

Artaud y *La noche de los asesinos*

“Crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta (...) La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, es la sumisión a la necesidad.”

El teatro y su doble
A. ARTAUD

PARA ESTUDIAR LA VINCULACIÓN DE TRIANA CON LA IDEOLOGÍA de Artaud se puede acudir sin dudarlo a *La noche de los asesinos*. Esta vinculación teórica a la obra está anunciada por el autor en una de las citas elegidas para introducir el texto dramaturgico: “este mundo humano entra en nosotros, participa en la danza de los dioses, sin retroceder, ni mirar atrás, so pena de convertirse como nosotros mismos: en estatuas de sal...” (A. Artaud). Por tanto la siguiente reflexión estará sustentada por la cita/macroestructura.

Este acercamiento a *La noche de los asesinos*¹ parte de la idea que desvela la cita, la idea de la organicidad de la pieza escénica que postula Artaud en *El teatro y su doble*.² Esta organicidad no es equiparable a la que busca Stanislavski en sus propuestas actorales. Artaud y Triana nos hablan de un teatro en continua creación, donde la pieza escénica es un organismo que en los momentos de contacto con el público posibilita un acontecimiento ritual, que no se rige por los paradigmas de una estética aristotélica.

¹ Este estudio toma como texto base: *Medea en el espejo, La noche de los asesinos y Palabras comunes*, J. Escarpenter (ed.). Madrid: Ed. Verbum, 1991. Existe otro texto anterior publicado en España editado por la Revista *Primer Acto* (nº 109). En este texto sólo aparece la cita introductoria de Artaud; las citas de Vallejo, Malraux y Eliot aparecen en las ediciones cubanas y en la de 1991 (ed. Verbum).

² *El teatro y su doble*, A. Artaud. Barcelona: Ed. Edhasa, 1990.

Triana en una entrevista recogida por J. Escarpenter en Atenas³, habla de su creencia en el acto vital de la puesta en escena y en la valoración de tal puesta por sí misma y no por su “debe ser” según la imaginación del artista implicado. Este acontecimiento único está sustentado por las ideas de Magia y Trascendencia que impone “la danza de los dioses”, el espíritu que Artaud se encarga de vivificar en la edad contemporánea.

Inmediatamente después de las citas el autor nos da unas pautas a seguir. Las pautas nos sitúan en un marco de coordenadas precisas pero no limitadoras. Nos encontramos un espacio que por encima de todo rechaza la mimesis a la realidad; salvo la indicación de que son necesarios unos objetos (que el director puede suprimir), la sencillez de la acotación nos predispone a un espacio natural pero no naturalista.

José Triana en esta primera acotación no pretende situar la escena en un espacio real sino en una idea donde actúe la presencia física del actor, es lo que llamaba Witkiewicz la búsqueda de la Metafísica, una metafísica de la escena física.⁴ Con este inicio el dramaturgo deja libre al director para organizar el espacio escénico.

Según Diana Taylor en su artículo “La noche de los asesinos. La política de la ambigüedad”⁵ el espacio que propone Triana es la metáfora del útero o la metáfora de la Caverna de Platón; esto induciría, según ella, a la idea de marginación y auto-exilio. Esta visión apoyaría la tesis del espacio simbólico, pero por encima de esta lógica interpretación del texto, Triana quiere un espacio sagrado donde actúe el cuerpo del actor/hermano.

El primer acto se inicia con la voz de Lalo en un efecto con el que no asistimos a procesos, evoluciones o antecedentes informativos, sino que vamos a la acción misma en un punto ya álgido. El espectador entrará en el espacio agobiante de los hermanos a través del cuerpo de la voz. Por tanto desde el principio estamos frente al código extracotidiano⁶ de la crueldad de Artaud: *la claridad de la acción sin preliminares, ni subtextos*.

Esta configuración directa de la acción es heredada de la tragedia primitiva. Tanto *La noche de los asesinos* como la tragedia prescinden de la construcción

³ La entrevista está editada en una compilación de artículos sobre la obra de Triana. *Palabras más que comunes*, Kristen F. Nigro (comp.). Boulder (Univ. Colorado, USA): Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994.

⁴ Con respecto al concepto de metafísica teatral de Witkiewicz: *La teoría teatral de Witkacy*, J. Degler (Trad. de I. García May). Madrid: Cuadernos TEORÍA-RESAD, 1992.

En cuanto a la metafísica no aristotélica de las teorías de Artaud existe un artículo reciente muy interesante publicado en el Instituto Superior de Arte de La Habana: “La metafísica de Artaud”, de Merab Mamardashvili. La Habana: Rev. *Credo* n° 3 (Cátedra de Estudios Cubanos del Ins. Superior de Arte), 1994.

⁵ En *Palabras más que comunes*.

⁶ Triana con su propuesta dramática (su literatura dramática) entraría dentro de los códigos teatrales que investigan teóricos como Barba, Grotowski o Kantor. Son códigos que tienen sus principios estéticos en la búsqueda de la extracotidianeidad estética como lo hizo la *Commedia dell'Arte* o lo siguen haciendo los actores del teatro Nô o Kabuki.

psicológica y el matiz personalizador del naturalismo. Con el transcurso de la obra veremos que la “gran madre” psicología si en algo se convierte, es en la fuerza contraria a la acción, como el Dios predestinador de las tragedias griegas.

Enseguida aparece el enfrentamiento clave de la obra: el orden establecido frente a la libertad débil. Estos conceptos se traducen siempre en niveles escénicos (espaciales, temporales) que irán edificando a los hermanos. Los tres personajes existirán porque existe el enfrentamiento de estos niveles de acción escénica y no por ser simplemente entes privilegiados portadores de la palabra.

La materialización escénica de las ideas es la conformación de los hermanos; fenómeno que Triana recoge de la teoría de la Metafísica de Artaud: “Entre la vida real y la vida del ensueño existe cierto juego de combinaciones mentales, de relación de ademanes, de acontecimientos traducibles en actos”.⁷

Después del planteamiento de fuerzas opuestas los personajes deciden jugar al metateatro, un juego presente en toda la obra, como una segunda naturaleza dramaturgica.

El juego de teatro dentro del teatro no es un mecanismo inventado por Artaud, pero sí el instrumento fundamental del que se vale el dramaturgo cubano para entender a Artaud. El metateatro dará una concepción integradora a los personajes y una forma física a sus contradicciones mentales. Es la visión unitaria de los personajes: consciencia e inconsciencia al mismo nivel de imagen escénica.

El juego es comenzado por Lalo como maestro de ceremonias, invocando a la diosa del amor Afrodita; y según la acotación de Lalo va transformándose en emperador y en director que impone un acto sagrado. Si seguimos a Robert Lima en su artículo “Elementos de la tragedia griega en las obras tempranas de José Triana”⁸ entenderíamos este momento como la invocación de la tragedia griega clásica, pero en términos artaudianos es un elemento de la Tragedia Contemporánea:⁹ la invocación que da paso a la tragedia de la *eterna representación*, el rito cotidiano de los hermanos.

Introducidos en el juego nos encontramos con el nacimiento de los personajes Margarita y Pantaleón en los cuerpos de los hermanos. Personajes que nos llevan a la representación y autorrepresentación del odio a lo ajeno. Seguimos en el código de la crueldad cuando los hermanos dejan salir sus resortes internos. Artaud hubiera constatado la frase de Lalo: “Quiero que las cosas tengan un sentimiento verdadero” (1º acto); y se hubiera transformado en el Lalo interior/ exterior al que nos enfrentamos.

⁷ En *El teatro y su doble*.

⁸ En *Palabras más que comunes*.

⁹ El término de Tragedia Contemporánea es utilizado en este estudio como una propuesta para denominar un género dramaturgico que tiene sus raíces en las primeras reflexiones de Nietzsche y se vincula a través de la cultura telúrica popular y el pensamiento irracionalista con la Tragedia más primitiva. Es un género que toma fuerza a fin de siglo y toma fuerza en la postmodernidad.

Comprobamos que la estética que Triana propone para conseguir la “nueva tragedia” de Artaud, se basa en la fórmula del rito dentro del rito, siendo el primer rito, el superpuesto al rito teatral, una exposición de fragmentos miméticos de una realidad. No es una técnica realista sino una creación de prototipos extracotidianos de conducta que sean capaces de activar lo irracional de los personajes. Triana plantea una conjunción de elementos que en escena es muy rentable: *la tragedia de la inmovilidad, la “crueldad” precisa y extracotidiana, el metateatro como Rito.*

La crueldad no sólo la consigue Triana a través de la palabra sino de su potencialidad escénica. El texto se convierte en un instrumento más para el hecho teatral. Esta “nueva tragedia” no radica en la Literatura dramática sino en el “todo” creado por palabra, imagen, ritmos y antropología actoral. Es el lenguaje escénico que surge en un espacio libre; el espacio que no quiere entorpecer Triana desde su primera acotación.

A veces la crueldad metafísica viene concretada en escenas de violencia física o en escenas de tinte absurdista. En el caso de las escenas del absurdo repetitivo el receptor/público asiste a una provocación que no puede analizar en frío sino sentir en el momento de la representación. De nuevo Artaud en *La noche.*

Triana necesita en algunos momentos referencias concretas a la realidad: ej. la edad de los hermanos. Son referencias que actúan de forma distinta a las referencias sobre las metamorfosis de personajes; éstas últimas son acción y las otras son información que sólo puede interpretar el público en la distancia.

Antes de terminar el primer acto ya quedan configurados los niveles de reacción de los hermanos frente a la “fuerza” del orden. Los hermanos enfrentan en el juego sus diferentes posturas ante la opresión:

Cuca = Aceptación del orden establecido.

Orden como purgatorio.

Lalo = Búsqueda del nuevo orden.

Orden como cambio del poder.

Beba = Búsqueda de la libertad.

Orden como manifestación íntima.

Existen en el primer acto otros elementos que indican con claridad el código de la crueldad de Artaud:

- La repetición de la palabra sangre. Triana con este elemento provoca que el espectador perciba la presencia sin verla. Este fenómeno se repite con los cadáveres de los padres que no tienen presencia física. El espectador participa con la imaginación creadora como lo hacía el de la tragedia griega, el cual no veía la muerte de los hijos de Medea o la carnicería de las Bacantes.

- Uno de los elementos finales del primer acto es la escena de la boda, en la que Lalo toma el papel de su madre; aquí reside la crueldad en el hecho de que Lalo pretende representar su desgraciado origen, ya degenerado en el vientre de la madre. En esta escena presenciemos una corporeización de la idea de inutilidad de Lalo como asesino para superar el orden establecido.

Termina el acto y llegamos a la conclusión de que la obra es un rito consolador que se va convirtiendo en una cárcel. Siguiendo la entrevista a Triana antes mencionada, los hermanos son “medium” de un autoexorcismo espiritual.

Entre todos los elementos de naturaleza artaudiana que vamos analizando es el del metateatro el más interesante. El metateatro provoca continuos cambios de niveles entre realidad y juego, y esto en la obra supone para los hermanos un constante conflicto individual; luchan al mismo tiempo por ser y no ser personajes, tienen miedo cuando vivifican sentimientos ajenos y cuando odian los sentimientos que critican.

Triana quiere dar cuenta de la irremediable esencia del hombre: ser de conductas externas y de verdades internas irracionales. Para Triana como para Artaud este dualismo no es más que la manifestación de una unidad.

Llegados a este punto de la descripción de elementos de *La noche de los asesinos* podemos ahora atestiguar si la propuesta literaria de Triana persigue la propuesta escénica de Artaud. Si aplicamos sobre la obra la lectura sintética de Artaud por Todorov, descubrimos:

- La palabra y la imagen se complementan produciendo la unidad significante/significado.
- La propuesta de las acotaciones va encaminada a la destrucción del espacio convencional.
- Ante todo Triana nos presenta una obra que *necesita* ser construida en escena, no en la imaginación del lector.
- Triana propone con su texto un instrumento para construir una nueva realidad (no realismo). No quiere que sólo se ilustren sus palabras: “el teatro es más, muchísimo más que la obra del dramaturgo” (Todorov).

Existen enunciados lingüísticos que llevan una gran carga del significado de la obra como “Quiero que las cosas tengan un sentimiento verdadero” o “Una razón machacada hasta el infinito se convierte en una sinrazón”, pero no radica en tales palabras el sentido mayor de la propuesta escénica.

El segundo acto sigue manteniendo la unidad de personajes y aunque la capacidad de metamorfosis es mayor, este hecho supone mayor incidencia en la unidad.

Con el transcurso del segundo acto y después del grito de Lalo pidiendo “vida” nos introducimos en la recreación de los padres (¿muertos?); asistimos a un mecanismo teatral que podríamos denominar psicoanalítico, y que según Durozoi Artaud no rechazaba.¹⁰ Tanto Cuca como Lalo van incorporando en sí mismos el conflicto de sus padres y a través de este proceso sus subconscientes se hacen personajes. Triana busca la violencia de lo no lógico en la conducta del hombre, y como Artaud rechaza la realidad para buscar una verdad mayor que también buscó el Surrealismo (una de las etapas estéticas de Artaud).

¹⁰ En el estudio sobre la obra de Artaud: *Artaud: La enajenación y la locura*. Madrid: Ed. Guadarrama, 1975.

Cuca y Lalo se van equiparando a sus padres, confirmando la misma impotencia ante el poder irracional.

Antes de cualquier interpretación de la obra en el contexto cubano es pertinente reflexionar sobre una contradicción de la teoría de Artaud: *crueledad/ideología*.

La propuesta de Artaud lleva la idea de ruptura con el teatro anterior y sobre todo con el teatro pasivo burgués, por lo que queda planteado en tal propuesta que este teatro puede conllevar una utilidad no sólo metafísica y terapéutica como dice Durozoi¹¹, sino también política. Por tanto el seguidor de Artaud encuentra diversos lenguajes debido a esta contradicción no superada. Uno de los lenguajes que surgen es el de la crueldad panfletaria, es decir la degeneración de la catarsis ideológica.

Triana no apuesta por la crueldad de impacto fácil, ni por la abstracción, pero no puede remediar el poder del *símbolo* de su pensamiento; elemento que Artaud no se cuestiona pero que sí está en la nueva concepción de la tragedia contemporánea.

Con Arrufat y Triana nos encontramos con dos propuestas dramáticas en pleno desarrollo de la revolución que supusieron la búsqueda de técnicas nuevas. Estos autores tuvieron un gran precedente en la Cuba prerrevolucionaria: Virgilio Piñera. Las tres dramaturgias compartían la perspectiva del que reflexiona sobre el hombre que usa la política.

Según nos dice Escarpenter en su edición de las obras de Triana¹², *La noche* supuso (y supone) una metáfora o una lectura simbólica de la situación de la isla y el hombre cubano; pero también nos dice que tal situación puede ser universalizada en el esquema: opresor/oprimido.

Si seguimos las palabras del teórico Juan Villegas¹³ el cubano/espectador podría entender la alegoría de una situación real, pero cualquier público podría entender la relación poder/oprimido.

Por tanto la descontextualización de la obra de Triana es perfectamente viable y así lo atestigua su éxito entre los teatristas y el público europeo.

Sin embargo existe una tentadora corriente de investigación que trata la alegoría del proceso revolucionario como fundamental objetivo de *La noche*. En el libro *Palabras más que comunes* nos encontramos con críticos de universidades norteamericanas (¡curioso!) que no son ciegos a estas teorías.

Pero antes que la visión filológica están las palabras del dramaturgo cuando asegura que su obra, entre otras interpretaciones, puede tener la de la perspectiva cubana.

Triana se nos muestra en este lenguaje del símbolo como un revolucionario

¹¹ En Artaud: *La enajenación y la locura*.

¹² *Medea en el espejo, La noche de los asesinos y Palabras comunes*.

¹³ Es interesante la reflexión de Juan Villegas desde la perspectiva de la Estética de la Recepción. Estudios que se pueden leer en la Revista GESTOS. *Teoría y práctica del teatro hispánico*. Irvine, Univ. of California (Dep. of Spanish and Portuguese).

que vio la realidad de una revolución, equivocada no en sus propuestas, sino en la manera de llevarlas a cabo.

He recogido de la entrevista a Triana una palabra con la que denomina los años felices de la revolución: *embullo*. Después de esa felicidad el cubano se da cuenta de la ceguera ante los errores de algunos de los hombres que manejan la revolución y de su poder. Triana como revolucionario quiere dar cuenta de cómo un sistema político, sea el que sea, utiliza el poder con palabras grandes; para esto necesita la crueldad de la acción y el pensamiento, y no el panfleto.

En la escena del tribunal Lalo grita “vida”; lo único que pedía a sus padres, lo único que pide el hombre que cree en la revolución como dadora de vida.

Los hermanos se mueven entre la debilidad heredada (“lo trágico”) y la pasividad impuesta (la realidad opresora), con lo que sólo pueden representar el eterno asesinato de sus padres.

“Los personajes o las entidades, para ser más preciso, son guiadas por pulsiones fragmentarias, porque el ser humano también es fragmentario”. “Niego la integridad psicológica como determinante de la vida de un hombre” (José Triana).

Entidades nunca absolutas de Artaud + el instante de Cuba.

