijos desprecian a sus padres, ya que están asociados a otros elementos de la sociedad, como los policías y los vecinos chismosos. Ellos son simpatizantes de la figura del tirano. Por tanto, el juego de los niños, en palabras de Kirsten Nigro (1994), constituye un acto heroico, destinado a derrocar a las fuerzas de represión. En algunas ocasiones, quienes incriminaban, sabían que no hacían lo correcto, pero también estaban conscientes de lo que implicaba llevarle la contra al padre. La provincia de Oriente fue el principal blanco de represión del ejército

de Batista, que había recibido equipo bélico y armamento moderno de parte de los Estados Unidos.

En la zona de Holguín, el coronel Fermín Cowley lanzó, en la noche del 25 de diciembre,¹³⁵ un gran ataque contra los opositores. Esa noche asesinaron a 26 jóvenes obreros, casi todos miembros del PSP;¹³⁶ la represión y los crímenes fueron enormes. (...) una noche los soldados batistianos entraron en la casa de William Soler, un estudiante de Santiago que apenas tenía quince años, lo llevaron a rastras delante de su madre; a los dos días su cadáver apareció, le habían cortado los testículos torturados” (Cardoso, 2005: 205).

Al final de la guerra, se registraron más de veinte mil muertos. El juicio en *La noche de los asesinos* simboliza todos los procedimientos ilegales contra los reaccionarios que eran capturados. Como bien se había mencionado, la crítica se negó a aceptar la lectura del texto desde Fulgencio Batista, pero es José Triana quien afirma que la pieza se escribe bajo la Revolución Cubana, y, por tanto, es ahí donde tiene validez.

Este apartado puede encarnar varios juicios; todos a consecuencia de la toma del Moncada. Muchas personas, ajenas a la causa, fueron llevadas presas e interrogadas de manera brutal como parte de la represión generalizada. Resalta el caso de Fidel Castro (el Lalo de esta lectura), quien fue capturado y llevado a prisión. Desde la cárcel y durante el juicio, proporcionó un alegato de autodefensa: “La historia me absolverá”. Ahí denuncia al régimen y su feroz represión a través de las torturas terribles y los asesinatos cometidos con los moncadistas; explica la concepción del movimiento y expone el programa que se proponía cumplir.

¹³⁵ De 1956, en el segundo intento de asesinato.

¹³⁶ Partido Socialista Popular. Batista lo había ilegalizado. Sus discursos iban en contra de este partido.

Se trataba de cinco leyes que dictaría de inmediato, así como los inconvenientes fundamentales que enfrentaba el país: “El problema de la tierra, el problema de la industrialización, el problema de la vivienda, el problema del desempleo, el problema de la educación y el problema de la salud del pueblo [...], junto con la conquista de las libertades públicas y la democracia política” (Callejas *et al.*, 2011: 269). Fidel, como Lalo, se enfrentó a una interpelación cuando fue capturado en 1953: “y fui sometido a interrogatorio durante dos horas, contestando las preguntas del señor fiscal y los veinte abogados de la defensa” (Castro, 1973: 119).

El turismo y las inversiones se convirtieron en el motor económico de Cuba. Batista permitió la construcción de hoteles, la instauración de casinos e, incluso, de prostíbulos. Para 1958, según Callejas (2011), Estados Unidos tenía en la Isla los siguientes grupos financieros: Rockefeller, Morgan, Sullivan and Cromwell, First National City Bank y Mellon. Además, el país yanqui era dueño de minas, bancos, servicios públicos, industrias diversas de neumáticos, tabacos, bebidas, producciones farmacéuticas, jabonerías y perfumerías. El objetivo de Batista había sido logrado: una Cuba maravillosa con grandes inversiones extranjeras. Por otra parte, el gobierno trataba de mostrar al exterior una imagen de legalidad.

En el texto, Lalo explica al Juez (el público) que buscaba la vida; se sentía perseguido y acosado, lo golpeaban todo el tiempo, también le repetían de manera continua que debía morir o irse de la casa: “La casa se me caía encima. Yo sentía que se iba derrumbando, a pesar de que mis padres no se dieran cuenta, ni mis hermanas, ni los vecinos” (Triana, 1965: 88). Este parlamento de Lalo alude al discurso de Fidel Castro que exhortaba a

[...] denunciar los crímenes, he ahí un deber, he ahí un arma terrible, he ahí un paso al frente formidable y revolucionario. (...)

La simple publicación de lo denunciado será de tremendas consecuencias para el gobierno. Repito, que no hacer esto es una mancha imborrable. (...) ¡Veintiséis cubanos todavía tenemos fuerzas para morir y puños para pelear! ¡Adelante, a conquistar la libertad! (Callejas *et al.*, 2011: 269).

Desde la Cárcel, Fidel / Lalo trata de invalidar las acusaciones de los supuestos testigos: “Desde aquel momento comenzaron a desmoronarse como castillo de nubes el edificio de mentiras infames que había levantado el gobierno en torno a los hechos” (Castro, 1973: 139). En *La noche de los asesinos* no se proporciona un resultado del juicio, ya que, de ser así, se reducirían las interpretaciones y se haría evidente el mensaje del texto; ya no tendría cabida la lectura de Castro como “tirano”. La intención de Triana era que el lector/espectador sumara las lecturas y estableciera una sentencia. Por eso, Beba (el juez) no tiene voz.

Según Callejas (2011), como resultado de los hechos del 26 de julio, el 6 de octubre se dictó sentencia en la mayoría de los juzgados; fueron condenas desde los siete meses de arresto en el Reclusorio Nacional para Mujeres a Melba y Haydée hasta 10 y 13 años de prisión para el resto. Castro fue condenado a 15 años; sin embargo, el 6 de mayo de ese mismo año se aprobó la amnistía, y el día 6 salieron los moncadistas de prisión.¹³⁷ Muchos recurrieron al exilio, tal como sucedió con los moncadistas por la persecución de la que fueron objeto; caso de José Triana, quien, después del asesinato del 53, se instauró en España y esperó la llegada del crimen final: 1958.

¹³⁷ Todos los hombres debían guardar prisión en la Fortaleza de La Cabaña, según la sentencia; sin embargo, los 27 hombres sancionados fueron trasladados al Reclusorio Nacional para Hombres de Isla de Pinos.

La noche de los asesinos: lectura desde la época de Castro

La noche de los asesinos es una obra escrita en Cuba, vinculada con el proceso revolucionario por autores como: Jesús Barranco con “Artaud y *La noche de los asesinos*”, Diana Taylor con “*La noche de los asesinos*. La política de la ambigüedad” y Rafael Climent con “Terapia teatral: una lectura psicoanalítica de *La noche de los asesinos* de José Triana”. Los tres autores mencionan el trasfondo posible de la obra, especialmente con Castro, pero no lo desarrollan; de ahí la necesidad de hacerlo. *La noche de los asesinos* resulta ambigua, ya que se escribe en un periodo de transformación; situación que lleva a los críticos a plantear ¿contra quién se escribía?, si contra Castro o contra Batista. Triana la ha elaborado con la intención de hacer referencia a los dos periodos de gobierno en Cuba, pues buscaba mostrar la necesidad de la libertad y justificar el asesinato de la dictadura, lo cual no se había logrado completamente con los movimientos sociales anteriores.

En una primera instancia, Fidel (el nuevo padre) cumplió con las promesas de erradicar al imperialismo yanqui al realizar la reforma agraria: repartiendo tierras y eliminando así el latifundismo norteamericano azucarero (principal motor de la Revolución Cubana). Así, otorgó el derecho a la propiedad a quien trabajaba las tierras; más del 40% de ellas pasaron a manos del Estado para granjas. En octubre de 1959 creó las Milicias Nacionales Revolucionarias (MNR).

De este modo, nació la idea de libertad a través de una nueva sublevación. Para Triana, el acto revolucionario era un acto de libertad y no un acto represivo. El autor posee consciencia del estancamiento de las cosas en la isla. Incluso, había sido perseguido por Batista por haber participado en la toma del Moncada y se había

visto en la necesidad de exiliarse. Con Castro en el poder, vio la oportunidad de regresar:

José Triana, tras unos años viviendo en España, a donde había llegado huyendo de las represalias de su oposición a Fulgencio Batista, vuelve en 1959 a Cuba estimulado por el proceso revolucionario. Su intención era ayudar a reorganizar la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC) fundada en 1961. Poco a poco, el dramaturgo se desencanta ante la merma de libertades llevadas a cabo por el nuevo régimen (Climent, 2016: 88).

Triana había sido uno de los seguidores de Fidel Castro, por lo que no estaba fuera de la Revolución: estaba con ella. De hecho, fue uno de los miembros fundadores de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), pero, con su regreso a La Habana, sus esperanzas quedaron frustradas.

La idea de cambio era válida en la medida que permitiera un avance equitativo de las fuerzas generadoras de la economía, de los problemas sociales, que las desigualdades existentes se aminoraran y desaparecieran de acuerdo a [*sic*] los conceptos democráticos. Pero ocurrió todo lo contrario. La fuerza revolucionaria impuso una ruptura, o mejor dicho, sufrimos un violento boca-bajo y la intemperancia caprichosa de un poder absoluto, y en consecuencia la inestabilidad entre lo que se decía y lo que se hacía; y el pueblo, que no estaba preparado, ni tampoco los intelectuales, a sufrir semejante batuqueo empezaron a resentir el desajuste que provocaba vivir situaciones de emergencia, y trataban de obrar en ese maremágnum creado, incrementando las potencialidades de sobrevivir, echando mano al doble discurso, a la demagogia, a la impostura —elementos que larvaban nuestra sociedad, que son propios de la naturaleza

humana y que ahora fungían como maestros de ceremonias y ocupaban el primer plano de la escena nacional—. El golpe de estado de Batista, en 1952, rémora nefasta, pensamos, tomaba cuerpo y se amplificaba.¹³⁸ Los conflictos internos de los grupos pronto salieron a relucir y, con el paso de las semanas y de los meses, se fueron intensificando, permitiendo a los dirigentes agrupar a los actores, directores y autores bajo la égida de los principios revolucionarios, de abolir de un modo paulatino la iniciativa privada, de controlar qué se escribía, qué se montaba..., y de analizar la conciencia política y la actitud y actividades sexuales de los artistas, tergiversándolas con la moral, o mejor dicho, con la moralina (Salvat, 2004: 41-42).

Triana decidió retomar el texto que había trabajado desde 1958 y que analizaba la situación del poder en la Isla; para ello, toma como base los recursos ya mencionados: el juego de la lipidia y el metateatro. Así, de forma general, construye la obra desde los lineamientos de una pieza farsica, pues sólo así podía lograr sus objetivos.

Para vehicular y movilizar la historia de los grandes movimientos políticos y sociales hasta 1964, recurre a una acción simple: tres hermanos matan a sus padres. Para ello, divide las escenas (de acuerdo con nuestra propuesta de lectura, tal cual surge directamente del texto) en seis apartados, que no se establecen de forma lineal. Sin embargo, ya ordenadas, se observa que Triana se planteaba lo siguiente.

Se da una boda entre Cuba y la Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). El cuatro de febrero de 1960 llegó el Primer Ministro de la Unión Soviética a la casa; el trece firmó un convenio comercial cubano-soviético, mediante el cual, entre otros intercambios, el país de los soviets compraría azúcar a Cuba y le vendería petróleo. Comenzaba así la convivencia familiar entre los

¹³⁸ De ahí la idea de circularidad.

recién casados. El matrimonio quedó consolidado en 1961, cuando el padre, Fidel, declaró a la Isla como un Estado Socialista y de esta manera Cuba quedó divorciada de Estados Unidos.

Más tarde aparece un asesinato, como consecuencia de la vida en la casa, pues con todas las medidas represivas aplicadas por los padres, los hijos sienten la necesidad de liberarse, aunque no lleguen a hacerlo, saben que “llegaremos a hacerlo algún día” (Triana, 1965: 110). Triana, en muchas ocasiones, se sentía como Lalo, atado de manos:

Cuántas veces me oí repitiendo como un papagayo conceptos obsoletos, en los que no creía, con la finalidad de que me dejaran tranquilo, o, ingenuo de mí, que me permitieran hacer lo que traía en mente, que difería de lo estipulado, creyendo que el acto creador valía la pena, que sobrepasaba la contingencia y sería respetado, que un poema se hacía en el sacrificio y en la pobreza, tonto de mí, sabiendo de antemano que estaba solo, rodeado de enemigos, que no tenía un padrino que me bautizara, que mi vida pendía de un finísimo hilo de araña, que en definitiva esa declaración actuaría como un bumerán, y que yo seguiría siendo quien era, una hoja al garete en un torbellino de contradicciones mezquinas (Salvat, 2004: 42).

Fueron muchos los intentos por “asesinar” al régimen; entre ellos el del propio Batista, quien no se resignaba a dejar Cuba y planeaba un nuevo golpe. Esta vez implicaba la aniquilación del líder: “El plan de invasión a Cuba debía implicar la eliminación física de Fidel Castro” (López, 2016: 46). Pero el padre estaba al tanto del operativo:

BEBÁ. (*Como el padre*). Lalo, ¿qué has estado haciendo? ¿Y esa cara? ¿Por qué me miras así? Dime, ¿con quién anduviste? ¿Y esos cuch-

llos? ¿Qué vas a hacer? Responde (...) Dame acá (*Le quita violentamente los cuchillos*).¹³⁹ Siempre con porquerías (*Probando el filo de un cuchillo*) Corta, ¿eh?, ¿vas a tatar a alguien? Dime, respóndeme. No te quedes ahí como pazguato. ¿Tú te has creído que te gobiernas? ¿Crees que voy a dejar que te gobiernes? ¿Crees que no tienes que pedirme permiso para nada? (Triana, 1965: 46).

Dos de los conspiradores lograron huir, pero el Departamento de Investigaciones del Ejército Rebelde (DIER) ocupó la casa donde se diseñó el atentado e incautó información importante sobre el frustrado asesinato (López, 2016). No fue el único intento; existe el de Trujillo, quien también fue descubierto por los servicios de seguridad del servicio cubano y desactivaron el plan. A pesar de que la obra hace referencia a varios asesinatos reales, también plantea la posibilidad de acabar con Castro, aunque sea de manera simbólica: “Lalo. Tú no te das cuenta que, lo que yo propongo, es la única solución que tenemos (...) quieren que todo permanezca inmóvil, que nada se mueva de su sitio... Y eso es imposible”, “Quiero andar y hacer cosas que deseo o siento. Sin embargo, tengo las manos atadas. Tengo los pies atados. Tengo los ojos vendados. Esta casa es mi mundo. Y esta casa se pone vieja, sucia y huele mal, mamá y papá son los culpables. Me da pena, pero es así” (Triana, 1965: 20-21). Una vez que Lalo identificó los problemas con los padres (quienes representan a Castro), planeó el asesinato tomando en cuenta las etapas del crimen, desde la llegada de la policía hasta el juicio.

En las lecturas anteriores, la figura de Lalo es encarnada por algún líder revolucionario: Carlos Manuel Céspedes, José Martí o Fidel Castro; en esta última, el MPS no se ha dado físicamente, sólo en la mente de los cubanos, tal como plantea Triana. Además, como recién había terminado la lucha y el texto se publicó en 1965, no

¹³⁹ Símbolo de muerte.

abarca los conflictos actuales sobre la Isla. Todo quedó como un asesinato posible y Lalo podía ser cualquier ciudadano. Lo importante era crear consciencia de que la casa debía limpiarse:¹⁴⁰ “Cuca. Deberías ayudarme. Hay que arreglar esta casa. Este cuarto es un asco. Cucarachas, ratones, polillas, ciempiés...” (Triana, 1965: 3), “hay que tumbar esta casa” (Triana, 1965: 109). Con Castro, cada una de las piezas había sido elegida cuidadosamente, y en función del padre y no de los hijos; por ejemplo, cuando despiden gente interesada en la defensa de los Estados Unidos.

Lalo, sin referente externo, es el asesino: “yo los maté. (Se ríe, luego extiende los brazos hacia el público en ademán solemne.) ¿No estás viendo ahí dos ataúdes? Mira los cirios, las flores” (Triana, 1965: 3). Se plantea indirectamente a los espectadores de la época la posibilidad de asesinar a Castro. Se les hace reflexionar sobre las razones que tiene para hacerlo: no tienen vida, son controlados todo el tiempo y se sienten perseguidos: “Yo me sentía perseguido, acosado (...) No me dejaban tranquilo un minuto”, “toda la vida desde que tengo uso de razón, oí siempre las mismas quejas, los mismos sermones, las mismas cantaleas (...) me pedían, me exigían, me vigilaban” (Triana, 1965: 92-95).

El autor hace una clara alusión a la necesidad de Fidel Castro por vigilar a la Isla para evitar el alzamiento de los disidentes: “Tú siempre espiándonos. (...) Asegurándote de nuestros pasos, de lo que hacemos, de lo que decimos, de lo que pensamos. Ocultándote detrás de las puertas, de las cortinas, de las ventanas [...]” (Triana, 1965: 78). Para la época castrista, se había instalado un vigilante en cada calle de La Habana con la finalidad de informar al padre. Se advierte la incomodidad de ser espiado todo el tiempo; más cuando se era disidente del gobierno.

¹⁴⁰ Esto se relaciona con los cultos afrocubanos, porque hay espíritus que deben sacarse y eso se logra a través de un ritual de purificación. Desde niño, Triana era partícipe de sesiones de santería.

Se hace una “crítica”, pero de manera indirecta y con múltiples alternativas de lectura (de las cuales hemos elegido la presente). Por tanto, la obra no se sitúa en los años sesenta. Se toma la familia como símbolo (o alegoría o alegoría simbólica) de la sociedad cubana. Los tres hermanos, Lalo, Cuca y Beba, representan al pueblo que quiere derrocar al padre: Fidel Castro, lo cual afirmó Triana en una entrevista que le realizó Christilla Vasserot en París. Ese posible asesinato se planeó desde lo clandestino; por eso, todo ocurre en un sótano o desván. Se evidencia que se asiste a una representación que no puede estar a la vista; una acción que debe permanecer oculta. Así, Lalo, Cuca y Beba representan en la clandestinidad el asesinato de sus padres.

La tercera división que aparece en el texto es la llegada de las visitas a la Cuba. Ahí la vida se ha vuelto inestable. Aun así, Fidel cuida su imagen proyectada fuera de la casa; a evita dar a conocer los conflictos entre él y los ciudadanos:

[...] el gobierno castrista dedicó sus recursos económicos para respaldar una imagen de confianza y desplegar la propaganda a escala internacional —primera revolución socialista de América Latina, se obviaba la Revolución mexicana de 1912— asegurando el mantenimiento de la seducción, la exportación de las ideas subversivas y armas en los países tercermundistas y las incursiones de las guerrillas en Latinoamérica y África, por mencionar dos lugares comunes, mientras la escasez y la penuria se avistaban en todo el territorio nacional (Salvat, 2004: 42).

Por eso, la necesidad de los tres hijos por actuar como lo harían los padres. Cuando llegan los invitados a la casa, les muestran lo mejor “LALO. (A Beba.) Es un insulto. (*En otro tono. Con una sonrisa hipócrita a los personajes imaginarios*) ¿Y, usted Pantaleón? Hacía tiempo

que no lo veía. ¿Estaba perdido?”. Después el personaje de Beba, en su afán de alagar a los invitados, le dice a Margarita: “Me luce que la primavera le da... No sé... un aire especial, una fuerza, que se yo” (Triana, 1965: 14-15). Después, cuando Lalo se da cuenta que los invitados han ido a preguntar por sus padres, decide correrlos. Las hermanas, para no evidenciar la indiscreción de su hermano, se disculpan, como lo harían sus progenitores. Cuca lo acusa de falta de educación y de tacto, y Beba argumenta que está enfermo y que se ha alterado un poco. Sucede lo mismo cuando Angelita los visita, pues los tres hermanos, al personificar a los padres, también los parodian. Le muestran una buena imagen; incluso, le venden la idea de que poseen la mejor familia: no tiene problemas con sus hijos, hasta los miman: “vete, amor mío. Estás un poquito nerviosa” (Triana, 1965: 45). Esta escena representa la necesidad de Castro por mostrar una buena imagen de La Habana cuando alguien del extranjero lo visitaba. En el montaje puede verse que los hermanos venden una imagen falsa de la casa y que eso se lo han enseñado los padres. Saben que discuten todo el tiempo, que los golpean, que los vigilan, pero también saben que, si lo hacen evidente con las visitas, las consecuencias serán fatales.

Al respecto, cuando Ricardo Salvat (2004: 42) cuestiona a Triana sobre Cuba, contesta:

Pero, ¿qué visitante invitado, el más reacio, no salía convencido de que la Revolución ofrecía un bienestar absoluto al pueblo y a los artistas y escritores, si a ese visitante lo llevaban y traían los guías o intérpretes bien seleccionados y adiestrados en magnificar las conquistas y virtudes del régimen?.

Triana deja claro que no es lo mismo vivir dentro de la Isla que fuera.

Finalmente, los hermanos recalcan que sus padres han ido a Camagüey: “Adiós, Margarita, buenas noches Pantaleón. No se olvide. Mamá y papá fueron a Camagüey y no sabemos cuándo...” (Triana, 1965: 18). Esta es la única referencia en cuanto a lugares cubanos. Se trata de un guiño de Triana por enfatizar el lugar. Bien pudo decir: Santa Clara, La Habana o Santiago.

Una vez revisada la historia de los MPS a partir de la Guerra de los Diez Años, puede notarse que en Camagüey se conspiraba contra el tirano en turno y de ahí se extendía la lucha hacia la parte Occidente de Cuba, La Habana. Además, no explican a qué fueron sus padres: pudieron ir a apaciguar posibles movimientos disidentes, como los que intentaron asesinar a Castro, por ejemplo; o señalar cualesquiera o varias de las complejas relaciones existentes entre el Oriente y el Occidente en la Isla. Afirman: “no sabemos cuándo” y dejan ambiguo el resultado: no saben cuándo matarán a sus padres; no saben cuándo regresarán; o, no saben cuándo se enterarán de lo que ha ocurrido en la casa, ya sean los conflictos o la muerte.

El interés de los turistas por visitar Cuba (la casa) era el hecho extraordinario que había ocurrido en América Latina. En palabras de Triana, la Revolución Cubana era un movimiento con profundas raíces y trascendentales consecuencias para el destino de los movimientos progresistas del continente, como la guerra ¿contra Batista? recién finalizada. Por consiguiente, ha sido calificada por algunos como el acontecimiento cardinal de América Latina y el que sigue en importancia a la trilogía que constituyen la Revolución Rusa, el triunfo sobre las armas hitlerianas, con las transformaciones sociales consiguientes, y la victoria de la Revolución China (Salvat, 2004). Evidentemente, Cuba era vigilada por Estados Unidos y Castro se empeñaba en no ventilar la casa. En esta época se pretendía lograr la identidad cubana a partir de las ruinas de la

dictadura de Fulgencio Batista; por eso, los hermanos representan “las figuras de un museo en ruinas”.¹⁴¹

Más tarde viene el interrogatorio. En este apartado, Triana describe a la policía cubana de los años sesenta. Las hermanas, aunque son distintas en su manera de pensar, terminan inculcando a Lalo un crimen. Pero en el acta asientan los hechos a su manera. Bebo reconstruye el crimen sin cerciorarse de su veracidad; para este policía, el presunto culpable primero robó y después los mató por medio de un veneno. En la opinión de Cuco: “CUCA. (*Como un policía.*) A todas luces este es un crimen de los gordos (...) Hay que registrar la casa de arriba abajo (...) ¿Así que tú no asesinaste a nadie? ¿A tus padres? ¿A tus hermanos? ¿Algún pariente?” (Triana, 1965: 65-66). Cuco busca la culpabilidad de Lalo. Esto responde al juego ya mencionado. La intención del interrogatorio, ya fuese en el momento del crimen o de manera posterior, en un juicio (*cuando se realizaba*), era enviar a los disidentes a los campos de trabajo que Triana consideraba verdaderos campos de concentración (UMAP) en Cuba. El gobierno tenía el deseo de:

[...] erradicar la influencia corruptora que ejercían en la sociedad, enviándose en grandes contingentes, los miembros de la secta de los Hijos de Jehová, los «viejos combatientes» de la clandestinidad contra Batista que discutían el curso que iba tomando la Revolución contrario a los principios por los cuales lucharon, los miembros del Partido Socialista que sostenía posiciones críticas, los jóvenes desarraigados que abandonaban el campo o los pueblos de provincia por falta de trabajo y pululaban en la ciudad de La Habana, sin oficio ni beneficio, los católicos vilipendiados «intransigentes» por no aceptar las consignas de la Revolución, los homosexuales de ba-

¹⁴¹ “Estos personajes son adultos y sin embargo conservan cierta gracia adolescente, aunque un tanto marchita. Son, en último término, figuras de un museo en ruinas” (Triana, 1965: 2).

rrio, los estudiantes díscolos que se dejaban crecer la melena, oían a los Beatles o las canciones de Bob Dylan y se ponían pantalones estrechos o de campana por estar contaminados por el virus del enemigo imperialista y, por último, los escritores, actores y directores homosexuales o «flojos» —sufriendo interrogatorios a puerta cerrada en los centros de trabajo— (Salvat, 2004: 44).

A muchos de ellos no se les brindaba la oportunidad de proporcionar sus fundamentos; se les interrogaba esperando que confesaran los delitos más grandes:

BEBA. (*Como otro policía. Furioso.*) Ya verás lo tranquilo que te vas a sentir cuando nos lo cuentes todo con pelos y señales. Es muy sencillo, sencillísimo. (*En tono casi familiar.*) ¿Cómo lo hiciste? ¿Por qué lo hiciste? ¿Te maltrataban de palabras o...? ¿No hubo, acaso un robo, o una trastada por el estilo? ¿Qué fue lo que pasó en realidad? ¿Lo has olvidado acaso? Trata de recordar... Toma el tiempo que quieras” (Triana, 1965: 69).

Aquí la policía cubana aparece directamente vinculada con el padre, como había sucedido con Batista. El esquema se repetía de nuevo: la población estaba vigilada de manera constante; se daban detenciones arbitrarias, se hacían actos públicos de repudio a los disidentes...

Con el apartado del acta, Lalo propone indirectamente al espectador no aceptar las falsas acusaciones. Se niega a hablar con las hermanas (policías) que constituyen las fuerzas represoras al servicio del padre, ahora Fidel Castro.

La policía elabora un informe, el cual Lalo se niega a firmar: “No acepto. Me entienden. Todo esto es una porquería. Todo es una infamia. (...). Pero, ¿qué se proponen? ¿Piensan que voy a firmar ese mamotreto de mierda? ¿Eso es la ley? ¿Eso es la justicia? ¿Qué

saben ustedes de todo eso? Basura, basura, basura” (Triana, 1965: 111). Hay un cuestionamiento implícito: la llegada de Fidel al poder prometía mucho, y se estaba tornando como el anterior padre de Cuba, Fulgencio Batista. En realidad, la situación no había mejorado del todo. Luego viene un juicio, que remite directamente a los celebrados en Cuba después del triunfo de la Revolución:

Como en otros tantos casos históricos de revoluciones comunistas, luego llegaron los ajustes de cuentas. Una de las primeras decisiones del nuevo gobierno revolucionario fueron los llamados juicios revolucionarios, como parte del proceso conocido como **Comisión Depuradora**, contra personas consideradas criminales de guerra o muy asociadas con el régimen de Batista. Entre enero y abril de 1959, alrededor de 1.000 personas fueron denunciadas y juzgadas por medio de juicios sumarísimos de los cuales 550 fueron fusilados (*Diario Crítico*, 2016).

Los juicios y las ejecuciones estuvieron a cargo del Che Guevara, al igual que las ejecuciones contra los detenidos. Los fusilamientos fueron admitidos públicamente por el Che en las Naciones Unidas: “¡Fusilamientos, sí, hemos fusilado; fusilamos y seguiremos fusilando!” (*El ojo digital*, 2010). Muchos acusados no tuvieron la posibilidad del ejercicio de una defensa justa y algunas de las sentencias ya estaban preestablecidas.

En *La noche de los asesinos*, el juicio se lleva cabo después de que los policías visitan la casa y descubren los cuerpos de los padres. Cuco y Bebo se manifiestan como testigos inmediatos del crimen. Beba, en su papel de juez, no tiene intervenciones en favor o en contra de Lalo. Los papeles realizados por los hermanos se corresponden con los de la primera pieza. Cuca, quien representa la defensa de los padres, acusa a Lalo de haber cometido una falta.

A través de este personaje, Triana logra que el lector espectador reflexione sobre el papel que desempeñaba la justicia en esos años: “¿Puede y debe burlarse la justicia? ¿La justicia no es la justicia? ¿Si podemos burlaros de la justicia, la justicia no deja de ser la justicia? ¿Si debemos burlaros de la justicia, es la justicia otra cosa y no la justicia?... (...) Ah, señoras y señores, el señor procesado, como todo culpable, teme el peso de la justicia” (Triana, 1965: 77-78).

Estas preguntas, donde el espectador ha visto la vida en la casa y se ha convertido en cómplice, tanto de los hermanos como de los padres, desemboca en que le otorgue la inocencia al personaje de Lalo y a que juzgue la inocencia o culpabilidad de Fidel Castro, pues, al ser cubano y al convivir con la política de la Isla, era evidente que o se identifica plenamente con Lalo o se pone en su contra al poner en entredicho a la Revolución recién estrenada, tal como sucedió con Triana (Lalo), quien fue expulsado por esa razón.¹⁴²

De aquí que las palabras de Cuca, a través del fiscal, son totalmente paródicas: Triana parodia a los fiscales que seguían los casos relacionados con los contrarrevolucionarios. Cuca pretende hundir al procesado, pues, al ser un fiscal seguidor de Fidel Castro, debe contribuir a que logre su culpabilidad: “¿Qué pretende el procesado? ¿Crear el desconcierto? Si ese es su propósito, tenemos que calificarlo abiertamente de intolerable”¹⁴³ (Triana, 1965: 78).

El fiscal usa un vocabulario acorde a su oficio: “agazaparse en los subterfugios de la tontería y la agresividad” y “disímiles argu-

¹⁴² La lectura propuesta tiene como objetivo mostrar que el dramaturgo quería evidenciar la historia de los grandes movimientos sociales y políticos de Cuba hasta 1964; esta se puede ampliar en múltiples direcciones como producto de la propia configuración del texto en niveles y planos, del entrecruzado desdoblamiento de los personajes, así como de la posición y perspectiva desde la que el lector/espectador se coloca para leer la obra (Autor-Texto-Lector); cuestión que se comprendió, explicó e, incluso, puso en consideración dialógica entre los críticos especializados y el público en general, gracias al Proceso de Aproximaciones Sucesivas-Acumulativas (PASA), el cual dio indicios para la búsqueda de una (de las muchas) posible(s) solución(es)-artística(s) y poético-dramática(s) del texto.

¹⁴³ Se puede leer desde diversas perspectivas: la configuración misma (autor implicado), la palabra y la voz del desdoblamiento del personaje (texto), la postura lectora desde la que se quiera leer (lector/espectador implicado).

cias”. La parodia es evidente. En palabras de Climent (2016: 96), el espectador asiste “a la representación de un juicio por parte de los tres hermanos, una crítica a los juicios que ‘se representaron’ tanto bajo la dictadura de Batista como bajo la de Castro”. Aunque si se le da un sentido contrario a los diálogos de los personajes en los que se desdoblán los hermanos, entonces aparece una parodia, casi sátira, de las autoridades de la época de Castro.

Durante este proceso penal no se le asigna un abogado defensor a Lalo, sólo un fiscal; tampoco se permiten testigos que lo apoyen; en este caso, las hermanas. Triana no crea esta escena sólo con la intención de hacer reflexionar al espectador sobre la falta de defensores en los juicios de los ciudadanos cubanos disidentes. El fiscal sólo incrimina al hijo y, aunque las hermanas le ayudan, no adquieren el carácter de asesinas (no lo hacen por miedo a ser descubiertas por el padre), de ahí que Lalo se oponga rotundamente a la forma de interactuar de los cuerpos de seguridad: “El discurso de Lalo va contra las fuerzas de seguridad y justicia del país por la falta de juicios justos” (Climent, 2016: 95).

A través de toda la inteligencia del fiscal, Lalo parece culpable:¹⁴⁴ “Declara abiertamente su culpabilidad; es decir, afirma haber matado. Este hecho lamentable rebasa los límites de la naturaleza y adquiere una dimensión exasperante para cualquier ciudadano normal que transite por las calles” (Triana, 1965: 79). El espectador, testigo de todo, sabe que esta afirmación del fiscal es falsa (o, en el caso contrario, verdadera). Este asesinato es un ejemplo, como muchos en la Isla, y con el afán de que nadie incurriera en un levantamiento: “Desde el comienzo se televisaban los juicios y los fusilamientos de los, unos connotados y otros supuestos, esbirros

¹⁴⁴ De forma parecida a la que Josef K., en *El proceso*, de Kafka, es declarado culpable sin saber por qué. Y si bien en este caso Lalo / Triana lo sabe(n), resulta tan absurdo y determinante como en aquel caso.

batistianos y se fue instalando el miedo, el terror, la deserción” (Salvat, 2004: 41).

La manera en que Triana termina la obra es uno de sus más grandes logros: deja ver al espectador que no hay una parte defensora, pero permite a los padres regresar de la muerte para que sean ellos mismos quienes se acusen y den la razón a Lalo.

Al final, la esposa de Alberto se deja ver como una mujer interesada, ya no a Lalo, sino a su marido, pues se confiesa como tal, y evidencia su inconformidad de la convivencia con su esposo: (*A Lalo*) “Que te sirva de ejemplo, haciendo el papelito ‘del que todo lo puede’ y en realidad es una basura... una porquería. No sirve para nada, siempre ha sido un Don Nadie, ha vivido del cuento y pretende seguir haciéndolo” (Triana, 1965: 101). La escena final muestra los problemas del matrimonio, los cuales, como no tenían solución, culminaron por involucrar a los hijos: ellos no sólo pagan la cuenta de los padres, sino también la historia de los padres.

Como conclusión de esta lectura castrista, puede afirmarse que la obra plantea un conflicto representado por tres hermanos: el que está a favor del sistema, el que está en contra de él y que tiene una posición ambigua, ambivalente, con todas las complejidades del caso, pero que podría ser cualquier persona. El propio Triana sustenta esta interpretación:

Por otra parte, la obra en sí trascendía la contingencia y se transformaba en una metáfora; y como toda metáfora sería aplicable o utilizable en diferentes niveles de interpretación. Como siempre acontece, nacían de las reflexiones que mantenía en silencio sobre qué es el poder, qué es una Revolución..., ¿una conmoción y la imposición de una utopía o un enfrentamiento con los conflictos del país a fin de que evolucione? ¿Es romper con el pasado y borrar y cuenta nueva? ¿O un largo ejercicio de análisis de la tradición y del

presente, lo positivo y lo negativo, los entrecruzamientos de uno y otro, las falacias y la demagogia implícitas en la actividad humana, y las novedades que son aplicables sin forzar el conglomerado de intereses de una nación? (Salvat, 2004: 44).

Por lo tanto, reconoce la infinidad de interpretaciones del texto, dependiendo del crítico, de la cantidad de información que este posea (espacio de experiencias y horizonte de expectativas del presente histórico) y de la posición y perspectiva desde la que se coloque. Así, una que vez que el texto fue publicado, “se desgranaba como mazorcas de maíz opiniones desorientadas y aberrantes. ‘Una obra maestra’, decían unos. ‘Irrepresentable’, decían otros. “Una copia descarada de *Las criadas* de Genet”, exclamaba alguien. ‘De técnica indudable, pero a qué conduce..., ¿a un nihilismo o a la catástrofe? ¿Con quién se identifica, con la revolución? ¡No, jamás! ¡Con la contrarrevolución! ¿Tú crees?’” (Salvat, 2004: 44), se quejaba alguien más. La crítica de Triana es, indudablemente y como debe ser, por tratarse de una obra de arte, ambivalente, ambigua, completamente contradictoria. Si bien pareciera que todos los diálogos caen en el imperativo categórico, enfatizando, tal como menciona Climent (2016), el ambiente de tensión y represión, siempre ambivalente, a la que se someten los personajes:

CUCA. No sigas.

LALO. Hazlo.

CUCA. Me sacas de quicio.

LALO. Ten coraje.

CUCA. (*Sofocada*). Perdóname, te lo suplico.

LALO. Lánzate.

BEBA. (*A Lalo*) No la atormentes.

LALO. (*A Cuca*) Dame tu rostro.

CUCA. Me da vueltas la cabeza.

LALO. Ponte frente a frente (Triana, 1965: 79).

Las acotaciones buscan también la obediencia total:

CUCA. (*Como la madre. Retadora.*) Habla... Dilo, dilo todo. Vomítalo, que no te quede nada por dentro. Al fin descubro que me odias.

LALO. (*Como el padre. Firme, convencido.*) Sí, es cierto. Y no sé por qué. Pero sé que es así...

CUCA. (*Como la madre. Retadora.*) Sigue, sigue. No te detengas

LALO. (*Como el padre. Firme.*) No querías criar sobrinos. Odiabas a los muchachos... ¿Pero soltera, quedarte soltera...? No, no. Tú ibas a tener un marido. Sea quien fuere. Lo importante era tenerlo.

LALO. (*Como el padre. Retador.*) Un marido te daba seguridad. Un marido te hacía respetable. (*Irónico.*) Respetable...

Dichas acotaciones no permiten la variación del carácter de los personajes, sólo admiten ligeramente el cambio del escenario, siempre que se mantengan los objetos principales de la decoración: “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” (Triana, 1965: 3). Todo conlleva a la demostración de la rigidez total en el escenario “LALO. (*Coge el cenicero y lo coloca en la silla.*) Yo sé lo que hago. (*Apuña el florero y lo instala en el suelo.*). En esta casa el cenicero debe estar encima de una silla y el florero en el suelo”. La alteración del escenario responde a que en la época el teatro sin fines políticos no era apoyado por el gobierno; por tanto, el director de la obra debía prescindir de indumentaria elaborada. El mensaje debía tener mayor carga en los diálogos y en la gestualidad de los personajes:

LALO. (*Como un señor muy circunspecto.*) Mientras los dioses callan, el pueblo chilla. (Tira el caldero hacia el fondo.)

CUCA. (*Como la madre. En tono de sarcasmo.*) Tira, rompe, que tú no eres quien paga (Triana, 1965: 2).

No hay necesidad de recurrir a vestimenta acorde con la madre; basta con los cambios en el tono de voz y en las gestualidades. Además, existe una segunda explicación para esto: como Triana creía que su obra no sería representada más de una vez, decide trabajar el mensaje de violencia desde las propias acotaciones, así el lector/espectador notaría la violencia no sólo a nivel de lo que se representa en el texto, sino en las propias indicaciones para realizar el montaje y en la disposición de la casa. Esto es equiparable con la violencia que vivía la Isla en los años cincuenta, ya fuese por las acciones violentas de Fulgencio Batista o por las de Fidel Castro. En *La noche de los asesinos* todo conduce a la represión; sin embargo, queda en completa ambigüedad, pues Triana nunca establece críticas directas ni aclara si ataca o defiende la Revolución; no la acepta, pero tampoco la rechaza; siempre queda en posibilidades intermedias.

Una cuestión fundamental para llevar la obra a escena es comprender el juego de la lipidia que se esconde detrás de la segunda pieza. Si no se logra entenderlo, entonces las acciones de la pieza interna se endurecen y pierden sentido. También es necesario conocer la intención política de relativo rechazo al régimen y artística: de combinación compleja de puntos de vista entreverados, ambivalentes, contradictorios de José Triana a fin de hacer reflexionar al espectador sobre la situación de la Isla. Finalmente, ese es el motor de la creación de *La noche de los asesinos*.

En última instancia, se observa que la calidad de una obra artística no radica en juzgar ya sea a favor o en contra, sino evidenciar las perspectivas que movilicen un pensamiento crítico, por ejemplo,

el título de la pieza: *La noche de los asesinos*, lo cual implica una lectura histórica de los movimientos políticos, sociales y culturales de Cuba en 1964 explicando el conflicto a través de “soluciones artísticas”.

CONCLUSIONES

Es imperante reafirmar la necesidad de cambiar la forma de acercarse al texto literario; generalmente, se hace desde la imagen o desde el lenguaje, aunque se descuidan otros niveles. Mediante el Proceso de Aproximaciones Sucesivas Acumulativas (PASA), puede llegarse a mejores resultados. *La noche de los asesinos* presenta una descripción de la historia de los movimientos políticos y sociales en Cuba hasta 1964; para sostener esta hipótesis, se estudiaron los niveles de la obra: el acontecimiento, el espacio, el tiempo y los diálogos. Y dado que no hay una figura de narrador, se puso especial interés en las acotaciones (cargadas de violencia). Por lo tanto, la obra puede dividirse en dos piezas: una externa y otra interna, lo cual permite observar que los personajes manifiestan un carácter metadramático. Así, en la pieza externa se muestran los problemas de la casa y se justifica un crimen para alcanzar un “yo ideal”; en la pieza interna, se representa el asesinato simbólico de los padres, desde que se casan hasta que Lalo se enfrenta a un procedimiento judicial. Al analizar estos elementos, se propone que José Triana hace reflexionar al lector/espectador sobre el gobierno de la Isla en esos años; por eso, la necesidad de usar preguntas retóricas a través del personaje de Cuca: “¿Puede y debe burlarse la justicia? ¿La justicia no es la justicia? ¿Si podemos burlaros de la justicia, la justicia no deja de ser la justicia? ¿Si debemos burlaros de la justicia, es la justicia otra cosa y no la justicia?... (...) Ah, señoras y señores, el señor procesado, como todo culpable, teme el peso de la justicia” (Triana, 1965: 77-78).

Si el lector/espectador analiza estas preguntas y las relaciona con lo que se vivía en la Isla, puede rebelarse contra Fidel Castro (como lo hace Lalo), estar de acuerdo con él (como lo hace Beba) o permanecer en una postura intermedia (como la hace Cuca). De

este modo, aparece el carácter de denegación propuesto por Brecht: el espectador no permanece en un estado pasivo; es capaz de saber que se enfrenta a una representación dentro de la propia representación. Por tanto, su misión es descubrir cómo y por qué se ha construido así la obra.

Para llegar a la lectura histórica de los movimientos políticos, sociales y culturales de Cuba hasta 1964, fue necesario incluir lo extraliterario, es decir, las *Palabras a los Intelectuales* pronunciadas por Fidel Castro, en 1961, pues Triana, al no hacer una crítica directa al régimen, lo hace a través de una simbolización-alegórica, apoyada en el juego de la lipidia. La maestría de Triana es tal que puede ir más allá del gobierno de Castro y sobreponer y yuxtaponer, temporal y espacialmente, escenas de otros momentos de las dictaduras en Cuba.

Con el fin de abordar la obra de una forma más sencilla, se divide en ocho acontecimientos: boda, invitados, chisme de barrio, asesinato (primer acto), descubrimiento del crimen, interrogatorio policiaco, acta y juicio (segundo acto), los cuales aparecen desordenados y caóticos. Para su estudio, se organizaron borrando las fronteras entre ambos. La historia de los movimientos sociales, políticos y culturales se analizan en el mismo orden al conjuntar... Al conjuntar las dos acepciones, pueden leerse de forma paralela. A continuación, se muestra su posible articulación:

Acto I

	Boda	Asesinato	Visitas	Chisme de barrio
Guerra de los Diez Años	Matrimonio entre Cuba y España	Carlos Manuel Céspedes como Lalo	Cuerpo de voluntarios en favor del régimen colonial	Se da a conocer el intento de asesinato
Guerra de 1895	Matrimonio entre Cuba y España	José Martí como Lalo	Estados Unidos en Cuba	Se da a conocer el intento de asesinato
Dictadura de Machado	Matrimonio entre Cuba y Estados Unidos	Fulgencio Batista como Lalo	Estados Unidos en Cuba	Se da a conocer el intento de asesinato
Dictadura de Batista	Matrimonio entre Cuba y Estados Unidos	Castro como Lalo	Estados Unidos en Cuba. Turistas en Cuba	Se dan a conocer los intentos de asesinato: 1953, 1956 y 1958
Dictadura de Castro	Matrimonio entre Cuba y la URSS	Tentativo (la dictadura no había terminado)	Turistas en Cuba	Se da a conocer el intento de asesinato

Acto II

	Descubrimiento del crimen	Interrogatorio	El acta	Juicio
Guerra de los Diez Años	Los españoles descubren el Levantamiento en Oriente (sótano de la casa)	Interrogatorios a los mambises capturados	Firma de que se aceptan las acusaciones	Juicios a líderes de las conspiraciones contra el sistema colonial
Guerra de 1895	Los españoles descubren el levantamiento	Interrogatorios a los mambises capturados	Forma de acusaciones	Juicios a líderes de las conspiraciones contra el sistema colonial
Dictadura de Machado	Machado descubre la disidencia	Interrogatorio a los líderes	Firma de acusaciones	Juicios a disidentes (cuando los alcanzaron)

Dictadura de Batista	Batista descubre la toma del Moncada y la llegada del Granma (intentos de asesinato)	Interrogatorio a Castro en 1953, así como otros interrogatorios a líderes de la lucha contra Batista	Interrogatorios a los mambises capturados	Juicios a líderes de las conspiraciones contra Batista
Dictadura de Castro	Castro identifica a los disidentes	Interrogatorios a los disidentes	Interrogatorios a los mambises capturados	Juicios injustos a disidentes (intelectuales)

A través del esquema de la historia de los movimientos políticos, sociales y culturales, puede observarse que *La noche de los asesinos* presenta una dimensión elíptica. Los MSP se repiten, pero siempre con nuevas modificaciones y particularidades, tal como acontece en *Cien años de soledad*, de García Márquez. Esto se constata en el texto con los dos actos al quedarse abierta la posibilidad de un tercero: “Beba. (*Seria de dueño.*) Está bien, ahora me toca a mí” (Triana, 1965: 110).

Esta elipticidad obedece al ciclo de dictadores en Cuba. Primero, el gobierno de Estados Unidos ofreció apoyo a la Isla para conseguir su libertad; después, cuando llegó al poder, se convirtió en tirano y repitió los abusos de España. Más tarde, en 1925, Machado en la presidencia realizó grandes obras arquitectónicas, como El Capitolio; sin embargo, intentó cambiar la Constitución de 1901 para perpetuarse en el poder y, aunque no lo logró en ese momento, posteriormente regresó al cargo en 1929.

Los conflictos aumentaron; en 1933, Batista lo derrocó con un golpe militar e intentó un cambio para la Isla; permaneció en el poder directa e indirectamente hasta 1944, que se retiró y se fue a Estados Unidos; pero en 1952 regresó, dio un golpe de estado y se instauró nuevamente para convertirse en dictador. Más tarde, en 1959, llegó Castro y se repitió el esquema. Por tanto, el gobierno

en Cuba, según deja ver el texto, está bajo una tiranía permanente. A pesar de los gestos de rebeldía, encarnados por los “Lalos” de la historia y por la voluntad de liquidar a los “tiranos”, nunca se logrará la libertad plena. De igual manera, cabe resaltar otros aspectos fundamentales:

1. El texto de Triana tiene muchas posibilidades de enfoque (psicología, política, lingüística, historia, literatura...).
2. *La noche de los asesinos* es una obra que no queda clara en una primera lectura. Se requieren varias y el Proceso de Aproximaciones Sucesivas Acumulativas resulta una herramienta muy eficaz para buscar la “solución artística” que permite dar cuenta de este problema histórico presente en el texto.
3. La intención de Triana no era escribir un drama para analizar las relaciones familiares cubanas, sino una obra que evidencie las múltiples perspectivas existentes sobre dichos movimientos y sus políticas represivas en la Isla.
4. La crítica¹⁴⁵ argumenta que los hermanos han creado su propio infierno; esta afirmación se cae si se toma en cuenta que todo está planeado desde atrás (juego de la lipidia).
5. Hay tres niveles dentro de la obra y sólo se analizan dos; el primero lo constituyen Lalo, Cuca y Beba, creadores de dos montajes; el segundo lo conforman Lalo, Cuca y Beba con sus problemas familiares; y el tercero lo encarnan Lalo Cuca y Beba, desdoblados en otros personajes. El primer nivel es observador de los niveles dos y tres, y el segundo sólo del tres.

¹⁴⁵ Es el caso de Kirsten Nigro.

6. El teatro de la crueldad, como lo plantea Barranco (1997), resulta insuficiente para estudiar la obra, aunque no deja de tener importancia.
7. La representación de un crimen en las condiciones requeridas y preparadas es mejor que uno perpetrado, como en el caso de *El extranjero*. Esto puede ser visto como algo todavía más monstruoso porque se planea detalladamente.
8. El crimen es visto como algo negativo, pero en *La noche de los asesinos* se ve como una necesidad; así lo justifican los hermanos.
9. La obra promueve que el espectador reflexione. Presenta un crimen, el entorno que lo ha provocado y el deseo de liberarse de la tiranía. Por tanto, el lector debe comprender que debe liberarse de las medidas represivas, así como pensar y actuar por cuenta propia; para ello, debe quitarse los moldes de la sociedad.
10. El desdoblamiento tiene como finalidad la caricatura y la crítica de los amigos de la familia e, incluso de los padres. Lalo, Cuca y Beba pueden desahogarse a través de la risa que les provoca ver en escena las parodias. Esto no se hace de manera evidente.
11. Cada hermano se rige por sus traumas. A través de la lipidia, dejan ver sus inconformidades.
12. La historia de Cuba va de fracaso en fracaso; Triana afirma: “me ha interesado la historia cubana porque creo que ella va de fracaso en fracaso, buscando una luz, o buscando algo extraño, posiblemente voces mesiánicas, posiblemente soluciones heroicas” (Vasserot, 2011a). Así, todos los movimientos sociales han fracasado.

13. A través de *La noche de los asesinos* Triana se manifiesta en favor de un teatro político, no en el sentido de alabar a Fidel Castro, sino en hacer que el espectador tome un papel activo, es decir, un efecto de distanciamiento.
14. Es absurdo encasillar la obra como prerrevolucionaria o posrevolucionaria. De hacerlo, se cierran muchas interpretaciones.
15. La crítica no ha logrado presentar un estudio detallado sobre el enfoque de Triana hacia algún gobierno de Cuba; en los estudios, muchos autores lo mencionan, pero no lo explican.
16. A través del metateatro, Lalo deja ver la búsqueda del yo ideal. El sueño de plena libertad que anima la rebeldía metafísica de Lalo frente a la frustrante tiranía que sus padres ejercen sobre él.

REFERENCIAS

- ABC (1932). *El ABC al pueblo de Cuba*. Manifiesto-Programa.
- Abel, L. (1963). *Metatheatre: A. New View of Dramatic*. Nueva York: Hill and Wang.
- Alatorre, C. (1999). *Análisis del drama*. México: Escenología.
- Arboleda, C. (1991). *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Archivo del Centro de Estudios de Historia Militar, Fuerzas Armadas Revolucionarias (1955). “Manifiesto No. 1 del 26 de Julio al Pueblo de Cuba” [en línea]. *La Habana, 8 de agosto de 1955. Fidel. Soldado de las ideas* Recuperado de <http://www.fidelcastro.cu/es/documentos/manifiesto-no-1-del-26-de-julio-al-pueblo-de-cuba>.
- Artaud, A. (1990). *El teatro y su doble*. Alonso, E. y Abelenda, F. (trad.) Barcelona: Edhasa.
- Bajtín, M. (1940). *La cultura en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza: Madrid.
- Bargalló, J. (1994). “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”. En Bargalló, J. (coord.) *Identidad y alteridad. Aproximaciones al mito del doble* (pp. 11-26). Sevilla: Alfar.
- Barranco, J. (1997). “Artaud y *La noche de los asesinos*”. *Encuentro de la Cultura Cubana* [en línea], núm. 4-5, pp. 46-52. Recuperado de <https://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/4-5-primavera-verano-de-1997/artaud-y-la-noche-de-los-asesinos-20154>
- Basilio, A. (2009). *Dos viejos pánicos de Virgilio Piñera: absurdo y farsa trágica* [en línea]. Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/3472340>
- Berlanga, M. (2006). *La noche de los asesinos de José Triana: rito por la identidad*. Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Biblioteca Nacional. (2007). "Encuentro de los intelectuales cubanos con Fidel Castro (Fragmentos de la primera sesión)". *Revista Encuentro de la Cultura Cubana* [en línea], núm. 43, pp. 157-175. Recuperado de <https://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/43-invierno-de-2006-2007/encuentro-de-los-intelectuales-cubanos-con-fidel-castro-68339>.
- Boje, D. et al. (2007). "From theatrics to metatheatre: The Enron Drama". *Revue Sciences do Gestion, Management Sciences*, núm 58. pp. 63-83.
- Callejas, S. et al. (2011). *Historia de Cuba: nivel medio superior. La Habana*: Editorial Pueblo y Educación.
- Camus, A. (1980). *L'homme révolté*. París: Gallimard.
- Cañada, B. (2015). *Análisis del texto y la creación del personaje*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Cardoso, P. (2005). *Cuba: historia, nación y cultura. Tomo I. De la Conquista a la Revolución*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Castro, F. (1952). "¡Revolución no, zarpazo!". En Dirección Política de las FAR (1972) *Moncada: antecedentes y preparativos*. La Habana: Editora Política.
- Castro, F. (1961a). "Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, primer ministro del gobierno revolucionario y secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961" [en línea]. *Portal Cuba*. La Habana: Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario. Recuperado de <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>
- Castro, F. (1961b). *Palabras a los intelectuales* [en línea]. La Habana: Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario. Recuperado de https://www.presidencia.gob.cu/media/filer/public/2022/05/07/palabras_a_los_intelectuales_1961.pdf

- Castro, F. (1973). *La historia me absolverá*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Climont, R. (2016). “Terapia teatral: Una lectura psicoanalítica de *La noche de los asesinos* de José Triana”. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, núm. 2, vol. 30, pp. 88-101.
- Cuba y su historia (s.f.). “Fulgencio Batista y Zaldívar 1954-1958” [en línea]. *Cuba y su Historia*. Recuperado de <https://cubaysuhistoria.wordpress.com/la-republica/gobierno-de-fulgencio-batista/fulgencio-batista-y-zaldivar-1954-1958/>
- Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Antonio Machado.
- Dauster, F. (1976). “The game of chance: The Theater of José Triana”. En Lyday L. y G. Woodyard (eds.), *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater* (pp.167-189). Texas: University of Texas Press.
- De la Campa, R. (1979). *José Triana: ritualización de la sociedad cubana* [en línea]. Madrid: Cátedra. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcns1c0>
- Diario Crítico* (2016). “Fidel Castro y la Revolución cubana: luces y sombras, en datos (2)”. *Diario Crítico* [en línea], 29 de noviembre. Recuperado de <https://www.diariocritico.com/fidel-castro-y-la-revolucion-cubana:-luces-y-sombras-en-datos-2>
- Dirección Política de las FAR (1972). *Moncada: antecedentes y preparativos*. La Habana: Editora Política.
- Duée, C., Fernández, B.; Morales, M.; Vilvandre, C. (1998). “L’Impromptu”: Una reflexión teórico-práctica sobre el teatro (Moliere, Giradoux, Ionescu, Cocteau). En Olivares Vaquero, M. D. y García-Sabell, T., *Les chemins du texte: VI Coloquio da APFFUE* (Santiago, 19, 20 e 21 de febreiro de 1997) (pp. 138-182) [en línea]. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. Recuperado de <https://chef.afue.org/documentos/62e4b70f87bd337eb3d0d3cd?lang=de>
- El ojo digital* (2010). “Los mitos sobre Ernesto “Che” Guevara: “Hemos fusilado, fusilamos y seguiremos fusilando mientras sea necesario”. *El ojo digital* [en línea] Recuperado de <https://www.elojodigital>.

- com/contenido/8515-los-mitos-sobre-ernesto-che-guevara-hemos-fusilado-fusilamos-y-seguiremos-fusilando-m
- Escarpanter, J. (1990). “Tres dramaturgos del inicio revolucionario: Abelardo Estorino, Anton Arrufat y José Triana”. *Revista Iberoamericana* [en línea], número 152-153, vol. LXXVIII, pp. 881-896. Recuperado de <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/epdf/10.5195/reviberoamer.1990.4793>
- Escarpanter, J. (1994). “Imagen de Imagen: Entrevista con José Triana”, En Negro, K. (comp.) *Palabras más que comunes*. Ensayos sobre el teatro de José Triana (pp. 1-12) [en línea]. Boulder: Society Of Spanish And Spanish-American Estudios. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_triana/obra/palabras-mas-que-comunes-ensayos-sobre-el-teatro-de-jose-triana/
- Espinosa, C. (coord.) (1992). *Teatro cubano contemporáneo: Antología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eversole, A. (1988). *Sobre arquetipos, símbolos y metateatro*, Valencia: Albatros.
- Eyerman, R., y Jamison, A. (1991). *Social Movements: A Cognitive Approach*. Pennsylvania: Polity Press.
- Forestier, G. (1996). *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*. Ginebra: Droz.
- Galicia, R. (2000). “Entrevista a José Triana. El gran ausente de la escena cubana”. *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* [en línea], núm. 25, pp. 193-196. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/145623/248657>.
- García Barrientos, J.L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de Gato.
- Genet, J. (1996). *Las criadas*. Madrid: Alianza.
- Hermenegildo et al. (2011). “Más allá de la ficción teatral: el metateatro”. *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo* [en línea], núm 5, pp. 9-16. Recuperado de https://oraprdnt.uqtr.quebec.ca/portail/docs/FWG/GSC/Publication/5478/96/10128/1/214137/6/O0000521390_TeaPal05Intro.pdf

- Hutcheon, L. (2010). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Lang, K., y Lang, G. (1968). *Television and Politics* [en línea]. Nueva York: Quadrangle Books. Recuperado de <https://doi.org/10.4324/9781351306089>
- Larco, J. (1965). "La noche de los asesinos". *Revista de la Casa de las Américas* [en línea], año 5, núm. 32, septiembre-octubre, pp. 97-100.
- Larson, C. (1992). "El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989 (pp. 1013-1019) [en línea]. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-metateatro-la-comedia-y-la-critica-hacia-una-nueva-interpretacion/>
- Lauer, R. H. (Ed.). (1976). *Social Movements and Social Change*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Lazo, R. (1974). *Historia de la literatura cubana*. México: UNAM. Dirección General de Publicaciones.
- Lima, R. (1994). "Elementos de la tragedia griega en las obras tempranas de José Triana". En Nigro, K. (comp.) *Palabras más que comunes. Ensayos sobre el teatro de José Triana* (pp. 13-22) [en línea]. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_triana/obra/palabras-mas-que-comunes-ensayos-sobre-el-teatro-de-jose-triana/
- Lobato, R. (2002). *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Madrid: Verbum.
- López, J. A. (2016). *Fidel en la mira*. México: L. D., Books.
- Luis, W. (coord.) (2003). *Lunes de Revolución: Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana* [en línea] (p. 225). Madrid: Editorial Verbum. Recuperado de <https://books.google.com.mx>
- Mayor, M. (2012). "Entrevista con José Triana (Un icono de la dramaturgia cubana)". *Revista Literaria Baquiana* [en línea], año XIII, núm. 75-76, enero-abril. Recuperado de <https://baquiana.com/xiii-75-76-enero-abril-2012-entrevista/>

- Meléndez, P. (2011). “El espacio dramático como signo: la autoconciencia del juego representacional en “*La noche de los asesinos*” de José Triana” [en línea]. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1r7b2>
- Miranda, J. (2009). “José Triana o el conflicto” [en línea]. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/jose-triana-o-el-conflicto/>
- Montes Huidobro, M. (1982). “Teatro dentro del teatro: técnica preferencial del teatro cubano contemporáneo”. *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Salamanca, agosto de 1971* (pp. 289-310) [en línea]. Salamanca, Universidad de Salamanca. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-dentro-del-teatro/>
- Montes Huidobro, M. (2008). “El teatro cubano”. En López Morales, Humberto (coord.) *Enciclopedia del Español en los Estados Unidos* (pp. 743-768) [en línea]. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_08/pdf/literatura17.pdf
- Morales, M. et al. (1998). “*L’Impromptu*: Una reflexión teórico-práctica sobre el teatro (Moliere, Giradoux, Ionescu, Cocteau)”, pp. 138-182. https://www.academia.edu/45230567/LImpromptu_una_reflexi%C3%B3n_te%C3%B3rico_pr%C3%A1ctica_sobre_el_teatro_Moli%C3%A8re_Giradoux_Ionescu_Cocteau
- Morán, A. M. (2011). “Metateatro, máscara y disfraz”. *Plureses*. Artes y Letras [en línea], año 0, núm. 1. Recuperado de <https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/330>
- Murch, A. (1973). “Genet, Triana, Kopit: Ritual as ‘Danse Macabre’”. *Modern Drama* [en línea], vol. 15, núm. 4, pp. 369-381. Recuperado de <https://moderndrama.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/md.15.4.369>
- Neglia, H., G. (2011). “El asedio a la casa: Un estudio del decorado en ‘La noche de los asesinos’” [en línea]. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv240>
- Nigro, K., F. (comp.). (1994). “Palabras más que comunes. Ensayos sobre el teatro de José Triana” [en línea]. En *Boulder: Society Of Spanish*

- And Spanish-American Studies*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_triana/obra/palabras-mas-que-comunes-ensayos-sobre-el-teatro-de-jose-triana/
- Ortega, J. (1969). “La noche de los asesinos”. *Cuadernos Americanos*, año XXVIII, vol. CLXIV, núm. 3, mayo-junio.
- Oviedo, J., M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana: 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Madrid: Paidós.
- Pérez, M. (2009). *El mito en el teatro cubano contemporáneo*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.
- Pierre, J., y Tortonesse, P. (1996). *Visages du double : Un thème littéraire*. París: Nathan.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea]. <https://dle.rae.es>. Consultado el 5 de mayo de 2025
- Revuelta, V. (dir.) (1966). *La noche de los asesinos (Grupo Teatro Estudio)*. Teatro Hubert de Blanck, La Habana.
- Río, I. (2015). *La literatura en el contexto de la Revolución Cubana: Análisis histórico*. Literario en el aula ELE. Tesis de Máster. Universidad de Oviedo.
- Salvat, R. (2004). “Entrevista a José Triana”. *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral* [en línea], núm 41, pp. 39-56. Recuperado el 22 de febrero de 2018, de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/jose-triana-an-interview-by-ricard-salvat/>
- Sartre, J., P. (1944). *A puerta cerrada* [en línea]. Recuperado de <https://sociologiaycultura.files.wordpress.com/2014/02/a-puerta-cerrada.pdf>.
- Solé Zapatero, F., X. (2014a), “‘Los funerales de la Mamá Grande’, de Gabriel García Márquez. Algunos problemas de su ‘solución artística’ mítico-carnavalesca”. En Álvarez Lobato, C. (coord.) *Monstruos y grotesco. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía* (pp. 137-166). Universidad Autónoma del Estado de México / Casa Aldo Manuzio.

- Solé Zapatero, F., X. (2014b). *Problemas de la posición y la perspectiva ‘autocentrada’ del narrador y de la poética del autor para dar cuenta de un texto narrativo: el caso de Arguedas*. Texto inédito (proporcionado por el autor).
- Sosa, E. (1978). *La economía en la novela cubana del siglo XIX*. Letras cubanas: Cuba.
- Tarrow, S. (2004). *El poder en movimiento*. Madrid: Alianza.
- Taylor, D. (1989). “Entrevista con José Triana”. En Taylor, D. (ed.) *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana* (pp. 115-123). Ottawa: Girol Books.
- Taylor, D. (1994). “La noche de los asesinos. La política de la ambigüedad” en Nigro, Kirsten (comp.) *Palabras más que comunes. Ensayos sobre el teatro de José Triana* (pp. 53-64) [en línea]. *Boulder: Society Of Spanish And Spanish-American Estudios*, Universidad de Colorado. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_triana/obra/palabras-mas-que-comunes-ensayos-sobre-el-teatro-de-jose-triana/
- Tilly, Ch. (2008). *Violencia colectiva*. Barcelona: Hacer.
- Torres, E. y Loyola, O. (2008). *Historia de Cuba, 1492-1898: Formación y liberación de la nación*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Triana, J. (1965). *La noche de los asesinos*. La Habana: Casa de las Américas.
- Ubersfeld, A. (1997). *La Escuela del Espectador* (trad. Silvia Ramos). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Urtusástegui, T. (1995). *Manual de dramaturgia* [en línea]. México: TYA. Recuperado de <https://www.collegesidekick.com/study-docs/20050979>
- Vasserot, C. (2011a). “Entrevista a José Triana” [en línea]. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_triana/obra-visor/entrevista-con-jose-triana/html/ff734e1a-a0fa-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_
- Vasserot, C. (2011b). “Siempre fui y seré un exiliado: José Triana por Christilla Vasserot” [en línea]. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado

de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/siempre-fui-y-sere-un-exiliado-jose-triana-por-christilla-vasserot/html/e87cdbfe-a0fa-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_

Zalacaín, D. (1985). “El asesinato simbólico en cuatro piezas dramáticas hispanoamericanas”, *Latin American Theatre Review*, vol. 19, núm. 1, pp. 19-26.

APÉNDICE

Mapas de Cuba



Archivo digital Teatro Cubano

[<http://ctda.library.miami.edu/digitalobject/4202>]

•Figura 1. Pronóstico de totales de precipitación para el trimestre de febrero-abril 2017



[<https://insight.wfp.org/drought-and-food-security-in-cuba-between-science-and-intuition-1c2523e29625>]



Interview with José Triana
(Video recording)
University of Miami



Capitolio, La Habana, Cuba



Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba



Hotel Nacional, La Habana, Cuba



Hotel Presidente, La Habana, Cuba

REPRESENTANTES DE LOS GRANDES MOVIMIENTOS SOCIALES Y POLÍTICOS DE CUBA



José Martí



Tomás Estrada Palma



José Triana



Gerardo Machado



Fulgencio Batista



Fidel Castro

ENTREVISTA CON JOSÉ TRIANA

Christilla Vasserot
(2011a)

No te voy a preguntar por qué escribes, pero quisiera saber para quién.

Es una pregunta que siempre me he hecho, desde el principio, y creo que la respuesta siempre ha estado en la escritura. Escribo para los sectores más desfavorecidos de la sociedad. Es decir que siempre he pensado que debo expresar en mi escritura los problemas de aquellos hombres que, por alguna razón, dentro de la sociedad ocupan un lugar marginal, o describir con tal fuerza esa marginalidad de los personajes que toque a todos los sectores, a todas las capas de la sociedad. Esa es una de las interrogantes más grandes que se hacen siempre a un escritor: ¿para quién escribes? Escribir siempre supone un riesgo. Y creo que escribo tratando que tanto lo vivido como lo soñado tenga una fuerza tal que parezca un sueño de la vida y que ese sueño sea capaz de destruir esa parte sombría de la nada, del vacío. En realidad, no sé por qué escribo ni para quién. Todas éstas son conjeturas.

¿Al escribir poesía, persigues la misma meta que con el teatro?

Tanto cuando escribo poesía como cuando escribo teatro, me parece que estoy escribiendo la misma cosa. No encuentro ninguna diferencia. Sin embargo, como resultado puedo pensar que la poesía es como si buscara una estética y el teatro es como si buscara anular el vacío. Me resulta difícil hacerte ese planteamiento de una diferencia

entre las escrituras tanto de un poema como de una obra de teatro. Creo que durante todo el tiempo hago lo mismo. Y creo que los temas están insertos. Hay una correspondencia entre lo que escribo como poema y lo que escribo como teatro. Todo está enlazado, como imbricado extrañamente, formando un cuerpo sólo. Posiblemente haya resultados diferentes, pero las dos formas están ligadas. Además, yo miro el texto teatral como un enorme poema. Los hombres, cuando hablan en mi teatro, es como si estuvieran buscando una raíz secreta, una raíz misteriosa que en realidad es lo poético, el misterio poético. Creo que todos los personajes de algún modo se debaten por expresarse en esa vía, esa corriente, ese fluido extraño, misterioso, que es el poema, o que es la poesía. El poema es la escritura; la poesía es la búsqueda de lo invisible, una manifestación de lo invisible, es decir, cuando ya el poema queda como quintaesenciado y solamente queda alguna frase o queda algún verso que puede agitar o toca zonas soñadas o pensadas extrañamente. Me resulta muy difícil buscar una definición porque son los instrumentos con los cuales uno trabaja y al mismo tiempo uno no sabe exactamente con qué es lo que trabaja. Porque la mayoría del tiempo sabemos que trabajamos con una cosa que se llama la memoria, pero la memoria es tan inconsútil y al mismo tiempo tan fragmentada que lo único de que podemos tener conciencia es de su fragmentación. No podemos tener conciencia de su estructuración. Trabajar con la memoria es trabajar siempre como en un terreno cenagoso. ¿Tú has visto a esos equilibristas que atraviesan de un lado a otro en un circo, en una cuerda floja? Y tú los ves que van pasando... Pues eso yo creo que es una de las definiciones que podría plantearme o replantearme con la escritura... ese acto.

¿En qué medida los personajes de tu teatro son representativos de la sociedad cubana?

Ellos son para mí los más representativos. No son los personajes ni de la alta sociedad ni de una sociedad instalada correctamente. Son hombres que por una u otra razón siempre están como al borde, marginalizados, nunca satisfechos ni de lo que han hecho ni de lo que hacen. Siempre están como al margen, como un canto al margen. Están en una orilla extraña dentro de la sociedad. El mundo está bullendo de este lado y de este otro están ellos como expectantes, actuando, agitándose, con ciertas convulsiones, con cierto sentido crítico; algunas veces con ferocidad, otras veces pasivamente. Luchan y la mayoría no sabe por qué. Buscan algo cuyo significado último ignoran. Es como estar dentro de la realidad y salir fuera de la realidad, como si quisieran imponerse y al mismo tiempo saben que la lucha es inútil, al mismo tiempo forcejean contra esa realidad. Es un debate permanente entre acto y conciencia.

Pero, ¿cómo defines esa realidad, ese mundo?

Yo creo que ése es un problema del espectador. Cuando uno escribe, uno cree siempre en el mejoramiento, en el mejoramiento humano. Es esa parte un poco *naïve* de la escritura: uno cree que va a ayudar, que va a resolver. Eso no es cierto. A largo plazo posiblemente influya la escritura en el individuo. Pero el tanteo de uno, escritor, por esa especie de enorme pasión que tiene con la sociedad, con los seres que lo rodean, con los amigos, es decir, toda esa necesidad de darse que hay en la escritura siempre la he pensado como el acto mayor que yo pueda dar. Creo que en cada una de mis obras hay una metáfora que yo quiero exponer. Ahora, algunas veces esa metáfora se me escapa a mí, su significado yo no lo entiendo. Y creo

que es mejor que sea así y que no trate de buscar una lucidez absoluta porque eso trataría de destruirlos a ellos como seres vivos. El mundo y los personajes a los que he creado deben de explicarse por sí mismos. ¿Qué tienen una correspondencia con la sociedad cubana? Naturalmente: yo soy cubano y todo lo que trato de hacer es expresar esa sociedad. Pero muchas veces, la mayoría, no sé exactamente el significado último. Vivo en un mundo de conjeturas muy estúpido, y dentro de esa estupidez hay momentos lúcidos, como en los locos. Me parece que eso ya es más que suficiente. No gratifico la inteligencia porque creo que la mayoría de las veces es lo que sirve para destruir, no para construir. Entonces busco en esa otra zona, que no sé exactamente si es estupidez o si es ternura, o si es amor, o si es melancolía. Pero no creo que yo tenga una respuesta inmediata. No soy de los autores que pueden clarificar mucho con respecto a su escritura. Más bien es una divagación o un discurso sostenido en busca de alguna luz que aparecerá extrañamente.

A pesar de que tus obras se desarrollan en épocas diversas, ya sea la guerra de Independencia, la dictadura de Batista, o más acá si no tomamos las acotaciones al pie de la letra, los personajes parecen sufrir siempre el mismo estado de sumisión, corrupción y alienación. ¿Será que las cosas no cambian nunca?

No, yo creo que las cosas han cambiado, o van cambiando, o pueden ir cambiando. Creo que el hombre va cambiando y se va ensanchando en los diferentes niveles en los cuales se mueve. Todo eso se va transformando. Si busco en las obras que he escrito, primero hay una intención histórica. Puede que como intención o como resultado sea un fracaso. Ahora bien, a mí me ha interesado la historia cubana porque creo que ella va de fracaso en fracaso, buscando una luz, o buscando algo extraño, posiblemente voces mesiánicas,

posiblemente soluciones heroicas. Posiblemente dentro de todo ese marasmo, de esa corrupción, de esa agitación de luchas extrañas, podemos decir que nuestra sociedad se va amplificando y se va concretizando. Eso ya es un elemento más que suficiente para instalarla dentro del mundo literario, que es lo que en definitiva a mí me interesa. Es decir, rastrear la historia, exponer diferentes aspectos del hombre y al mismo tiempo darles a todos ellos una dimensión proteica, misteriosa; que tengan diferentes interpretaciones y sean abiertos al porvenir, pero que entre ellos mismos se fueran uniendo y se fueran haciendo una pequeña luz de comprensión de lo vivido, de la vida cubana. Es verdad que hay muchos elementos sórdidos en todas las piezas, pero es que la historia humana está hecha de sordidez, es un juego doloroso, una historia dolorosa y sangrienta la mayoría de las veces. Los pequeños núcleos que he tocado dentro del teatro demuestran precisamente todo aquello que he vivido, tanto imaginariamente como en carne y hueso, alguna parte de lo que el hombre puede sufrir.

Quisiera que comentaras algunos términos que se aplicaron a ciertas obras tuyas o a los que se aludió para analizar tu teatro. El primero es: teatro político.

El hombre es un animal político, entonces yo creo que toda mi obra es una obra política. Todos los personajes míos son seres humanos, o al menos buscan la potencialidad de realización humana. Ellos se buscan, se creen, se piensan capaces de luchar como tú y yo por un lugar en el mundo. En este sentido son seres políticos, extrañamente, pero son seres políticos. Son activos, pensantes, son animales que viven, que se agitan y crean un potencial de fuerza, explicando algunas veces los horrores, unas veces explicando la indiferencia,

otras el encierro. Están confrontándose unos con otros y buscando una salida, una solución.

No es entender el teatro político como aquel que debe tener un mensaje, que tiene que solucionar los problemas de los políticos, dar respuestas a los horrores que hacen los políticos. Por ejemplo, en los años que viví en Cuba, hubo el enorme debate del teatro brechtiano y del teatro soviético: esos eran los puntos más altos de la actividad creadora teatral. Siempre ese teatro me dejaba un poco perplejo, por no decir indiferente. Yo realmente me muevo en otro campo, en otra zona. Estoy mucho más cerca de Antonin Artaud; me gustan más las investigaciones de un teatro centrado en el ritual, la ceremonia, la vida síquica del hombre y la vida del hombre en comunidad, etc. Pero el teatro que nosotros hicimos en Cuba fue barrido, fue destruido totalmente; vino otra gente mucho más joven que nosotros y asumió el papel que querían los políticos que tuviera el teatro. Y se hizo el teatro político, un teatro en el cual el poder siempre tenía el papel paternal y los otros eran bestias malas, es decir blanco sobre negro. El resultado es que de eso hoy día queda poco, porque los escritores estaban en función de los intereses del grupo político en el poder. Yo creo que el teatro es otra cosa, que el teatro busca otros territorios. ¿Territorios de qué? De la conciencia, de los problemas de conciencia, de los problemas de nuestra vida, esta vida que vivimos, cómo debemos vivirla, cuáles deben ser nuestras mayores aspiraciones, cuáles deben ser nuestros mayores intentos. Pero esto sin programación, que es lo que yo combato. Un teatro dirigido lo detesto. Una obra nace como un hecho espontáneo, como nace una flor, una abeja, una hormiga, es decir, esa cosa que es del esfuerzo animal, brutal, del misterio de la naturaleza. No me vienen ahora palabras mejores. El caso es que el teatro debe nacer de los problemas naturales que se van planteando los hombres mientras viven. Ya cuando hay una programación demasiado evi-

dente, el teatro deja de funcionar. Esto lo hemos visto con el teatro de Maiakovsky, con el teatro de Bertolt Brecht, y con todo el teatro que es programático. Hoy día no nos interesa. Creo que el escritor, nosotros como escritores, los que tratamos de escribir teatro, estamos siempre dentro de esa encrucijada entre teatro político, a la manera que quieren los políticos, y el otro teatro, el teatro que nace espontáneamente, que busca zonas más contradictorias. Además, yo creo que siempre el que escribe está contra, nunca está a favor. A favor es secretamente, en una dimensión mayor, en una dimensión espiritual; pero se escribe contra.

¿Entonces estarías de acuerdo con la denominación: teatro subversivo?

Sí, ése es el punto que yo busco: un teatro de subversión, que haga reflexionar, un teatro que haga pensar, que sirva como de conductor para un mejoramiento humano. Pero siempre dentro de la subversión, nunca dentro de la aceptación. El día que un escritor se pone a escribir en favor de, yo me pregunto: ¿por qué limitarse? Sin embargo, si tú buscas la subversión, ella te da una mayor amplificación, te da una mayor diversidad y te da una ambigüedad. Y los textos entonces adquieren una dimensión mayor, mucha más fuerza. ¿Por qué sigue siendo *Los siete contra Tebas* una obra permanente? Es una ópera, es un ejemplo de obra política, pero que también llega al corazón humano. Se están enfrentando los dos hermanos, y cada uno tiene razones poderosas. Nadie es mejor, ni el de afuera ni el de adentro. Los dos están luchando por unas mismas causas y han cometido los mismos errores. Ahí es adonde voy: ese teatro subversivo, donde se enfrentan las dos caras de uno mismo. Esa es la búsqueda que a mí me interesa. Por ese camino voy, por ese camino he ido siempre.

Y cuando se habla de teatro sicológico, de representación de un sicodrama a propósito de *La noche de los asesinos*, ¿qué opinas?

Por lo regular todos vivimos haciendo un sicodrama, así que es banalizar el tema, o banalizar la obra. Yo creo que más bien es el enfrentamiento de dos poderes: el poder de los jóvenes y el poder de los viejos. Es el eterno enfrentamiento como lo hubo en el año de 1953 en Cuba y como después lo vimos en los años 60, en Cuba también hubo ya una generación que empezó a pensar. Por eso, la obra se hizo tan interesante y tuvo la repercusión que tuvo; ella manifestó una verdad de dos generaciones. Y parece ser que todavía sigue conquistando a otra gente. Pero no creo que sea el problema sicológico de matar al padre, a mí no me interesa ese asunto. Además, si tú analizas siguiendo la línea conductora del sicodrama, todo lo que se dice ahí con los padres es una historia banal. El verdadero furor de esos muchachos no es el vaso que se rompe ni el grito por que se apague el radio. Lo que ellos quieren es que el mundo esté mejor ordenado y que el amor ocupe un lugar justo entre ellos, y no ese desorden, esa arbitrariedad en la cual ellos se mueven como fragmentados, como rotos, como arbitrariamente mal dispuestos dentro de la sociedad. Ellos tratan de buscar ese orden. Y esas palabras corresponden muy bien a lo que podría yo llamar teatro político.

También se vinculó *La noche de los asesinos* con el teatro del absurdo...

Mira, vamos a hablar honesta y claramente. Aunque esto quizás resulte un poco largo, un poco tedioso, quisiera exponerte la formación que yo tuve. ¿Cuáles fueron los autores, las obras primeras que me movieron en el teatro? ¿Cuáles fueron las raíces exactas de mi formación? Está Dostoievski en primer lugar, está Cervantes,

extrañamente, formando parte, y están los escritores cubanos. Esos fueron los primeros libros: la lectura que mi padre hacía del Dante, cuando mi padre me leía Cervantes, después cuando yo empecé a los catorce o quince años a leer seriamente, o a tratar de entender algo en el mundo dostoievskiano. Esos fueron escritores que a mí me turbaron, que me sirvieron como una especie de limo; mi formación básica, fundamental, parte de ahí.

Después viene el famoso movimiento existencialista que inunda toda nuestra vida. Los libros de Camus *El mito de Sísifo* y *El hombre rebelde* fueron hitos fundamentales para toda la generación formada dentro de los años 50, del 40 y pico al 50. Ya estaba en nuestras manos cuando yo tendría diecisiete o diecinueve años. Eso ya tiene un carácter muy formativo. Como lo tiene toda la generación del 98: Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, que son escritores a los cuales yo sigo con mucha pasión, como a Ramón del Valle-Inclán. Ya no es el limo, sino lo que trata de hacer el cuerpo espiritual de una persona. También te podría hablar de algún cuento de Sartre y sobre todo los trabajos que hizo y que nosotros leímos con mucho interés: Lo imaginario, por ejemplo, y el libro sobre Baudelaire. *La prostituta respetuosa* y *Las manos sucias* fueron a finales de los años 40 una especie de explosión del nuevo teatro en Cuba. Después están las obras de teatro de Camus, entre ellas *Calígula*. Todo eso forma parte de nuestro acervo cultural. En los escenarios se ponían mil representaciones, quinientas representaciones, trescientas representaciones. Y ahí, en ese mundo me formé. Hubo, por ejemplo, en los años de 1950 una representación maravillosa de *La prostituta respetuosa*. Esa obra fue una convulsión dentro de nuestro teatro. Pero otra convulsión fue la representación de *Las criadas* de Jean Genet, que hizo que me pasara dos o tres noches sin poder dormir, fascinado todavía por las voces que oía, de los actores hablándome, de las dos actrices hablando y diciéndome cosas que me perturbaban y llenaban de verdad,

me hablaban al corazón, directamente al corazón. Son obras que uno no puede olvidar. Es decir que, a los dieciocho, diecinueve años ya tenía repertoriados dentro de mi cultura personal a esos autores que me habían tocado profundamente.

Más adelante viene el famoso movimiento del absurdo. Pero yo ya estaba formado. Sólo lo vengo a coger en el año de 1958, en España, cuando se montan las obras de Ionesco y de Beckett, de las que se hacen unas representaciones para mi gusto extraordinarias en unos pequeños teatros experimentales en Madrid. Ya anteriormente yo había escrito tres o cuatro obras: una que destruí que se llamaba *El incidente cotidiano*, otra que también había destruido que se llamaba *Augusta* y otra que se llamaba *La casa de las brujas*. Y había escrito otra obra, que permanece todavía, que se llama *El Mayor General hablará de teogonía*. Es decir que en el período de 1954 a 1958 ya tenía obras dentro de mí que correspondían a lo que después iba a ver. Por eso, es la pasión que tomo por el teatro del absurdo. Yo ya estaba trabajando en eso..., con las limitaciones que tienen las obras. Yo no me voy a poner al nivel de una obra de Ionesco o una obra de Beckett, me ocupo en mi pequeño rol de escritor diferente. Pero cuando vi *La lección* me dije: estoy delante de un clásico. Cuando vi *Jack* o *La sumisión*, me pareció tan hermosamente orquestada, llena de luminosidad, llena de encanto... era un teatro que me apasionaba. Para mí, siempre sigue superior Beckett. *Esperando a Godot* y *Final de partida* son dos obras inmensas, que han planteado y nos han demostrado toda la angustia del hombre en una situación sin salida, en situaciones insensatas. A partir de ahí, son pocas las obras ya que me pueden ir impresionando, que me van interesando, aunque veo algunas que son admirables.

Aparece entonces el teatro de Bertolt Brecht. Aquí en París tuve la oportunidad de ver *Madre Coraje*. Lo consideré un enorme y maravilloso espectáculo. Pero... Lo que te quiero decir es que no

es por indiferencia o por falta de sensibilidad frente al pensamiento germánico, sino que me parece que todo eso es demasiado fácil, demasiado inmediato, todo está explicado. Y en el hombre hay muchas cosas que no pueden explicarse. Por mucho que tratemos de descifrarlo, siempre vamos a encontrar zonas y zonas más oscuras, más oscuras. Y algunas veces una lucecita... Después se vuelve a apagar la luz. Aunque haya obras que me parecen excepcionales: la *Lulu* de Alban Berg, por ejemplo, como acto teatral es de las más eminentes que he leído y que oí. No dejo de reconocer la grandeza de Brecht (después lo he estado analizando y estudiando; ayudé en la traducción en Cuba del *Galileo Galilei* y de *La buena alma del Sechuán*). Es un teatro muy bien hecho, pero la turbulencia de nuestro mundo no la encuentro. Prefiero en ese caso las obras de Fritz Lang, en el cine. Creo que él ha ido mucho más lejos, como en el film *Furia*, de los años 30 y pico, que sigue siendo un momento realmente complejo, digno de estudio y de revisión. *Las historias de Mabuse* o *La historia de M* me interesan también.

Entonces, llamarme absurdistas está bien, pero creo que mi búsqueda es otra. Puedo pensar que en algún momento he planteado la absurdidad de nuestra sociedad, pero siempre con un elemento más positivo, es decir pensando que el hombre es una criatura única, que el hombre, a pesar de todo el horror que pueda crear, merece la pena. Eso creo yo.

Has hablado de Brecht y de Valle-Inclán. Ellos tienen un punto común que es su teoría del distanciamiento...

Eso me interesa mucho, y sobre todo distanciamiento en el sentido de la representación. La obra de Ramón del Valle-Inclán es totalmente distinta de la obra de Bertolt Brecht, y sin embargo tienen un punto común que es su teoría del distanciamiento. Para hacer una puesta en

escena gratificante de una obra de Ramón del Valle-Inclán, siempre hay que tomar distancia con la situación. La obra adquiere entonces una mayor fuerza. Sin embargo, el distanciamiento aplicado a las obras de Bertolt Brecht se pierde, porque entonces se convierte en demasiado didáctica. Vi una *mise en scène* de *La ópera de cuatro quilos* por Giorgio Strehler, el director del Piccolo Teatro, que me pareció excelente. Creo que el elemento del distanciamiento estaba trabajado de otra manera, interpolando elementos del teatro convencional y del teatro de la crueldad, y así se evaporaba la dimensión didáctica. Entonces fue muy interesante. Y vi también, por el mismo Strehler, *La buena alma del Sechuán* y era realmente una maravilla. El teatro de Bertolt Brecht, retomándolo como si fuera una obra shakespeariana. Sin embargo, creo que la obra de Ramón del Valle-Inclán, aplicándole el punto de vista del distanciamiento, se hace muy eficaz, muy válida su respuesta escénica, su logro escénico.

***Revolico en el Campo de Marte* es, para esquematizar un poco, una parodia de las comedias del Siglo de Oro español. *Palabras comunes* es una adaptación al teatro de la novela de Miguel de Carrión *Las honradas*. *Medea en el espejo* es una transposición en el ambiente cubano del mito de *Medea* y de la *Medea* de Eurípides. ¿Tienen algo común esos tres tipos de referencia a un modelo: parodia, adaptación teatral y transposición?**

Sí, yo creo que sí, porque es insertar las obras o el mundo de esos hombres un poco marginales, casi todos, dentro del mundo de la cultura. *Medea en el espejo* es sencillamente una respuesta a las otras *Medeas* que se han hecho: la de Anouilh, la de Séneca, la de Unamuno y la original, la de Eurípides. Naturalmente, lo hago partiendo de la sociedad que conozco e imponiéndole una especie de brillo musical, extraño, a la pieza, con elementos sacados de las referen-

cias populares, del mundo popular. Algunos personajes son sacados de canciones, otros son sencillamente manifestaciones de la vida más común de la sociedad cubana, pero como instalándonos dentro de un marco trágico, en busca de una respuesta a una pregunta que siempre me he hecho: ¿qué dimensión tenemos, como hombres, como gente que habita ese lugar del planeta? La obra *Revolico en el Campo de Marte* la he hecho pensando en una especie de juego mozartiano. En esa época yo oía mucha música de Mozart, así que posiblemente debe de estar impregnada de algún juego mágico, mozartiano; en el verso posiblemente esté, no sé. Quizás sea eso muy pretencioso. A las comedias de Lope de Vega, de Calderón de la Barca, les hago un homenaje también. Por una parte, juego con el verso, hago disparates, creo un desorden que se hace poético dentro de la pieza, pero al mismo tiempo voy siguiendo las estructuras dadas por el teatro de Lope de Vega y jugando un poco con el barroquismo calderionano. En cuanto a *Palabras comunes*, es un intento de tomar una novela y darle un vuelco teatral, buscar los vericuetos, zonas extrañas que me sugería la novela y entonces darle cuerpo, y ofrecerle un homenaje a Miguel de Carrión. Es decir que todo está en función siempre de un acto cultural. Es la búsqueda insistente del acto literario, insertándome además en la Historia, insertando las cosas dentro de la Historia.

El tema del amor está presente en todas tus obras. Sin embargo, en *Ceremonial de guerra* no hay personajes femeninos...

Pero existe el amor entre los hombres. Creo que hay una escena muy hermosa en la obra, que es el encuentro de Aracelio con Carlos. Creo que es una escena de amor entre dos hombres que está resuelta de un modo muy saludable, que está bien orquestada. La obra también es un canto al amor. Por un lado, está el juego político,

el juego heroico, la guerra, el furor de la guerra, etc., y están esos hombres debatiéndose, hablando de un mismo amor, de un amor hacia lo invisible. Creo que la verdadera respuesta de la obra está dada en el forastero que viene, en ese ser ambiguo que entra en la escena, que no es ni blanco ni negro, que no es ni hombre ni mujer, cuando empieza a hablar y a cantar sobre la naturaleza y las flores, la naturaleza cubana... Un canto de amor, yo creo.

Lo que mueve a tus personajes es su búsqueda de la Verdad. Podemos llamar así el reconocimiento por cada uno de su propia identidad, la «Revolución ejemplar» como lo dice Miguel Hernández en la frase que pusiste como exergo a *Ceremonial de guerra*, o la Libertad. ¿Pero es eso sólo un sueño?

¿Y es que tú crees que lo que estamos haciendo, esto de ponernos delante de una máquina que nos está grabando, no es un sueño también? ¿Qué es lo que va a quedar de ello si no va a ser un sueño? Unas palabras dispersas, las tuyas, las mías, buscando algún sentido extraño... Eso yo creo que es la vida. La obra de Calderón *La vida es sueño* siempre ha sido una especie de interrogante para mí, una incitación realmente a la escritura; lo mismo que las obras shakespearianas. *Sueño de una noche de verano* es una obra enorme, maravillosa. No menos maravillosa es *Julio César*, o *Antonio y Cleopatra*, o *Coriolano*: siempre se están tocando zonas irreales. Todo el teatro shakespeariano está en esa dimensión: un sueño. Es lo que sueño que debe ser el gran teatro y que aspiro a dar, y me doy cuenta que estoy incapacitado para ello, y con esa frustración moriré. Un momento sublime es el del borracho de *Macbeth* entrando después de que se ha cometido el gran crimen. Se oyen golpes en la puerta, se oyen unas campanas y él empieza a decir incoherencias. Y después el momento de la mujer, lady Macbeth, cuando está lavándose las

manos, y por mucho que se las lave siempre están manchadas de sangre... y ya no es la sangre física, es la sangre invisible que la rodea a ella. En esos momentos se mezclan lo vivido y lo soñado, se hace como vida en sueño.

¿Qué vínculo hay entre la memoria y el sueño?

Tienen la misma capacidad de darnos lo fragmentario, lo que somos.

¿No será la Verdad la desaparición de las fronteras entre vida y muerte, locura y razón, sueño y realidad, la desaparición de toda clase de discriminación, racial por ejemplo?

Sí, pero tú lo tienes claro.

Eso nos lleva a hablar de la paradoja de la falta de comunicación entre los hombres dentro de la sociedad. Es un problema social, pero también lingüístico...

Sí, dificultades y dificultades. Creo que es una enorme dificultad. Pero es natural. Cada hombre arrastra su victoria. Y cuando se enfrenta a otro hombre, su historia es la que habla, o los fragmentos de esa historia. Pero el otro no lo sabe y cree que está contestando a una pregunta o a una respuesta inmediatas. Y ninguno se da cuenta de que los dos están hablando de historias diferentes o de las mismas historias desde puntos de vista diferentes. Y eso es lo que hace apasionante siempre a la vida humana, ese puro contacto con una historia. ¿Cuántas veces estás convencida de que lo que están diciendo aquí corresponde a lo que está sucediendo? Hay fragmentos que vuelan del pasado y están dando una respuesta aquí. Esa incomunicabilidad es lingüística e histórica, por lo tanto, social. Y de

eso estamos hechos, ésta es nuestra materia, materia que nos turba, nos perturba, nos enajena, nos lleva algunas veces a estados límites.

¿A esa fragmentación le puede dar el teatro una respuesta?

El teatro la representa, la hace evidente. Lo hermoso del teatro es precisamente que nos pone en contacto con esa materia informe, desasida, y que de momento sorprende porque está llena de luminosidad. Dentro de la neblina de las palabras de los personajes siempre hay un instante sorpresivo. Y ese instante es el que a nosotros como espectadores nos interesa. Te hablaba de los dos momentos de Shakespeare, de *Macbeth*, esos dos instantes: la entrada del borracho, oyendo campanas; él está totalmente entre sueños, no sabe exactamente qué es lo que está pasando; ha sucedido el crimen, se oye el canto de un gallo a lo lejos y todo está, así como en bruma, como él; y además todo lo que dice son vulgaridades. Y también está la escena de lady Macbeth. Llegar a ese nivel, pocos escritores lo han logrado dentro del teatro, del gran teatro, del teatro universal. Esos minutos en que tú te dices: ¿dónde estoy? ¿qué es esto? Posiblemente mi ignorancia sea muy grande o mi falta de sensibilidad sea enorme, pero momentos como esos pocos he encontrado en el teatro. Y ésa es una de las cosas, creo yo, que más me incitan a escribir teatro. Llegar a alcanzar, ¡ah, pretensión mía!, algo así, esa dimensión...

París, 11 de abril de 1991.

SIEMPRE FUI Y SERÉ UN EXILIADO

Christilla Vasserot

(2011b)

CHRISTILLA VASSEROT: Mirando hacia atrás, ¿qué ha cambiado desde los primeros momentos en que empezaste a escribir? ¿Qué ha cambiado en tu manera de abordar la escritura? ¿Por qué volviste a escribir algunas obras como *La Muerte del Ñeque*?

JOSÉ TRIANA: En mi primera versión de *La Muerte del Ñeque*, me perdí en lo psicológico. Mirando hoy la obra, de la misma manera que miro *Medea en el espejo*, la estimo un cuadro social, la miro con una perspectiva que me da la historia, el hecho de haber analizado más a fondo qué cosa era el mundo cubano, qué era la sociedad cubana, dónde estaba insertada, cuáles eran las corrientes políticas, sociales, económicas y también filosóficas que la movían. Por una parte, he buceado en el sensualismo, el hedonismo y el deseo mítico del cubano. A menudo nuestros compatriotas se nos vuelven insoportables cuando los tratamos por primera vez, por la cantidad de historias, la mitomanía que se despliega. Esa mitomanía es una búsqueda del mito. En el cubano está muy asentado el deseo del mito, de la historia. Cada criatura en Cuba trata de inventarse una historia. Y eso supone al mismo tiempo la asimilación de miles de otras historias que ocurren a su alrededor. La mitomanía nuestra es la locura del mito. Buscamos historias, cada cual más delirante, como para construirnos sendas interpretaciones, para crearnos una identidad y posiblemente estemos muy lejos de ello, pero de ello formamos parte. En *La Muerte del Ñeque*, los personajes se exacerbaban. Uno trata de mitologizar al otro, mientras se mitifican a sí mismos. Esto es una observación que debo a los años que he vivido en Francia. Aquí encuentro el mismo fenómeno, pero de una manera

más vaga, más excepcional. Sin embargo, en Cuba te lo encuentras a patadas. La obra ha ganado porque no me he vuelto a perder en lo psicológico como en la versión inicial.

C. V.: Tú mismo haces que algunos personajes se vuelvan mitos, como el Perico Piedra Fina de *Medea en el espejo*, que en los relatos Fragmentos y humo se ha vuelto un mito, un personaje colectivo, del cual se ha apropiado una colectividad inventada por ti.

J. T.: Es que deseo —y espero que los años me den fuerza y la alegría de seguir escribiendo— inventar nuevas referencias en torno a todo lo que he desarrollado ya: por ejemplo, en *Candelaria Ortiz*, el último relato que he escrito, hay variaciones, puntos complementarios sobre un sujeto, y un personaje añade noticias de otro que intervino en *La Muerte del Ñeque* y en el delirio descriptivo aparece Cachita Burundanga bailando junto a Silvia Pinal y Arturo de Córdoba. Te puede parecer extraño, pero no lo es. Yo quisiera ir construyendo un universo muy especial en el cual todos los personajes se vayan encontrando unos a otros. Ahora mismo estoy trabajando un relato en el cual quiero meter a los muchachos de *La noche de los asesinos*.

Los relatos de Fragmentos y humo están todos situados en el lugar donde yo nací. Todos los personajes y los lugares pertenecen al mundo de esos años. Los he retomado y he inventado toda una serie de historias a partir de lo que oía, lo que se contaba cuando era un niño. Ese fantasmear lo he incorporado al relato.

C. V.: ¿Qué diferencia concibes entre la escritura teatral, la escritura poética y la de un relato?

J. T.: Yo me acerco al teatro porque para empezar me seduce la historia. He tenido una gran obsesión con la historia del país, mi historia,

la historia de lo que los cubanos hemos vivido. Acercarme al teatro es buscar un medio expresivo en el cual yo vaya hacia una síntesis, lograr expresar esa complejidad que me da la historia, que me da la vida cubana. Al principio, cuando pequeño, a los seis u ocho años, en mi precocidad infantil, me embarullaba en los relatos. Me inventaba historias, pequeñas historias como las de los ventrílocuos. Posiblemente en aquel momento estaba yo repitiendo el acontecer inmediato. Yo trataba de trasponerlo y volverlo una historieta. Esas historietas se transformaron a medida que fui creciendo, a los diez o doce años, y organizábamos representaciones en la casa. Jugábamos. Y ese juego me llevó a una búsqueda mayor, a los dieciocho o veinte años; vivía enajenado por el teatro, me fascinaba —algo que posiblemente mi madre me inculcó, esa idea del teatro y del cine. Pero desde pequeño mi intención fue narrativa y al mismo tiempo poética. Y luego fui encontrando una vía para manifestar algo que se transforma en teatro. Lo teatral ha estado funcionando dentro de toda mi obra porque siempre busco una síntesis expresiva. Mis diálogos están concebidos para que el carácter se defina. Yo hago una definición sin saberlo, buscando esa síntesis donde un personaje esté dando una imagen muy clara de lo que es él, de lo que son los personajes. En mis relatos los personajes hablan como si estuvieran definiéndose, buscando una definición de sí mismos. Eso se lo debo al teatro, al ejercicio de largos años. La poesía y el teatro buscan síntesis, mucho más que lo narrativo. La prosa puede ocupar páginas y páginas de reflexión. Para mí, las reflexiones están muy reducidas. Lo que yo veo siempre es el barullo, la confusión humana. Por lo regular, en la prosa el escritor se alarga demasiado. Yo condenso, atrapo al personaje, lo tomo en sus momentos significativos, los momentos en los cuales hay una contradicción y una lucha que se manifiesta y que puede aclararle algo al lector o al espectador. Se trata de una síntesis de raíz poética.

¿Por qué empiezo a trabajar en el relato? El relato empezó a aparecer en forma definida en el monólogo *Cruzando el puente*. Eso fue en el 1991. Anteriormente yo había garabateado esbozos de relatos, pequeñas cosas que estaban entre el poema y el relato. Pero en *Cruzando el puente* me vi con la necesidad personal de realizar un acto teatral que incluyera lo narrativo. Se trata de un monólogo en que hay momentos casi narrativos. Esa experiencia me lleva a ejercitar al lector que soy de novelas, cuentos, relatos: eso me apasiona. A finales de los 70 hice la adaptación de la novela de Miguel de Carrión, *Las Honradas*, en la obra *Palabras comunes*. Naturalmente, era una búsqueda. Luego viene *Cruzando el puente* e inmediatamente se me aparece cierta claridad sobre cómo abordar lo narrativo. Tú sabes, Christilla, el exilio tiene sus exigencias. En verdad, toda sociedad exige, y no es fácil encontrar las condiciones que uno desea para ver su obra en el escenario. A partir del año 68 en Cuba, y luego aquí, he tenido dificultades para montajes, dificultades para ponerme en contacto con el mundo del teatro, etc. La vida del exilio no es fácil. Y así empecé a pensar en abordar el relato.

Eso me costó Dios y ayuda, como dicen en Cuba. La narrativa tiene sus leyes y me costó trabajo incorporarme al acto narrativo. Pero era una manera de replantearme a mí mismo una continuidad con lo teatral y lo poético. Y últimamente en la narración he sentido una enorme libertad para trabajar. Aquello que me ofrecía tanta resistencia, aquello que me parecía muy difícil hoy día lo voy superando. Es un ejercicio, un aprendizaje, busco zonas inéditas dentro de mí mismo que sería incapaz de plantear teatralmente, aun cuando haya dentro de ese mismo relato sugerencias o evidencias puramente teatrales. ¿Has visto y comprobado la diversidad teatral en el *Quijote*? Además, no confío en la puridad de los géneros; las cosas se intercambian. En la novela de Virginia Woolf hay un gran sentido teatral. Lo hay también en el *Ulises*. Muchos escritores han incorpo-

rado lo teatral a lo novelesco. Ahora recuerdo el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, en que pululan los hallazgos teatrales. Todo eso me da una mayor libertad imaginativa. Tanto en el teatro como en la poesía me siento atado. En la narración desato cabos, hay un proceso de liberación. La memoria me asalta...

C. V.: O sea que sigues siendo el mismo ventrílocuo...

J. T.: El mismo... Además, yo siempre he trabajado con la memoria. Es algo tan evanescente, tan fragmentario, y eso es lo que conforma nuestra historia. Residuos, fulguraciones construyen lentamente ese universo muy especial que es la memoria. Por ejemplo, en los relatos que me estoy planteando en este momento, todo sucede en Bayamo, la ciudad de mi niñez. Bayamo se convierte en un pequeño pandemonio cargado de determinadas significaciones míticas. E incluso lo inserto como parte de esa mitomanía nuestra. Y posiblemente yo me estoy inventando. En estos últimos años lo que hago es inventarme.

C. V.: Se ha publicado una versión bilingüe de *Vueltas al espejo*. ¿Cómo acogiste esa confrontación de tu texto con su traducción al francés?

J. T.: De golpe se trata de una cosa emocional. Luego fue hermoso admirar cómo el traductor había logrado una intensidad en el uso del francés para darle salida al texto en español. El acto de traducir implica traicionar y debe, no obstante, regalar una imagen novedosa y jubilosa del texto. Para mí es una proeza. Sin duda alguna no soy un perito en lengua francesa. La parte emocional me suplente el conocimiento del idioma, y sentí correspondencias entre los poemas de una lengua y otra.

C. V.: Se te conoce a menudo como el autor de *La noche de los asesinos*, considerada como una obra experimental y de vanguardia. Tal vez el público se sorprenda leyendo los sonetos de *Vueltas al espejo*...

J. T.: Pero son sonetos infieles... porque la gente olvida que hay formas antiguas que pueden ser renovadas. Mi pretensión quizás ha sido demasiado exagerada, pero pienso que frente a una forma clásica el escritor debe tratar de arriesgarse..., a qué se atreve. Para mí, todo es fundamentalmente lenguaje. El hombre funciona por sus actos y por el lenguaje. El lenguaje es una manifestación de su ser. Y eso lo da la poesía. La poesía busca ese internarse en el lenguaje, ir a conquistarlo, atreverse a decir cosas muy contemporáneas y personales, pero dentro de formas establecidas, con sus propias reglas. Eso fue también una de las preocupaciones que tuvieron poetas como Góngora o Quevedo: expresarse ellos, buscar en el lenguaje una forma en la cual su identidad no estuviera traicionada. Esa regla les permitía una libertad que antes no conocían. Es buscar dentro de las estructuras lingüísticas una libertad, buscar quién es uno. Ése es un ejercicio interesante. En mis sonetos dedicados a Gastón Baquero, Hölderlin en su celda, hay una libertad en el tratamiento del soneto, justamente, que yo no había logrado.

¡C. V.: Estás preparando una antología de teatro cubano en un acto, para las ediciones Ollantay. ¿Cuál es tu relación, hoy día, con el mundo teatral cubano? ¿Cuál es la meta de esa antología?

J. T.: Se trata de mostrar que el teatro cubano es uno, es teatro cubano en el interior como en el exterior. Es necesario que se reconozca que lo que se escribe en el extranjero es tan importante como lo escrito dentro de la isla y sigue siendo auténticamente cubano. Sea en Cuba,

en Nueva York o en París, hay una manera particular de contar, un quehacer propio. Está el circunloquio, están las maneras amañadas que a veces tenemos nosotros para expresarnos. Nuestro contar es diferente. Si comparamos nuestro teatro con el teatro francés o el teatro norteamericano, en éstos últimos hay estructuras que son «sólidas». Ocurre que nuestras obras parezcan extrañas, no se sabe adónde van, y después nos damos cuenta de que nos cuentan una historia muy clara, pero que los métodos no corresponden a una línea prefijada, a una estructura demostrativa. Las obras de Pedro Monge como las de Carmen Duarte, Joel Cano, José Corrales o las obras mías corresponden a esa forma de contar como a golpetazos. Lo que siempre salva es el aliento poético que tienen las obras. Hay una verdad dentro de todo eso, una pasión extraña, un amor por los personajes. Tampoco hay una tiranía de lo cubano. Cada uno da su versión. Hay tanta variedad como hombres. Y todo eso aporta claves desinteresadas a nuestra cultura, teatro, novela, ensayo, poesía. Visiones algunas opuestas, pero contribuyen a crear ese entramado fascinante que es nuestra cultura, nuestro actuar, nuestro vivir, a pesar de la distancia, entre unos y otros.

C. V.: ¿Por qué no se han montado nunca obras como *Ceremonial de guerra* o *La Fiesta*?

J. T.: *Ceremonial de guerra* es una obra que no le ha interesado a nadie. La gente no le ha dado ningún valor. Por otra parte, recuerda el contratiempo que significa montar obras como *Revolico en el Campo de Marte* o *Palabras comunes*, que necesitan un gran equipo de actores, escenografía, danzas, bailes. No es lo mismo que montar *La noche de los asesinos*, que consta de tres personajes y donde se necesita poco dinero para la escenografía. La obra no ofrece problemas económicos. Ya es sólo un problema, el de los actores. Mira, por curiosidad el caso de *La Fiesta*, nueve actores en el escenario.

Además, demanda una escenografía muy especial, transformable. Es compleja y supone ciertos riesgos para quien quiera montarla. Es un homenaje al teatro popular cubano y pide y reclama esa sandunga, esa gracia. Y al estar yo inscrito dentro de otra sociedad, desde el punto de vista social y público, es muy difícil que alguien se ocupe de mi teatro. Además, siempre el teatro está vinculado a la cultura de un país. Entonces mi teatro viene siendo como una curiosidad, una extravagancia.

C. V.: *Medea en el espejo* se montó en Inglaterra en el 96. ¿Qué ha cambiado desde la puesta en escena de Francisco Morín en el 60?

J. T.: Todo. La puesta de Morín estaba eminentemente enraizada en nuestra sambumbia. Se hizo en un pequeño teatro de La Habana, la sala Prometeo. Fue un montaje excelente, maravilloso, que yo siempre recuerdo con ternura. El grupo inglés Talawa la mira y la interpreta desde una perspectiva mucho más continental, abarcando el área del Caribe. Ellos incorporan rituales negros, ya sean haitianos, ya sean de Jamaica, conjurando voces inquietantes y efectos sorprendentes. Eso no excluye la grandeza del montaje de Morín, sino que le da un nuevo componente a la obra, enriqueciéndola.

C. V.: ¿Cómo se acogió la obra?

J. T.: En Inglaterra fue un éxito por las actuaciones, por la dirección, por la puesta en escena. Pero el público estaba limitado: gente interesada, gente de teatro, gente de origen antillano. En Cuba sí fue un verdadero éxito. Fueron como siete u ocho meses de montaje. El público pedía la obra. Luego se hicieron dos versiones en la televisión. Fue *una sorpresa, pero me hizo seguir por el camino del teatro*, y escribí *El Parque de la Fraternidad*, *La Casa ardiendo* y *La Muerte del Ñeque*.

C. V.: ¿Cambiaron los montajes de las obras tu manera de escribir teatro?

J. T.: No, nunca. Lo que quiero decir lo digo en la manera en que me viene dado. Es una cosa que a uno le viene dado de lo que conoce, ve, aprende, de las experiencias que tiene. Lo que sí es interesante es que tanto *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. *El Mayor General* habla del desamor. *La noche de los asesinos* es un arreglo de cuentas, pero también habla del desamor entre hermanos. *Ahí están los Tarahumaras* es también un alarido sobre el desamor. Parece que eso me perturba bastante: cómo los sentimientos humanos nunca están bastante bien colocados para que una relación cobre su mayor intensidad, su mayor proyección entre los seres que están ligados. Siempre hay un desajuste sentimental, amoroso. Nadie sabe cómo y dónde colocar el amor, ni si se ajusta, se amolda, se sincroniza de un modo adecuado para que se haga algo trascendente para las personas que lo viven. Siempre está ese resquicio, esa hendidura que impide que los seres humanos logremos una fusión. Es como si todo el mundo defendiera su retazo de diferencia.

C. V.: *La noche de los asesinos* es, sin embargo, una obra aparte dentro de tu repertorio, al menos por las reacciones que ha desencadenado y sigue provocando...

J. T.: La obra va cargada de toda una aureola. Está el atrevimiento de la obra en poner a los hijos a soñar la muerte de los padres, que posiblemente sea una de las enormes obsesiones que tenga toda

sociedad, es decir, cómo deslindar el mundo primario de la adolescencia y llegar a ser adulto. Por eso, tal vez la obra se monte tanto, vaya caminando sola.

Te decía antes que la obra era un arreglo de cuentas entre hermanos. En un determinado momento me equivoqué pensando que se trataba de saldar una cuenta entre una generación y la otra. Pero se trata más bien del enfrentamiento de esas tres criaturas, sin que esté suficientemente claro qué tipo de relación tienen. Entonces toman la excusa de lo invisible y llevan a cabo todo ese ceremonial para tratar de agobiarse y maltratarse. Hay cierto instante en que el iniciador del juego se retira, ya estima que ha terminado el juego, y son las dos hermanas las que le dan continuidad a ese juego inconcluso. Ellas mismas lo van torturando y el hermano en revancha asume sea la madre, sea el padre, sean los otros personajes ambientales que configuran la obra; en concreto, un arreglo de cuentas. Creo que eso está claro cuando Cuca le dice a Lalo: «Sé por dónde vas y no te lo voy a permitir». Entonces, asume ella otro papel. Es un juego endiablado que con el tiempo he ido descubriendo y encarando.

Esto no lo tenía consciente en el momento en que escribí la obra. La escribí en un estado de ánimo muy especial: vivía en un apartamento de La Habana Vieja y todo el tiempo oía la repetición de cosas que ya en la infancia, en la casa de Bayamo, había oído. En Bayamo uno de los vecinos, el hijo mayor, agobiaba a su familia. Uno nunca sabía exactamente quiénes eran los que buscaban las disputas, si era él quien la imponía o si eran los demás. El caso es que ese sentirse uno agraviado por lo exterior lo constaté en mi apartamento de La Habana Vieja. Los vecinos contiguos tenían esa misma relación entre ellos. Era horrible. Eso quizás fue el motor que me permitió enfrentarme a mí mismo y enfrentarme a todo lo vivido anteriormente, que es lo que yo rechazo de las relaciones humanas.

Porque en el fondo es un acto de limpieza también, de rechazo, de mirada crítica, de establecer un puente, una lejanía.

C. V.: Obsesiones que se repiten a lo largo de toda tu obra...

J. T.: Tomemos *El Mayor General* hablará de Teogonía y la visión de la familia que doy en la obra. Después lo que se da en *Medea en el espejo*. Luego lo que se da en *El Parque de la Fraternidad*, que 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. Más tarde te encuentras *La noche de los asesinos*. Recuerda la visión que se da en *Revolico en el Campo de Marte* y la visión que se da en *Palabras comunes*. Y finalmente *La Fiesta*, que a mi parecer es una hermosa obra y ha sido mirada injustamente. Tú te das cuenta de que hay un concepto centralizado. En todas esas obras desarrollo mi concepción de lo que son la sociedad y la familia cubana. Si tú coges a Higinio y si coges al personaje abstracto de *Ahí están los tarahumaras*, te das cuenta de que es una misma línea, el mismo desajuste del hombre y la misma postura de la mujer. Elisiria y Ella, el otro personaje de *Ahí están los tarahumaras*, están enlazadas. Es el mismo personaje que encuentras en Cuca y en las hermanas de *Palabras comunes*. Y de cuando en cuando me pregunto: ¿No tendrá el personaje de Higinio también una referencia inmediata con Julián, que se quiere ir? Y Julián, ¿no tiene relación con Gastón, que con una francesa abandona el país? ¿No hay ese mismo desamparo, el mismo desajuste que les impide a esos personajes insertarse cabalmente dentro de la sociedad, que hace que algo falle? Son sugerencias que se me ocurren, el hecho de una constante o línea sutil que unifica a los personajes.

C. V.: ¿Qué es entonces lo que a tu parecer explica la resonancia que tuvo *La noche de los asesinos* en Cuba, pero también en el resto de América y en Europa?

J. T.: Algunos temas son tabúes dentro de nuestra sociedad humana. Por ejemplo, la parte incestuosa que tiene la obra. El no saber situar el hecho amoroso en algún lugar. La inadecuación educativa que recibe el adolescente y cómo ellos reproducen eso mismo en sus relaciones, y además reproducen las discusiones que ellos oyeron. Alguna gente ha encontrado allí una especie de claridad. Otros se quedan fascinados con el aparato de la obra. Pero la gente que va más a fondo nota esa reproducción de actos fallidos y de actos desorbitados que soñaron, pensaron, vivieron, que en un determinado momento eran como una larva interior y allí toman cuerpo y explotan. Todo eso puede inquietar a la gente. Pero tampoco te lo puedo explicar muy bien. Hay cierto momento en que la escritura se me escapa. No logro tener una conciencia clara, honesta del fenómeno.

C. V.: La obra también tuvo consecuencias nefastas para ti...

J. T.: Porque la gente interpretó la obra de inmediato asociándola a lo político y la juzgaron nociva, un ataque a la idea revolucionaria, cuando yo al contrario estaba recordando que existía un acto revolucionario de transformación que no estaba exclusivamente vinculado con leyes, sino que había un saneamiento por hacer, una reflexión interna, profunda para lograr el verdadero acto revolucionario. Todo eso se tergiversó. Otro aspecto visible nos lleva al convencimiento que el castrismo se fundamenta en la concepción pequeño burguesa de la vida y yo estaba asestándole un golpe o dinamitando esa estructura. Se pensó que yo era un francotirador, que lanzaba una obra que deterioraría lentamente el proceso de gobierno. Se

ensañaron conmigo. Pero todo eso yo lo veo como un acto normal. La escritura te aporta momentos de alegría, pero también tiene una parte oscura y sórdida. Ésa es la noción que uno debe saber asimilar. Si existe el elogio, existe el vejamen.

C.V.: Sobre todo cuando uno se niega a cualquier tipo de concesiones...

J. T.: No hago concesiones inmediatas. La obra mía está concebida desde el punto de vista espiritual. Es una metáfora o una aproximación. Si hablo de los actos concretos de que, si voy al cine, si voy al parque o me tiré un peo, algo más me trajina. Está el exabrupto, está el peor, está la violencia de lo inmediato, pero siempre con una búsqueda de lo poético y lo trascendente. Ésa es una aspiración; no sé si lo logro verdaderamente.

C. V.: ¿Es cierto que Virgilio Piñera escribió *Dos Viejos pánicos* después de ver *La noche de los asesinos*?

J. T.: Sí. Según él, yo me había ido muy alto y había que bajarme del trono. Pero también él hizo *Dos Viejos pánicos* por una necesidad imperiosa que tenía de expresarse. *La noche de los asesinos* fue un incentivo para él, según sospecho. Ah, vanidad de vanidades...

C. V.: Los primeros años de la Revolución conformaron un momento de mucha creación y mucho intercambio dentro del mundo teatral cubano...

C. V.: Una fiesta que se acabó en el 68, con el llamado «caso Padilla» y el incidente de *Los Siete contra Tebas*. Tú formaste parte del jurado que le otorgó el premio de teatro de la UNEAC a la obra de Antón Arrufat. ¿Cómo fue el asunto?

J. T.: Fue lamentable. La obra es agresiva, pero estoy convencido de que hay que escribir agresivamente. Toca zonas que nunca antes se habían tratado, como el destierro y la igualdad de condiciones entre unos y otros. Eso en Cuba no se podía decir. El exiliado dejaba de existir, era negado. *Los Siete contra Tebas* es una obra que no plantea distinciones: el exiliado que viene a atacar la ciudad como el que la defiende son dos componentes importantes de la vida humana, tanto el que defiende como el que ataca. Y el que le diéramos el título de obra premiable fue calificado como una agresión, o una transgresión. Se consideró nefasta mi actitud por defenderla contra viento y marea, y a partir de allí se acentuaron mis problemas dentro de la sociedad revolucionaria. Me atacaron personalmente por escrito en el prólogo que se publicó junto con la obra en la edición de la UNEAC, pero eso sólo fue una minucia. Después me lo hicieron manifiesto en asambleas, en la calle, en los centros de trabajo. Hubo un tiempo en que fui un apestado.

C. V.: ¿Y cómo ves hoy a tu país?

J. T.: Mi país está ahí, me encanta, con su alegría, con su tristeza, con su nostalgia, con su melancolía, con esa parte oscura y siniestra que no sabemos qué cosa es, de dónde viene, pero en la que uno fácilmente cae, un desorden de algún modo espiritual. Por lo que ves, me siento muy identificado con el cubano, con su máscara y su sombra.

Pero no olvides que fue una pesadilla y uno debe tratar de vivir una vida que sea más o menos conciliatoria, en que haya una reconciliación entre uno y lo que le rodea. Ese tipo de relaciones se llevaron en Cuba hasta la pasión grotesca, de una manera injusta, arbitraria. Y no fui yo solo. Estuvo el caso de Virgilio Piñera, de Lezama Lima, de Heberto Padilla, de Antón Arrufat, de Reinaldo

Arenas y de otras personas de las que no tenemos idea porque no tenían ninguna obra hecha y fueron eliminadas. Fue un proceso de barbarie. Frente a eso, ¿de qué manera tú quieres que yo mire a los que gobiernan a mi país?

C. V.: Y cuando artistas o intelectuales cubanos te invitan, insisten en que vayas a Cuba, ¿cómo lo consideras?

J. T.: Me duele. Cómo hemos perdido el tiempo... Cómo el ser humano pierde el tiempo... Escribir es lo único que me ha permitido sobrevivir al dolor.

C. V.: Te fuiste de Cuba en un momento muy difícil...

C. V.: ¿Hay un gran desfase entre los que se fueron de Cuba y los que se quedaron?

J. T.: Sí, yo creo que sí. Porque unos tuvieron que mentir y están, como ya te decía, en el galimatías, en el mundo gelatinoso de la mentira, que aprendieron ya y quieren continuar viviendo tranquilamente; y los demás, al tratar de asumir la «libertad» que ofrece el mundo siempre, esa «libertad» que es muy valiosa, que es muy importante, al tratar de vivir dentro de una sociedad supuestamente democrática, tuvieron una exigencia mucho mayor. Hay un trabajo maravilloso de René Depestre en la revista *Encuentro* sobre Nicolás Guillén. Ahí te das cuenta de la visión de un poeta que estuvo comprometido con la Revolución Cubana durante años y analiza ahora su relación con Nicolás Guillén y el mundo intelectual cubano.

C. V.: Exilarse tampoco es exigir la facilidad...

J. T.: Exilarse no es fácil. Es, uno, revisión de tu pasado; dos, ¿qué es lo que tú quieres, ¿qué vas a hacer con tu vida? Tienes que responsabilizarte con todo lo vivido anteriormente y al mismo tiempo 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, en la cual eres un extraño.

C.V.: Como exilado cubano, ¿cómo te acogieron los medios intelectuales y artísticos franceses?

J.T.: La gente a quien conocía, excepto unas cuantas personas excepcionales, me dejaron de tratar a partir del momento en que llegué aquí. La negación absoluta. Entre esas personas excepcionales están Carlos Semprún y Huguette Fayet. Tampoco puedo olvidar que llegué a finales del 80; en el 81 gana el partido socialista y Jack Lang y Robert Abirached tuvieron conmigo una reacción muy hermosa. Ellos me dieron todas las facilidades para que se fundara un grupo de teatro que se llamó Théâtre Virtuel, con el cual se empezó a montar *La noche de los asesinos*. Renuncié por problemas internos con los actores, debidos a la falta de comprensión entre unos y otros. Preferí renunciar porque no he venido a Francia a buscar gloria sino a estar tranquilo, encontrar una posibilidad de vida diferente a la vivida. Yo no vine a Francia porque quería fama, ni gloria, ni nada. Ésas son cosas que me son ajenas y no me interesan.

C. V.: Hoy estás escribiendo mucho. Lo que has escrito últimamente ha tenido cierta resonancia...

J. T. : Está el libro de relatos, *Fragmentos y humo*, que afortunadamente ha gustado y Claude Bleton, el director del departamento his-

pano de la editorial Actes Sud, a quien Zoé Valdés le había enviado el texto, me llamó para decirme que le interesaba y que lo iban a publicar. Eso me ha dado mucho aliento. Sigo escribiendo relatos.

C.V.: ¿Cómo escribir de Cuba desde Francia?

J. T.: Mira esta casa: es Cuba. Sí, no te rías... ¡es Cuba! Aquí se habla español. Se come comida algunas veces cubana, a veces francesa, pero lo mismo sucedía en Cuba, en Bayamo y luego en La Habana. Se oye música cubana, entre otras cosas. Los amigos que tengo son la gente a quien considero esencial, personas que tienen cada una su propia mirada pero que nos acompañamos unos a otros sin tener que pensar lo mismo siempre. Tengo amigos cubanos: te tengo a ti; tengo a Joel, un excelente escritor de teatro y a quien cuento entre mis amigos; tengo a Zoé, a Ricardo, a Tania, a Samir, a Gerardo, y a otros a quienes veo con más o menos frecuencia.

C.V.: Estás viviendo en Francia, que no es Cuba ni Miami. Estás más lejos de las pasiones que por lo general animan los debates acerca de Cuba. ¿Piensas haber logrado así una mayor distancia crítica respecto a Cuba?

J.T.: Eso le permite a uno reflexionar y pensar de una manera profunda y apasionada en las cosas mejores, y desapasionada en las cosas peores. Eso te proporciona una perspectiva magnífica, te da la posibilidad de escribir a fondo sobre las cosas que para ti son esenciales, necesarias para ti. Todo me ha ayudado. Además, mira lo que me ocurre a veces: Chantal y yo estábamos el otro día en Autun, por la región de Borgoña, y le dije a Chantal: «Ay, tengo unos deseos de estar ya en La Habana...». Por supuesto, La Habana es París. Y además vienen todos los personajes; se enlaza la historia cubana con la historia francesa, lo vivido actualmente con lo vivido

en el pasado. Ahora veo más nítidamente a los personajes cubanos. Veo el desfase que existe, que siempre ha existido, entre el cubano en sus relaciones amorosas, amistosas, de trabajo... Lo miro con una mayor complacencia y sin reservas. Al escribir los relatos entro en una euforia verbal. Por eso es necesario que tenga este espacio.

C.V.: ¿Cuál es tu opinión acerca del fenómeno de moda, del gran interés que se está desarrollando por Cuba? ¿Qué consecuencias puede tener sobre la cultura cubana?

J.T.: Se trata de una efervescencia transitoria como la tienen todas las sociedades ricas que se preguntan cómo pasarse unas buenas vacaciones en un lugar que resulte barato. Hoy el cubano lo ha entendido y se lo ofrece por necesidad, por las dificultades económicas. Anteriormente era imposible que sucediera. Pero es una situación falsa, ficticia. El turista, o el que viaja como él, nada más está viendo una musaraña exótica. Siempre existe un desfase entre lo que piensa un cubano de un europeo y lo que piensa un europeo de un cubano. Y no se dan cuenta los dos que ambos son iguales. Es una manera muy extraña de mirarse mutuamente.

C.V.: Tú siempre te has negado a adaptarte a las exigencias de un público. Es lo contrario de lo que a menudo pasa hoy en Cuba, donde muchos procuran proporcionarle a la gente lo que ésta espera, conformarse con la imagen que esa gente tiene de Cuba...

J.T.: Idea nefasta, idea peligrosa, idea traicionera. Dar una imagen que no es. Tú puedes oír a una persona delirar durante quince minutos, y si tú no intervienes en su discurso lo estás limitando a ese garabato que tienes delante. Detesto esta actitud. Tengo un mayor respeto por el hombre, por la sociedad, por cada criatura que me rodea.

C.V.: Mucha gente, al mismo tiempo, se está afanando por promover una cultura cubana más esencial.

J.T.: Sí, hay escritores primordiales, sea en la Cuba interior como en la Cuba exterior. Está Magaly Alaban entre las grandes poetisas nuestras, y también María Elena Cruz Varela. Estaba Gastón Baquero en España que acaba de fallecer, y Manuel Díaz Martínez. Está Eugenio Florit en Miami, y Ángel Gaztelu, Orlando Rossardi, Concepción Alzola, Ángel Cuadra, Belkis Cuza Malé, Mauricio Fernández, Carlos A. Díaz -poeta y director de las publicaciones La Torre de Papel-, Fernando Villaverde, Carlos Victoria, Julio Matas, Matías Montes Huidobro, Carlos M. Luis. Maya Islas en Nueva York, José Kozer, Iraida Iturralde, Lourdes Gil, Pedro Monge y la revista *Ollantay*. Está Zoe Valdés en París, Eduardo Manet. En Londres Guillermo Cabrera Infante. En Cuba están José Antonio Ponte, Reina María Rodríguez, Rolando Sánchez Mejías, Lina de Feria, Antón Arrufat, Abelardo Estorino, Omar Pérez, Mirta Yáñez y César López. Aquí está Joel Cano en el teatro. En el campo del ensayo ha habido gente extraordinaria entre las cuales te nombro a Enrico Mario Santí, a Pío Serrano, poeta y ensayista, a González Echevarría, a Mario Parajón. Está ese grupo de escritores que se agruparon en torno a Jesús Díaz, novelista, cuentista y ensayista, y la revista *Encuentro*. Están en el exterior y pertenecen a una Cuba esencial. Te quiero decir que se está concretando una labor de grandes creadores, algo comparable con lo que venía germinándose con la revista *Orígenes* y que sale por diferentes vías. Esos escritores conforman una literatura netamente identificable dentro del concierto de los países latinoamericanos. Se trata a veces de una escritura silenciosa o ignorada pero que funciona. Y a la larga se darán cuenta de lo que se hace y se ha hecho.

C.V.: ¿Has pensado alguna vez en volver a Cuba?

J.T.: Nunca me ha tentado el regreso. No quiero estar ahora confrontándome, ni moverme entre viejas rencillas, odios, vejaciones... No... Hay que liquidar eso... Las heridas existen, pero yo no voy a ir a revivirlas, andar por una calle, encontrarme con una persona y no quererla saludar porque esa persona en determinado momento me hizo un acto desagradable. No tengo necesidad de eso. A los sesenta y seis años, deseo claridad para mi vida. No tengo ningún resentimiento. Lo que no quiero es enfrentarme a ese fragmento doloroso. Quiero mirarla como un hecho humano que sucedió, que pasó. Prefiero deslizarla dentro de mi obra o sencillamente tirarla al desván de lo inútil. Pero no volvamos hacia atrás... El día que se haga el análisis de la gente que se suicidó, se verá que el número es grande. Lo que pasa es que esas cosas no se saben y todo está pintado con el color de rosa de la Revolución. Hubo muchos suicidios. Yo conozco tres casos, el de Javier de Varona y el de Eduardo Castañeda, en el Instituto del Libro, y el de Alberto Mora en el Ministerio del Comercio Exterior. Tres suicidios porque eran gente que no podía explicarse el desbarajuste y la carga de irracionalidad permanente que existía en los centros de trabajo y el sentimiento apocalíptico en la vida cotidiana: ausencia de comida, de agua, de ropa, de zapatos, de las cosas fundamentales. Y eso que ellos no eran gente agredida. Eran gente problemática. Y cuántas amistades muy cercanas, no cayeron en estados de depresión que las llevaron al suicidio. Entonces regresar al país significa retomar esa parte oscura, junto con la otra, la del jubileo, la alegría que significa el país. Pero considerando el balance de una y otra parte, no puedo traicionarme a mí mismo. Claro, también existe lo nefasto dentro de la sociedad cubana, como el castrismo, que es otra de mis referencias. Pero, excluyendo eso, que, por supuesto es muy importante, si analizo la parte humana, no

puedo olvidarme de que a mi hermana Gladys, por querer irse del país, la metieron en un campo de trabajo forzado. Porque ¿cuál era el problema de ella? ¿Que no quería seguir viviendo en Cuba? ¿Qué cosa es ésa...?

Y han sido demasiados años y he ido incorporando otras formas de vivir. En Cuba también viví en el exilio. El regreso no es una cosa que me seduzca tanto porque siempre estamos exilados. Hay un exilio terrible... en el cual vivimos, aun cuando estemos dentro del país. En la *Biblia* se dice «Dame tu ley». Ese «Dame tu ley» es preguntar: «Dime qué piensas. Dime quién eres. Dime dónde estás. Dime qué buscas. Cuál es tu proyecto. Cuáles son tus razones o tu condición de ser». Ese pedir la ley es a mi parecer una ampliación de nuestra extranjería, de estar siempre viviendo como fuera y tratar de buscar esa comunicación, incorporar al otro. Hay un juego entre la petición y el recibir. La idea de extranjería siempre me ha agobiado. De pequeño salí de mi pueblo, me fui a otro pueblo de Oriente, lo asimilé, formo parte de él. Primero Oriente, después Madrid y después La Habana. Siempre fui y seré un exilado.

Marguerite Duras hablaba de «la memoria inconsolable». Y hay cosas que están en mí de este mismo modo. Tengo una «memoria inconsolable». La grandiosa Marguerite tenía toda la razón. Esto puede aplicarse también a espacios más abiertos y definitivos. Memoria inconsolable por lo que fui, por lo que soy, por lo que seré. Los cambios que he tenido a lo largo de mi vida, fragmentos, retazos, raciones, ¿es lo que queda? O si en el instante último, al desvanecerse las palabras, sólo nos acoge el silencio, un frío silencio y olvido. Lo que más me llama la atención frente a esos pensamientos fúnebres es que se levanta como una caracola irradiante, como una gardenia o una mariposa saltimbanqui, alguien me narra otra historia, la historia que viene, que se aproxima al umbral...

París, 12 de mayo de 1997.

ENTREVISTA A JOSÉ TRIANA

EL GRAN AUSENTE DE LA ESCENA CUBANA

Rocío Galicia
(2000)

ROCÍO GALICIA: El 7 de julio de 1999 José Triana presentó ante los investigadores del CITRU su ponencia «¿Por qué escribo teatro?» Por esas semanas, en varios periódicos habían aparecido entrevistas a este dramaturgo cubano y en la Casa del Teatro el día anterior había leído su obra más reciente *El último día de verano*, conquistando una vez más la admiración del público. José Triana llegó a México invitado por las Terceras Jornadas Internacionales de Teatro Latinoamericano que cada año organizan la Universidad de Tennessee y el Centro Cultural Espacio 1900 de Puebla. A la par del trabajo académico que prestigiados investigadores presentan, las Jornadas tienen un espacio donde homenajean a un personaje por su contribución al teatro latinoamericano. Este año el dramaturgo que mereció tal distinción fue José Triana. De este autor además es importante destacar su labor poética, y es en este rubro que ha publicado *De lo modera de los sueños* (1958), *Aproximaciones* (1989), *Cuaderno de familia* (1990) y *Coloquio de sombras* (1991). Dentro de su producción dramática destacan obras como *Medea en el espejo* (1962), *El parque de la fraternidad* (1962), *El Mayor General* (1962), *La muerte del Ñeque* (1964), *Ceremonial de guerra* (1990), *Palabras comunes* —obra que fue estrenada en 1986 por la Royal Shakespeare Company de Londres—, *Cruzando el puente* (1992) y la obra que le dio fama internacional: *La noche de los asesinos*, premio Casa de las Américas 1965. De los montajes de esta obra sobresale el realizado por Vicente Revuelta en Cuba en 1967, con el cual realizó una gira por varias ciudades de Europa con gran éxito. Ese mismo año, en

México, Juan José Guffola la puso en el Teatro Xola. *La noche de los asesinos* es una obra pilar del teatro latinoamericano contemporáneo que al ser traducida a varios idiomas consiguió una importante difusión para su autor; esta obra, por su complejidad escénica, resulta un verdadero reto para todos aquellos creadores que se deciden a enfrentarla. José Triana salió de Cuba en 1980 y desde entonces la escenificación de sus obras está prohibida, sin embargo, su nombre y la calidad de sus escritos no han podido ser borrados de la dramaturgia cubana y latinoamericana. Triana se define como un ser alejado de la academia y el escribir lo considera un acto de rebeldía. Dice: «Estoy lejano de la teorización, mis reflexiones están cargadas del inconsciente. Hago enlaces extraños, la escritura me viene por vías diferentes, no es académica, es la libertad que yo he creado.» Mientras Triana leía su ponencia a la nutrida audiencia del CITRU, escribí estas líneas para quien es el gran desaparecido de la escena cubana, para el dramaturgo que tenía varios meses buscando y para el maestro que me concedió la tercera entrevista de ese acelerado día: «En él veo el malecón, escucho a Carpentier y recuerdo el mundo marginal de La Habana Vieja. En sus ojos se refleja el destierro y de sus manos emanan cantos yorubas». A este hombre que busca la cotidianeidad en la poesía y la crítica en el teatro me acerqué a plantearle las dudas que nunca me fueron respondidas en el país de Martí y Lezama Lima.

ROCÍO GALICIA: ¿Quién es José Triana?

JOSÉ TRIANA: Uno que no se conoce, alguien que busca la armonía y una identidad que para él es siempre secreta, siempre misteriosa, que se le escapa. Ese es el que yo soy, podrías verlo en mis poemas, soy aquél que busca, que quiere un más allá.

R.G.: La poesía alimenta a su teatro, ¿qué pasa con el teatro?, ¿alimenta a su poesía?

J.T.: Sí, hay una correspondencia evidente entre uno y otro, hay una continuidad, por ejemplo, la conferencia «¿Por qué escribo teatro?» tiene una continuidad con todo lo que escribo.

R.G.: ¿Qué diferencias percibe en sí mismo del joven Triana que escribió *La noche de los asesinos* y el Triana de ahora?

J.T.: Creo que hay una evolución, es decir; yo ahora sería incapaz de escribir *La noche de los asesinos*, cuando la terminé, ahí quedó. Yo no he querido repetir fórmulas, no he querido buscar apoyaturas. Yo creo que mi escritura de antes y la actual es siempre un riesgo. Ha sido siempre una aventura, la búsqueda de una identidad. En el teatro que escribo ahora quizá haya resonancias de lo anterior, pero esto ya quedó lejos. Ya soy otro que se busca a otro nivel, en un plano astral posiblemente.

R.G.: ¿Qué diferencias o similitudes encontraría entre el teatro cubano, inglés y francés, es decir, ¿dónde ponen el énfasis los autores?

J.T.: Todo gran teatro tiene parecido. Una obra como la de Vicente Leñero está a la misma altura que la de John Osborne, por mencionar un autor de nuestra generación. Lo que sucede es que existen países que se dedican a promover a sus autores y otros no lo hacen. Como ejemplo está el teatro cubano, que prácticamente es olvidado por las instituciones oficiales. A los autores en Cuba no se les ha dejado hacer lo que ellos esencialmente quieren hacer: Lo que las instituciones buscan es que el teatro sea de un modo, y así no se puede escribir. El teatro es una búsqueda personal del escritor

con la sociedad que le rodea. Aventurarme a decir que un teatro es superior a otro me parece una tontería. El buen teatro se puede ver en cualquier parte del mundo. Y si los hombres que ven ese teatro lo ven como una cosa folclórica, por ejemplo, que una obra escrita en Cuba se mire como algo folclórico en Inglaterra o España, eso es un problema de los ingleses y de los españoles, porque la vigencia y la forma de la obra, su grandeza, no va a disminuir ante la mirada del público extranjero, esas son cuestiones de moda muy ajenas a los autores.

R.G.: ¿Le marca en su producción el hecho de ser cubano?

J.T.: Sí, pero también, por ejemplo, el hecho de conocer la obra de Alfonso Reyes, que en mí tuvo una importancia extraordinaria. Yo vi *Ifigenia cruel* en Madrid en 1956, montada por un grupo de actores españoles en la Casa de la Cultura Hispánica. La pusieron porque es una obra apasionante. ¿Hasta qué punto me pudo haber influenciado esta obra en particular? Yo no lo puedo decir; pero definitivamente forma parte de todo el acervo cultural que he ido ganando. La lectura de los poemas de Octavio Paz y sus ensayos también forman parte de mi vida personal. Así como también están presentes los grandes dramaturgos, los pensadores, los 194 poetas y los ensayistas. Tú no te puedes imaginar la alegría con la que yo me leo la obra de Paz, lo mismo te puedo decir del regocijo que me provocan escritores como Vicente Leñero, Emilio Carballido, Hugo Argüelles y mi último descubrimiento, Carlos Olmos, que para mí ha sido una verdadera revelación. No solamente es la cultura mirada como un proceso histórico determinado de influencias lo que uno reconoce, sino también están las que uno no reconoce. Yo autor de teatro tengo miles de deudas y hago miles de homenajes en mis obras. Cuando leí *La señora en su balcón*, de Elena Garro, me quedé

deslumbrado, pero después su novela *Los recuerdos del porvenir* me pareció una obra monumental. Yo no podría negar la influencia que me dejaron *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, no, no puedo y eso es una parte de la química que va estructurando después la obra de uno, la energía que va construyendo mis obras.

R.G.: Usted siempre ha escrito lo que le interesa, lo que le apasiona, ¿qué obra le gustaría escribir en el futuro?

J.T.: La que tengo proyectada.

R.G.: ¿Cómo se llama la obra que está escribiendo y cuál es la temática?

J.T.: *El jardín de cera*, que es una obra de vivos y muertos. Con esta obra doy un paso más en mi búsqueda.

R.G.: ¿Qué opinión le merece el teatro mexicano?

J.T.: Tienen grandes baluartes como Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana y también están Rodolfo Usigli, Vicente Leñero, Emilio Carballido, Hugo Argüelles y otros que desgraciadamente no conozco pero que están formando parte importante del teatro mexicano. El otro día conocí a varios dramaturgos mexicanos cuyos nombres no recuerdo y de los cuales todavía no conozco su obra, pero pude ver el potencial, la delicadeza y la fineza de su percepción. Estoy seguro de que el movimiento que están generando estos dramaturgos y la camada de directores va a ser muy importante.

R.G.: ¿Qué tan abierto está a la experimentación?, por ejemplo, escribir un texto a partir de las improvisaciones de un grupo de actores.

J.T.: Nunca lo he hecho, así que no sé si lo podría realizar.

R.G.: ¿Nunca ha tenido inquietud por dirigir o actuar?

J.T.: Sí, en España hice el papel de un sirviente en *La comedia de las equivocaciones*, y en Cuba hice coros, sin embargo, nunca he dirigido. Para dirigir tal vez tendría que trabajar con un equipo de actores muy propositivos.

R.G.: ¿Alguna vez lo han censurado?

J.T.: Naturalmente que sí, me censuraron en Cuba desde 1969 y hasta el presente.

R.G.: ¿Y se ha autocensurado?

J.T.: Nunca, si así fuera, dejaría de escribir.

R.G.: Usted es un autor muy reconocido dentro del teatro latinoamericano, ¿a qué más aspira?

J.T.: A seguir escribiendo, nada más.

R.G.: Desde su perspectiva como dramaturgo maduro, ¿qué se necesita para escribir?

J.T.: Empezar a escribir.

R.G.: ¿Qué tipo de teatro le gusta ver?

J.T.: Todo, si es buen teatro.

R.G.: ¿Quisiera agregar algo más?

J.T.: Sí, agradezco a las Terceras Jornadas de Teatro Latinoamericano el haberme permitido visitar este país, para mí ha sido una enorme alegría recorrer los museos de la Ciudad de México, ha sido como recorrer los territorios de los sueños de los hombres, ¿qué mayor aspiración puede tener un hombre de teatro sino es hacer lo que estoy haciendo con la avidez que lo estoy haciendo y al mismo tiempo con el fervor de conocer más?

ENTREVISTA A JOSÉ TRIANA

Ricard Salvat (París, agosto del 2003)
(2004)

RICARD SALVAT: El día que estuvimos en Barcelona hablando de teatro, Iván de la Nuez comentó lo importante que para él habían sido ciertas obras de Carlos Felipe. ¿Se le puede considerar como un maestro tuyo? ¿Qué maestros tuviste aparte de Felipe? Sería bueno que de cara al lector catalán y español hablaras de cómo estaba el teatro cubano antes de la Revolución.

JOSÉ TRIANA: Esta pregunta tiene varias respuestas. Primero: la obra de Carlos Felipe pertenece a lo que podría llamarse el período republicano. A partir de los años cuarenta, o mejor; a finales del 1938. Obras que tuvieron una repercusión en el ámbito teatral habanero. Obras que tenían la desdicha de conocer únicamente el día del estreno, o a lo sumo, dos representaciones más para el público cultivado de la burguesía y de la pequeña burguesía, pero que jamás lograban una gran difusión. Sus obras *El chino* y *El travieso Jimmy* nos ofrecen la imagen de un dramaturgo que quiere traspasar los linderos del provincianismo imperante en aquel momento. Llenas de aciertos técnicos, teatrales y de observaciones de nuestra idiosincrasia, están recargadas de retórica, de un decir que resulta falso. Los personajes, sacados de la extraña popular y de la pequeña burguesía, se debaten entre lo que quieren exponer y lo que no exponen. Una especie de nebulosa circula entre ellos como si quisiera asfixiarlos.

R.S.: ¿Qué cambios comportó la Revolución Cubana en el teatro? Visto desde España, y luego lo pude corroborar en mis primeras visitas a La Habana, del año 1960 al 1968 La Habana fue un esplén-

dido centro internacional de teatro, un lugar de experimentación y también del cine. Recuerdo lo que significó el paso de Krejca, de Wekwerth, en general de la gente del Berliner, de Armand Gatti. ¿Podrías hablarnos de aquellos años?

J.T.: El viejo sueño de tener un teatro nacional cristalizó con la llegada de los barbudos al poder, creándose por decreto gubernamental. Batista había construido a medias el edificio del Teatro Nacional enclavado en la futura plaza dedicada a José Martí, que se llamaría luego plaza de la Revolución. Como era de esperarse los grupos de actores, directores y técnicos de los años cuarenta y cincuenta fueron los rectores del movimiento. Ellos siguieron insuflándole a la juventud que se inicia en el 1959 el aliento creador y de experimentación. La burocracia «revolucionaria» supo aprovecharse de ellos, y desarrolló incluso los movimientos de teatro aficionado en toda la isla y sus festivales, el Festival de Teatro Latino Americano, patrocinado por la Casa de las Américas, la creación de los premios de Teatro de la Casa de las Américas y de la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC), las publicaciones específicamente de teatro de la UNEAC, la Escuela de Cubanacán para las Artes y el Teatro Universitario de Oriente, el Teatro de Guignol Nacional, dirigidos por Pepe Camejo, Pepe Carril y Carucha Camejo, el Teatro del Guignol Provincial, dirigido por Osvaldo Pradere, el Conjunto Dramático Nacional, Teatro Estudio, Teatro Rita Montaner, Taller Dramático. Virgilio Piñera propició también la edición de obras de teatro en la colección «ERRE» del periódico *Revolución* y en el Consejo Nacional de Cultura imprimen los tomos de las obras teatrales de Gertrudis Gómez Avellaneda, José Jacinto Milanés y Joaquín Lorenzo Luaces, y en la Editorial Nacional de Cuba sacan a la luz los dramaturgos clásicos universales. El mundo de las candilejas se masifica. Los cambios, desde mi perspectiva actual, fueron nocivos

para el teatro en concreto, como para el país en general, puesto que irrumpieron elementos que perturbaron su natural crecimiento, es decir, su evolución; de hecho, impuso un sentimiento de «aguas turbias», de represión. Desde el comienzo se televisaban los juicios y los fusilamientos de los unos connotados y otros supuestos, esbirros batistianos y se fue instalando el miedo, el terror, la deserción. La idea de cambio era válida en la medida que permitiera un avance equitativo de las fuerzas generadoras de la economía, de los problemas sociales, que las desigualdades existentes se aminoraran y desaparecieran de acuerdo a los conceptos democráticos. Pero ocurrió todo lo contrario. La fuerza revolucionaria impuso una ruptura, o mejor dicho, sufrimos un violento bocabajo y la intemperancia caprichosa de un poder absoluto y, en consecuencia, la inestabilidad entre lo que se decía y lo que se hacía; y el pueblo, que no estaba preparado, ni tampoco los intelectuales, a sufrir semejante batuqueo empezaron a resentir el desajuste que provocaba vivir situaciones de emergencia, y trataban de obrar en ese maremá potencialidades de sobrevivir, echando mano al doble discurso, a la demagogia, a la impostura —elementos que larvaban nuestra sociedad, que son propios de la naturaleza humana y que ahora fungían como maestros de ceremonias y ocupaban el primer plano de la escena nacional—. El golpe de estado de Batista, en 1952, rémora nefasta, pensamos, tomaba cuerpo y se amplificaba. Los conflictos internos de los grupos pronto salieron a relucir y, con el paso de las semanas y de los meses, se fueron intensificando, permitiendo a los dirigentes agrupar a los actores, directores y autores bajo la égida de los principios revolucionarios, de abolir de un modo paulatino la iniciativa privada, de controlar qué se escribía, qué se montaba..., y de analizar la conciencia política y la actitud y actividades sexuales de los artistas, tergiversándolas con la moral, o mejor dicho, con la moralina. Asimismo, el gobierno castrista dedicó sus recursos económicos

para respaldar una imagen de confianza y desplegar la propaganda a escala internacional —primera Revolución Socialista de América Latina, se obviaba la Revolución Mexicana de 1912— asegurando el mantenimiento de la seducción, la exportación de las ideas subversivas y armas en los países tercermundistas y las incursiones de las guerrillas en Latinoamérica y África, por mencionar dos lugares comunes, mientras la escasez y la penuria se avistaban en todo el territorio nacional. Pero, ¿qué visitante invitado, el más reacio, no salía convencido de que la Revolución ofrecía un bienestar absoluto al pueblo y a los artistas y escritores? si a ese visitante lo llevaban y traían los guías o intérpretes bien seleccionados y adiestrados en magnificar las conquistas y virtudes del régimen Si aludo a ese momento, desde el punto de vista político, económico y social, lo hago con el objeto de mostrar la situación general que confrontaba la nación. En cuanto a nuestra posición, la de los escritores, artistas e intelectuales, los que optamos por quedarnos, muchos de nosotros veíamos avecinarse la catástrofe, sin embargo, queríamos cerrar los ojos y emitir frases consoladoras, esperando que las cosas pudieran arreglarse como por arte de magia. Detrás de esto, sin lugar a dudas, se encubrían nuestras ambiciones artísticas desmedidas, nuestras debilidades y nuestros miedos. Entramos en una danza maquiavélica, en un cachumbambé, en una toma y daca siniestros. Cuántas veces me oí repitiendo como un papagayo conceptos obsoletos, en los que no creía, con la finalidad de que me dejaran tranquilo, o, ingenuo de mí, que me permitieran hacer lo que traía en mente, que difería de lo estipulado, creyendo que el acto creador valía la pena, que sobrepasaba la contingencia y sería respetado, que un poema se hacía en el sacrificio y en la pobreza, tonto de mí, sabiendo de antemano que estaba solo, rodeado de enemigos, que no tenía un padrino que me bautizara, que mi vida pendía de un finísimo hilo de araña, que en definitiva esa declaración actuaría como un bumerán,

y que yo seguiría siendo quien era, una hoja al garete en un torbellino de contradicciones mezquinas. Cuántas veces asumí el silencio, cuántas veces utilicé la sonrisa como medio de escape..., o jugando al imbécil, cuántas... No trato de hacer un meo culpo. Lo que hice lo hice, y está ahí, y no me arrepiento de ello. Una manera miserable o desafortunada, lo admito, no tengo la madera de los héroes, que me evitaba la cárcel, la locura o el suicidio. Además, lo consideraba un mal menor; pues a la hora de defender un principio artístico lo asumía con todas sus consecuencias. Como fue el caso de mi defensa de *Los siete contra Tebas*. Cuando me hablas «del año 1960 al 1968 La Habana fue un espléndido centro internacional del teatro, un lugar de experimentación», te confirmo que por eso luchábamos, la aspiración mayor. Es muy probable que, al oír nuestras conversaciones, nuestros deseos, y vieras un montaje del Teatro del Guignol Nacional, sacaras esas conclusiones. No obstante, el verdadero potencial estuvo a medias, lastrado por los miedos, por la venalidad de los intereses burocráticos, por las rivalidades internas. Los hallazgos de creatividad y experimentación se producían, naturalmente que se producían, contra viento y marea; tenemos el ejemplo del Teatro de Guignol Nacional, que lograron una libertad artística que todavía recuerdo: *Don Juan Tenorio*, *Farsa y licencia de lo Reino Castizo*, *Ubú Rey*, *La corte del Faraón*, etc. [...].

Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del gobierno revolucionario, Secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional 16, 23 y 30 de junio de 1961 (Castro, 1961a)

***(DEPARTAMENTO DE VERSIONES TAQUIGRAFICAS
DEL GOBIERNO REVOLUCIONARIO)***

Compañeras y compañeros:

Después de tres sesiones en que se ha estado discutiendo este problema, en que se han planteado muchas cosas de interés, que muchas de ellas han sido discutidas aunque otras hayan quedado sin respuesta —aunque materialmente era imposible abordar todas y cada una de las cosas que se han planteado—, nos ha tocado a nosotros, a la vez, nuestro turno; no como la persona más autorizada para hablar sobre esta materia, pero sí, tratándose de una reunión entre ustedes y nosotros, por la necesidad de que expresemos aquí también algunos puntos de vista.

Teníamos mucho interés en estas discusiones. Creo que lo hemos demostrado con eso que llaman “una gran paciencia” (RISAS). Y en realidad no ha sido necesario ningún esfuerzo heroico, porque para nosotros ha sido una discusión instructiva y, sinceramente, ha sido también amena.

Desde luego que en este tipo de discusión en la cual nosotros formamos parte también, los hombres del gobierno —o por lo menos particularmente en este caso, en el mío— no estamos en las mejores ventajas para discutir sobre las cuestiones en que ustedes se han especializado. Nosotros, por el hecho de ser hombres de gobierno y

ser agentes de esta Revolución, no quiere decir que estemos obligados. Quizás estamos obligados, pero en realidad no quiere decir que tengamos que ser peritos sobre todas las materias. Es posible que si hubiésemos llevado a muchos de los compañeros que han hablado aquí a alguna reunión del Consejo de Ministros a discutir los problemas con los cuales nosotros estamos más familiarizados, se habrían visto en una situación similar a la nuestra.

Nosotros hemos sido agentes de esta Revolución, de la Revolución económico-social que está teniendo lugar en Cuba. A su vez, esa Revolución económico-social tiene que producir inevitablemente también una Revolución cultural en nuestro país.

Por nuestra parte, hemos tratado de hacer algo. Quizás en los primeros instantes de la Revolución había otros problemas más urgentes que atender. Podríamos hacernos también una autocrítica al afirmar que habíamos dejado un poco de lado la discusión de una cuestión tan importante como esta.

No quiere decir que la habíamos olvidado del todo; esta discusión —que quizás el incidente a que se ha hecho referencia aquí reiteradamente contribuyó a acelerarla— ya estaba en la mente del gobierno. Desde hacía meses teníamos el propósito de convocar a una reunión como esta para analizar el problema cultural. Los acontecimientos que han ido sucediendo —y sobre todo los últimos acontecimientos— fueron la causa de que no se hubiese efectuado con anterioridad. Sin embargo, el gobierno revolucionario había ido tomando algunas medidas que expresaban nuestra preocupación por este problema.

Algo se ha hecho, y varios compañeros en el gobierno en más de una ocasión han insistido en la cuestión. Por lo pronto puede decirse que la Revolución en sí misma trajo ya algunos cambios en el ambiente cultural: las condiciones de los artistas han variado.

Yo creo que aquí se ha insistido un poco en algunos aspectos pesimistas. Creo que aquí ha habido una preocupación que se va

más allá de cualquier justificación real sobre este problema. Casi no se ha insistido en la realidad de los cambios que han ocurrido con relación al ambiente y a las condiciones actuales de los artistas y de los escritores.

Comparándolo con el pasado, es incuestionable que los artistas y escritores cubanos no se pueden sentir como en el pasado, y que las condiciones del pasado eran verdaderamente deprimentes en nuestro país para los artistas y escritores.

Si la Revolución comenzó trayendo en sí misma un cambio profundo en el ambiente y en las condiciones, ¿por qué recelar de que la Revolución que nos trajo esas nuevas condiciones para trabajar pueda ahogar esas condiciones? ¿Por qué recelar de que la Revolución vaya precisamente a liquidar esas condiciones que ha traído consigo?

Es cierto que aquí se está discutiendo un problema que no es un problema sencillo. Es cierto que todos nosotros tenemos el deber de analizarlo cuidadosamente. Esto es una obligación tanto de ustedes como de nosotros.

No es un problema sencillo, puesto que es un problema que se ha planteado muchas veces y se ha planteado en todas las revoluciones. Es una madeja —pudiéramos decir— bastante enredada, y no es fácil de desenredar esa madeja. Es un problema que tampoco nosotros vamos fácilmente a resolver.

Los distintos compañeros han expresado aquí un sinnúmero de puntos de vista, y los han expresado cada uno de ellos con sus argumentos.

El primer día habla un poco de temor a entrar en el tema, y por eso fue necesario que nosotros les pidiésemos a los compañeros que abordaran el tema, que aquí cada cual explicara sus temores, que aquí cada cual dijera lo que le inquietaba.

En el fondo, si no nos hemos equivocado, el problema fundamental que flotaba aquí en el ambiente era el problema de la libertad para la creación artística. También cuando han visitado a nuestro país distintos escritores, sobre todo no sólo escritores literarios, sino escritores políticos, nos, han abordado esta cuestión más de una vez. Es indiscutible que ha sido un tema discutido en todos los países donde han tenido lugar revoluciones profundas como la nuestra.

Casualmente, un rato antes de regresar a este salón, un compañero nos traía un folleto donde en la portada o al final aparece un pequeño diálogo sostenido con nosotros por Sartre y que el compañero Lisandro Otero recogió con el título de “Conversaciones en la Laguna”, en *Revolución*, martes 8 de marzo de 1960. Una cuestión similar nos planteó en otra ocasión Wright Mills, el escritor norteamericano.

Debo confesar que en cierto sentido estas cuestiones nos agarraron a nosotros un poco desprevenidos. Nosotros no tuvimos nuestra “Conferencia de Yenán” con los artistas y escritores cubanos durante la Revolución. En realidad, esta es una Revolución que se gestó y llegó al poder en un tiempo —puede decirse— récord. Al revés de otras revoluciones, no tenía todos los problemas resueltos. Y una de las características de la Revolución ha sido, por eso, la necesidad de enfrentarse a muchos problemas apresuradamente.

Y nosotros somos como la Revolución, es decir, que nos hemos improvisado bastante. Por eso no puede decirse que esta Revolución haya tenido ni la etapa de gestación que han tenido otras revoluciones, ni los dirigentes de la Revolución la madurez intelectual que han tenido los dirigentes de otras revoluciones.

Nosotros creemos que hemos contribuido en la medida de nuestras fuerzas a los acontecimientos actuales de nuestro país. Nosotros creemos que con el esfuerzo de todos estamos llevando

adelante una verdadera Revolución, y que esa Revolución se desarrolla y parece llamada a convertirse en uno de los acontecimientos importantes de este siglo. Sin embargo, a pesar de esa realidad, nosotros, que hemos tenido una participación importante en esos acontecimientos, no nos creemos teóricos de las revoluciones ni intelectuales de las revoluciones.

Si los hombres se juzgan por sus obras, tal vez nosotros tendríamos derecho a considerarnos con el mérito de la obra que la Revolución en sí misma significa y, sin embargo, no pensamos así. Y creo que todos debiéramos tener una actitud similar. Cualesquiera que hubiesen sido nuestras obras, por meritorias que puedan parecer, debemos empezar por situarnos en esa posición honrada de no presumir que sabemos más que los demás, de no presumir que hemos alcanzado todo lo que se puede aprender, de no presumir que nuestros puntos de vista son infalibles y que todos los que no piensen exactamente igual están equivocados. Es decir, que nosotros debemos situarnos en esa posición honrada, no de falsa modestia, sino de verdadera valoración de lo que nosotros conocemos. Porque si nos situamos en ese punto, creo que será más fácil marchar acertadamente hacia adelante. Y creo que si todos nos situamos en ese punto —ustedes y nosotros—, entonces, ante esa realidad, desaparecerán actitudes personales y desaparecerá esa cierta dosis de personalismo que ponemos en el análisis de estos problemas.

En realidad, ¿qué sabemos nosotros? En realidad, nosotros todos estamos aprendiendo. En realidad, nosotros todos tenemos mucho que aprender.

Y nosotros no hemos venido aquí, por ejemplo, a enseñar. Nosotros hemos venido también a aprender.

Había ciertos miedos en el ambiente, y algunos compañeros han expresado esos temores. En realidad, a veces teníamos la impresión de que estábamos soñando un poco, teníamos la impresión

de que nosotros no hemos acabado de poner bien los pies sobre la tierra. Porque si alguna preocupación a nosotros nos embarga ahora, si algún temor, es con respecto a la Revolución misma. La gran preocupación que todos nosotros debemos tener es la Revolución en sí misma. ¿O es que nosotros creemos que hemos ganado ya todas las batallas revolucionarias? ¿Es que nosotros creemos que la Revolución no tiene enemigos? ¿Es que nosotros creemos que la Revolución no tiene peligros?

¿Cuál debe ser hoy la primera preocupación de todo ciudadano? ¿La preocupación de que la Revolución vaya a desbordar sus medidas, de que la Revolución vaya a asfixiar el arte, de que la Revolución vaya a asfixiar el genio creador de nuestros ciudadanos, o la preocupación por parte de todos debe ser la Revolución misma? ¿Los peligros reales o imaginarios que puedan amenazar el espíritu creador, o los peligros que puedan amenazar a la Revolución misma?

No se trata de que nosotros vayamos a invocar ese peligro como un simple argumento. Nosotros señalamos que el estado de ánimo de todos los ciudadanos del país y que el estado de ánimo de todos los escritores y artistas revolucionarios, o de todos los escritores y artistas que comprenden y justifican a la Revolución, es qué peligros puedan amenazar a la Revolución y qué podemos hacer por ayudar a la Revolución.

Nosotros creemos que la Revolución tiene todavía muchas batallas que librar, y nosotros creemos que nuestro primer pensamiento y nuestra primera preocupación debe ser qué hacemos para que la Revolución salga victoriosa. Porque lo primero es eso: lo primero es la Revolución misma. Y después, entonces, preocuparnos por las demás cuestiones.

Esto no quiere decir que las demás cuestiones no deban preocuparnos, pero que el estado de ánimo nuestro —tal como es al menos el nuestro— es preocuparnos, fundamentalmente, primero por la Revolución.

El problema que aquí se ha estado discutiendo —y que lo vamos a abordar— es el problema de la libertad de los escritores y de los artistas para expresarse. El temor que aquí ha inquietado es si la Revolución va a ahogar esa libertad, es si la Revolución va a sofocar el espíritu creador de los escritores y de los artistas.

Se habló aquí de la libertad formal. Todo el mundo estuvo de acuerdo en el problema de la libertad formal. Es decir, todo el mundo estuvo de acuerdo —y creo que nadie duda— acerca del problema de la libertad formal.

La cuestión se hace más sutil y se convierte verdaderamente en el punto esencial de la cuestión, cuando se trata de la libertad de contenido. Es ahí el punto más sutil, porque es el que está expuesto a las más diversas interpretaciones. Es el punto más polémico de esta cuestión: si debe haber o no una absoluta libertad de contenido en la expresión artística.

Nos parece que algunos compañeros defienden ese punto de vista. Quizás el temor a eso que llamaban prohibiciones, regulaciones, limitaciones, reglas, autoridades para decidir sobre la cuestión.

Permítanme decirles, en primer lugar, que la Revolución defiende la libertad, que la Revolución ha traído al país una suma muy grande de libertades, que la Revolución no puede ser por esencia enemiga de las libertades; que, si la preocupación de alguno es que la Revolución vaya a asfixiar su espíritu creador, que esa preocupación es innecesaria, que esa preocupación no tiene razón de ser.

¿Dónde puede estar la razón de ser de esa preocupación? Puede verdaderamente preocuparse por este problema quien no esté seguro de sus convicciones revolucionarias. Puede preocuparse por ese problema quien tenga desconfianza acerca de su propio arte, quien tenga desconfianza acerca de su verdadera capacidad para crear.

Y cabe preguntarse si un revolucionario verdadero, si un artista o intelectual que sienta la Revolución y que esté seguro de que es capaz de servir a la Revolución puede plantearse este problema. Es decir, que el campo de la duda no queda ya para los escritores y artistas verdaderamente revolucionarios; el campo de la duda queda para los escritores y artistas que sin ser contrarrevolucionarios no se sientan tampoco revolucionarios (APLAUSOS).

Y es correcto que un escritor y artista que no sienta verdaderamente como revolucionario se plantee ese problema, es decir, que un escritor y artista honesto, honesto, que sea capaz de comprender toda la razón de ser y la justicia de la Revolución, se plantee este problema. Porque el revolucionario pone algo por encima de todas las demás cuestiones, el revolucionario pone algo por encima aun de su propio espíritu creador, es decir, pone la Revolución por encima de todo lo demás. Y el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución (APLAUSOS).

Nadie ha supuesto nunca que todos los hombres o todos los escritores o todos los artistas tengan que ser revolucionarios, como nadie puede suponer que todos los hombres o todos los revolucionarios tengan que ser artistas, ni tampoco que todo hombre honesto, por el hecho de ser honesto, tenga que ser revolucionario. Revolucionario es también una actitud ante la vida, revolucionario es también una actitud ante la realidad existente. Y hay hombres que se resignan a esa realidad, hay hombres que se adaptan a esa realidad; y hay hombres que no se pueden resignar ni adaptar a esa realidad y tratan de cambiarla, por eso son revolucionarios.

Pero puede haber hombres que se adapten a esa realidad y ser hombres honestos, sólo que su espíritu no es un espíritu revolucionario, sólo que su actitud ante la realidad no es una actitud

revolucionaria. Y puede haber, por supuesto, artistas —y buenos artistas— que no tengan ante la vida una actitud revolucionaria.

Y es precisamente para ese grupo de artistas e intelectuales para quienes la Revolución en sí constituye un hecho imprevisto, un hecho nuevo, un hecho que incluso puede afectar su ánimo profundamente. Es precisamente para ese grupo de artistas y de intelectuales que la Revolución puede constituir un problema que se le plantea.

Para un artista o intelectual mercenario, para un artista o intelectual deshonesto, no sería nunca un problema. Ese sabe lo que tiene que hacer, ese sabe lo que le interesa, ese sabe hacia dónde tiene que marcharse. El problema lo constituye verdaderamente para el artista o el intelectual que no tiene una actitud revolucionaria ante la vida y que, sin embargo, es una persona honesta.

Claro está que quien tiene esa actitud ante la vida, sea o no sea revolucionario, sea o no sea artista, tiene sus fines, tiene sus objetivos. Y todos nosotros podemos preguntarnos sobre esos fines y esos objetivos. Esos fines y esos objetivos se dirigen hacia el cambio de esa realidad, esos fines y esos objetivos se dirigen hacia la redención del hombre; es precisamente el hombre, el semejante, la redención de su semejante, lo que constituye el objetivo de los revolucionarios.

Si a los revolucionarios nos preguntan qué es lo que más nos importa, nosotros diremos: “el pueblo”. Y siempre diremos: “el pueblo”. El pueblo en su sentido real, es decir, esa mayoría del pueblo que ha tenido que vivir en la explotación y en el olvido más cruel. Nuestra preocupación fundamental siempre serán las grandes mayorías del pueblo, es decir, las clases oprimidas y explotadas del pueblo. El prisma a través del cual nosotros lo miramos todo es ese: para nosotros será bueno lo que sea bueno para ellos; para nosotros

será noble, será bello y será útil todo lo que sea noble, sea útil y sea bello para ellos.

Si no se piensa así, si no se piensa por el pueblo y para el pueblo, es decir, si no se piensa y no se actúa para esa gran masa explotada del pueblo, para esa gran masa a la que se desea redimir, entonces sencillamente no se tiene una actitud revolucionaria. Al menos ese es el cristal a través del cual nosotros analizamos lo bueno y lo útil y lo bello de cada acción.

Comprendemos que debe ser una tragedia para alguien que comprenda esto y, sin embargo, se tenga que reconocer incapaz de luchar por eso. Nosotros somos o creemos ser hombres revolucionarios; quien sea más artista que revolucionario no puede pensar exactamente igual que nosotros. Nosotros luchamos por el pueblo y no padecemos ningún conflicto, porque luchamos por el pueblo y sabemos que podemos lograr los propósitos de nuestras luchas.

El pueblo es la meta principal. En el pueblo hay que pensar primero que en nosotros mismos. Y esa es la única actitud que puede definirse como una actitud verdaderamente revolucionaria.

Y para aquellos que no puedan tener o no tengan esa actitud, pero que son personas honradas, es para quienes constituye el problema a que hacíamos referencia. Y de la misma manera que para ellos la Revolución constituye un problema, ellos constituyen también para la Revolución un problema del cual la Revolución debe preocuparse.

Aquí se señaló con acierto el caso de muchos escritores y artistas que no eran revolucionarios, pero que sin embargo eran escritores y artistas honestos; que, además, querían ayudar a la Revolución; que, además, a la Revolución le interesaba su ayuda; que querían trabajar para la Revolución y que a su vez a la Revolución le interesaba que ellos aportaran sus conocimientos y su esfuerzo en beneficio de la misma. Es más fácil apreciar esto cuando se analizan

los casos peculiares. Y entre esos casos peculiares hay un sinnúmero de casos que no son tan fáciles de analizar.

Pero aquí habló un escritor católico, planteó lo que a él le preocupaba, y lo dijo con toda claridad. Él preguntó si él podía hacer una interpretación desde su punto de vista idealista de un problema determinado, o si él podía escribir una obra defendiendo esos puntos de vista suyos; él con toda franqueza señaló si dentro de un régimen revolucionario él podía expresarse dentro de esos sentimientos, de acuerdo con esos sentimientos. Planteó el problema de una forma que puede considerarse simbólica; a él lo que le preocupaba era saber si él podía escribir de acuerdo con esos sentimientos o de acuerdo con esa ideología, que no era precisamente la ideología de la Revolución; que él estaba de acuerdo con la Revolución en las cuestiones económicas o sociales, pero que tenía una posición filosófica distinta a la filosofía de la Revolución.

Y ese es un caso digno de tenerse muy en cuenta, porque es precisamente un caso representativo de esa zona de escritores y de artistas que tenían una disposición favorable con respecto a la Revolución y que deseaban saber qué grado de libertad tenían, dentro de las condiciones revolucionarias, para expresarse de acuerdo con esos sentimientos.

Ese es el sector que constituye para la Revolución el problema, de la misma manera que la Revolución constituye para ellos un problema. Y es deber de la Revolución preocuparse por esos casos, es deber de la Revolución preocuparse por la situación de esos artistas y de esos escritores. Porque la Revolución debe tener la aspiración de que marchen junto a ella no solo todos los revolucionarios, no solo todos los artistas e intelectuales revolucionarios. Es posible que los hombres y las mujeres que tengan una actitud realmente revolucionaria ante la realidad no constituyan el sector mayoritario de la población: los revolucionarios son la vanguardia del pueblo. Pero los revoluciona-

rios deben aspirar a que marche junto a ellos todo el pueblo. La Revolución no puede renunciar a que todos los hombres y mujeres honestos, sean o no escritores o artistas, marchen junto a ella; la Revolución debe aspirar a que todo el que tenga dudas se convierta en revolucionario; la Revolución debe tratar de ganar para sus ideas a la mayor parte del pueblo; la Revolución nunca debe renunciar a contar con la mayoría del pueblo, a contar no sólo con los revolucionarios, sino con todos los ciudadanos honestos, que aunque no sean revolucionarios —es decir, que no tengan una actitud revolucionaria ante la vida—, estén con ella. La Revolución solo debe renunciar a aquellos que sean incorregiblemente reaccionarios, que sean incorregiblemente contrarrevolucionarios.

Y la Revolución tiene que tener una política para esa parte del pueblo, la Revolución tiene que tener una actitud para esa parte de los intelectuales y de los escritores. La Revolución tiene que comprender esa realidad y, por lo tanto, debe actuar de manera que todo ese sector de los artistas y de los intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentren que dentro de la Revolución tienen un campo para trabajar y para crear; y que su espíritu creador, aun cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tiene oportunidad y tiene libertad para expresarse. Es decir, dentro de la Revolución.

Esto significa que, dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie —por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera—, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. Creo que esto es bien claro.

¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho (APLAUSOS).

Y esto no sería ninguna ley de excepción para los artistas y para los escritores. Esto es un principio general para todos los ciudadanos, es un principio fundamental de la Revolución. Los contrarrevolucionarios, es decir, los enemigos de la Revolución no tienen ningún derecho contra la Revolución, porque la Revolución tiene un derecho: el derecho de existir, el derecho a desarrollarse y el derecho a vencer. ¿Quién pudiera poner en duda ese derecho de un pueblo que ha dicho “¡Patria o Muerte!”, es decir, la Revolución o la muerte, la existencia de la Revolución o nada, de una Revolución que ha dicho “¡Venceremos!”? Es decir, que se ha planteado muy seriamente un propósito, y por respetables que sean los razonamientos personales de un enemigo de la Revolución, mucho más respetables son los derechos y las razones de una Revolución tanto más, cuanto que una Revolución es un proceso histórico, cuanto que una Revolución no es ni puede ser obra del capricho o de la voluntad de ningún hombre, cuanto que una Revolución solo puede ser obra de la necesidad y de la voluntad de un pueblo. Y frente a los derechos de todo un pueblo, los derechos de los enemigos de ese pueblo no cuentan.

Cuando hablábamos de los casos extremos, nosotros lo hacíamos sencillamente para expresar con más claridad nuestras ideas. Ya dije que entre esos casos extremos hay una gran variedad de actitudes mentales y hay también una gran variedad de preocupaciones. No significa necesariamente que albergar alguna preocupación signifique no ser revolucionario. Nosotros hemos tratado de definir las actitudes esenciales.

La Revolución no puede pretender asfixiar el arte o la cultura, cuando una de las metas y uno de los propósitos fundamentales de la Revolución es desarrollar el arte y la cultura, precisamente

para que el arte y la cultura lleguen a ser un verdadero patrimonio del pueblo. Y al igual que nosotros hemos querido para el pueblo una vida mejor en el orden material, queremos para el pueblo una vida mejor también en el orden espiritual, queremos para el pueblo una vida mejor en el orden cultural. Y lo mismo que la Revolución se preocupa del desarrollo de las condiciones y de las fuerzas que permitan al pueblo la satisfacción de todas sus necesidades materiales, nosotros queremos desarrollar también las condiciones que permitan al pueblo la satisfacción de todas sus necesidades culturales.

¿Que el pueblo tiene un nivel bajo de cultura? ¿Que un porcentaje alto del pueblo no sabe leer ni escribir? También un porcentaje alto del pueblo pasa hambre, o al menos vive o vivía en condiciones duras, vivía en condiciones de miseria; una parte del pueblo carece de un gran número de bienes materiales que son para ellos indispensables, y nosotros tratamos de propiciar las condiciones para que todos esos bienes materiales lleguen al pueblo.

De la misma manera debemos propiciar las condiciones para que todos esos bienes culturales lleguen al pueblo.

No quiere decir eso que el artista tenga que sacrificar el valor de sus creaciones y que necesariamente tenga que sacrificar esa calidad. ¡No quiere decir eso! Quiere decir que tenemos que luchar en todos los sentidos para que el creador produzca para el pueblo y el pueblo a su vez eleve su nivel cultural que le permita acercarse también a los creadores.

No se puede señalar una regla de carácter general; todas las manifestaciones artísticas no son exactamente de la misma naturaleza y a veces hemos planteado aquí las cosas como si todas las manifestaciones artísticas fuesen exactamente de la misma naturaleza. Hay expresiones del espíritu creador que por su propia naturaleza pueden ser mucho más asequibles al pueblo que otras manifestaciones del espíritu creador. Por eso no se puede señalar una regla

general, porque ¿en qué expresión artística es que el artista tiene que ir al pueblo y en cuál el pueblo tiene que ir al artista? ¿Se puede hacer una afirmación de carácter general en ese sentido? ¡No! Sería una regla demasiado simple.

Hay que esforzarse en todas las manifestaciones por llegar al pueblo, pero a su vez hay que hacer todo lo que esté al alcance de nuestras manos para que el pueblo pueda comprender cada vez más y mejor. Creo que ese principio no contradiga las aspiraciones de ningún artista, mucho menos si se tiene en cuenta que los hombres crean para sus contemporáneos. No se diga que hay artistas pensando en la posteridad porque, desde luego sin el propósito de considerar nuestro juicio infalible ni mucho menos, creo que quien así piense se está autosugestionando (APLAUSOS).

Y eso no quiere decir que quien trabaje para sus contemporáneos tenga que renunciar a la posteridad de su obra, porque precisamente creando para sus contemporáneos, independientemente incluso de que sus contemporáneos lo hayan comprendido o no, es que las obras han adquirido un valor histórico y un valor universal.

Nosotros no estamos haciendo una Revolución para las generaciones venideras; nosotros estamos haciendo una Revolución con esta generación y por esta generación, independientemente de que los beneficios de esta obra beneficien a las generaciones venideras y se convierta en un acontecimiento histórico. Nosotros no estamos haciendo una Revolución para la posteridad; esta Revolución pasará a la posteridad porque es una Revolución para ahora y para los hombres y las mujeres de ahora (APLAUSOS).

¿Quién nos seguiría a nosotros si estuviésemos haciendo una Revolución para las generaciones venideras? Trabajamos y creamos para nuestros contemporáneos, sin que esto le quite a ninguna creación artística el mérito de aspirar a la eternidad.

Esas son verdades que todos debemos analizar con honradez, y creo que hay que partir de ciertas verdades fundamentales para no sacar conclusiones erróneas. Y no vemos nosotros que haya motivos de preocupaciones para ningún artista o escritor honrado.

Nosotros no somos enemigos de la libertad. Nadie aquí es enemigo de la libertad. ¿A quién tememos? ¿Qué autoridad es la que tememos que vaya a asfixiar nuestro espíritu creador? ¿Qué compañeros del Consejo Nacional de Cultura?

De la impresión que nosotros personalmente tenemos de las conversaciones con los compañeros del Consejo Nacional de Cultura, hemos observado puntos de vista y sentimientos que son muy ajenos a las preocupaciones que aquí se plantearon acerca de limitaciones, dogales, y cosas por el estilo, al espíritu creador. Nuestra conclusión es que los compañeros del Consejo Nacional están tan preocupados como todos ustedes de que se logren las mejores condiciones para que ese espíritu creador de los artistas y de los intelectuales se desarrolle.

¿Sentimos el temor de la existencia de un organismo nacional? Que es un deber de la Revolución y del Gobierno Revolucionario contar con un órgano altamente calificado que estimule, fomenta, desarrolle y oriente, sí, oriente ese espíritu creador ¡Lo consideramos un deber! ¿Y eso acaso puede constituir un atentado al derecho de los escritores y de los artistas? ¿Eso puede constituir una amenaza al derecho de los escritores y de los artistas por el temor de que se cometa una arbitrariedad o un exceso de autoridad? De la misma manera podemos albergar el temor que al pasar por un semáforo el policía nos agrede, de la misma manera podemos albergar el temor a que el juez nos condene, de la misma manera podemos albergar el temor de que la fuerza existente en el poder revolucionario cometa un acto de violencia contra nosotros; es decir que tendríamos entonces que preocuparnos de todas esas cosas. Y,

sin embargo, la actitud del ciudadano no es lo de creer que el miliciano va a disparar contra él, de que el juez lo va a sancionar o de que el poder va a ejercer la violencia contra su persona.

La existencia de una autoridad en el orden cultural no significa que haya una razón para preocuparse del abuso de esa autoridad, porque, ¿quién es el que quiere o el que desea que esa autoridad cultural no exista? Por el mismo camino podría aspirar a que no existiera la milicia, que no existiera la policía, que no existiera el poder del Estado y que incluso no existiera el Estado. Y si a alguien le preocupa tanto que no exista la menor autoridad estatal, entonces que no se preocupe, que tenga paciencia, que ya llegará el día en que el Estado tampoco exista (APLAUSOS).

Tiene que existir un consejo que oriente, que estimule, que desarrolle, que trabaje para crear las mejores condiciones para el trabajo de los artistas y de los intelectuales, ¿y quién es el primer defensor de los intereses de los artistas y de los intelectuales si no ese mismo consejo? ¿Quién es el que propone leyes y sugiere medidas de todo orden para elevar esas condiciones si no el Consejo Nacional de Cultura? ¿Quién propone una ley de imprenta nacional para subsanar esas deficiencias que se han señalado aquí? ¿Quién propone la creación del Instituto de Etnología y Folklore si no precisamente el Consejo Nacional? ¿Quién aboga por qué se disponga de los presupuestos y de las divisas necesarias para traer libros, que hace muchos meses que no entran en el país, para adquirir material para que los pintores y los artistas plásticos puedan trabajar? ¿Quién se preocupa de los problemas económicos, es decir, de las condiciones materiales de los artistas? ¿Qué organismo es el que se preocupa por toda una serie de necesidades actuales de los escritores y de los artistas? ¿Quién defiende en el seno del gobierno los presupuestos, las edificaciones y los proyectos, precisamente para elevar el nivel

de las condiciones y de las circunstancias en que ustedes vayan a trabajar? Es precisamente el Consejo Nacional de Cultura.

¿Por qué mirar a ese consejo con reserva? ¿Por qué mirar a esa autoridad como una supuesta autoridad que va precisamente a hacer lo contrario a limitar nuestras condiciones, a asfixiar nuestro espíritu creador? Se concibe que se preocuparan de esa autoridad aquellos que no tuvieran problemas de ninguna clase, pero en realidad quienes puedan apreciar la necesidad de toda la gestión y de todo el trabajo que tiene que hacer ese consejo no lo mirarían jamás con reserva, y además porque el consejo tiene también una obligación con el pueblo y tiene una obligación con la Revolución y con el Gobierno Revolucionario, que es cumplir los objetivos para los cuales fue creado, y tiene tanto interés en el éxito de su trabajo como cada artista tiene interés también en el éxito del suyo.

No sé si se me quedarán algunos de los problemas fundamentales que aquí se señalaron. Se discutió mucho el problema de la película. Yo no he visto la película: tengo deseos de ver la película (RISAS), tengo curiosidad por ver la película. ¿Que fue maltratada la película? En realidad, creo que ninguna película ha recibido tantos honores y que ninguna película se ha discutido tanto (RISAS).

Aunque nosotros no hemos visto esa película nos hemos remitido al criterio de una serie de compañeros que han visto la película, entre ellos el criterio del compañero presidente, el criterio de distintos compañeros del Consejo Nacional de Cultura. De más está decir que es un criterio y es una opinión que merece para nosotros todo el respeto, pero hay algo que creo que no se puede discutir, y es el derecho establecido por la ley a ejercer la función que en este caso desempeñó el Instituto del Cine o la comisión revisora. ¿Se discute acaso ese derecho del gobierno? ¿Tiene o no tiene derecho el gobierno a ejercer esa función? Para nosotros en este caso la función fundamental es, primero, si existía o no existía ese derecho por

parte del gobierno. Se podrá discutir la cuestión del procedimiento, cómo se hizo, si no fue amigable, si pudo haber sido mejor un procedimiento de tipo amistoso; se puede hasta discutir si fue justa o no justa la decisión, pero hay algo que no creo que discuta nadie y es el derecho del gobierno a ejercer esa función. Porque si impugnamos ese derecho entonces significaría que el gobierno no tiene derecho a revisar las películas que vayan a exhibirse ante el pueblo. Y creo que ese es un derecho que no se discute.

Hay además algo que todos comprendemos perfectamente: que entre las manifestaciones de tipo intelectual o artístico hay algunas que tienen una importancia en cuanto a la educación del pueblo o a la formación ideológica del pueblo, superior a otros tipos de manifestaciones artísticas, y no creo que nadie ose discutir que uno de esos medios fundamentales e importantísimos es el cine, como lo es la televisión.

¿Y en realidad pudiera discutirse en medio de la Revolución el derecho que tiene el gobierno a regular, revisar y fiscalizar las películas que se exhiban al pueblo? ¿Es acaso eso lo que se está discutiendo? ¿Y se puede considerar eso una limitación o una fórmula prohibitiva, el derecho del Gobierno Revolucionario a fiscalizar esos medios de divulgación que tanta influencia tienen en el pueblo? Si nosotros impugnamos ese derecho del Gobierno Revolucionario estaríamos incurriendo en un problema de principios, porque negar esa facultad al Gobierno Revolucionario sería negarle al gobierno su función y su responsabilidad, sobre todo en medio de una lucha revolucionaria, de dirigir al pueblo y de dirigir a la Revolución.

Y a veces ha parecido que se impugnaba ese derecho del gobierno. Y en realidad si se impugna ese derecho del gobierno nosotros opinamos que el gobierno tiene ese derecho. Y si tiene ese derecho puede hacer uso de ese derecho, lo puede hacer equivocadamente. Eso no quiere decir que sea infalible el gobierno. El

gobierno actuando en ejercicio de un derecho o de una función que le corresponda no tiene que ser necesariamente infalible.

Pero, ¿quién es el que tiene tantas reservas con respecto al gobierno? ¿Quién es el que tiene tantas dudas? ¿Quién es el que tiene tanta sospecha con respecto al Gobierno Revolucionario y quién es el que desconfía tanto del Gobierno Revolucionario, que aun cuando pensara que estaba equivocada una decisión suya piense que constituye un peligro y constituye un verdadero motivo de terror el pensar que el gobierno pueda siempre equivocarse? No estoy afirmando, ni mucho menos, que el gobierno se haya equivocado en esa decisión, lo que estoy afirmando es que el gobierno actuaba en uso de un derecho; trato de situarme en el lugar de los que trabajaron en esa película, trato de situarme en el ánimo de los que hicieron la película, y trato de comprender incluso su pena, su disgusto, su dolor de que la película no se hubiese exhibido.

Cualquiera puede comprender eso perfectamente. Pero hay que comprender que se actuó en uso de un derecho, y que fue criterio que contó con el respaldo de compañeros competentes y compañeros responsables del gobierno, y que, en realidad, no hay derecho fundado para desconfiar del espíritu de justicia y de equidad de los hombres del Gobierno Revolucionario, porque el Gobierno Revolucionario no ha dado razones para que alguien pueda poner en duda su espíritu de justicia y de equidad.

No podemos pensar que seamos perfectos. Incluso no podemos pensar que seamos ajenos a pasiones. ¿Pudieran algunos señalar que determinados compañeros del gobierno sean apasionados o no sean ajenos a pasiones, y los que tal cosa crean pueden verdaderamente asegurar que ellos tampoco sean ajenos a pasiones? ¿Y se les puede impugnar actitudes de tipo personal a algunos compañeros sin aceptar siquiera que esas opiniones puedan estar teñidas también por actitudes de tipo personal? Aquí podríamos decir aquello

de que quien se sienta perfecto o se sienta ajeno a las pasiones, que tire la primera piedra.

Creo que ha habido personalismo y pasión en la discusión. ¿En estas discusiones no ha habido personalismo y no ha habido pasión? ¿Es que todos absolutamente aquí vinieron despojados de pasiones y de personalismos? ¿Es que todos absolutamente hemos venido despojados también de espíritu de grupo? ¿Es que no ha habido corrientes y tendencias dentro de esta discusión? Eso no se puede negar. Si un niño de seis años hubiese estado sentado aquí, se habría dado cuenta también de las distintas corrientes y de los distintos puntos de vista y de las distintas pasiones que se estaban debatiendo.

Los compañeros han dicho muchas cosas, han dicho cosas interesantes; algunos han dicho cosas brillantes. Todos han sido muy eruditos (RISAS). Pero por encima de todo ha habido una realidad: la realidad misma de la discusión y la libertad con que todos han podido expresarse y defender sus puntos de vista; la libertad con que todos han podido hablar y exponer aquí sus criterios en el seno de una reunión amplia —y que ha sido más amplia cada día—, de una reunión que nosotros entendemos que es una reunión positiva, de una reunión donde podemos disipar toda una serie de dudas y de preocupaciones.

Y que ha habido querellas, ¿quién lo duda? (RISAS). Y que ha habido guerras y guerritas aquí en el seno de los escritores y artistas, ¿quién lo duda? (RISAS). Y que ha habido críticas y supercríticas ¿quién lo duda? Y que algunos compañeros han ensayado sus armas y han probado sus armas a costa de otros compañeros, ¿quién lo duda?

Aquí han hablado los “heridos” y han expresado su queja sentida contra lo que han estimado ataques injustos. Afortunadamente no han pasado los cadáveres, sino los heridos (RISAS); compañeros

incluso convalecientes todavía de las heridas recibidas (RISAS). Y algunos de ellos presentaban como una evidente injusticia el que se les haya atacado con cañones de grueso calibre sin poder siquiera ripostar el fuego.

Que ha habido críticas duras, ¿quién lo duda? Y en cierto sentido aquí se planteó ese problema. Y esos problemas nosotros no podemos pretender dilucidarlos con dos palabras. Pero creo que de las cosas que se plantearon aquí, una de las más correctas es que el espíritu de la crítica debía ser constructivo, debía ser positivo y no destructor. Eso, hasta los que no entendemos nada absolutamente de crítica, lo vemos claro. Por algo la palabra crítica ha venido a ser sinónimo de ataque, cuando realmente no quiere decir eso, no tiene que querer decir eso. Pero cuando a alguien le dicen: “Fulano te criticó”, enseguida se pone bravo antes de preguntar qué dijo (RISAS). Es decir, que lo destruyó. Es decir, que debe haber un principio en la crítica: que sea constructiva.

Si en realidad a cualquiera de nosotros que hemos estado un poco ajenos a estos problemas o a estas luchas, a estos ensayos y pruebas de armas, nos explican el caso de algunos compañeros que casi han estado al borde de una depresión insalvable, es posible que simpaticemos con las víctimas; porque tenemos esa tendencia a simpatizar con las víctimas.

Nosotros aquí, sinceramente, no hemos querido sino contribuir a la comprensión y a la unión de todos. Y hemos tratado de evitar palabras que sirvan para herir a nadie ni para desalentar a nadie. Pero es incuestionable un hecho: que pueden darse casos de esas luchas o controversias, en que no exista igualdad de condiciones para todos.

Eso por parte de la Revolución no puede ser justo. La Revolución no les puede dar armas a unos contra otros, la Revolución no les debe dar armas a unos contra otros. Nosotros creemos que los

escritores y artistas deben tener toda oportunidad de manifestarse; nosotros creemos que los escritores y artistas, a través de su asociación, deben tener un magazine cultural amplio, al que todos tengan acceso.

¿No les parece que eso sería una cosa justa?

La Revolución puede poner esos recursos, no en manos de un grupo: la Revolución puede y debe poner esos recursos de manera que puedan ser ampliamente utilizados por todos los escritores y artistas.

Ustedes van a constituir pronto la Asociación de Artistas, van a concurrir a un congreso. No sé si se discutirán o no las cuestiones que planteaba el compañero Walterio sobre Arango y Parreño y sobre Saco (RISAS); pero sabemos que se van a reunir. Y una de las cosas que nosotros proponemos es que la Asociación de Artistas, adonde deben acudir todos con espíritu verdaderamente constructivo...

Porque si alguien piensa que se le quiere eliminar, porque si alguien piensa que se le quiere ahogar, nosotros podemos asegurarle que está absolutamente equivocado. Por eso debe celebrarse ese congreso con espíritu verdaderamente constructivo, y puede celebrarse. Y creemos que ustedes son capaces de celebrar en ese espíritu ese congreso.

Que se organice una fuerte asociación de artistas y de escritores —y ya era hora—, y que ustedes organizadamente contribuyan con todo su entusiasmo a las tareas que les corresponden en la Revolución. Y que sea un organismo amplio, de todos los artistas y escritores.

Creemos que esa sería una fórmula para que cuando nos volvamos a reunir —y creemos que debemos volvernos a reunir (APLAUSOS)... Por lo menos nosotros no debemos privarnos voluntariamente del placer y de la utilidad de estas reuniones, que

para nosotros han constituido también un motivo de atención sobre todos estos problemas. Tenemos que volvernos a reunir. ¿Qué significa eso? Pues que tenemos que seguir discutiendo estos problemas. Es decir, que va a haber algo que debe ser motivo de tranquilidad para todos y es conocer el interés que tiene el gobierno por los problemas y, al mismo tiempo, la oportunidad esta de discutir en una asamblea amplia todas estas cuestiones.

Nos parece que eso debe ser un motivo de satisfacción para los escritores y para los artistas. Y con eso nosotros también seguiremos tomando información y adquiriendo mejores conocimientos por nuestra parte.

El Consejo Nacional debe tener también otro órgano de divulgación. Creo que eso va situando las cosas en su lugar. Y eso no se puede llamar cultura dirigida ni asfixia al espíritu creador artístico. ¿A quién que tenga los cinco sentidos y además sea artista de verdad le puede preocupar que esto constituya asfixia al espíritu creador? La Revolución quiere que los artistas pongan el máximo esfuerzo en favor del pueblo, quiere que pongan el máximo de interés y de esfuerzo en la obra revolucionaria. Y creemos que es una aspiración justa de la Revolución.

¿Quiere decir que le vamos a decir aquí a la gente lo que tiene que escribir? No. Que cada cual escriba lo que quiera. Y si lo que escribe no sirve, allá él; si lo que pinta no sirve, allá él. Nosotros no le prohibimos a nadie escribir sobre el tema que quiera escribir. Al contrario, que cada cual se exprese en la forma que estime pertinente, y que exprese libremente el tema que desea expresar. Nosotros apreciaremos su creación siempre a través del prisma y del cristal revolucionario: ese también es un derecho del Gobierno Revolucionario, tan respetable como el derecho de cada cual a expresar lo que desee expresar.

Hay una serie de medidas que se están tomando, algunas de las cuales hemos señalado.

Para los que se preocupaban por el problema de la imprenta nacional, efectivamente, la imprenta nacional, organismo recién creado, que tuvo que surgir en condiciones de trabajo difíciles, porque tuvo que comenzar a trabajar en un periódico que de repente se cerraba —y nosotros estuvimos presentes el día en que ese periódico se convirtió en el primer taller de la imprenta nacional con todos sus obreros y redactores—, y que además ha tenido que publicar una serie de obras de tipo militar, sabemos que tiene deficiencias y que serán subsanadas, a cuyos fines se ha presentado ya una ley al gobierno para crear dentro de la imprenta nacional distintas editoriales, de manera que no haya por qué repetirse las quejas que se han expuesto en esta reunión sobre la imprenta nacional.

Y también se están tomando o se van a tomar los acuerdos pertinentes a los efectos de adquirir libros, de adquirir material para el trabajo; es decir, resolver todos esos problemas que han preocupado a los escritores y a los artistas y en lo cual el Consejo Nacional de Cultura ha insistido mucho, porque ustedes saben que en el Estado hay distintos departamentos y distintas instituciones, y que dentro del Estado cada cual reclama y aspira a poder contar con los recursos necesarios para cumplir sus funciones cabalmente.

Nosotros queremos señalar algunos aspectos en los cuales se ha avanzado ya y que deben ser motivo de aliento para todos nosotros, como ha sido el éxito alcanzado, por ejemplo, con la orquesta sinfónica, que ha sido reconstruida, reintegrada totalmente y que no solamente ha alcanzado niveles elevados en el orden artístico, sino también en el orden revolucionario, porque hay 50 miembros de la orquesta sinfónica que son milicianos. El ballet de Cuba también se ha reconstruido y acaba de hacer una gira por el extranjero, donde cosecharon la admiración y el reconocimiento de todos los

pueblos donde trabajaron. Está teniendo éxito el conjunto de danza moderna, y ha recibido también elogios valiosísimos en Europa. La Biblioteca Nacional, por su parte, también está desarrollando una política en favor de la cultura, en favor de esas cosas que les preocupaban a ustedes de despertar el interés del pueblo por la música, por la pintura; ha constituido un departamento de pintura, con el objeto de dar a conocer las obras al pueblo; un departamento de música, un departamento juvenil, una sección también para niños. Nosotros un rato antes de pasar a este salón estuvimos visitando el departamento de la Biblioteca Nacional para niños, vimos el número de niños que ya están asociados, el trabajo que se está desarrollando allí y los adelantos que ha logrado la Biblioteca Nacional, que además constituyen un motivo para que el gobierno le facilite los recursos que necesite para seguir desarrollando esa labor. La imprenta nacional es ya una realidad y con las nuevas formas de organización que se le van a dar es ya también una conquista de la Revolución, que contribuirá extraordinariamente a la preparación del pueblo.

El instituto del cine es también una realidad. Durante toda esta primera etapa, fundamentalmente, se han hecho las inversiones necesarias para dotarlo de los equipos materiales que necesita para trabajar. Al menos la Revolución ha establecido las bases de la industria del cine, lo cual constituye un gran esfuerzo si se tiene en cuenta que no se trata de un país industrializado el nuestro, que ha significado sacrificios la adquisición de todos esos equipos. Que, además, si en cuanto al cine no hay más facilidades, no obedece a una política restrictiva del gobierno, sino sencillamente a la escasez de los recursos económicos actuales para crear un movimiento de aficionados que permita el desarrollo de todos los talentos en el cine, y que será puesto en práctica cuando se pueda contar con esos recursos. La política en el instituto del cine será de discusión y además de emulación entre los distintos equipos de trabajo.

No se puede juzgar todavía en sí la tarea del instituto del cine. No ha podido todavía disponer de tiempo para realizar una obra que pueda ser juzgada, pero ha trabajado y nosotros sabemos que una serie de documentales hechos por el instituto del cine han contribuido grandemente a divulgar en el extranjero la obra de la Revolución.

Pero lo que interesa destacar es que las bases para la industria del cine ya están establecidas. Se ha realizado también una labor de publicidad, conferencias, de extensión cultural a través de los distintos organismos; pero que al fin esto no es nada comparado con lo que puede hacerse y con lo que la Revolución aspira a desarrollar.

Hay todavía una serie de cuestiones que interesan a los escritores y artistas por resolver, hay problemas de orden material; es decir, hay problemas de orden económico. No son las condiciones de antes. Hoy no existe aquel pequeño sector privilegiado que adquiría las obras de los artistas, a precios de miseria, por cierto, ya que más de un artista terminó en la indigencia y en el olvido. Quedan por encarar y resolver esos problemas que debe resolverlos el Gobierno Revolucionario y que debe ser preocupación del Consejo Nacional de Cultura, así como también el problema de los artistas que hay que ya no producen y que están completamente desamparados, garantizarle al artista no solo las condiciones materiales adecuadas, sino también la garantía de que no tendrán que preocuparse de cuando ya ellos no puedan trabajar.

En cierto sentido, ya la reorganización que se le dio al instituto de los derechos de autores ha tenido como consecuencia que una serie de autores que estaban siendo miserablemente explotados y cuyos derechos eran burlados, cuenten hoy con ingresos que les han permitido a muchos de ellos salir de la situación de pobreza extrema en que se encontraban.

Son pasos que ha dado la Revolución, pero que no significan sino algunos pasos que deben preceder a otros pasos para crear las mejores condiciones.

Hay la idea también de organizar algún sitio de descanso y de trabajo para los artistas y los escritores.

En cierta ocasión, cuando nosotros andábamos un poco peregrinando por todo el territorio nacional, se nos había ocurrido la idea de construir un barrio en un lugar muy hermoso de Isla de Pinos, una aldea en medio de los pinares —en ese tiempo estábamos pensando establecer algún tipo de premio para los mejores escritores y artistas progresistas del mundo—, como un premio y sobre todo como un homenaje a esos escritores y artistas; proyecto que no tomó cuerpo, pero que puede ser revivido para hacer un reparto o una aldea, un remanso de paz que invite a descansar, que invite a escribir (APLAUSOS). Y yo creo que bien vale la pena que los artistas, entre ellos los arquitectos, comiencen a dibujar y a concebir el lugar de descanso ideal para un escritor o un artista, y a ver si se ponen de acuerdo en eso (RISAS).

El Gobierno Revolucionario está dispuesto a poner de su parte los recursos en alguna partecita del presupuesto ahora que todo está planificándose. ¿Y será la planificación una limitación al espíritu creador de nosotros, los revolucionarios? Porque en cierto sentido no se olviden que nosotros, revolucionarios un poco por la libre, nos vemos ahora ante la realidad de la planificación; y eso también nos plantea a nosotros un problema, porque hasta ahora hemos sido espíritus creadores de iniciativas revolucionarias y de inversiones también revolucionarias que ahora hay que planificar. Que no vayan a creer que estamos exentos de los problemas, y que, desde nuestro punto de vista, pudiéramos también protestar contra eso.

Es decir, que ya se sabrá lo que se va a hacer el año que viene, el otro año, el otro año. ¿Quién va a discutir que hay que planificar la economía? Pero que dentro de esa planificación cabe el construir

un sitio de descanso para los escritores y artistas y verdaderamente sería una satisfacción el que la Revolución pudiera contar esa realización entre las obras que está realizando. Nosotros hemos estado aquí preocupados por la situación actual de los escritores y artistas, un poco nos hemos olvidado de las perspectivas del futuro. Y nosotros, que no tenemos por qué quejarnos de ustedes, sin embargo, también le hemos dedicado algún instante a pensar en los artistas y en los escritores del futuro y pensamos lo que serán si se vuelven a reunir —como deben volverse a reunir— hombres del gobierno, en el futuro, dentro de cinco, dentro de diez años —no quiere decir que tengamos que ser nosotros exactamente—, con los escritores y los artistas, cuando haya adquirido la cultura el extraordinario desarrollo que aspiramos alcanzar, con los escritores y los artistas del futuro, cuando salgan los primeros frutos del plan de academias y de escuelas que hay actualmente.

Mucho antes de que se plantearan estas cuestiones ya venía el Gobierno Revolucionario preocupándose por la extensión de la cultura al pueblo.

Nosotros hemos sido siempre muy optimistas. Creo que sin ser optimista no se puede ser revolucionario, porque las dificultades que una Revolución tiene que vencer son muy serias. ¡Y hay que ser optimistas! Un pesimista nunca podría ser revolucionario.

Había distintos organismos del Estado propios de la primera etapa de la Revolución. La Revolución ha tenido sus etapas. La Revolución tuvo su etapa en que una serie de iniciativas dimanaban de una serie de organismos; hasta el INRA estaba realizando actividades de extensión cultural. No dejamos de chocar con el Teatro Nacional incluso, porque ellos estaban haciendo un trabajo y nosotros de repente estábamos haciendo otro por nuestra cuenta. Ya todo eso va encuadrándose dentro de una organización.

Y así, en nuestros planes, con respecto a los campesinos de las cooperativas y de las granjas, surgió la idea de llevar la cultura al campo, a las granjas y a las cooperativas. ¿Cómo? Pues trayendo campesinos para convertirlos en instructores de música, de baile, de teatro. Los optimistas solamente podemos lanzar iniciativas de ese tipo.

Pues, ¿cómo despertar en el campesino la afición por el teatro, por ejemplo? ¿Dónde estaban los instructores? ¿De dónde los sacábamos para enviar, por ejemplo, a 300 granjas del pueblo y a 600 cooperativas? Cosa que estoy seguro de que todos ustedes estarán de acuerdo en que si se logra es positivo, y sobre todo para empezar a descubrir en el pueblo los talentos y convertir al pueblo también en autor y en creador, porque en definitiva el pueblo es el gran creador.

No debemos olvidarnos de eso, y no debemos olvidarnos tampoco de los miles y miles de talentos que se habrán perdido en nuestros campos y en nuestras ciudades por falta de condiciones y de oportunidades para desarrollarse, que son como aquellos genios ocultos, los genios dormidos que estaban esperando la mano de seda —no quiero yo ser muy erudito aquí—, que vinieran a despertarlos, a formarlos.

En nuestros campos, de eso estamos todos seguros —a menos que nosotros presumamos que somos los más inteligentes que hemos nacido en este país, y empiezo por decir que no presumo de tal cosa—. Muchas veces he puesto como ejemplo el hecho de que en el lugar donde yo nací, entre unos 1 000 niños, fui el único que pudo estudiar una carrera universitaria, mal estudiada, por cierto, no sin librarme de atravesar por una serie de colegios de curas, etcétera, etcétera (RISAS).

Yo no quiero lanzar aquí ningún anatema contra nadie, ni mucho menos. Sí digo que tengo el mismo derecho que tuvo alguien a decir —alguien aquí que vino y dijo lo que quería decir él también, quejarse—: “Yo tengo derecho a quejarme.”

Alguien habló de que fue formado por la sociedad burguesa. Yo puedo decir que fui formado por algo peor todavía: que fui formado por lo peor de la reacción, y donde una buena parte de los años de mi vida se perdieron en el oscurantismo, en la superstición y en la mentira, en la época aquella en que no lo enseñaban a uno a pensar, sino que lo obligaban a creer.

Creo que cuando al hombre se le pretende truncar la capacidad de pensar y razonar lo convierten, de un ser humano, en un animal domesticado (APLAUSOS). No me sublevo contra los sentimientos religiosos del hombre. Respetamos esos sentimientos, respetamos el derecho del hombre a la libertad de creencia y de culto. Eso no quiere decir que el mío me lo hayan respetado; yo no tuve ninguna libertad de creencia ni de culto, sino que me impusieron una creencia y un culto y me estuvieron domesticando durante 12 años (RISAS).

Naturalmente que tengo que pensar con un poco de queja en los años que yo pude haber empleado, en esa época en que en los jóvenes existe la mayor dosis de interés y de curiosidad por las cosas, haber empleado todos esos años en el estudio sistemático y que me permitieran adquirir esa cultura que hoy los niños de Cuba van a tener ampliamente la oportunidad de adquirir.

Es decir que, a pesar de todo eso, el único que pudo, entre 1 000, sacar un título universitario, tuvo que pasar por ese molino de piedra donde de milagro no lo trituraron a uno mentalmente para siempre. Así que el único entre 1 000 tuvo que pasar por todo eso. ¿Por qué? Ah, porque era el único entre 1 000 a quien le podían pagar el colegio privado para que estudiara en el campo.

Ahora, ¿por eso yo me voy a creer que yo era el más apto y el más inteligente entre los 1 000? Yo creo que somos un producto de selección, pero no tan natural como social. Socialmente fui selec-

cionado para ir a la universidad, y socialmente estoy aquí hablando ahora, por un proceso de selección social, no natural.

La selección social dejó en la ignorancia quién sabe a cuántas decenas de miles de jóvenes superiores a todos nosotros; esa es una verdad. Y el que se crea artista tiene que pensar que por ahí se pueden haber quedado sin ser artistas muchos mejores que él —espero que Guillén no se ponga bravo por eso que estoy diciendo— (RISAS). Si no admitimos eso, estaremos en la luna. Nosotros somos unos privilegiados en medio de todo, porque no nacimos hijos del carretero. Y no solamente somos privilegiados por eso.

Pero, en fin, lo que iba a decir —y después les puedo decir en qué otra cosa somos privilegiados— es que eso demuestra la cantidad enorme de inteligencias que se han perdido sencillamente por la falta de oportunidad. Vamos a llevar la oportunidad a todas esas inteligencias, vamos a crear las condiciones que permitan que todo talento artístico o literario o científico o de cualquier orden pueda desarrollarse.

Y piensen lo que significa la Revolución que tal cosa permita y que ya desde ahora mismo, desde el próximo curso, alfabetizado todo el pueblo, con escuelas en todos los lugares de Cuba, con campañas de seguimiento y con la formación de los instructores que permitan conocer y descubrir todas las calidades. Y esto no es más que, para empezar. Es que todos esos instructores en el campo sabrán qué niño tiene vocación e indicarán a qué niño hay que becar para llevarlo a la Academia Nacional de Arte; pero, al mismo tiempo, van a despertar el gusto artístico y la afición cultural en los adultos.

Y algunos ensayos que se han hecho demuestran la capacidad que tiene el campesino y el hombre del pueblo para asimilar las cuestiones artísticas, asimilar la cultura y ponerse inmediatamente a producir. Y hay compañeros que han estado en algunas cooperativas, que han logrado ya que los cooperativistas tengan su grupo

teatral. Y, además, ha quedado demostrado recientemente, con las representaciones de distintos lugares de la república y los trabajos artísticos que realizaron los hombres y mujeres del pueblo. Pues calculen lo que significará cuando tengamos un instructor de teatro, un instructor de música y un instructor de baile en cada cooperativa y en cada granja del pueblo.

En el curso solo de dos años podremos enviar 1 000 instructores —más de 1 000—, para teatro, para danza y para música.

Se han organizado las escuelas, ya están funcionando, e imagínense cuando haya 1 000 grupos de baile, de música y de teatro en toda la isla, en el campo —no estamos hablando de la ciudad, en la ciudad resulta un poquito más fácil—, lo que eso significará en extensión cultural.

Porque han hablado aquí algunos de que es necesario elevar el nivel del pueblo. ¿Pero cómo? El Gobierno Revolucionario se ha preocupado de eso, y el Gobierno Revolucionario está creando esas condiciones para que, dentro de algunos años, la cultura, el nivel de preparación cultural del pueblo se haya elevado extraordinariamente.

Hemos escogido esas tres ramas, pero se pueden seguir escogiendo y se puede seguir trabajando para desarrollar la cultura en todos los aspectos.

Ya esa escuela está funcionando, y los compañeros que trabajan en la escuela están satisfechos del adelanto de ese grupo de futuros instructores. Pero, además, ya se empezó a construir la Academia Nacional de Arte, aparte de la Academia Nacional de Artes Manuales. Que, por cierto, Cuba va a poder contar con la más hermosa academia de arte de todo el mundo. ¿Por qué? Porque esa academia va situada en el reparto residencial más hermoso del mundo, donde vivía la burguesía más lujosa del mundo. Y allí, en el mejor reparto de la burguesía más ostentosa y más lujosa y más inculta —dicho sea de paso— (RISAS Y APLAUSOS)... porque en ninguna de esas casas

falta un bar, por lo demás no se preocupaban —salvo excepciones—, de los problemas culturales; vivían de una manera increíblemente fabulosa. Y vale la pena darse una vuelta por allí para que vean cómo vivía esa gente, ¡pero no sabían qué extraordinaria academia de arte estaban construyendo! (RISAS).

Y eso es lo que quedará de lo que hicieron, porque los alumnos van a vivir en las casas que eran residencias de los millonarios, no vivirán enclaustrados; vivirán como en un hogar, y entonces asistirán a las clases en la academia. La academia va a estar situada en el medio del Country Club, donde un grupo de arquitectos-artistas han diseñado una obra —¿están por ahí? Retiro lo dicho— (RISAS), han diseñado las construcciones que se van a realizar; ya empezaron, tienen el compromiso de terminarlo para el mes de diciembre; ya tenemos 300 000 pies de caoba y de maderas preciosas para los muebles. Está en el medio del campo de golf, en una naturaleza que es un ensueño, y ahí va a estar situada la Academia Nacional de Arte, con 60 residencias a los alrededores, con el círculo social al lado que, a su vez, tiene comedores, salones, piscina y también una zona para visitantes, donde los profesores extranjeros que vengan a ayudarnos podrán albergarse, y con capacidad hasta para 3 000 niños, es decir, 3 000 becarios, y con la aspiración de que comience a funcionar el próximo curso. E inmediatamente también comenzará a funcionar la Academia Nacional de Artes Manuales con otras tantas residencias, en otro campo de golf y con otra construcción similar. Es decir, serán las academias de tipo nacional —no quiere decir que sean las únicas escuelas ni mucho menos— donde irán becados aquellos jóvenes que demuestren mayor capacidad, sin que les cueste a sus familias absolutamente nada, y van a tener las condiciones ideales para desarrollarse.

Cualquiera quisiera ahora ser un muchacho para ingresar en una de esas academias. ¿Es o no es cierto? (EXCLAMACIONES DE: “¡Seguro!”).

Aquí se habló de pintores que se tomaban un café con leche, que estaban 15 días a café con leche. Calculen qué condiciones tan distintas. Y entonces nos dirán si el espíritu creador encontrará o no encontrará las mejores condiciones para desarrollarse: instrucción, vivienda, alimentación, cultura general, porque irán allí desde los ocho años y recibirán junto con la preparación artística una cultura general.

¿Y desearemos o no desearemos nosotros que esos muchachos se desarrollen allí plenamente en todos los órdenes?

Esas son, más que ideas o sueños, realidades ya de la Revolución; los instructores que se están preparando, las escuelas nacionales que se están preparando, más las escuelas para aficionados, que también se fundarán.

Por eso es importante la Revolución. Porque, ¿cómo pudiéramos hacer esto sin Revolución? ¿Vamos a suponer que nosotros tenemos el temor de que se nos marchite nuestro espíritu creador, “estrujado por las manos despóticas de la Revolución staliniana”? (RISAS).

¿Señores, no vale la pena pensar en el futuro? ¿Que nuestras flores se marchiten cuando estamos sembrando flores por todas partes, cuando estamos forjando esos espíritus creadores del futuro? ¿Y quién no cambiaría el presente —¡quién no cambiaría incluso su propio presente! — por ese futuro? (APLAUSOS). ¿Quién no sacrificaría lo suyo por ese futuro y quién que tenga sensibilidad artística no está dispuesto, igual que el combatiente que muere en una batalla sabiendo que él muere, que él deja de existir físicamente para abonar con su sangre el camino del triunfo de sus semejantes, de su pueblo?

Piensen en el combatiente que muere peleando: sacrifica todo lo que tiene, sacrifica su vida, sacrifica su familia, sacrifica su esposa, sacrifica sus hijos. ¿Para qué? Para que podamos hacer todas estas cosas. ¿Y quién que tenga sensibilidad humana, sensibilidad artística no piensa que por hacer eso vale la pena hacer los sacrificios que sean necesarios?

Mas la Revolución no pide sacrificios de genios creadores. Al contrario, la Revolución dice: “pongan ese espíritu creador al servicio de esta obra sin temor de que su obra salga trunca”. Pero si algún día usted piensa que su obra puede salir trunca, diga: “bien vale la pena que mi obra quede trunca para hacer una obra como esta que tenemos delante” (APLAUSOS PROLONGADOS).

Al contrario, le pedimos al artista que desarrolle hasta el máximo su esfuerzo creador. Queremos crear al artista y al intelectual esas condiciones. Porque si estamos queriendo crearlas para el futuro, ¿cómo no vamos a quererlas para los actuales artistas e intelectuales?

Les estamos pidiendo que las desarrollen en favor de la cultura precisamente y en favor del arte, en función de la Revolución, porque la Revolución significa precisamente más cultura y más arte. Les pedimos que pongan su granito de arena en esta obra que, al fin y al cabo, será una obra de esta generación.

La generación venidera será mejor que nosotros, pero nosotros seremos los que habremos hecho posible esa generación mejor. Nosotros seremos forjadores de esa generación futura. Nosotros, esta generación, sin edades, no es cuestión de edades. ¿Para qué vamos a entrar a discutir ese problema tan delicado? (RISA)

Es que cabemos todos. Porque esta es obra de todos nosotros, tanto de los “barbudos” como de los lampiños; de los que tienen abundante cabellera, o de los que no tienen ninguna, o la tienen blanca. Esta es la obra de todos nosotros.

Vamos a echar una guerra contra la incultura; vamos a librar una batalla contra la incultura; vamos a despertar una irreconciliable querella contra la incultura, y vamos a batirnos contra ella y vamos a ensayar nuestras armas.

¿Que alguno no quiera colaborar? ¡Y qué mayor castigo que privarse de la satisfacción de lo que se está haciendo hoy!

Nosotros hablábamos de que éramos privilegiados. ¡Ah!, porque habíamos podido aprender a leer y a escribir, ir a una escuela, a un instituto, ir a una universidad, o por lo menos adquirir los rudimentos de instrucción suficientes para poder hacer algo. ¿Y no nos podemos llamar privilegiados por estar viviendo en medio de una Revolución? ¿Es que acaso no nos dedicábamos con extraordinario interés a leer acerca de las revoluciones? ¿Y quién no se leyó con verdadera sed las narraciones de la Revolución Francesa o la historia de la Revolución Rusa? ¿Y quién no soñó alguna vez en haber sido testigo presencial de aquellas revoluciones?

A mí, por ejemplo, me pasaba algo. Cuando leía la Guerra de Independencia, yo sentía no haber nacido en aquella época y me sentía apenado de no haber sido un luchador por la independencia y no haber vivido aquella historia. Porque todos nosotros hemos leído las crónicas de la guerra y de la lucha por la independencia con verdadera pasión. Y envidiábamos a los intelectuales y a los artistas y a los guerreros y a los luchadores y a los gobernantes de aquella época.

Sin embargo, nos ha tocado el privilegio de vivir y ser testigos presenciales de una auténtica Revolución, de una Revolución cuya fuerza es ya una fuerza que se desarrolla fuera de las fronteras de nuestro país, cuya influencia política y moral está haciendo estremecer y tambalearse al imperialismo en este continente (APLAUSOS). De donde la Revolución Cubana se convierte en el acontecimiento más importante de este siglo para la América Latina, en el acontecimiento más importante después de las guerras

de independencia que tuvieron lugar en el siglo XIX: verdadera era nueva de redención del hombre.

Porque ¿qué fueron aquellas guerras de independencia sino la sustitución del dominio colonial por el dominio de las clases dominantes y explotadoras en todos esos países? Y nos ha tocado vivir un acontecimiento histórico. Se puede decir que el segundo gran acontecimiento histórico ocurrido en los últimos tres siglos en la América Latina, del cual los cubanos somos actores. Y que mientras más trabajemos más será la Revolución como una llama inapagable y más estará llamada a desempeñar un papel histórico trascendental.

Y ustedes, escritores y artistas, han tenido el privilegio de ser testigos presenciales de esta Revolución. Cuando una Revolución es un acontecimiento tan importante en la historia humana, que bien vale la pena vivir una Revolución, aunque sea solo para ser testigos de ella. Ese también es un privilegio, que los que no son capaces de comprender estas cosas, los que se dejan tupir, los que se dejan confundir, los que se dejan atolondrar por la mentira, pues renuncian a ella.

¿Qué decir de los que han renunciado a ella, y qué pensar de ellos, sino con pena, que abandonan este país en plena efervescencia revolucionaria para ir a sumergirse en las entrañas del monstruo imperialista, donde no puede tener vida ninguna expresión del espíritu?

Y han abandonado la Revolución para ir allá. Han preferido ser prófugos y desertores de su patria a ser, aunque sea espectadores.

Y ustedes tienen la oportunidad de ser más que espectadores: de ser actores de esa Revolución, de escribir sobre ella, de expresarse sobre ella.

¿Y las generaciones venideras qué les pedirán a ustedes? Podrán realizar magníficas obras artísticas desde el punto de vista técnico. Pero si a un hombre de la generación venidera le dicen que un escritor, que un intelectual —es decir, un hombre dentro de 100

años— de esta época vivió en la Revolución indiferente a ella y no expresó la Revolución, y no fue parte de la Revolución, será difícil que lo comprenda nadie, cuando en los años venideros habrá tantos y tantos queriendo pintar la Revolución y queriendo escribir sobre la Revolución y queriendo expresarse sobre la Revolución, recopilando datos e informaciones para saber qué pasó, cómo fue, cómo vivían.

En días recientes nosotros tuvimos la experiencia de encontrarnos con una anciana de 106 años que había acabado de aprender a leer y a escribir, y nosotros le propusimos que escribiera un libro. Había sido esclava, y nosotros queríamos saber cómo un esclavo vio el mundo cuando era esclavo, cuáles fueron sus primeras impresiones de la vida, de sus amos, de sus compañeros.

Creo que puede escribir una cosa tan interesante que ninguno de nosotros la podemos escribir. Y es posible que en un año se alfabetice y además escriba un libro a los 106 años —¡esas son las cosas de las revoluciones! — y se vuelva escritora y tengamos que traerla aquí a la próxima reunión (RISA Y APLAUSOS). Y entonces Walterio tenga que admitirla como uno de los valores de la nacionalidad del siglo XIX (RISA Y APLAUSOS).

¿Quién puede escribir mejor que ella lo que vivió el esclavo? ¿Y quién puede escribir mejor que ustedes el presente? Y cuánta gente empezará a escribir en el futuro sin vivir esto, a distancia, recogiendo escritos.

Y no nos apresuremos en juzgar la obra nuestra, que ya tendremos jueces de sobra. Y a lo que hay que temerle no es a ese supuesto juez autoritario, verdugo de la cultura, imaginario, que hemos elaborado aquí. Teman a otros jueces mucho más temibles, ¡Teman a los jueces de la posteridad, teman a las generaciones futuras que serán, al fin y al cabo, las encargadas de decir la última palabra! (OVACIÓN).

¡REVOLUCIÓN NO, ZARPAZO!

Fidel Castro Ruz
(1952)

¡Revolución no, zarpazo! Patriotas no, liberticidas, usurpadores, retrógrados, aventureros sedientos de oro y poder.

No fue un cuartelazo contra el presidente Prío, abúlico, indolente; fue un cuartelazo contra el pueblo, vísperas de elecciones cuyo resultado se conocía de antemano.

No había orden, pero era al pueblo a quien le correspondía decidir democráticamente, civilizadamente y escoger sus gobernantes por voluntad y no por la fuerza.

Correría el dinero en favor del candidato impuesto, nadie lo niega, pero ello no alteraría el resultado como no lo alteró el derroche del tesoro público en favor del candidato impuesto por Batista en 1944.

Falso es por completo, absurdo, ridículo, infantil, que Prío intentase un golpe de Estado, burdo pretexto; su impotencia e incapacidad para intentar semejante empresa ha quedado irrefutablemente demostrada por la cobardía con que se dejó arrebatar el mando.

Se sufría el desgobierno, pero se sufría desde hace años esperando la oportunidad constitucional de conjurar el mal; y usted Batista, que huyó cobardemente cuatro años y politiquéó inútilmente otros tres, se aparece ahora con su tardío, perturbador y venenoso remedio, haciendo trizas la constitución cuando sólo faltaban dos meses para llegar a la meta por la vía adecuada.

Todo lo alegado por usted es mentira, cínica justificación, disimulo de lo que es vanidad y no decoro patrio, ambición y no ideal, apetito y no grandeza ciudadana.

Bien estaba echar abajo un gobierno de malversadores y asesinos, y eso intentábamos por la vía cívica con el respaldo de

la opinión pública y la ayuda de la masa del pueblo. ¿Qué derecho tienen, en cambio, a sustituirlo en nombre de las bayonetas los que ayer robaron y mataron sin medida? No es la paz, es la semilla del odio lo que así se siembra. No es felicidad, es luto y tristeza lo que siente la nación frente al trágico panorama que se vislumbra. Nada hay tan amargo en el mundo como el espectáculo de un pueblo que se acuesta libre y se despierta esclavo.

Otra vez las botas; otra vez Columbia dictando leyes, quitando y poniendo ministros; otra vez los tanques rugiendo amenazadores sobre nuestras calles; otra vez la fuerza bruta imperando sobre la razón humana.

Nos estábamos acostumbrando a vivir dentro de la constitución, doce años llevábamos sin grandes tropiezos a pesar de los errores y desvaríos. Los estados superiores de convivencia cívica no se alcanzan sino a través de largos esfuerzos. Usted, Batista, acaba de echar por tierra en unas horas esa noble ilusión del pueblo de Cuba.

Cuanto hizo Prío de malo en tres años, lo estuvo usted haciendo en once. Su golpe es, pues, injustificable, no se basa en ninguna razón moral seria, ni en doctrina social o política de ninguna clase. Solo halla razón en la fuerza, y justificación en la mentira. Su mayoría está en el ejército, jamás en el pueblo. Sus votos son los fusiles, jamás las voluntades; con ellos puede ganar un cuartelazo, nunca unas elecciones limpias. Su asalto al poder carece de principios que lo legitimen; ríase si quiere, pero los principios son a la larga más poderosos que los cañones. De principios se forman y alimentan los pueblos, con principios se alimentan en la pelea, por los principios mueren.

No llame Revolución a ese ultraje, a ese golpe perturbador e inoportuno, a esa puñalada trapera que acaba de clavar en la espalda de la República. Trujillo ha sido el primero en reconocer su gobierno, él sabe quiénes son sus amigos en la camarilla de tiranos que

azotan la América, ello dice mejor que nada el carácter reaccionario, militarista y criminal de su zarpazo. Nadie cree ni remotamente en el éxito gubernamental de su vieja y podrida camarilla, es demasiada la sed de poder, es muy escaso el freno cuando no hay más constitución ni más ley que la voluntad del tirano y sus secuaces.

Sé de antemano que su garantía a la vida será la tortura y la palmacristi. Los suyos matarán, aunque usted no quiera, y usted consentirá tranquilamente porque a ellos se debe por completo. Los déspotas son amos de los pueblos que oprimen y esclavos de la fuerza en que sustentan la opresión. A su favor lloverá ahora propaganda mentirosa y demagógica en todos los voceros, por las buenas o por las malas, y sobre sus opositores lloverán viles calumnias; así lo hizo Prío también y de nada le valió en el ánimo del pueblo. Pero la verdad que alumbra los destinos de Cuba y guíe los pasos de nuestro pueblo en esta hora difícil, esa verdad que ustedes no permitirán decir, la sabrá todo el mundo, correrá subterránea de boca en boca en cada hombre y mujer, aunque nadie lo diga en público ni la escriba en la prensa, y todos la creerán y la semilla de la rebeldía heroica se irá sembrando en todos los corazones; es la brújula que hay en cada conciencia.

No sé cuál será el placer vesánico de los opresores, en el látigo que dejen caer como caínes sobre la espalda humana, pero sí sé que hay una felicidad infinita en combatirlos, en levantar la mano fuerte y decir: “¡No quiero ser esclavo!”.

Cubanos:

Hay tirano otra vez, pero habrá otra vez Mellas, Trejos, y Guiteras. Hay opresión en la patria, pero habrá algún día otra vez libertad. Yo invito a los cubanos de valor, a los bravos militantes del partido glorioso de Chibás; la hora es de sacrificios y de lucha, si se pierde la vida nada se pierde, “vivir en cadenas es vivir en oprobio y afrenta sumido”. “Morir por la patria es vivir”.

Fidel Castro

**MANIFIESTO NO. 1 DEL 26 DE JULIO AL PUEBLO
DE CUBA (ARCHIVO DEL CENTRO DE ESTUDIOS
DE HISTORIA MILITAR, FUERZAS ARMADAS
REVOLUCIONARIAS,1955)**

*Vivo por mi patria y por su libertad real,
aunque sé que la vida no me ha de alcanzar
para gozar del fruto de mis labores,
y que este servicio se ha de hacer
con la seguridad, y el ánimo,
de no esperar por él recompensa.*
JOSÉ MARTÍ

*Mis deberes para con la patria y para con mis convicciones
están por encima de todo esfuerzo humano,
por ello llegaré al pedestal de los libres
o sucumbiré luchando por la redención de mi pueblo.*
ANTONIO MACEO

Bajo este nombre de combate, que evoca una fecha de rebeldía nacional, se organiza hoy y prepara su gran tarea de redención y de justicia el movimiento revolucionario cubano.

Por acuerdo expreso de sus dirigentes se me confió la redacción de este primer manifiesto al país y los que en lo sucesivo verán la luz en forma clandestina.

Al cumplir esta misión que me impone el deber, no vacilo en asumir la responsabilidad que implica calzar con nuestra firma estas proclamas que serán una constante arenga al pueblo, un llamado sin ambages a la Revolución, y un ataque frontal a la camarilla de criminales que pisotea el honor de la nación y rige sus destinos a contrapelo de su historia y de la voluntad soberana del pueblo. Y aunque en estos instantes me encuentre ausente del territorio nacional y por tanto fuera de la órbita de los tribunales que en él imparten las sentencias que les dicta el amo, no vacilé tampoco en

hacerlo cuando delante del tribunal que me juzgaba desenmascaré a los verdugos en pleno rostro, o desde las propias prisiones acusé con sus nombres al dictador y a sus generales sanguinarios de los crímenes del Moncada en manifiesto de fecha 6 de enero de 1954, o rechacé la amnistía bajo condiciones previas, o ya en libertad puse en evidencia ante todo el pueblo la entraña cruel e inhumana del régimen de Batista. ¡Qué me importan todas las acusaciones que puedan hacerme ante los tribunales de excepción! Cuba es mi patria y a ella no volveré nunca o volveré dignamente como me lo tengo prometido. Las naves están quemadas; o conquistamos patria a cualquier precio, donde pueda vivirse con decoro y con honor o nos quedamos sin ella.

«Patria es algo más que opresión, algo más que un pedazo de tierra sin libertad y sin vida».

Apenas es necesario justificar la utilización de este medio para exponer nuestras ideas. La clausura del periódico *La Calle*, cuya valiente postura le ganó las simpatías del pueblo, aumentando su circulación a más de veinte mil ejemplares en solo unas cuantas semanas, rubricó la mordaza más o menos disimulada que desde hace más de tres años mantiene la dictadura sobre la prensa legal de Cuba.

El espíritu de censura y de Ley de Orden Público con que el régimen quiso ocultar al pueblo la bárbara masacre del Moncada, pesa como una garra suspendida sobre los órganos de opinión pública. La clausura del cívico periódico de Luis Orlando fue una advertencia más a la prensa de que sus opiniones no puedan pasar de ciertos límites, en realidad, inofensivos para los que mandan; como lo fueron en otras tantas oportunidades las torturas a Mario Kuchilán y Armando Hernández, el asalto a la Universidad del Aire y al periódico *Pueblo*, el palmacristazo a los locutores de la CMKC, las agresiones a numerosos reporteros gráficos, la condena a Luis

Conte Agüero y a Pincho Gutiérrez, las clausuras a Pardo Llada, Guido García Inclán, Max Lesnick, Rivadulla, García Sifredo y otras arbitrariedades que hacen interminables el capítulo de agresiones a la libre emisión del pensamiento desde el 10 de marzo.

Contra el que esto escribe se ensañó de modo especial la inquisición gubernamental. A partir de nuestro escrito en la revista Bohemia, respondiendo a la cobarde provocación de un esbirro miserable que vino por lana y salió trasquilado, prohibieron de modo drástico y definitivo la presencia nuestra en cualquier tribuna radial o televisada.

Dos veces consecutivas se impidió la transmisión del Partido del Pueblo Cubano que de este modo solo podría seguir saliendo al aire a condición de que nuestra voz no pudiese ser escuchada por el pueblo. En telegrama 142 R-OU-OF urgente de fecha junio 13 de 1955 se hacía constar a la empresa que se había iniciado un expediente privándome de ese derecho. Caso insólito: se clausuraba no una estación, o un programa, sino un ciudadano. Ese gran trotador de todos los pesebres gubernamentales que es Ramón Vasconcelos, cuyo periódico lo compró siendo ministro de Carlos Prío, desde cuyas páginas lanzó contra él cuando se alzó con el santo y la limosna, los más terribles ataques sin que nadie lo clausurara, que no era siquiera batistiano la víspera del 10 de marzo porque andaba a la caza de un acta senatorial por los predios de la ortodoxia, había encontrado en verdad un modo sui géneris de ahogar la verdad.

Se utilizaron con éxito todos los resortes del poder para imponer la consigna de silenciarme en todas partes, lo que demuestra hasta qué punto se ahoga hoy en Cuba toda manifestación moral nueva en el vergonzoso consorcio de la opresión, los intereses creados y la hipocresía general.

De este modo, cuando Santiago Rey, otro cínico, que fue priísta hasta el 10 de marzo de 1952, batistiano hasta el 10 de oc-

tubre de 1944, y machadista hasta el 12 de agosto de 1933, ordenó la clausura del periódico *La Calle*, el mismo día que en un artículo nuestro titulado «Aquí ya no se puede vivir», respondíamos a una de las estúpidas acusaciones del coronel Carratalá y lo emplazábamos para que denunciara en cambio ante los tribunales los nombres de los jefes policíacos que se habían enriquecido con el juego ilícito, nos quedamos sin una tribuna donde exponer nuestro pensamiento.

Otro tanto hicieron con cuantos actos públicos se convocaron con el anuncio de nuestra presencia comenzando con el mitin de recibimiento a los presos políticos en la escalinata universitaria. Llegaron al extremo de prohibir una cinta cinematográfica donde se reseñaba una visita nuestra en compañía de Guido García Inclán al Noticiero Nacional, irritados ante las muestras de simpatía que daba el público.

Nos quedamos sin poder hablar, ni escribir, ni dar actos públicos, ni ejercer derechos cívicos de cualquier índole. Como si no fuéramos cubanos, como si no tuviéramos ningún derecho en nuestra patria, como si hubiéramos nacido parias y esclavos en la tierra gloriosa de nuestros libertadores inmortales.

¿A eso se llama constitucionalidad, igualdad ante la ley, garantías para la lucha cívica?

En Cuba solo tienen derecho a escribir cuanto se les antoja los seis libelos que sostiene la dictadura con el dinero que les esquilma a los maestros y empleados públicos; en Cuba solo pueden reunirse libremente los incondicionales del régimen o los que les hacen el juego desde una oposición dócil e inofensiva; en Cuba solo tienen derecho a vivir los que se ponen de rodillas.

La mala fe del régimen, el espíritu mezquino con que concedió la amnistía que le arrebató el pueblo, quedó evidenciado desde los primeros instantes. A los tres días de estar en la calle se lanzó ya contra nosotros la primera falsa acusación de actividades sub-

versivas, cuando apenas nuestros familiares habían tenido tiempo de saludarnos y expresar su júbilo en la ingenua creencia de que se iniciaba una etapa distinta de sosiego y de respeto ciudadano, y de que sus hijos no se verían de nuevo envueltos en la vorágine de la contienda revolucionaria, agonía y martirio, que lleva ya tres años y medio, donde la pena más honda no es del combatiente que lucha resuelto sin importarle el riesgo, sino de las madres que son, como expresó Martí, «amor y no razón», y lloran con dolor inconsolable.

Habíamos cambiado de cárcel. Un espectáculo de hambre y de injusticia por doquier. Y la dura lucha que el ideal impone, que la dignidad impone, que el deber manda, se iniciaba de nuevo, para cesar solo cuando no queden opresores en Cuba o caiga sobre la tierra martirizada y triste el último revolucionario.

Los que dudan de la firmeza con que llevaremos adelante nuestra promesa, los que nos creen reducidos a la impotencia porque no tenemos fortuna privada que poner a disposición de nuestra causa, ni millones robados al pueblo, recuerden el 26 de Julio; recuerden que un puñado de hombres con quienes no se contaba para nada, sin recursos económicos de ninguna clase, y sin más armas apenas que su dignidad y sus ideales, enfrentándose a la segunda fortaleza militar de Cuba, hicieron ya una vez lo que otros con inmensos recursos no han hecho todavía; recuerden que hay un pueblo con la fe puesta en sus honrados defensores, dispuesto a reunir centavo a centavo los fondos necesarios, para que no vayan de nuevo desarmados los brazos que conquistarán la libertad con sangre limpia y dinero limpio; recuerden, en fin, que por cada uno de los jóvenes que cayó en Santiago de Cuba hay miles más esperando el santo y seña para entrar en combate, que cien mil idealistas forman hoy la reserva revolucionaria del pueblo. Y por cada uno de los que escriben su prédica cobarde, de envilecimiento, entreguismo y transacción con los opresores, aconsejando a nuestro pueblo la sumisión

pacífica a la tiranía, renunciando a su tradición de pueblo rebelde y decoroso, como si en Cuba no hubiera pasado nada el 10 de marzo, hay un millón de voces maldiciéndolos.

Las voces de los que están pasando hambre en los campos y ciudades, las voces desesperadas de los que no tienen trabajo ni esperanza de encontrarlo, las voces indignadas de nuestros trabajadores para quienes en hora maldita asaltó Batista el poder, las voces de todo un pueblo pisoteado y burlado que ha visto a sus hijos asesinados en las sombras que no se resigna a vivir sin derecho y libertad.

¡Tercos los que creen que un movimiento revolucionario vale por la cantidad de millones a su alcance y no por la cantidad de razón, idealismo, decisión y decoro de sus combatientes! «¡Lo que importa –como dijo Martí– no es el número de armas en la mano, sino el número de estrellas en la frente!».

A los que nos piden que abandonemos la lucha revolucionaria para acogernos a las limosnas de legalidad que ofrece el régimen, les respondemos: “¿por qué no le piden primero a Batista que renuncie al poder?”.

Él es el único obstáculo; él fue quien recurrió a la violencia cuando todas las vías legales estaban abiertas; él apaña y protege a los esbirros que asesinan y matan; él, exclusivamente él, es quien ha provocado esta situación de incertidumbre, de intranquilidad y de ruina.

¿Por qué pedirle a un pueblo que renuncie a sus derechos y no pedirle a un aventurero con suerte que abandone el poder que no le corresponde?

A los que aconsejan impudicamente la asistencia a unas elecciones parciales como solución nacional, les respondemos: ¿a quién le importan esas elecciones? La inconformidad no está en los políticos que ambicionan cargos, sino en el pueblo que ambiciona justicia. Piensan muy mal de los cubanos los que crean que sus graves pro-

blemas políticos, sociales y económicos se reducen a satisfacer las apetencias de un centenar de menguados aspirantes a unas cuantas alcaldías y actas de representantes. ¿Qué ha dado la politiquería al país en los últimos cincuenta años? Discursos, chambelonas, congas, mentiras, componendas, engaños, traiciones, enriquecimiento indebido de una caterva de pillos, palabrería hueca, corrupción, infamia. Nosotros no vemos la política como la ven los políticos al uso. No nos importan los beneficios personales sino los beneficios del pueblo al que servimos desinteresadamente como misioneros de un ideal de redención. La gloria vale más que el triunfo, y «no hay más que una gloria cierta y es la del alma que está contenta de sí». Si queremos el poder es como medio y no como un fin en sí mismo. Nadie nos ofrezca esas migajas electorales con que Batista compra a sus enemigos de poca monta; el orgullo con que sabemos despreciarlas vale más que todos los cargos electorales juntos.

A los que hablan de elecciones generales, les preguntamos: ¿elecciones con Batista o sin Batista? Con Batista fueron las elecciones generales del 1 de noviembre, las más escandalosas y fraudulentas que recuerda nuestra vida republicana, mancha imborrable en nuestra tradición democrática, que nos retrogradó a etapas que parecían ya superadas para siempre. ¿Qué responden a eso los defensores de la solución electoral presidida por Batista? ¿Qué argumentos les quedan después de ese escándalo sin precedente? ¿No emplearon antes exactamente las mismas razones, las mismas palabras, las mismas mentiras? ¿Es que acaso puede alguien olvidarse de aquella movilización de tanques por las carreteras y las dramáticas despedidas de Tabernilla en la Estación Terminal, cual si los soldados partiesen para un campo de batalla? Después de esa experiencia de noviembre, después de un golpe de estado a ochenta días de las elecciones, el 10 de marzo, por la sola razón de que no tenían la mejor oportunidad de triunfo, ¿puede alguien hacer creer

a nuestro escéptico pueblo en unas elecciones honradas con Batista en el poder? Traicionan deliberada y criminalmente al pueblo los que quieren despertarle la ilusión de que la historia del 44 se pueda repetir. Pretenden hacer creer que las circunstancias son iguales; olvidan el signo de los tiempos, no distinguen entre la hora actual de una América invadida cada vez más de dictaduras reaccionarias y el instante en que aquel hecho se produjo bajo el signo contrario de un mundo estremecido por una ola de entusiasmo popular y optimismo democrático que con los últimos disparos en Europa concebía esperanzas de un porvenir más feliz y humano para los pueblos. Cedió Batista entonces ante la opinión pública mundial como cedieron acobardadas las camarillas gobernantes de Perú, Venezuela, Guatemala y otros países del continente americano.

La única solución cívica por tanto que nosotros aceptaríamos, la única honesta, lógica y justa es la de elecciones generales inmediatas sin Batista. Mientras, seguiremos sin descanso en nuestra línea revolucionaria. Y una pregunta a los que demandan elecciones generales como única solución: ¿qué harán si como es probable Batista se niega de plano a concederlas? ¿Se cruzarán de brazos a llorar como Magdalenas lo que no han tenido valor de exigir con decoro? «Los derechos se toman, no se piden; se arrancan, no se mendigan». El pueblo espera también la respuesta.

A los que afirman que la Constitución de 1940 ha sido restablecida, les decimos que mienten descaradamente. Un principio fundamental de nuestra constitución prohíbe terminantemente la reelección presidencial, y Batista se reeligió en el cargo el 1 de noviembre. No renunció siquiera: pidió licencia y dejó a un criado suyo en el Palacio Presidencial. Si la constitución dice que cualquiera que haya ocupado el cargo no podrá ocuparlo hasta pasado ocho años, la permanencia de Batista en la presidencia es inconstitucional.

Otro precepto establece que la soberanía radica en el pueblo y de él dimanar todos los poderes; si esto es cierto, la constitución está vigente, ninguno de los que se autoeligieron en los comicios unilaterales y fraudulentos del 1 de noviembre tiene derecho a ocupar los cargos que ostentan, y deben por tanto renunciar todos inmediatamente. En el pueblo radica la soberanía y no en los cuarteles. Es Batista el principal enemigo de nuestra constitución, la que destruyó ignominiosamente el 10 de marzo; no caben los dos en la misma república.

A los que acusan a la Revolución de perturbar la economía del país, les respondemos: para los guajiros que no tienen tierra no existe economía, para el millón de cubanos que están sin trabajo no existe economía, para los obreros ferrocarrileros, portuarios, azucareros, henequeneros, textileros, autobuseros y otros tantos sectores a quienes Batista ha rebajado sus salarios despiadadamente no existe economía, y solo existirá para todos ellos mediante una Revolución justiciera que repartirá la tierra, movilizará las inmensas riquezas del país y nivelará las condiciones sociales poniendo coto al privilegio y la explotación. ¿Acaso puede esperarse ese milagro de los candidatos a representantes en las elecciones parciales que se anuncian?

¿O se trata por ventura de la economía de los senadores que ganan cinco mil pesos mensuales, de los generales millonarios, de los trusts extranjeros que explotan los servicios públicos, de los grandes terratenientes, de la tribu de parásitos que medran y se enriquecen a costa del estado y del pueblo? Entonces: ¡bienvenida la Revolución que perturbe la economía de los pocos que disfrutan de ella pantagruélicamente! Al fin y al cabo, no solo de pan vive el hombre.

Y otra pregunta para los que hablan de economía: ¿no está comprometiendo Batista el crédito del país por treinta años? ¿No pasa la deuda pública de ochocientos millones de pesos? ¿No hay un

déficit de más de cien millones? ¿No está pignorando las reservas monetarias de la nación a los bancos extranjeros buscando dinero como un desesperado? ¿No despilfarra los trescientos cincuenta millones de pesos del último empréstito comprando aviones de propulsión a chorro y cosas por el estilo, sin plan ni programa, ni más consejos que sus personalísimos caprichos? ¿Se puede jugar así con el destino de un país? ¿Lo autorizó alguien para emprender esas locas aventuras crediticias? ¿Consultó al pueblo en algún sentido? ¿A cuánto ascienden por último los millones que personas muy allegadas a Batista trasladan periódicamente a los bancos norteamericanos? A nosotros nos corresponde más que a nadie preocuparnos, porque nosotros y las generaciones venideras tendremos que pagar las terribles consecuencias de esa política corrompida y desenfrenada.

La propia economía del país exige un cambio inmediato y radical de gobierno.

A los que afirman que la Revolución trae el luto a la familia cubana, les respondemos: luto trae en los campos de Cuba el hambre que diezma a las familias; luto traen los políticos corrompidos que se roban el dinero de los hospitales; luto traen los esbirros que asesinaron a Rubén Batista, a los esposos santiagueros Oscar Medina Salomón y María Rodríguez, al líder obrero camagüeyano Mario Aróstegui, al líder auténtico Mario Fortuny, al soldado revolucionario Gonzalo Miranda Oliva, al comandante de la Marina Jorge Agostini, y a 60 jóvenes prisioneros en el cuartel Moncada. Sangre de estudiantes, de obreros, de profesionales, de militares honestos, de hombres y mujeres de todos los partidos y de todas las clases sociales; sangre limpia, sangre honrada, sangre cubana, sangre de combatientes que no podían defenderse en el instante de ser inmolados.

Los voceros de la dictadura hacen hoy más énfasis que nunca en la contienda cívica y las vías legales como el camino que deben

seguir sus adversarios. No pensaron igual cuando el 10 de marzo perpetraron contra la nación el más injustificable crimen que pudo concebirse. ¡Y entonces sí estaban abiertas todas las vías cívicas y legales para la lucha política! Ahora, cuando han cerrado todos los caminos de la paz, hablan de paz; ahora, cuando todos se han acomodado a su manera por la fuerza, hacen la apología de la legalidad; ahora, cuando llevan casi cuatro años instalados en un poder que no tienen derecho a ejercer, lucrando y aprovechándose a la vista de toda la nación, repartiendo prebendas y gajes entre los amigos, incondicionales y parientes de toda la camarilla y han estado utilizando constantemente el abuso y la imposición para mantener sus privilegios, gritan a los cuatro vientos que el único modo justo y decente de combatirlos a ellos es la política. La política, como concebía Martí y la entendemos nosotros, es el arte de conservar en paz y grandeza la patria, mas no el vil arte de elaborar una fortuna a sus expensas. «La patria no es comodín que se abre y cierra a vuestra voluntad; ni la república es un modo de mantener sobre el país, a buena cama y mesa, a los perezosos y soberbios, que en la ruindad de su egoísmo se creen carga natural y señores ineludibles de su pueblo inferior».

A los que entonan sus cantos de beatas a favor de la paz, como si pudiera haber paz sin libertad, paz sin derecho, paz sin justicia, no han encontrado todavía en cambio la palabra adecuada para condenar los CIEN CRÍMENES que se han cometido desde el 10 de marzo, ni los atropellos diarios, los asaltos a los hogares a media noche, las detenciones arbitrarias, las acusaciones falsas, las condenas injustas, ¿Qué han dicho de ese joven guantanamero, humilde agente del periódico *La Calle*, torturado atrozmente, sobre cuyos testículos estrangulados arrojaron sus verdugos un ácido corrosivo? ¡Nada! ¡Absolutamente nada!

¡Alerta, pues, cubanos! Contra los que te aconsejan sumisión cobarde ante la tiranía, venga de donde venga el consejo, porque esos les cobran a Batista el precio de sus hipócritas sermones.

La paz que quiere Batista es la que quería España; la paz que queremos nosotros, es la paz que quería Martí.

Hablar de paz bajo la tiranía es ultrajar la memoria de todos los que han caído por la libertad y la felicidad de Cuba. También entonces hubo reformistas y autonomistas que combatieron con saña cobarde la digna actitud de nuestros libertadores y aceptaban como solución las migajas electorales que les ofrecían los amos de aquella época.

Las calles y los parques de nuestras ciudades y pueblos llevan los nombres y ostentan con orgullo las estatuas de Maceo, Martí, Máximo Gómez, Calixto García, Céspedes, Agramonte, Flor Crombet, Bartolomé Masó y otros próceres ilustres que supieron rebelarse; en la escuela se enseña nuestra historia gloriosa y se venera con unción el 10 de octubre y el 24 de febrero. Estas no fueron fechas de sumisión ni de acatamiento resignado y cobarde al despotismo imperante; ni fueron aquellos los que extendieron la mano limosniera para recibir de España un cargo de diputado en las cortes o en el senado de la metrópoli.

Todos los esfuerzos del régimen serán inútiles. El 26 de julio hará llegar su palabra revolucionaria hasta el último rincón de Cuba. Nuestros manifiestos por decenas de miles circularán por todo el país clandestinamente, invadiendo fábricas, campos y pueblos; hombres y mujeres, deseosos de ayudar a nuestra causa los reproducirán a mano o en máquina en todas partes, sabiendo que con ello ponen un granito de arena en esta lucha heroica de la nación en contra de sus opresores; penetrarán hasta los cuarteles, los barcos de guerra, las estaciones de policía y los campamentos militares. No tememos hablar al militar, contra el que no albergamos odio en

nuestros corazones de cubanos honrados; al militar que ha sido vilmente tomado de instrumento para que camarillas de políticos se encumbren y enriquezcan; al militar que obligan a constantes y despiadadas guardias para cuidar los intereses de un puñado de canallas que no corren ningún riesgo; al militar que obligan a morir sin gloria por un régimen odiado del pueblo; al militar que Batista engaña miserablemente sin que haya encontrado todavía el modo de justificar el enriquecimiento desorbitado de los altos jefes, ni las violaciones del escalafón militar a favor de los parientes y allegados de los generales, postergando el mérito y la capacidad, ni la presencia de los gánsteres en su gobierno, ni las frecuentes rebajas a sus sueldos mientras que a cada senador que nadie eligió ni a nadie representa cobra cinco mil pesos y el propio Batista se lo aumenta a la fabulosa suma de setenta mil mensuales, setenta veces más de lo que cobra el primer ministro de Inglaterra; al militar que lo defendimos cuando nadie lo defendió, que lo combatimos cuando se puso junto a la tiranía y que lo recibiremos con los brazos abiertos cuando se sume a la bandera de la libertad. Al militar le diremos la verdad de cubano a cubano y de hombre a hombre, sin miedo ni lisonja, y a las manos y al corazón de muchos militares honrados llegarán nuestras proclamas revolucionarias. Al militar hay que liberarlo también de la tiranía.

El 26 de julio se integra sin odios contra nadie. No es un partido político, sino un movimiento revolucionario; sus filas estarán abiertas para todos los cubanos que sinceramente deseen restablecer en Cuba la democracia política e implantar la justicia social. Su dirección es colegiada y secreta, integrada por hombres nuevos y de recia voluntad que no tienen complicidad con el pasado; su estructura es funcional; en sus grupos de combate, en sus cuadros juveniles, en sus células secretas obreras, en su organización femenina, en sus secciones económicas y en su aparato distribuidor de propaganda clandestina por todo el país, podrán enrolarse jóvenes

y viejos, hombres y mujeres, obreros y campesinos, estudiantes y profesionales, sino para que todos empuñen un arma porque nunca habrá suficientes para armar a cada uno de los que quieren dar su vida en esta lucha, para que participen en ella en la medida de sus fuerzas, contribuyendo económicamente, distribuyendo una proclama o abandonando el trabajo en gesto de solidaridad y respaldo proletario cuando los clarines de la Revolución llamen al combate, porque esta ha de ser por encima de todo una Revolución de pueblo, con sangre de pueblo y sudor de pueblo. Su programa, audaz y valiente se puede sintetizar en los siguientes puntos esenciales:

1. Proscripción del latifundio: distribución de la tierra entre familias campesinas; concesión impostergable e intransferible de la propiedad a todos los pequeños arrendatarios, colonos, aparceros y precaristas existentes; ayuda económica y técnica del estado; reducción de impuestos.
2. Reivindicación de todas las conquistas obreras arrebatadas por la dictadura; derecho del trabajador a una participación amplia en las utilidades de todas las grandes empresas industriales, comerciales y mineras, que deberá ser percibida por concepto distinto al sueldo o salario en épocas determinadas del año
3. Industrialización inmediata del país mediante un vasto plan trazado e impulsado por el estado que deberá movilizar resueltamente todos los recursos humanos y económicos de la nación en un supremo esfuerzo por liberar al país de la postración moral y material en que se encuentra. No se concibe que exista hambre en un país tan privilegiado por la naturaleza donde todas las despensas debieran estar abarrotadas de productos y todos los brazos trabajando laboriosamente.

4. Rebaja vertical de todos los alquileres, con beneficio efectivo de los dos millones doscientas mil personas que hoy invierten en ellos la tercera parte de sus entradas; construcción por el estado de viviendas decorosas para dar albergue a las cuatrocientas mil familias hacinadas en cuarterías, barracones, solares y bohíos inmundos; extensión de la electricidad a los dos millones ochocientas mil personas de nuestra población rural y suburbana que carecen de ella; iniciación de una política tendiente a convertir cada inquilino en propietario del apartamento o casa que habita sobre la base de una amortización a largo plazo.
5. Nacionalización de los servicios públicos: teléfonos, electricidad y gas.
6. Construcción de diez ciudades infantiles para albergar y educar integralmente doscientos mil hijos de obreros y campesinos que no pueden en la actualidad alimentarlos y vestirlos.
7. Extensión de la cultura, previa reforma de todos los métodos de enseñanza hasta el último rincón del país, de modo que todo cubano tenga la posibilidad de desarrollar sus aptitudes mentales y físicas en un medio de vida decoroso.
8. Reforma general del sistema fiscal e implantación de métodos modernos en la recaudación de los impuestos en forma tal que, evitando filtraciones y malos manejos con las contribuciones, el estado pueda satisfacer sus necesidades y el pueblo sepa que lo que paga de sus ingresos se revierte a la colectividad en beneficio de todas clases.

9. Reorganización de la administración pública y establecimiento de la carrera administrativa.
10. Implantación del escalafón militar inviolable y la inamovilidad de los miembros de las fuerzas armadas de modo que solo puedan ser removidos de sus cargos por causas justificadas promovidas ante tribunales contencioso-administrativos. Supresión de la pena de muerte en el *Código Penal Militar* por delitos cometidos en época de paz. Prestación por los institutos armados de funciones de beneficio social en todo el país, haciendo censos de carácter económico, catastros de tierra, deslindes, y construyendo por medio de su cuerpo de ingenieros, con remuneración especial, escuelas higiénicas y viviendas decorosas para los campesinos, los obreros y para los propios miembros de las fuerzas armadas que conservarían su propiedad al retirarse del servicio.
11. Retribución generosa y digna a todos los funcionarios públicos: maestros, empleados y miembros de las fuerzas armadas, retirados civiles y militares.
12. Implantación de medidas adecuadas en la educación y la legislación para poner fin a todo vestigio discriminatorio por razones de raza o sexo que lamentablemente existen en el campo de la vida social y económica.
13. Seguro social y estatal contra el desempleo.
14. Reestructuración del Poder Judicial y abolición de los Tribunales de Hacienda.
15. Confiscación de todos los bienes a todos los malversadores de todos los gobiernos sin exclusión de ninguna clase para que la República recobre los cientos de millones que le han arrebatado impunemente y puedan invertirse en la realización de algunas de las iniciativas anteriores.

¿Alguien duda de que hubiesen sido posible de haber tenido en la nación gobernantes honrados?

Estos puntos serán expuestos ampliamente en un folleto que será distribuido por todo el país.

La Revolución Cubana realizará todas las reformas dentro del espíritu y las pragmáticas de nuestra Constitución avanzada de 1940, sin despojar a nadie de lo que legítimamente posee e indemnizando cada uno de los intereses lesionados, con la plena conciencia que a la larga toda la sociedad saldrá beneficiada.

La Revolución Cubana castigará con mano firme todos los actos de violencias contra la persona humana que se están cometiendo bajo la tiranía, pero repudiará y reprimirá toda manifestación de venganza innoble inspirada en el odio o las bajas pasiones.

La Revolución Cubana no hace compromiso con grupos o personas de ninguna clase, ni a nadie ofrece empleos públicos civiles o cargos dentro de las fuerzas armadas; respetará la capacidad y el mérito donde quiera que se encuentren y no considerará jamás el estado como botín de un grupo victorioso. Puede hablar así a la nación un movimiento revolucionario que ha dado ya a la patria una legión de mártires heroicos que nunca medraron a costa de ella ni tuvieron otra ambición que servirla sin interés ni cansancio.

Al adoptar de nuevo la línea del sacrificio asumimos ante la historia la responsabilidad de nuestros actos. Y al hacer nuestra profesión de fe en un mundo más feliz para el pueblo cubano, pensamos como Martí que «el verdadero hombre no mira de qué lado se vive mejor, sino de qué lado está el deber», y que ese es el único hombre práctico cuyo sueño de hoy será la ley de mañana...

En nombre del Movimiento Revolucionario 26 de julio, a los 8 días del mes de agosto de 1955,
firma lo expuesto

Fidel Castro

