

JOSE TRIANA O EL CONFLICTO

En un enérgico artículo del no menos enérgico *El Caimán Barbudo* (1), Jesús Díaz arremetía contra el teatro cubano actual (2), diciendo que la *anemia* era su denominador común y que «carecemos hoy, a casi ocho años de revolución, de un verdadero *teatro popular*». No hay que asustarse por el adjetivo: si alguien ha combatido el populismo en los últimos años es Jesús Díaz y el grupo de *El Caimán*. No va por ahí la cosa. Aunque el autor no mencionara obras cubanas concretas, un ejemplo elogiado en sus líneas nos deja entrever la radicalidad del término *popular*, su no referencia a una supuesta «cultura de masas»:

(1) «Nota sobre la vitalidad de la cultura», *opus* 15, p. 2. *El Caimán Barbudo* ha sido una revista discutida, pero indiscutible, cuyo papel, dentro de la actual cultura cubana, deberá señalarse a su hora. Dirigida por Jesús Díaz, con la colaboración de jóvenes cuentistas, poetas, filósofos, críticos, ha mantenido durante casi dos años—hasta el cambio de sus redactores, a fines de 1967—una actitud de vigilancia inteligente y apasionada sobre todos los fenómenos de la cultura cubana.

(2) No es Jesús Díaz el único que ha formulado críticas a la producción dramática actual. Rine Leal ha señalado: «Lo terrible del caso es que a fuerza de tocar ese tono monocorde, nuestro teatro cada día se parece más entre sí y su diálogo carece de inventiva, originalidad y brillantez. No sé si es que vamos camino de un "estilo nacional", pero si tal cosa es cierta, entonces debo reconocer que nuestro estilo no es otra cosa que una graciosa mezcla de elementos vernáculos, réplicas fáciles y algún que otro chiste tomado de la calle y que al subir a la escena hace reír, pero se queda en una visión muy superficial de lo cubano.» «El tren y el verano», *La Gaceta de Cuba*, marzo-abril 1965, p. 23.

Peter Weiss. Weiss y su *Marat-Sade*, la dinámica corriente de un teatro contestatario dentro del mundo occidental, opuesta al marasmo de un realismo socialista que ha probado suficientemente su inadaptación a la realidad. El núcleo teórico del artículo se concentraba en esta frase: «La vitalidad de una cultura está dada por su capacidad para responder a las necesidades de su tiempo, de su público.»

Y es que hemos oído hablar mucho de arte y poco de cultura, y mucho de cultura como conjunto de artes o algo así, igualmente vago, y poco de cultura como forma de vida, como situación en el mundo, inevitablemente social, inevitablemente histórica, inevitablemente práctica—en el sentido de praxis—. Entonces terminamos con lo de «alta» y «baja» cultura, cultura de *élite* y cultura de masas, para llegar a lo importante: cultura viva y cultura muerta. El arte toma su lugar dentro de esta cultura como elemento activísimo, importantísimo, pero elemento de la totalidad. Y el juicio sobre las obras de arte se formula a partir de situaciones totales—lo dogmático es juzgar desde presupuestos parciales, por ejemplo, artísticos—. Sin que deje de existir la crítica especializada, sin que dejen de existir los artistas ni el arte. No hay peligro.

Cuando tropezamos con una obra de arte que resulta dinamismo cultural, nudo de tensiones abierto a la totalidad, podemos alegrarnos. Y de ahí este artículo, y de ahí su título: «Triana o el conflicto». Porque Triana, a mi entender el mejor de los actuales dramaturgos cubanos, realiza—o ejecuta, o desencadena, mejor—en cada una de sus piezas, como un mago tenaz, el rito conflictual, el mito del conflicto, que nos ataca, nos incumbe de manera a veces odiosa, nos hace inevitablemente partícipes.

Desde su primera pieza, *El mayor general hablará de Teogonía*, escrita en Madrid en 1957, pasando por *Medea en el espejo*, *El parque de la fraternidad*, *La casa ardiendo*, *La muerte del ñeque*, para culminar en *La noche de los asesinos* (1965), Triana aumenta la violencia, concentra los datos, mejora el mecanismo que, en una plurivalencia extraordinaria, gira y destruye todo a su alrededor. El esquema tipo es el de oprimidos-opresor, sacando a luz todas las relaciones posibles entre los personajes—pocos—, en una evolución que va hasta la toma de conciencia y el desenlace—que, en realidad, es un casi-desenlace, un no-desenlace y un desenlace múltiple y real-futuro; desenlace posible, más que nada, proyectado fuera de la escena—. La misma situación es montada una y otra vez por Triana, que ha ido aumentando su dominio teatral en cada nueva pieza. Si *El mayor general* era una obra confusa, con una simbolización que desviaba la percepción justa del conflicto, lo que originaba inevitables ribetes metafísicos, y las

posteriores resultaban desiguales, *La noche de los asesinos* alcanza el logro, la plenitud de un paroxismo vital, la solidez de una crisis desentrañada en sus momentos culminantes. Estamos frente a frente con la violencia, y ella nos golpea; con lo vivido, y ello nos acusa; con lo inhumano, y ello nos compromete; con lo real, y ello precisamente nos libera. Nos libera porque el conflicto se desenvuelve ante y en nosotros, y llegamos a su fin habiéndolo traspasado. 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.

«Yo soy un testigo, lo sufrí. Y testificar es más bien desgarrarse. Esa es la verdad» (3). La verdad de Triana y la verdad de sus obras. Se testimonia de un pasado sufrido, de una opresión, de un tiempo absurdo. Y absurdo será su teatro. Si en un artículo señalé que las dos características del mejor teatro cubano actual eran: primero, la aceptación de la complejidad real, dentro de la dinamización revolucionaria de los contenidos; segundo, la utilización abundante del absurdo como técnica (4), con más razón puedo aplicar ambas al teatro de Triana. Es precisamente la complejidad real, asumida, interpretada, juzgada en la prolongación de sus líneas de fuerza, lo que lleva a utilizar el absurdo no ya como investigación metafísica, de resultados sospechosos a lo Ionesco, sino más bien en un intento de búsqueda sociohistórica, de enjuiciamiento de un orden de cosas antihumano, absurdamente sancionado por la ley y la costumbre, y penetrado, como tal, absurdamente, por este teatro.

Así, los elementos parciales, con una carga de antirrazón disfrazada por el hábito, serán articulados en un nuevo contexto, que dará al todo y a sus partes una efectividad exacerbada. Y este contexto estará continua y completamente abierto al contexto reflejado, a la totalidad real, que es ofrecida hecha mito, objeto y dinamismo, círculo mágico. No es tanto reflejo como transposición, donde lo significativo se desnuda y provoca la catarsis necesaria, debido a su inmediatez. Realismo que supera el «realismo», irrealidad más real que la otra, la cotidiana, por despojada de anécdotas, por reducida al esquema esencial de conflicto.

La causa del conflicto es la opresión. Esto queda sentado desde *El mayor general*. También desde esta obra, el conflicto se presenta dotado de sus múltiples dinamismos internos, todas las posibles relaciones oprimidos-opresor, y de los oprimidos entre sí. Estas relaciones es-

(3) JOSÉ TRIANA, en «El teatro actual», conversación celebrada entre varios teatristas cubanos en octubre de 1963. *Casa de las Américas*, núms. 22-23 enero-abril 1964.

(4) «El nuevo teatro cubano», *Estafeta Literaria*, 25 febrero, 1967, p. 34.

tán situadas bajo el signo de lo patológico. Ninguno de los personajes es normal en esta dialéctica amo-esclavo, que los baña de parecida luz. El oprimido es, en el fondo, cómplice de la opresión. La soporta. Duda entre la lucha liberadora, siempre difícil, arriesgada, imprevisible, y la resignación al sometimiento conocido. Los oprimidos discuten entre sí, se amenazan, se acusan. El opresor, por su parte, está recubierto de disfraces: se muestra potente, lejano, para ser luego íntimo, cariñoso. Apela al oprimido, lo acusa a su vez, le hace ver sus favores, su generosidad. Lo avergüenza. Lo humilla. De hecho, el opresor tiene miedo. Un miedo que bordea la histeria—recordemos los gritos del mayor general a sus pobres huéspedes, atronadoras proclamaciones de «Están condenados», repetidas continuamente desde el piso de arriba.

De ahí que la reacción del oprimido, cuando se decide a actuar, sea brutal. En *El mayor general*, uno de los personajes dirá: «Le mataremos. Arrastraremos su cuerpo hasta dejarlo destrozado. Con las uñas cavaré un gran foso...»; y otra vez: «El crimen es un acto hermoso», que será en *Medea*: «La sangre es un espejo que salva»; y el descubrimiento de *La noche de los asesinos*: «Desde entonces conocí cuál era mi camino y fui descubriendo que todo, las alfombras, la cama, los armarios, el espejo, los floreros, los vasos, las cucharas y mi sombra, en un murmullo, reclamaban: «Mata a tus padres.»

Estas formulaciones serán siempre angustiosas, febriles, y alternarán con etapas de desaliento. De hecho, el crimen no llega a realizarse en la mayoría de las obras de Triana, aunque ocurran, eso sí, representaciones del crimen, regocijos previos, equivalentes a la acción. Mitos dentro del mito, salvajes afirmaciones de la posibilidad del crimen, que al mismo tiempo pertenecen al desarrollo de la obra, son su final latente y niegan, en último término, el final escénico, invocando directamente la realidad.

En *La noche de los asesinos* el conflicto se desarrolla en el ámbito familiar. Hablando de esta pieza, Triana ha dicho: «Es una obra bastante ambiciosa. Me propongo el juego de las personalidades, destruir los elementos anacrónicos y convulsivos de las relaciones padres e hijos, me propongo hacer un estudio de nuestro carácter, de la personalidad, de la conducta» (5). La familia será tomada como situación-tipo para representar la totalidad, en la que está incluida como fenómeno altamente significativo (6). Ya en un poema Triana afirmaba no acep-

(5) En *Conjunto*, año 2, núm. 4, «Entrevista a José Triana y Vicente Revuelta, p. 6.

(6) La familia, como lugar núcleo del conflicto, ha sido tomada desde diversos ángulos por la nueva literatura cubana: Arrufat y Nicolás Dorr, en el teatro—con tratamientos absurdos—, sin olvidar al virgilio Piñera de *Aire frío*; Rei-

tar ser *el muñeco de trapo* / que mi madre aconseja en el oscilante armario. Ahora, Lalo, Cuca y Beba son los hijos «difíciles» de una pareja «tiránica». Y matizo ambos términos, porque estos hijos se han hecho tales en la incomprensión, en la estupidez y mediocridad asfixiante del medio familiar. Y los padres, por su parte, no son monstruos, sino seres vulgares, mezquinos, tarados. Esta carga de basura diaria, esta acumulación de pequeñas tiranías será lo que, a la larga, pese de manera sófocante sobre los hijos. No en balde toda la obra transcurre en un desván, y Triana caracteriza a Lalo, Cuca y Beba como «figuras de un museo en ruinas». Ellos también. Pero queda la esperanza de salvación, de liberación, de impulso potente que los arrastre en su proceso. Y a él tenderán, una y otra vez, hasta que «algún día...»

Así, cuando Cuca, actuando de fiscal en un juicio ficticio-real—los personajes en esta obra cambian constantemente de papeles; los padres no serán vistos nunca—, pregunte a Lalo: «¿Por qué mató a sus padres?», él responderá: «Yo quería vivir.» Vivir, tal es la clave de la rebelión, que se totaliza al concretarse, y que pone todo en tela de juicio, lo niega todo, necesariamente, porque todo está relacionado:

CUCA.—¿Te rebelas?

LALO.—Sí.

CUCA.—¿Contra ellos?

LALO.—Contra todo.

A. Triana se le ha acusado, dentro y fuera de Cuba, de pesimista, de reaccionario, de europeizante. En verdad, Triana ha hecho más por la riqueza dramática cubana que todas las piezas realista-costumbristas que continúan floreciendo por inercia—aunque, en sí mismas, sean obras aceptables, bien construidas, etc.—. En este sentido, y dada la condición radicalmente escénica de *La noche de los asesinos*, la opinión de Vicente Revuelta, director y actor de la pieza, es definitiva. Para él, la obra de Triana es *optimista*, y el hecho de plantear el problema con la virulencia con que Triana lo hace, es ya liberador. Del espectador dependerá, de su grado de alienación al conflicto, vivir la obra como una *fiesta* o como un *agobio*. En ambos casos, el resultado es positivo. Y la flexibilidad del drama, la dialéctica constante de violencia y humor, de agonía y burla, permiten interpretar la obra de modos diversos, según las reacciones que esté produciendo en el público. Con esto, dicho por un casi autor de la pieza, y que ha realizado

naldo Arenas, en la narrativa; Miguel Barnet, en sus poemas de *La sagrada familia*—uno de los cuales hace expresa referencia al cántico destructor de *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»—, y otros.

la experiencia mencionada en geniales representaciones en Cuba y Europa, volvemos a encontrarnos con lo de cultura viva, sociedad concierne, escena superada y, finalmente, con una obra que es un nudo de tensiones combinables de modo múltiple, aptas para ser destacadas o disminuidas según la necesidad del lugar y el momento. Obra-aventura que, como también dice Revuelta, hace bien en no tener final, «porque el final el público sabe cuál es» y «las historias se completan en la realidad, dar el final en ciertas obras es perjudicial porque es cortar el pensamiento; es pensar que aquello ha terminado allí cuando las cosas no terminan allí» (7).—JULIO E. MIRANDA (*Avda. Universitaria, esquina Codazzi, Edificio Llacco, apto. 23-A. Los Chaguaramos. CARACAS. Venezuela*).