

## Acercamiento existencialista al drama *La noche de los asesinos* de José Triana. El Papel de la “mirada” en las relaciones intersubjetivas

Damary Ordones

La vida humana comienza al otro lado de  
la desesperanza

Sartre, *Las moscas*

La influencia de la filosofía existencialista en la producción literaria cubana de los años posrevolucionarios es un aspecto hasta el momento poco estudiado. Probablemente uno de los motivos de este leve impacto en la cultura cubana de los años sesenta coincide con la opinión de Jorge. J. E. Gracia para quien “dicho impacto pudo haber sido amortiguado por la fuerte presencia de otras corrientes filosóficas, como el pragmatismo norteamericano y el positivismo de Enrique José Varona (1849-1933)” (en Juan-Navarro). Otro motivo se debe, según Gracia, “al éxodo de la mayoría de los profesores de filosofía de la Universidad de la Habana después de 1959, quienes emigraron a los Estados Unidos, poniendo fin con su partida al pluralismo filosófico en la isla” (Juan-Navarro). Lo cierto es que la euforia que envolvió el ambiente político y social cubano en ese período no dejó espacio a los sentimientos pesimistas-existencialistas que predominaron en Europa después de la Segunda Guerra Mundial. Esa euforia se fue transformando en una gran utopía y en una posible quimera, aquella de construir una sociedad nueva con al centro una vanguardia diversa de la que hasta ese momento había existido en Cuba, una vanguardia líder de las masas. En este sentido, Ernesto Guevara expresa que los cubanos:

Siguen a su vanguardia, constituida por el partido, por los obreros de avanzada, por los hombres de avanzada que caminan ligados a las masas y en estrecha comunión con ellas. Las vanguardias tienen

su vista puesta en el futuro y en su recompensa, pero esta no se vislumbra como algo individual; el premio es la nueva sociedad donde los hombres tendrán características distintas: la sociedad del hombre comunista. (“El socialismo”)

En esta situación política y ante la esperanza general de construir paulatinamente un futuro mejor para la colectividad, donde todos y cada uno de los ciudadanos cubanos participaran activamente, fue imposible el predominio de sentimientos negativos como la alienación, la angustia, la desesperación, el desamparo y el temor, característicos de las diversas corrientes existencialistas. A pesar de la visita a Cuba del filósofo francés Jean Paul Sartre (1905-1980) a inicios de los años sesenta, estos sentimientos existencialistas no echaron casi raíces. Sin embargo, en ciertas producciones literarias se atisban rasgos existenciales de corte sartreano, como en el caso del drama *La noche de los asesinos* (1965) del dramaturgo José Triana (1931-) quien ahonda en la existencia humana, en el anhelo del individuo de poseer sus propias ideas y visiones aunque estas se opongan a las de la colectividad. Triana refleja la opresión y la angustia de sus protagonistas debido a las relaciones interpersonales que tienen con sus padres y refleja además la desesperación e inconformidad por la existencia que viven.

Si bien las ideas sartreanas no influenciaron directamente al dramaturgo cubano como consecuencia de la expansión que el existencialismo tuvo en Europa después de la Segunda Guerra Mundial, es cierto que dentro de las lecturas preferidas del cubano estaban las obras del filósofo francés. En una entrevista concedida a Diana Taylor, José Triana expresa: “La generación del 98 fue para mí el cimiento intelectual, independientemente de otros que leía con avidez como Camus y Sartre” (116). Entonces, a pesar de que en la naciente sociedad socialista cubana el existencialismo no echa raíces, sí lo hace de alguna manera en José Triana.

El objetivo de este ensayo es el de analizar en *La noche de los asesinos* (1965) desde una perspectiva existencial sartreana, las relaciones intersubjetivas entre los personajes protagonistas y sus padres a través de “la mirada” (*El ser y la nada* 162-91). “La mirada” es una constante intrusa en la vida cotidiana de los protagonistas, una intrusa que condiciona sus decisiones, sus deseos, sus ideas y hasta su vida. Este enfoque añade a las varias lecturas hechas hasta el momento un aspecto poco desarrollado aún, y es el papel que juega “la mirada” no sólo en las relaciones intersubjetivas entre padres e hijos, sino también en las relaciones sociales dentro de la realidad cubana de los años 60. Es cierto que, como argumenta Kristin Shoaf, “*La noche* es una

obra acerca de la revolución escrita en el momento en que Triana ejerce más influencia en el partido fidelista” (24), como es a su vez incuestionable que *La noche* es una pieza particularmente interesante al ser uno de los primeros trabajos en presentar las más urgentes cuestiones acerca de la revolución desde el mismo marco del movimiento revolucionario” (Taylor 53). Por su parte, el propio Triana expresa que “la cuestión más importante en el texto es el enfrentamiento a un poder absolutista y banal” (Escarpenter 2). Este poder podría significar no sólo el que ejercen los padres dentro de las paredes domésticas, sino también el que ejerce el gobierno cubano dentro de los límites territoriales.

*La noche de los asesinos* consta de dos actos durante los cuales los hermanos Lalo, Cuca y Beba se desdoblaron en sus padres y otros personajes —vecinos de su familia— para repetir una interminable ceremonia ritual en la que dan muerte a sus progenitores. Los hermanos reproducen el crimen parricida para convencerse del hecho de que, tarde o temprano, lo deberán materializar. Ellos se quejan del *modus vivendi* que conducen en su casa y de la insípida existencia a la que sus padres los han reducido. Gracias al juego metateatral del desdoblamiento, el lector/espectador se asoma a la ardua relación que los jóvenes mantienen con sus padres, caracterizada por el odio, el desamor, la crueldad y la interferencia constante de estos últimos en sus vidas a través de la omnipresente influencia de su “mirada”. Los hermanos sienten que su subjetividad ha sido y es invadida por la subjetividad de sus padres, quienes, al aparecer en el plano visual de los hijos, los llenan de angustia porque les hacen perder la libertad de ser ellos mismos. Los hermanos reconocen su esclavitud y sienten vergüenza al percatarse de la subjetividad enajenada en el ojo del otro.

Cuando Jean-Paul Sartre analiza el fenómeno de la “mirada” en su primera obra, *El ser y la nada* (1943), la coloca dentro de la categoría denominada el *ser-para-el-otro* (*être-pour-autre*). Esta categoría es una de las tres modalidades ontológicas en las que se divide el ser.<sup>1</sup> En ella Sartre incluye las relaciones intersubjetivas, las cuales, en su opinión, son siempre de conflicto debido al hecho de que o un sujeto trata de apropiarse de la libertad del prójimo, o bien el prójimo hará lo mismo con la libertad del sujeto. Sartre considera que el ser humano es un proyecto “en situación” (*El ser y la nada* 61-63) y que al no ser el único que habita el mundo, no es él quien revela ese mundo, sino que él es el resultado de la revelación de los proyectos de los demás. Por este motivo, Sartre denomina a esta categoría *ser-para-los otros*, pues la existencia del individuo es una cuestión para los otros. Cuando el individuo

está absorto en el mundo de forma irreflexiva, no se experimenta a sí mismo como si tuviera un afuera; él no entiende su acción y es incapaz de explicarla desde una visión en tercera persona, como si esta acción fuera común al ser humano en general. Sin embargo, apenas el individuo se da cuenta de que es mirado por alguien y que su subjetividad se siente invadida por la subjetividad de ese otro que lo mira, comprende que él forma parte de los proyectos de esa persona; se da cuenta de poseer una “personalidad” y una “naturaleza” y por consiguiente, entiende que él es *algo*, que es una *cosa*. Sólo gracias al hecho de que existe el otro y de que lo condiciona con su mirada, el individuo puede apreciarse desde la perspectiva de la tercera persona.

La “mirada” en la sociedad cubana de los años sesenta —que es el período en el cual Triana escribe su pieza, a pesar de ambientarla en los años 50— es un ente indiscreto que juzga y critica las acciones de los demás y las denuncia cuando éstas no se corresponden con la opinión colectiva impuesta por un gobierno que paulatinamente se fue convirtiendo en un régimen dominante y totalitario. La “mirada” en la Cuba socialista, desde los años 60 hasta la actualidad, se plantea como objetivo atravesar las paredes domésticas para indagar y sondear quién está a favor y quién en contra de las pautas de la Revolución. Si alguien se opone a la obligada y unívoca filiación ideológica, esta “mirada” lo juzga y lo somete, ya sea señalándolo ante la colectividad, enviándolo a prisión o incluso, obligándolo al exilio. Para juzgar y someter no es imperioso que la mirada y quien observa estén presentes, porque la fuerza de esta mirada, así como la de quien observa se perciben incluso en su ausencia. En ocasiones, esta mirada se esconde detrás de una cortina, detrás de una ventana o incluso, detrás de las ramas de los árboles, adquiriendo cierta invisibilidad, pero siempre está ahí presente. Este sutil proceso de injerencia e intromisión en la vida ajena se fue desarrollando en Cuba gracias a la creación de organizaciones masivas y de vigilancia, como los Comités de Defensa de la Revolución (CDR), los cuales cumplían y cumplen la función de asegurar que cada miembro del colectivo respete las ideas ortodoxas de la Revolución, privándolo de la posibilidad de elegir un modo heterodoxo de actuar y pensar. Esta vigilancia se desarrolla a través de la mirada.

Sartre considera que si se parte del prójimo como mirada, “soy poseído por el prójimo; la mirada ajena modela mi cuerpo en su desnudez, lo hace nacer, lo esculpe, lo produce, lo ve como yo no lo veré jamás” (*El ser y la nada* 226). Lalo, Cuca y Beba repiten *ad infinitum* en el sótano de su casa un rito, en el cual representan el asesinato de sus padres, a los que consideran responsables de la insípida y repetitiva existencia que ellos conducen. Los

hermanos están agobiados porque la mirada de los padres es omnipresente en sus vidas. La mirada se ha convertido en un injusto juez que dicta sentencias e influye y condiciona cada una de sus decisiones. La mirada paterna y materna les ha robado su propia libertad al convertirse en un ente alienante contra el cual les es imposible combatir.

Los jóvenes perciben que la mirada de los padres niega la distancia entre ellos; es una presencia sin confin. Es una espacialidad que no es su propia espacialidad porque está invadida por la espacialidad de los padres:

Si voy a la sala y enciendo el radio: “Están gastando mucha corriente y el mes pasado y el antes pasado se gastó tanto y no se puede continuar en ese tren. Apaga eso. Ese ruido me atormenta”. Si me pongo a cantar esa cancioncita que has improvisado últimamente: “La sala no es la sala”, entonces arde la casa, es un hormiguero revuelto y sigue la gritería, mamá y papá contra Lalo, Lalo contra mamá, mamá contra Lalo. (90)

Cuando Lalo y sus hermanas captan esta mirada se saben vulnerables; perciben que poseen un cuerpo capaz de ser herido. Están conscientes de que ellos ocupan un espacio, pero que no pueden evadirse de ese lugar en el que se encuentran. Ellos se sienten indefensos porque son vistos, porque son observados, porque son juzgados. Lalo, Cuca y Beba temen la mirada paterna y materna porque ésta penetra en sus mundos y llega hasta conocer la esencia misma de sus seres. Este temor es análogo al que sienten Garcin y Estelle, dos de los tres personajes sartreanos del drama *A puerta cerrada* (*Huis Clos*) (1944), al estar expuestos a la mirada de Inés. Los tres personajes son obligados a convivir juntos en una misma habitación una vez que han muerto y descienden al infierno. Garcin y Estelle desean establecer un vínculo amoroso, pero perciben la presencia de Inés como un elemento amenazador que los despoja de su individualidad y les impide concretizar su relación, debido al hecho de que ella no deja de observarlos:

Haced lo que queráis; sois los más fuertes. Pero acordáos de que yo estoy aquí y que os estoy mirando. No dejaré de miraros ni un solo momento; tendrás que besarla bajo mis ojos. ¡Cómo os odio a los dos! ¡Podéis hacerlo, venga! Estamos en el infierno; ya llegará mi vuelta. (28)

A propósito de esta pieza, Priscilla Meléndez opina que “ofrece una ilustración dramática del doble encerramiento en que se encuentra el ser humano: primeramente acorralado en su propio ser y luego ante la presencia de los otros” (114).

Ahora bien, la inquietud que Inés causa a sus inquilinos con sus juicios y con su constante mirada sobre ellos es similar a la inquietud que los padres

de Lalo, Cuca y Beba causan sobre los jóvenes, ya que impone su presencia asumiendo una actitud prepotente e omnipresente, no dejándoles espacio para obrar en libertad. Sartre considera que

La experiencia de mi condición de hombre... arrojado en la arena bajo millones de miradas y escapándome a mí mismo millones de veces la realizo concretamente en ocasión del surgimiento de un objeto en mi universo, es el conjunto del fenómeno que llamamos mirada. (*El ser y la nada* 178)

Para los personajes de Triana es inasequible sustraerse de la presencia de ese objeto que los acecha, el cual está representado por la figura de los padres, quienes siempre controlan sus movimientos, sus acciones y limitan sus ideas, impidiéndoles expresar sus sentimientos, sus deseos y sus anhelos. En la analogía del encerramiento en el que viven los personajes de Triana y los de Sartre, en la pertinaz injerencia que ejercen algunos personajes sobre otros a través de la "mirada" y en las consecuencias de esta situación radica la lectura existencialista de la obra de Triana. Se hace evidente la alienación de Lalo y de sus hermanas, así como la desesperación de Estelle ante la mirada de Inés. Esta situación suscita en los personajes aludidos por la mirada ajena el deseo de asesinar a quienes les provocan tanta congoja, como lo demuestran los siguientes diálogos:

INÉS. Pero, ¿qué haces, qué haces? ¿Estás loca? Tú sabes de sobra que ya estoy muerta.

ESTELLE. ¿Muerta?

INÉS. ¡Muerta! ¡Muerta! Ni cuchillo, ni veneno, ni cuerda. "Ya está hecho", ¿comprendes? Ya estamos juntos para siempre. (Sartre 35)

Por su parte, los personajes de Triana expresan:

LALO. Cierra esa puerta. Un asesino. Un asesino.

CUCA. ¿Y eso?

BEBA. La representación ha empezado.

CUCA. ¿Otra vez? (Triana 75)

A pesar de estas coincidencias, José Triana considera que su obra se refiere al ser cubano y que la misma propone "hacer un estudio de nuestro carácter, de la personalidad, de la conducta" (Escarpenster 2). Sin embargo, el alcance de su obra se extiende más allá de la situación doméstica que representa y de la terrible relación existente entre padres e hijos, porque retrata la irrealizable relación interpersonal entre un individuo y su prójimo desde el punto de vista fenomenológico que confiere a la "mirada" Jean Paul-Sartre, para quien "cada expresión, cada gesto, cada palabra es una experiencia concreta de la realidad alienadora del otro" (*El ser y la nada* 232). Además, la alienación de

Lalo, Cuca y Beba es parecida a la alienación que vivirán artistas y escritores cubanos cuyas obras e ideas serán censuradas por la ortodoxia militante, sobre todo en el llamado Quinquenio gris (1971-76), debido a lecturas superficiales que se harán de los libros que tratarán sobre dramas personales dentro del panorama post-revolucionario.

Ahora bien, mientras un ser humano se encuentra solo en su mundo, lo domina y lo organiza según los propios deseos y anhelos individuales, pero en cuanto aparece otra persona, la propia cosmovisión comienza a formar parte del horizonte visual del otro. Entonces, uno se siente amenazado de convertirse en un simple objeto de ese otro mundo. El *otro* intenta apoderarse del prójimo con el objetivo de hacerle perder la propia libertad. Esta situación obliga al dominado a vivir siempre a la defensiva. Los personajes de Triana se sienten impotentes ante las estrictas normas establecidas por sus padres dentro del recinto familiar, debido a que los privan de su autonomía. Por este motivo, Lalo protesta: "...Yo quiero mi vida: estos días, estas horas, estos minutos..., para decir y hacer lo que deseo y siento. Sin embargo, tengo las manos atadas. Tengo los pies atados. Tengo los ojos vendados...Mamá y papá son los culpables" (85). Los padres acechan cada mínimo gesto que ellos realizan y cada acción que ellos emprenden y su actitud ha tratado de modificar la visión de los hijos.

La mirada del prójimo transforma la personalidad del individuo e incluso cambia por completo sus metas cuando deja caer sobre él el peso de su observación. A propósito de esto, Lalo dice, "Desde chiquito, desde que era así, me dijeron: 'Tú tienes que hacer esto' y si lo haces mal: '¿Qué se puede esperar de tí?' Y entonces vengan golpes y castigos" (86). Asimismo, Lalo expresa a Beba, "deseo que las cosas tengan 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, ¡qué bueno! Y hacer y rectificar y no tener que estar sujeto a imposiciones'" (86). La mirada de los padres de Lalo, Beba y Cuca cambia las perspectivas de su mundo y las reordena. Los padres desintegran el universo de los jóvenes y las relaciones que ellos han establecido con los objetos que componen su mundo.

Por este motivo, Sartre considera que "la unidad con el prójimo es irrealizable. Lo es también de derecho, pues la asimilación del *para-sí* y del prójimo en una misma trascendencia traería consigo necesariamente el carácter de alteridad del prójimo" (*El ser y la nada* 227). Lalo acusa esa alteridad, se opone a la sofocante relación entre él y sus padres, quienes lo han reducido, al igual que a sus hermanas, a ser una *cosa* que ellos pueden sojuzgar. Los

padres se han transformado en el *otro*, con quienes es imposible crear una unión y una empatía, debido a que las personalidades se encuentran en conflicto porque cuando los padres, considerados como sujetos, observan a los hijos su mirada los transforma en objeto. El ser subjetivo de los padres desea apropiarse de la subjetividad de los hijos y convertirlos en objetos. Por este motivo la unidad entre ellos es quimérica. Los progenitores no comprenden que los hijos son sus similares, que son personas con una identidad propia y por consiguiente con una subjetividad. Lalo, Cuca y Beba atesoran sueños y ambiciones, pero lo más importante es que inician a anhelar su libertad y a reconocer que no son objetos, como lo demuestra el siguiente diálogo entre Lalo y Cuca:

LALO. ¿Qué vale esta casa, qué valen estos muebles, si nosotros simplemente vamos y venimos por ella y entre ellos igual que un cenicero, un florero o un cuchillo flotante? ¿Eres tú acaso un cuchillo flotante?... Yo quiero mi vida: estos días, estas horas, estos minutos.

CUCA. Pero, ¿por qué te ensañas tanto con mamá y papá? ¿Por qué les echas tanto la culpa?

LALO. Porque ellos me hicieron un inútil. (85)

La alienación que suscita la mirada de los padres conlleva a que Lalo, Cuca y Beba decidan cambiar la hegemonía que impera bajo el techo paterno. Porque “si existe el otro, quienquiera que fuere y cualesquiera que fueren las relaciones con él, significa que existe un afuera, una mirada y por consiguiente, otra persona” (Sartre 176). Pero también existe siempre la posibilidad de reapropiarse de la identidad usurpada. Aduñarse de la propia individualidad se consigue cuando un individuo oprimido por la presencia de otro individuo comienza el proceso de revelación de quién él es. Cuando este momento arriba, el individuo no posee otra salida que ambicionar recuperar su propio ser, su esencia y su subjetividad. Este es el proceso que experimentan Lalo, Cuca y Beba en *La noche*, y por este motivo escenifican el infinito rito parricida.<sup>2</sup>

Lalo es el más sugestionado con la idea del asesinato de sus padres. Desde el punto de vista psicológico, él carga con un presente patológico creado y generado en el pasado, el cual le provoca sentimientos parricidas porque considera que matando a los padres podrá librarse de ellos para siempre. El comportamiento homicida que Lalo asume en la recuperación de su individualidad se produce como consecuencia de los sentimientos infanticidas que tuvo su madre hacia él cuando aún estaba en su vientre. Lalo no podrá modificar ese rechazo materno: “Ay, Alberto, me falla la respiración. ¡Esta maldita barriga! ¡Quisiera arrancarme este!” (98). Aunque Lalo encuentre el valor de asesinar realmente a sus padres,



la ausencia física de estos no lo librará del hecho de que ellos existieron y que lo influenciaron con su mirada y con su subjetividad. Los progenitores de Lalo seguirán viviendo en él, aun después de muertos. Ellos son parte de la *facticidad* de su pasado, el cual es imposible cancelar.

Sartre considera que el pasado de una persona forma parte de la *facticidad para-sí* (*El ser y la nada* 61-63). Dicho pasado presenta dos niveles de ser distintos en el hombre: el propiamente humano y la dimensión de cosa u objeto, o más exactamente, la existencia ya hecha. Esta existencia consta de cuatro aspectos principales: la facticidad por el cuerpo, por su pasado, por su situación y por la muerte. La facticidad por el cuerpo se debe a que el hombre es un cuerpo en medio de los demás cuerpos. El pasado es la parte del individuo que ya está hecha y por consiguiente es imposible modificar. La circunstancia concreta que toca vivir a un individuo puede limitar sus posibilidades de escoger. Por su parte, la muerte convierte a cada persona en una cosa, en algo fijo y establecido. El hecho de que Lalo haya sido un hijo indeseado es inmodificable. Asesinar a sus padres no le traerá ningún beneficio pues estos, aun después de muertos, seguirán presentes en su vida. Su ausencia física no librará a Lalo y a sus hermanas del hecho que los padres existieron y los influenciaron con su mirada y con su subjetividad.

La insistencia en ritualizar un suceso de connotaciones macabras como es el asesinato de los propios padres significa que los jóvenes están tomado conciencia del hecho de que sus progenitores han usurpado su libertad y la han sometido a la de ellos. Como consecuencia de este despertar, Lalo, Cuca y Beba comienzan a comprender que son responsables de su propia vida y de su ser. Ahora ellos reivindican esa criatura que son y parecen dispuestos a adueñarse de su existencia. En términos más exactos, Lalo, Cuca y Beba están materializando el proyecto de recuperación de su ser. La transformación que ellos están viviendo “puede ser alcanzada a través de una crisis, en la que el orden de la infancia queda destruido con grave descarga de ansiedad” (Martín-Santos 76). Lalo está dejando a un lado el universo infantil en el que ha vivido, en cuya cúspide se encontraban sus padres, porque le urge averiguar cuál es su dimensión existencial. Se produce en él una conversión, una transición parecida a la que experimenta un niño cuando evoluciona de la edad infantil a la adolescencia y comienza a reclamar el derecho a su autonomía.

Lalo y sus hermanas empiezan a reivindicar el derecho de poder elegir su destino y el de concretizar sus aspiraciones. Sin embargo, estas se frustran cuando ellos se enfrentan contra el férreo muro doméstico constituido por las ideas y conceptos paternos. Ante la imposibilidad de un diálogo constructivo

con los padres, la salida que Lalo y sus hermanas idean es la de cancelar para siempre a los padres de sus vidas. A este respecto Sartre escribe que “la libertad se hace acción y por lo común la alcanzamos a través de las acciones que ella organiza con los motivos, móviles y fines que implica” (*El ser* 270). Es Lalo quien, más que sus hermanas, siente el afán de emancipación cuando dice, “¿Y mis deseos? ¿Y mis aspiraciones? ¿No se te ha ocurrido nunca lo que significa que tú puedas pensar, decidir y hacer por tu propia cuenta?” (86). Cuca parece encontrarse todavía en un nivel evolutivo inferior al de Lalo. Es decir, ella parece aferrada a los años de la infancia, período en el cual la autoridad paterna y materna son incontestables:

CUCA. Mamá y papá tiene 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. (87)

Según el existencialismo ateo que profesa Sartre, el ser humano cuenta con la libertad de concebirse como él desea (“El existencialismo”). Esto se debe a la ausencia de un ente celestial que le done su esencia divina. Por esta razón, cuando el hombre comienza a existir está vacío porque no es nada. Después, mientras va creciendo y se va volviendo adulto, llena esa nada y ese vacío con sus valores individuales, sus concepciones, su proyecto individual, y esta nada se va convirtiendo en su esencia. Lo más importante en este proceso es que el hombre lo realiza en absoluta libertad. Esta libertad implica esperanza de lo que él hará y la responsabilidad por lo que ha hecho, pero sobre todo significa autonomía de elección. La libertad significa también los proyectos que se han llevado a cabo, dentro de los límites de la propia situación personal. La libertad encarna el sentido que el hombre confiere a la realidad mediante sus actos y cómo la ejerce según su criterio. Esto trae consigo el sentimiento de angustia ante el vacío por la responsabilidad que se tiene por cada decisión tomada. Por este motivo, a pesar de que Lalo toma acción para cambiar el *status quo* de su vida, existe un motivo no expresado directamente por él que le impide llevar a término la conquista de su libertad: “Yo quería, anhelaba, deseaba desesperadamente hacer cosas por mí mismo” (117). Sin embargo, Lalo no concretiza sus aspiraciones a pesar de su decisión de cambiar el estado de cosas. Este impedimento que siente el personaje de Triana de realizarse como individuo es el mismo al que estaban obligados

muchos jóvenes en la Cuba de 1965. De la carta que Ernesto Guevara envía a Carlos Quijano (1900-1984), director del semanario uruguayo *Marcha*, se puede esclarecer tanto la frustración de Lalo como la de muchos jóvenes cubanos de la década de los sesenta: “Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se puerter y puerter a las nuevas” (“El socialismo y el hombre en Cuba”).

La situación que Triana trata de circunscribir a su pieza teatral no es más que el reflejo de las circunstancias de hostigamiento imperantes en la nueva sociedad cubana, ya sea en el ámbito creativo o en el social. La manera más sutil de reflejar dicho acaecimiento histórico sin suscitar la censura de la vanguardia política cubana fue la de escribir un drama que reflejara las imposibles relaciones entre padres e hijos donde los padres representan al gobierno y los hijos a las masas, a los escritores, a los artistas, a los intelectuales.

Según Marjorie Grene, “los factores geográficos, históricos y económicos muy fuera del control del individuo no determinan el ámbito y los límites de las elecciones que hace” (77). Sin embargo, algunas circunstancias históricas llegan a ser tan devastadoras que impiden a los individuos el cumplimiento de sus ambiciones y objetivos, obligándolos a doblegarse ante un determinismo a veces histórico, a veces social. En ocasiones, para salvarse de una férrea censura, ciertos individuos fingen plegarse ante la realidad que viven, como lo demuestra Lalo cuando dice a sus hermanas: “Lo que conozco es esto; a esto me resigno” (87). Pero lo cierto es que una vez que estos individuos intuyen que pueden elegir ser libres —entendiendo la libertad desde el punto de vista de Sartre, para quien “no se es libre de cesar de ser libre” (“El existencialismo”)— les resulta imposible deshacerse de sus objetivos. Lalo y sus hermanas vislumbran esta posibilidad y el rito parricida lo realizan en el sótano de la casa, alejados de todos y de todo, tal vez para infundirse el coraje necesario para la resolución definitiva de su situación, porque ellos son sus propios dioses y como tales sólo ellos pueden crear sus leyes.

En este sentido, la actitud de Lalo y sus hermanas recuerda la asumida por Orestes, personaje sartreano del drama *Las moscas*, cuando decide asesinar a su madre y a su padrastro, quienes asesinaron a su padre, el rey Agamenón, con el objetivo de usurparle el reino. Orestes acepta su responsabilidad y el hecho de ser libre de decidir sus acciones y no se intimida al enfrentar al Dios Júpiter, sino más bien le declara: “Estoy condenado a no tener otra ley que la mía. No volveré a la naturaleza, mil caminos hay trazados en ella y todos conducen a ti, pero yo no puedo seguir más que el mío. Porque soy un hombre, Júpiter, y todo hombre debe inventar su propio camino” (27).

Por su parte, Lalo y sus hermanas anhelan ser los propios demiurgos de su existencia al decidir dar muerte a sus padres. Ellos han comprendido que sólo ellos tienen el derecho de determinar cuáles constituyen los parámetros de la existencia que desean vivir porque, como plantea Sartre, “el ser humano no es nada más que su proyecto, no existe nada más que en la medida en que se realiza, no es, por lo tanto, más que el conjunto de sus actos, nada más que su vida” (“El existencialismo”).

Lalo, Cuca y Beba han soportado por un largo período de tiempo que la mirada de sus padres los domine y avasalle, pero ahora se sienten preparados para luchar por su libertad, aunque deban hacerlo de forma extrema, similar a como lo hizo Orestes, el personaje sartreano. Finalmente, los hermanos han encontrado cuál es la razón de su existencia, lo que en palabras del personaje sartreano llamado Autodidacto del drama *La náusea* (1938) significa que: “La vida tiene un sentido si uno quiere dárselo. Primero hay que obrar, lanzarse a una empresa” (93). El ser humano atesora en sus manos la oportunidad de decidir qué tipo de presente anhela construir y qué futuro desea edificar, a pesar de la opinión de los propios padres, a pesar de las condiciones socio políticas y ambientales en las que le toca vivir y a pesar de que “la mirada” ajena pretenda condicionarlo y convertirlo en un objeto. Y Lalo y sus hermanas han encontrado y han decidido cuál es el sentido que desean dar a sus vidas.

A la luz de la antropología sartreana, la categoría ontológica denominada *ser-para-el otro* se refiere a las relaciones intersubjetivas con el prójimo. Estas relaciones son siempre de conflicto porque un sujeto siempre intenta apropiarse de la libertad y la subjetividad de otro sujeto. En *La noche de los asesinos* este planteamiento sartreano se evidencia en la complicada relación que Lalo, Cuca y Beba expresan tener con sus padres. Los hermanos se lamentan porque son tratados como si fueran objetos. Esta situación trae como consecuencia que los jóvenes deseen asesinar a los progenitores, escenificando en el sótano de la casa un siniestro rito en el que les dan muerte una y otra vez. Lalo y sus hermanas reclaman ser libres y consideran que la decisión de hacer desaparecer a sus padres sea la adecuada para poder encontrar su propia dimensión existencial.

La existencia del hombre se realiza siempre en convivencia con los demás. Cuando se contempla el mundo, se es el punto central de ese mundo, se es el espectador que inaugura un espectáculo. Se es el punto cero y la propia mirada organiza en un modo específico lo que aparece en ese universo. Sin embargo, cuando el otro entra en el espectáculo cambia todo. La aparición del otro en el propio cosmos constituye el deslizamiento de todas las cosas.

La mirada ajena no sólo transforma el universo de Lalo, Cuca y Beba, sino que también provoca la metamorfosis total de su mundo. Al sentirse mirados, ellos dejan de ser los dueños de la situación. Esta mirada los coloca en un lugar espacial. Lalo, Cuca y Beba comprenden que su situación enajenada y desesperada se debe a la presencia de sus padres, a su mirada y al hecho de que usurpan su espacio, su subjetividad. La mirada del prójimo posee y por tal motivo la unidad con él es imposible ya que, como dice Sartre en *A puerta cerrada*: “El infierno son los otros”. Porque la mirada ajena hace convertir al observado en un objeto, trayendo como consecuencia que éste tenga sentimientos de vergüenza y miedo” (*El ser y la nada* 164). Por lo tanto, el observado puede escoger sólo dos actitudes: afirmarse como sujeto, apropiarse de la propia libertad y cosificar a quien lo observa, o bien, captar a quien lo observa como a aquel que los convierte en una cosa, en el *otro*, pero a costa de perder la propia libertad y convertirse en un mero objeto. Lalo, Cuca y Beba escogen la primera actitud y la ponen en práctica en *La noche de los asesinos*.

*Florida International University*

## Notas

<sup>1</sup> Las otras dos categorías ontológicas sartreanas son el ser-para-sí (*être-pour soi*) y el ser-en-sí (*être-en-soi*). El ser-para sí es la conciencia dinámica y la libertad del sujeto, quien capta el en sí y lo hace objeto de su proyecto. El ser en-sí está constituido por las cosas exteriores a la conciencia, es decir: lo estático, lo inerte, lo objetivo y lo opaco.

<sup>2</sup> Sigmund Freud (1856-1939) explica el nacimiento del deseo parricida en su texto *Tótem y tabú* (1913) dándole una justificación filogenética. “Parte de un estudio antropológico minucioso basándose en textos de épocas tan remotas donde parece que los hombres eran guiados por sus instintos; sin embargo, se da cuenta que existían restricciones de tipo sexual, que tenía que ver con entablar relaciones incestuosas entre ellos” (Vallejo y Jacobo 86). Además, señala que cuando el niño reacciona frente a las primeras grandes privaciones instintivas con agresión excesiva y con la severidad del superyo, no hace más que repetir el prototipo filogénico. Es decir, el padre prehistórico seguramente fue terrible y bien podría atribuírsele la más extrema agresividad. Esto no es más que el llamado Complejo de Edipo: la ambivalencia de sentimientos de amor y odio hacia el padre del mismo sexo y los deseos incestuosos hacia el padre del sexo opuesto. Elizabeth Roudinesco, historiadora de la psiquiatría del siglo XX sostiene que Freud omite la primera parte del mito de Edipo cuando formula su teoría. Según ella, “Freud excluye el antecedente filicida, o, en otras palabras, el intento de los padres de matar a Edipo para evitar la predicción del oráculo, y se centra únicamente en el acto en que Edipo da muerte a su padre y se casa con su madre, llevando este acto a la universalidad del impulso humano” (86).

## Obras citadas

- Castro, Ruz Fidel. "Palabras a los intelectuales". Web. 20 agosto 2015.
- Escarpenter, José. "Imagen de imagen: Entrevista con José Triana". *Palabras más que comunes: Ensayos sobre el teatro de José Triana*. Comp. Kirsten F. Nigro. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies and U of Colorado Press, 1994. 1-12. Impreso.
- Ford, Katherine. "El espectáculo revolucionario: El teatro cubano de la década de los sesenta". *Latin American Theatre Review* 39.1 (2005): 94-115. Impreso.
- Grene, Marjorie. *El sentimiento trágico de la existencia*. Madrid: Ed. Aguilar, 1955. Impreso.
- Guevara, Ernesto. "El socialismo y el hombre en Cuba". Web. 19 agosto 2015.
- Juan-Navarro, Santiago. "Las huellas del existencialismo en el cine cubano, 1956-1968". *Hispanic Journal* 35.1 (2014): 111-25. Impreso.
- Martín-Santos, Luis. *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1975. Impreso.
- Meléndez, Priscilla. *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*. Madrid: Ed. Pliegos, 1990. Impreso.
- Nigro, Kirsten F, comp. *Palabras más que comunes. Ensayos sobre el teatro de José Triana*. Boulder: Colorado UP, 1994. Impreso.
- Sánchez-Boudy, José. *De las filosofías destructivas contemporáneas: Bergson, Sartre y otros Ensayos en el centenario de Jean Paul Sartre (1905-2005)*. Miami: Ed. Universal, 2005. Impreso.
- Sartre, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Trad. Manuel Lamana. Buenos Aires: Losada, 1998. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Las moscas*. Buenos Aires: Losada, 1998. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *A puerta cerrada*. Trad. Alfonso Sastre. Madrid: Época, 1999. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *La náusea*. Trad. Aurora Bernárdez. México: Ed. Losada, 2003. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *El ser y la nada*. Web. 20 agosto 2015.
- Shoaf, Kristin E. *La revolución ideológica del teatro de José Triana. Una contextualización de la identidad nacional cubana*. Lanham: UP of America, 2002. Impreso.
- Taylor, Diana. "La noche de los asesinos: La política de la ambigüedad". *Palabras más que comunes: Ensayos sobre el teatro de José Triana*. Comp. Kirsten F. Nigro. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies and U of Colorado P, 1994. 53-64. Impreso.
- \_\_\_\_\_, ed. *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Ottawa: Girol Books, 1989. Impreso.
- Triana, José. *La noche de los asesinos*. Ed. Daniel Meyrán. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.
- Vallejo-Castro, Ruth y Martín Jacobo-Jacobo. "El deseo del acto. El parricidio desde la teoría de las relaciones objetales". *Uaricha* 11.41 (2014): 78-90. Impreso.