

El espacio dramático como signo: *La noche de los asesinos* de José Triana

Priscilla Meléndez

Las nuevas corrientes que caracterizan el teatro moderno han demostrado una profunda preocupación por concebir el acto teatral en todas sus posibilidades, tanto textuales como representativas. Acercarnos a un texto dramático desde el punto de vista de su estructuración total hace evidente este interés por ver el teatro como una fusión de códigos en donde los elementos verbales y los paralingüísticos tienen una particular función comunicativa. El texto puede ser entonces concebido como un complejo sistema de signos que funcionan simultáneamente con el propósito de expresar la sustancia temática del drama e indicar cómo esta sustancia puede traducirse en representación escénica.¹

La generalmente aceptada noción de que el fin ulterior de la obra dramática es la representación nos ha inducido a reconsiderar y revalorar los mencionados signos verbales y paralingüísticos en el teatro. Lo que muchos semiólogos han considerado lo específicamente teatral es precisamente la concepción del teatro como una pluralidad de códigos.² Roland Barthes, por ejemplo, explica que la teatralidad es "theatre-minus-text, it is a density of signs and sensations built up on stage starting from the written argument; it is that ecumenical perception of sensuous artifice [. . .] which submerges the text beneath the profusion of its external language."³ Como reacción a un análisis exclusivamente textual la semiótica ha tenido como importante objetivo el establecer un correlato entre los elementos estructurales que componen la obra, es decir, ha pretendido valorizar aquellos aspectos no verbales que habían sido marginados por la crítica y la investigación literaria.

La noche de los asesinos, como parte de una expresión artística de tipo experimental, convierte la estructura de la obra en uno de los principales y más importantes vehículos de comunicación. El lenguaje verbal, en este caso, se transforma en un elemento más del ensamblaje dramático, dejando de ser el componente fundamental exclusivo de la obra literaria como lo había sido tradicionalmente. El teórico teatral Antonin Artaud, en sus estudios comparativos entre el teatro oriental y el occidental, hace una fuerte crítica del exagerado arraigo de este último a la dimensión verbal:

For the Occidental theatre the Word is everything, and there is no possibility of expression without it; the theatre is a branch of literature, a kind of sonorous species of language [. . .]. This idea of supremacy of speech in the theatre is so deeply rooted in us, and the theatre seems to such a degree merely the material reflection of the text, that everything in the theatre that exceeds this text, that is not kept within its limits and strictly conditioned by it, seems to us purely a matter of "mise en scène," and quite inferior in comparison with the text.⁴

Es, en efecto, Artaud quien aboga con mayor fuerza por el desarrollo y la utilización de elementos paraverbales y extraliterarios en el teatro. Su concepto de "teatro total" estriba precisamente en la valoración de un "nuevo lenguaje físico" basado en los signos paralingüísticos, y no ya en las palabras (Artaud, p. 54). Concibe, además, que vincular el teatro con las posibilidades expresivas de la forma, con todo aquello que cae bajo el dominio de gestos, sonido, color, movimiento, etc., implica la restauración de éste a su dirección original, es decir, la reintegración del teatro a su aspecto religioso y metafísico, a su reconciliación con el universo (Artaud, p. 70).

Partiendo de esta especial visión del lenguaje verbal, vemos en *La noche de los asesinos* cómo la sustancia del drama es comunicada, no ya exclusivamente por medio de la trama, sino de su estructura global, es decir, a través de la forma en que la acción dramática tiene lugar (Nigro, p. 47). Se plantea, pues, una problemática de índole metalingüística donde la incapacidad de comunicación entre los personajes resulta ser una metáfora de esa misma reducción del valor del lenguaje en la totalidad de la obra:

CUCA.—¡Como si eso fuera tan fácil! Una cosa es decir y otra vivir (I, p. 6).⁵

BEBA.—. . . Pero ustedes no tienen eso en cuenta y siguen discutiendo, como si esta casa se pudiera arreglar con palabras [. . .] (I, pp. 30-31)

O más claramente, cuando Cuca, en su papel de fiscal, le dice a Beba: "Señor juez, el procesado, durante el interrogatorio anterior, ha empleado una cantidad sorprendente de evasivas, lo que hace imposible cualquier intento de aclarar . . ." (II, p. 77). Es evidente que nuestro propósito no es desacreditar el posible valor del lenguaje verbal, sino hacer patente su nueva posición dentro del teatro frente a la dimensión estructural como signo no verbal. Según señala el propio Artaud:

It is not a matter of suppressing speech in the theatre but of changing its role, and especially of reducing its position, of considering it as something else than a means of conducting human characters to their external ends [. . .]. To change the role of speech in theatre is to make use of it in a concrete and spatial sense, combining it with everything in the theatre that is spatial and significant in the concrete domain (p. 72).

La importancia de la estructura en *La noche de los asesinos* radica fundamentalmente en lo que se concibe como el espacio dramático de la obra, que a un primer nivel se trata de un espacio físicamente cerrado en el cual transcurre el

drama en su totalidad. En la obra de Triana la visión estructural representada por el espacio dramático es planteada y concebida desde una multiplicidad de dimensiones: tanto en un plano textual y representativo como literal y metafórico; este último como emblema de posturas políticas, psicológicas y existenciales que matizan, y a la vez amplían, las posibilidades interpretativas del drama. Estas facetas son precisamente las que convierten el espacio dramático en elemento fundamental, en “núcleo de sentido” de la obra, es decir, en un evidente signo comunicativo.⁶

EL ESPACIO CERRADO: ALIENACIÓN Y PROTECCIÓN

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

CUCA.—Cada día que pasa te irás poniendo más viejo . . . y aquí, aquí, aquí, encerrado entre telarañas y polvo (I, p. 19).

La puerta, como primer símbolo vinculado a la noción del espacio cerrado, nos sumerge en un mundo donde existen únicamente dos posibilidades: trascender física y mentalmente ese espacio para el cual la puerta sirve de barrera, o someterse a ella como la definidora de nuestros parámetros existenciales. Como parte de esta segunda posibilidad, y siendo la puerta el único medio de franquear este espacio, el acto de cerrarla representa una acción volitiva de enclaustramiento. Por ello Gaston Bachelard concibe este objeto (una mera puerta) como una fuente infinita de imágenes que encarna en sí misma duda, tentación, deseo, seguridad y respeto.⁷

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

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

LALO.—Aquellas paredes, aquellas alfombras, aquellas cortinas y las lámparas y el sillón donde papá dormía la siesta y la cama y los armarios y las sábanas . . . todo eso, lo odiaba, quería que desapareciera (II, p. 88).

Es evidente que cuando al final del drama Cuca abre la puerta por mandato de Lalo, no implica esto la apertura hacia una nueva forma de vida desligada de las ataduras que los subyugan, sino la caída en un espacio igualmente opresor que es la casa, en la cual, como repite constantemente Lalo, no existe

ni la libertad ni el orden, pues “La sala no es la sala. La sala es la cocina. El cuarto no es el cuarto. El cuarto es el inodoro.” Son precisamente los padres quienes representan ese impuesto y a la vez falso orden que destruye la vida de sus hijos. Paradójicamente este espacio, en su doble dimensión sótano/casa, es el único lugar donde Lalo puede estar, donde, de una forma u otra, se siente seguro:⁸

CUCA.—¿Por qué no te vas entonces de la casa?

LALO.—¿A dónde diablos me voy a meter?

CUCA.—Deberías probar.

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

LALO.—No. . . . Reconozco que no sé andar en la calle; me confundo, me pierdo. . . . Además, no sé lo que me pasa, es como si me esfumara [. . .] (I, p. 26).

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

LALO.—Quieren que todo permanezca inmóvil, que nada se mueva de su sitio . . . y eso es imposible (I, p. 20).

LALO.—Yo quiero mi vida: estos días, estas horas, estos minutos. . . . Quiero andar y hacer cosas que deseo o siento. Sin embargo tengo las manos atadas. Tengo los pies atados. Tengo los ojos vendados. Esta casa es mi mundo (I, p. 21).

Por ello, resulta irónico cuando el padre, a través de la voz de Beba, amenaza a Lalo con enviarlo al cuarto oscuro por sus tardanzas y su comportamiento inadecuado, o cuando le ordena que coma en un rincón de la cocina (que, dentro de las imágenes conceptuales de Lalo, bien puede ser la sala o el inodoro). Irónico, pues la vida, tanto de Lalo como de sus hermanas, se desarrolla en un cuarto “oscuro,” en donde el movimiento y la comunicación resultan imposibles. La vida de los personajes se convierte en un eterno castigo que los sumerge en este mundo de oscuridad e incomprensión, de desamparo y aislamiento. Esta amenaza, que podemos concebir como metaespacial, se hace evidente cuando el juez, a través de Beba, ruega al “público” que mantenga la debida compostura, pues de lo contrario se verá forzado a desalojar la sala y continuar las sesiones “a puertas cerradas” (II, p. 76). La estructura simbólica del espacio físicamente cerrado comunica nociones de opresión y aislamiento que van a ser transmitidas a la realidad mental y emocional de los personajes. Incluso a nivel psicológico la mente de estos seres se convierte en el sustituto de la noción de espacio cerrado (cf. Brombert, p. 16); es decir, el espacio físico se transforma en la metáfora del estado mental de estas figuras problemáticas. En términos estructurales concebimos el drama de Triana como el desarrollo de un espacio dramático que aísla físicamente a los personajes y que a la vez logra transponer este

mismo sentimiento de ahogo a un plano psicológico y existencial. Francisco Ruiz Ramón, en referencia al teatro español contemporáneo, período de posguerra, dice en torno al espacio dramático:

Ese espacio cerrado, constitucional a una mayoría de dramas de ese período, configura su construcción y dirige nuestra percepción del conflicto y de los personajes, pues aquél y éstos existen dramáticamente a partir y en razón de ese espacio cerrado, constituido en matriz dinámica de la acción, en núcleo estructural de colisión y en fundamento de una de las significaciones mayores de la totalidad del universo dramático. Este espacio cerrado no es [. . .] un elemento entre otros del drama, sino su aglutinante, tanto en el plano de la construcción formal como en el semántico.⁹

ESPACIO DRAMÁTICO Y ESPACIO HISTÓRICO

La noche de los asesinos ha sido interpretada por algunos críticos, e incluso en determinado momento por su propio autor, como una metáfora de la situación política de la Cuba de entonces, reflejada a través del esquema oprimido/opresor que llega a su clímax, y desemboca, en la Revolución Cubana. Triana, en una entrevista realizada por Ramiro Fernández Fernández, comenta en torno a su propia obra: "Esa es una obra que yo no hubiera podido escribir si yo no hubiera vivido la Revolución [. . .]. *La noche de los asesinos* es una obra que yo escribo precisamente ya teniendo la conciencia nacional. La conciencia nacional que la Revolución le ha dado a nuestro pueblo y por la que nuestro pueblo ha podido seguir hacia adelante."¹⁰ El espacio dramático cerrado es concebido entonces en conexión con el espacio hermético (político, económico y social) como medio de denunciar sistemas opresivos y aniquiladores. Siendo el tiempo de la obra durante los años de 1950, el drama es visto como evidente grito de protesta contra estructuras políticas asfixiantes y dictatoriales que tienen su paralelo en la obra en la relación padres/hijos y mundo interno/mundo externo, tanto físico como mental.¹¹

La rebelión de los personajes contra sus padres y contra todo lo que los rodea ha sido vista, bajo esta postura, como una clara metáfora de lo político, sin percatarse los críticos, que esta rebelión y este "asesinato" no son otra cosa sino actos que permanecen exclusivamente en el plano verbal:

LALO.—Quiero que las cosas tengan un sentido verdadero [. . .]
¿No has pensado nunca lo que significa que tú puedas pensar, decir y hacer las cosas por tu propia cuenta?

CUCA.—Es que nosotros no podemos. . . . Mamá y papá tienen razón.

LALO.—Yo también la tengo. La mía es tan mía y tan respetable como la de ellos.

CUCA.—¿Te rebelas?

LALO.—Sí.

CUCA.—¿Contra ellos?

LALO.—Contra todo (I, pp. 24-25).

La incapacidad, particularmente de Lalo, en traducir la palabra a vida, hace que esta rebelión verbal, esta voz, rebote en el espacio cerrado de la existencia y el sótano, regresando hacia su propio emisor y creando en éste un estado de inacción que le impide enfrentarse con ese mundo que está más allá de la casa. Ann March señala que *La noche de los asesinos* no pertenece a escuela alguna de compromiso social o político; de serlo implicaría que el teatro se convertiría en colaborador de los científicos sociales o de los reformadores políticos.¹² Aunque creemos que pasar totalmente por alto la dimensión política del drama resultaría en una falla por parte de la crítica, acercarnos y analizar la pieza únicamente desde esta perspectiva es igualmente erróneo, pues implica una reducción de ésta a un plano exclusivamente ideológico. El espacio dramático, como estructura significativa, trasciende lo político para abarcar importantes niveles psicológicos y estéticos.

EL ESPACIO CERRADO: ESTRUCTURA CIRCULAR

La estructura cíclica, evidente en dramas que siguen la corriente del absurdo, como *Esperando a Godot* de Samuel Beckett y *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz, se convierte en un elemento artística y dramáticamente comunicativo. Este esquema establece una continuidad sin fin, por ser una serie de repeticiones interiores que anuncian un mañana que va a ser exactamente igual al de hoy. Los dos actos del drama de Triana son un rito preparatorio destinado a repetirse una y otra vez hasta que los hijos puedan finalmente consumir el acto criminal (Nigro, p. 46), o más bien son un rito que sustituye el acto mismo. Presenciamos, como señala Nigro, la repetición de una actividad formalizada y prescrita, de una acción ya codificada en el proceso mismo de hacerse representación:

BEBA.—La representación ha empezado.

CUCA.—¿Otra vez?

BEBA.—(Molesta.) Mira que tú eres. . . . ¡Como si esto fuera algo nuevo! (I, p. 3).

CUCA.—Tienes que llegar hasta el final.

BEBA.—Esto nunca termina.

CUCA.—No te desesperes.

BEBA.—Estoy cansada. Siempre es lo mismo. Dale para aquí. Dale para allá. ¿Por qué continuamos en este círculo? (II, pp. 57-58)

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

concentrarse en sí mismo, este proceso solipsista provocado por sentimientos de temor y soledad, implica el retorno al propio ser como búsqueda de soluciones a un problema existencial, creando una imagen que tiene su base en una estructura infinitamente circular.

Como parte de esta estructura cíclica, el drama que se desarrolla dentro del drama no finaliza con la conclusión del texto o la representación; su clímax y desenlace, es decir, el asesinato en sí, no ha sido efectuado. El elemento metateatral en *La noche de los asesinos* encarna la problemática esencial de la pieza: Lalo, Cuca y Beba, como entes creados, crean a su vez un drama en el que escenifican el asesinato de sus padres. Esta conciencia que poseen los personajes del acto representativo nos remite a las ideas de Lionel Abel sobre el metadrama: como parte de esta concepción la vida debe ser un sueño y el mundo debe ser un escenario.¹³ En esto consiste precisamente el juego de los hermanos, es decir, en saberse actores y a la vez escritores del drama que están, de una forma u otra, obligados a representar y nunca a vivir.

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

BEBA.—(Como Lalo. Gritando y moviéndose en forma de círculo por todo el escenario.) Hay que quitar las alfombras. Vengan abajo las cortinas. La sala no es la sala. La sala es la cocina. El cuarto no es el cuarto. El cuarto es el inodoro (II, p. 108).

La problemática figura personaje/actor vive la constante tensión entre la representación sin conciencia y la conciencia de la representación que, dentro de límites artísticos, nos conduce al dilema entre realidad y ficción. La transición de uno a otro estado se produce generalmente al apartarse la figura dramática de su papel prescrito, producto, en frecuentes ocasiones, del desdoblamiento mental de estos seres. A pesar de saberse actores del drama que ellos mismos han creado, según avanza(n) la(s) pieza(s) (externa e interna), el paso de personaje a "actor," o viceversa, se va haciendo más intenso y logra cobrar un mayor grado de significación. Uno de los ejemplos más claros tiene lugar al final del drama cuando Lalo, haciendo de padre, confiesa su incapacidad de luchar con y escapar de aquel mundo, de aquella casa que sólo representa para él sufrimiento e infelicidad, por estar totalmente subyugado al miedo:

LALO.—(Como el padre.) Y venían tus lágrimas y los muchachos gritando y yo creía que me volvía loco y daba vueltas en un mismo círculo siempre. . . . Y salía de casa [. . .] y me daba unos tragos y sentía que me ahogaba, que me ahogaba. . . . (Pausa. Sin aliento.) Y había otras mujeres y no me atrevía a pensar en ellas. . . . Y sentía unas ganas terribles de romper con todo. (Pausa.) Pero tenía miedo; y el miedo me paralizaba y no me decidía y me quedaba a medias. Pensaba una cosa y hacía otra [. . .] No pude. (Al público.) Lalo, si tú quieres puedes. (Pausa.) Ahora me pregunto: ¿Por qué no viviste plenamente cada uno de tus deseos? Y me respondo: Por miedo, por miedo, por miedo (II, pp. 106-07).

Es evidente cómo Lalo es, en efecto, el reflejo de su padre y cómo el propio Lalo, consciente o inconscientemente, utiliza la voz de éste para darse a conocer y para conocerse a sí mismo. Comenzamos a ver con mayor claridad los móviles de ese volitivo encerramiento tanto del padre como de los tres hermanos. El sentimiento de enclaustramiento representado por el espacio dramático se ha ido extendiendo, no sólo a la casa como primera alternativa de libertad, sino incluso al mundo exterior, cerrándose así las principales posibilidades de liberación física (del sótano y la casa) y mental (del miedo, la soledad y el ahogo).

Uno de los ejemplos más significativos del concepto del espacio cerrado en la literatura es *Huis-clos* (*A puerta cerrada*) de Jean-Paul Sartre, pieza que ofrece una ilustración dramática del doble encerramiento en que se encuentra el hombre: primeramente acorralado en su propio ser y luego ante la presencia de otros. El castigo de estos seres radica no solamente en verse física y mentalmente aprisionados, por un lado en un espacio sin salida y sin posibilidades de encontrarla, y por otro en un mundo de culpa y vergüenza, sino por verse reflejados, por ser, de alguna forma, "el otro." El pecado de la otredad (verse en el otro) es lo que problematiza la relación existencial de estos personajes en el espacio cerrado: "For almost as persistent as the guilt of 'being' is the sin of 'being another'" (Brombert, p. 193).

El efecto metateatral-circular en *La noche de los asesinos* sirve como medio de obstruir la comunicación entre los propios personajes e influye en la relación actor/espectador. Un evidente ejemplo lo encontramos en la dificultad, particularmente en el acto escénico, de identificar concretamente quién es el personaje que está siendo representado en un momento dado: ¿es Lalo, Cuca o Beba, o quizás alguna de sus múltiples caracterizaciones? Esta insistente obstrucción en la comunicación verbal, realizada por la utilización de un drama dentro de otro drama, provoca una inevitable atención del público por la forma y la naturaleza del medio dramático, por los rasgos estructurales que articulan este medio y por la relación entre emisor y receptor como parte de este evento comunicativo.¹⁴

A diferencia de todo acontecimiento vital, que es único e irrepetible, la acción artística tiene la potencialidad de repetirse eternamente. Por ello, los conceptos de circularidad física y dramática se vinculan, el uno con el espacio cerrado y el otro con el carácter autorreflexivo de la obra, este último como parte de la propia temática de la pieza. En el caso de la obra de Triana, las estructuras metateatral y circular se desarrollan y cobran vida a partir de una estructura más amplia que es la del espacio cerrado. En *La noche de los asesinos* el espacio dramático es un claro ejemplo del uso de un "lenguaje físico" como significante; como un signo con valor propio.

EL ESPACIO CERRADO: ESPECTÁCULO Y ESPECTADOR

Al entender la relación dinámica que existe entre texto escrito y acto representativo es posible trasladar la idea del espacio cerrado de una relación entre los personajes y sus mundos a una relación entre el mundo teatral y el receptor. Como espectadores somos reducidos a un espacio particular que es

la sala de teatro y a una expresión limitada y parcial que es el mundo literario-teatral.

En el caso particular del espectador del acto dramático, éste comparte, en mayor o menor grado, una serie de convenciones teatrales que definen de antemano ciertas estructuras físicas (dónde se coloca el espectador o el actor) y mentales (cuál es la función de un actor; cuál su marco de trabajo). Por ello, la importante delimitación de los papeles y el conocimiento anterior de las circunstancias teatrales resulta ser uno de los principales factores que contribuyen a hacer del teatro una forma cerrada, es decir, delimitada estructural, genérica y metafóricamente. Al asistir a una sala de teatro penetramos en un mundo de límites y formas definidas, de acorralamiento y opresión, en donde emisor y receptor normalmente tienen poco que aportar en cuanto al marco exterior y genérico del teatro:

The theatrical frame is in effect the product of a set of transactional conventions governing the participants' expectations and their understanding of the kinds of reality involved in the performance. The theatregoer will accept that, at least in dramatic representations, an alternative and fictional reality is to be presented by individuals designated as the performers, and that his own role with respect to that represented reality is to be that of a privileged "onlooker."¹⁵

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

It is on the basis of this understanding that the performers are able to interact on stage apparently oblivious to the audience and its doings, just as the spectators themselves find no difficulty in identifying which elements belong to the representation and which to the excluded theatrical context, and so do not expect to impinge in the interaction. This firm cognitive division is usually reinforced by symbolic spatial or temporal boundary markers or "brackets" [. . .] which allows a more precise definition of what is included in and what is excluded from the frame in space and time (p. 88).

En el caso del drama de Triana la conciencia de la representación que poseen los personajes/actores provoca la inclusión del espectador en el espacio dramático que es el sótano; por ello, Cuca (como la madre) dice: "¿A qué vienen esos juramentos? ¿Crees que has conmovido al público y que podrás salvarte?" (II, p. 95). Esta atmósfera de encerramiento y aislamiento, en la cual el público es incorporado, fue lograda con gran eficacia durante una representación en versión inglesa de *La noche de los asesinos* por la compañía de La Mama de Nueva York. En dicha presentación no se establecieron barreras entre el público (localizado alrededor de todo el escenario) y los actores; así se creó un verdadero efecto de acorralamiento y se provocó un estrecho y la vez confuso vínculo emocional y psicológico entre espectador y actor.¹⁶

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

El espacio dramático, como una de las imágenes importantes del teatro moderno, nos ofrece una metáfora de la acción dramática representada, ya de antemano, en su constitución genérica. Es decir, en su doble nivel textual/representativo es posible establecer una relación entre el teatro y el espacio cerrado, pues el primero refleja y encarna, en su esencia, una estructura cerrada, a través del conocimiento "a priori" de las convenciones dramáticas. En su noción del espacio (que podemos muy bien utilizar para fines teatrales), Bachelard ofrece una excelente imagen que recoge, de una manera muy especial, la acción y presencia del escritor, del lector y del espectador en su relación con el espacio cerrado: "It therefore makes sense from our standpoint of a philosophy of literature and poetry to say that we 'write a room,' 'read a room' or 'read a house'" (p. 14). Es ésta precisamente la acción que provoca, y a la que conduce, el espacio dramático como signo, como lenguaje.

Cuando al final de la obra de Triana, Lalo ordena a Cuca que abra la puerta, podemos ver en este gesto la reiteración de la estructura circular de la pieza y la conciencia, tanto del público como del personaje/actor, del drama (externo e interno) como juego. Emisor y receptor han decidido someterse a ciertos códigos ya establecidos dentro del canon literario que les permite converger y fundirse en el acto teatral. *La noche de los asesinos* finaliza con la preparación del metadrama, representado en el acto de abrir la puerta que, como ya reconocemos de antemano, está pronta a cerrarse.

Cornell University

Notas

1. Kirsten F. Nigro comienza su artículo "*La noche de los asesinos*: Playscript and Stage Enactment," *Latin American Theatre Review*, 11/1 (Fall 1977), 45-46, planteando la frecuentemente aludida problemática de la relación texto/representación. La diferencia que establece entre el lector y el espectador de un drama es que el primero sostiene en sus manos la impresión de una forma de arte compleja y cuatridimensional; mientras que el público comparte el producto final de un esfuerzo de colaboración que transforma ese manuscrito en un evento teatral totalizador.

2. Jorge Urrutia, "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto," en *Semiología del teatro*, ed. J. Díez Borque y L. García Lorenzo (Barcelona: Planeta, 1975), pp. 271-72.

3. "Baudelaire's Theatre," en *Critical Essays*, trad. Richard Howard (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1972), p. 26.

4. "Oriental and Occidental Theatre," en *The Theatre and its Double*, trad. Mary Caroline Richards (Nueva York: Grove Press, 1958), p. 68.

5. Las citas textuales serán extraídas de José Triana, *La noche de los asesinos* (La Habana: Casa de la Américas, 1965).

6. Otro drama de Triana, *El Mayor General hablará de teogonía*, en *En un acto*, ed. Frank Dauster y Leon F. Lyday (Nueva York: D. Van Nostrand, 1974), pp. 162-91, como anuncio o ensayo de *La noche de los asesinos*, plantea niveles estructurales similares. El drama se desarrolla en la casa del General donde dos mujeres y un hombre viven en total sometimiento tanto físico como mental, planificando un crimen que nunca llegan a cometer.

7. *The Poetics of Space*, trad. María Jolas (Nueva York: The Orion Press, 1964), p. 224.

8. Victor Brombert, en su libro *The Romantic Prison* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1978), concibe la noción de espacio cerrado (a través de la imagen de la prisión) en su dualidad metafórica: "The place of enclosure and suffering is also conceived of as the protected and protective space, the locus of reverie and freedom" (p. 5). Dentro de otro contexto, pero de forma paralela, Bachelard apoya la idea que posibilita interpretar el espacio cerrado como símbolo de seguridad y protección: "If I were asked the chief benefit of the house I should say: the house shelters daydreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace" (p. 6).

9. *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo* (Madrid: Juan March y Cátedra, 1978), pp. 197-98.

10. José Triana habla de su teatro," *Románica*, 15 (1979), 39. Actualmente la postura de Triana en torno a *La noche de los asesinos* (y no nos referimos a sus móviles iniciales) y a la situación cubana en general ha variado drásticamente, matizada por su salida definitiva de Cuba en diciembre de 1980. Sustentamos esta idea basándonos en los propios comentarios del autor, expresados durante una serie de charlas que ofreció en la Universidad de Cornell en octubre de 1981, donde denunció los atropellos que el actual régimen hizo sobre su persona y su obra. Ramón V. de la Campa, en su libro *José Triana: Ritualización de la sociedad cubana* (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1979), intenta explicar la supuesta ambigüedad y contradicción política del texto, señalando que todo el teatro de Triana, hasta 1965, es la dramatización de una sociedad en crisis, es decir, de la Cuba pre-revolucionaria en la cual el autor surgió y se formó como dramaturgo, y no la época histórica revolucionaria que le brindó la oportunidad de publicar y escenificar sus obras. Juan E. Miranda, "José Triana o el conflicto," *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 230 (1969), pp. 239-44, es otro de los críticos que ha interpretado el drama dentro de un marco político.

11. Ruiz Ramón, en su ya aludido trabajo, ofrece un excelente estudio de la noción del espacio dramático cerrado en el teatro español contemporáneo como reflejo del espacio histórico, es decir, en su relación con una determinada situación política asfixiante y opresora.

12. "Genet, Triana, Kopit: Ritual as 'Danse Macabre,'" *Modern Drama*, 15, No. 4 (1973), 373.

13. *Metatheatre* (Nueva York: Hill and Wang, 1963), p. 79.

14. Susan Wittig, "Toward a Semiotic Theory of the Drama," *Educational Theatre Journal*, 26, No. 4 (1974), 451.

15. Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (Londres y Nueva York: Methuen, 1980), p. 80.

16. Drummond Studio, Cornell University, Ithaca, N.Y., 27 de octubre 1981. Director Andre Hules.