

LA NOCHE DE LOS ASESINOS, DE JOSÉ TRIANA: UNA MIRADA DESDE EL DOBLE

Heladio Colín Medina
(Universidad Autónoma del Estado de México)
heladio_423@hotmail.com

THE NIGHT OF THE ASSASSINS, BY JOSÉ TRIANA: FROM A DOUBLE WAY OF LOOKING

Fecha de recepción: 6-03-2019 / Fecha de aceptación: 31.05.2019

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo proporcionar una lectura del texto tomando como base las teorías de Otto Rank, Juan Bargalló, Juan Herrero y Francisco Durán. Así, se encontraron dos niveles de actuación dentro de la obra; el primero deja ver los diálogos polémicos de los tres hermanos, y el segundo, la aparición del doble. A través del doble se muestran los dramas de Lalo, Cuca y Beba. Cada uno de ellos se sitúa con ambigüedad y duplicidad ante sus miedos y aspiraciones (aspectos del doble interior y del “yo ideal inalcanzable”).

Palabras clave: Literatura latinoamericana, literatura moderna, teatro, análisis literario.

SUMMARY

This article aims to supply a reading of the text taking as a basis the theories of Otton Rank, Juan Bargalló, Juan Herrero and Francisco Durán. In this way two levels of action were found into the work; the first one allows to look the polemical dialogues of the three siblings, and the second one, the appearance of the double way of looking. Through the double way of looking the dramas of Lalo, Cuca and Beba are displayed. Each one of them is situated with ambiguity and duplicity in front of their fears and aspirations (aspects of the double interior and “the ideal self-unattainable”).

Keywords: Latin American literature, modern literature, theatre, literary analysis.

LA NOCHE DE LOS ASESINOS, DE JOSÉ TRIANA: UNA MIRADA DESDE EL DOBLE

"La influencia de los suelos sobre la realidad es tan grande y aparentemente más significativa que la influencia de la realidad sobre los sueños."

Otto Rank

José Triana es uno de los autores más destacados de Cuba. Su obra más conocida es *La noche de los asesinos* (1965)ⁱ. A pesar de haber sido representada, tanto en América, como en Europaⁱⁱ y de haber ganado fama internacional, no ha sido mirada desde el doble. Este artículo tiene como objetivo proporcionar una lectura del texto tomando como base las teorías de Otto Rank, Juan Bargalló, Juan Herrero y Francisco Durán. Se describen dos niveles de actuación dentro de la obra; el primero deja ver los diálogos polémicos de los tres hermanos, y el segundo, la aparición del doble. A través de él se muestran los dramas de Lalo, Cuca y Beba. Cada uno de ellos se sitúa con ambigüedad y duplicidad ante sus miedos y aspiraciones (aspectos del doble interior y del "yo ideal inalcanzable").

El artículo se integra por cuatro partes; la primera contextualiza al lector sobre Triana y el proceso de publicación de *La noche de los asesinos*; la segunda divide la obra en dos niveles; la tercera define y describe el doble en el texto de Triana; y la cuarta, aborda las conclusiones.

¿Por qué estudiar *La noche de los asesinos* desde el doble? Porque ha sido abordada de muchas maneras y no desde el doble. En primer lugar desde alguna teoría, como es el caso de Jesús Barranco (1991) con el teatro de la crueldad, Robert Lima (1994) con la tragedia griega, Priscila Meléndez (1983) y Herminio Neglia (1980) con la semiótica, Berlanga (2006) con el ritual, y, Rafael Climent (2016) con el psicoanálisis. El segundo lugar de crítica lo ocupan Diana Taylor (1991), José Antonio Escarpenter (1990), Francisco Miranda (1969) y Matías Montes (1994). Todos se inclinan por leer la obra desde los acontecimientos políticos de la Cuba de los años cincuenta. En tercer lugar aparecen los investigadores que se

inclinan por negar la lectura política, así Julio Ortega (1969) y Daniel Zalacaín (1985). En último aparatado corresponde a los autores que han establecido una comparación entre *La noche de los asesinos* y *Las criadas* de Jean Genete, resaltan Larco (1965), Murch (1973), Dauster (1976) y Lobato (2004).

JOSÉ TRIANA Y LA NOCHE DE LOS ASESINOS

José Triana nace en Hatuey, provincia de Camagüey, el 4 de enero de 1931 en el seno de una familia obrera, poco antes de la caída de la República. Su padre era trabajador de una compañía telefónica y por influencia de éste tuvo sus primeros acercamientos con la literatura (Vasserot, 1995) ⁱⁱⁱ, es padre quien lo acerca a los clásicos españoles y le brinda la oportunidad de convivir con la élite de Bayamo. En dicha ciudad tiene su primer acercamiento con el teatro vernáculo, el bufo.

La noche de los asesinos, según afirma el propio Triana, comienza a escribirse en 1958:

La obra la empecé a escribir en el año 1958. No logré los propósitos que yo buscaba, o sea, mi búsqueda se vio fallida, fue una frustración. Entonces, la guardé, la metí en una gaveta y estuvo durmiendo hasta el año 1963 en que la volví a retomar: la cosa falló en aquel momento también. Y en el año 1964 me lancé a escribirla y la escribí de un tirón (De la Campa, 1979: 73).

José Triana muestra especial interés por *Las criadas* de Jean Genet (representada en Cuba):

[..] Pero otra convulsión fue la representación de *Las criadas* de Jean Genet, que hizo que me pasara dos o tres noches sin poder dormir, fascinado todavía por las voces que oía, de los actores habiéndome, de las dos actrices hablando y diciéndome cosas que me perturbaban y llenaban de verdad, me hablaban al corazón, directamente al corazón (Vasserot, 1995: 125).

Pero no la copia, como se afirma después de 1965, cuando Triana alcanza con *La noche de los asesinos* el éxito internacional. Varios estudiosos lo acusaron de hacer una copia descarada de *Las criadas*^{iv}, destacan Juan Larco (1965), Anne C. Murch (1973) y Lobato (2004). José Triana tendrá muy en cuenta algunos aspectos de la dramaturgia visionaria y rebelde de Jean Genet en *Las Criadas*, pero el drama interior de *La noche de los asesinos* es más profundo.

EL DOBLE

El doble tiene sus antecedentes en la literatura mitológica occidental con personajes que se relacionan con otro de características similares o con el gemelo. La mitología ha sido retomada por la literatura, en especial los arquetipos y creencias populares latentes en el imaginario colectivo (Martín, 2006), los asimila y los plasma a través de la escritura. En su mayor parte ha recurrido a las culturas nórdicas, donde el doble augura, en algunas ocasiones, “muerte”, y en otras tantas, enfermedad. En la producción literaria anterior al romanticismo el tema aparece prefigurado por los gemelos. Destacan Rómulo y Remo, Jacob y Esaú, donde los gemelos se oponen, y Castor y Pólux, quienes se complementan “también destaca el dios Zeus que se transforma para suplantar a Anfitrión” (Nava, 2013: 6). La figura de un gemelo se comporta como antagónico o complemento del otro. Pero no será sino hasta el romanticismo cuando el doble tenga pleno auge, ahí se le verá como lo tenebroso y como la sombra^v, pues ocultará el lado oscuro de la personalidad: “La misteriosa duplicación de la identidad se presenta en el romanticismo alemán, a través de los temas de ‘la sombra’ y del ‘reflejo’ del individuo, que acaba separándose de él y actuando con autonomía” (Herrero, 2011: 20)^{vi}, se obtendrá una segunda consciencia, en ocasiones independiente de la primera, y en otras tantas, dependiente.

Otto Rank, en su libro, *El doble*^{vii}, publicado en 1914, dedica un apartado al estudio del doble desde la antropología; parte de las supersticiones relacionadas con las sombras. El autor ve la sombra como el otro, pues se trata de un reflejo formado a partir de una primera consciencia, lo mismo sucede con el espejo y con la imagen formada en el agua. Por tanto, hacerle daño al doble (sombra o imágenes en el espejo y en el agua), es hacerle daño a la instancia de la que han nacido^{viii}.

Lo anterior hace que el doble se relacione con la literatura fantástica^{ix}. No es el caso de *La noche de los asesinos* porque ahí el doble aparece como una proyección de los tres hermanos. Entre los autores que han trabajado el tema destacan, Cervantes Goethe, Chamiso, Fouqué, Hans Andersen^x, Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Robert Guy de Maupassant^{xi}, F. M. Dostoievski, L. Stevenson, Oscar Wilde y Jorge Wells (Martín, 2006). En cuanto a literatura latinoamericana resaltan Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Fernando Del Paso,

Virgilio Piñera, Eliseo Diego y José Triana. En la mayoría de los casos se aborda desde la narrativa, sin embargo, el teatro no está exento.

Aunque el tema parece haber sido bastante trabajado, en sus primeras manifestaciones no se escribía pensando en el doble:

Al parecer el primer uso consciente de los desdoblamientos fue durante el romanticismo alemán. H. von Kleist contribuye sustancialmente para la configuración del tema, no obstante, no cabe duda que son Jean Paul Richter y E. T. A Hoffmann^{xii} quienes logran su más compleja y profunda manifestación. Especialmente, Jean Paul, "como precursor inmediato de Hoffmann, su dramatización u objetivación del problema de identidad en distintos personajes habría de servir de modelo a toda una rica tradición. En tal medida Jean Paul merece a justo título el prestigio de la paternidad del Doppelgänger, término de su invención" (Martín, 2006: 73).

Para Otto Rank el motivo del doble se origina en el hombre primitivo y logra su forma literaria gracias a los escritores dispuestos a aceptarla; cada uno le otorga un tratamiento especial a la aparición del *otro*, en algunos casos se da de manera externa al individuo, y otras tantas de manera interna. Para tener mayor claridad en cuanto a la aparición del doble se recurre a Otto Rank, Juan Bargalló (1994), Juan Herrero y Francisco Durán. El primero no proporciona una definición como tal, más bien describe las características que lo integran: "La conciencia que el héroe tiene de su culpa lo obliga a trasladar la responsabilidad de ciertos hechos del yo al otro yo, el doble, su tremendo temor a la muerte lleva a la transferencia al doble" (Rank, 2004: 11). Lo interesante de la propuesta de Rank es acentuar que el conflicto mental que posee el personaje es lo que provoca la aparición del doble, este: "satisface los deseos secretos, siempre reprimidos de su alma" (Rank, 116), es decir, aquello que desea el personaje y no puede llevar a cabo. Rank cree que la poderosa consciencia de culpa que tiene el héroe^{xiii} lo obliga a no aceptar las responsabilidades de ciertas acciones de su "yo" y las descarga en "otro yo", su doble (Rank, 2004: 206)^{xiv}, este realizará los deseos inaceptables, por ejemplo, matar a los padres.

El otro autor que se tomará en cuenta es Francisco Durán con su texto *El doble en la literatura latinoamericana* (1991), ahí se refiere al gemelo como demoniaco y divino al mismo tiempo. Analiza la evolución del doble desde el hecho

físico (gemelo) hasta el estímulo mental (doble), tal como lo había hecho Rank; sin embargo este último dedica la mayoría de su tiempo para abordar el tema desde lo antropológico y desde lo psicológico.

El doble entonces puede responder, según Francisco Durán (1991), a lo biológico y materializarse a través del gemelo; pero también puede nacer como consecuencia de un estímulo mental y surgir por división o por multiplicación: “el primero es un primer resultado de un acto biológico, [mientras que] el segundo [es] producto de laberintos psicológicos y de estados de ánimo” (7), en esto último, según se ha visto, concuerda con Rank.

En este sentido Francisco Durán coincide con la clasificación de “dobles” que hace el tercer autor, Juan Bargalló (1994). Para Bargalló el doble puede clasificarse en dos formas, en cuanto a temporalidad y en cuanto a estructura. La primera es: “Aquella en que dos encarnaciones se manifiestan de manera simultánea (en un mismo espacio y en un mismo tiempo) y aquella en que se da el paso de una encarnación a otra, de modo que la simultaneidad en el tiempo y en el espacio queda excluida” (16)^{xv}, esta afirmación resulta pertinente para este artículo porque el doble se presenta de manera simultánea, tanto en tiempo, como en espacio.

La segunda clasificación responde a la construcción del doble. Aquí Bargalló propone tres tipos: fusión, fisión y metamorfosis^{xvi}. El doble por fusión surge: “En un individuo, de dos individuos originalmente diferentes. Dicha fusión puede ser el resultado de un proceso lento de mutua aproximación hasta alcanzar la identificación” (17); el doble por fisión surge: “De un individuo en dos personificaciones del que originalmente no existía más que uno” (17)^{xvii}; y la última el doble por metamorfosis: “De un individuo, bajo diferentes formas aparentes que pueden ser reversibles —como en la obra de Stevenson— o irreversibles —como en la de Wolf y como ocurre también en *La metamorfosis* de Kafka—” (17). Ésta última es capaz de originar formas y entidades humanas distintas del modelo originario. Bargalló coincide con Francisco Durán en el doble por “fisión”, aunque éste último lo denomine “por división”, en ambos casos se trata de una fragmentación de la personalidad que da nacimiento al doble. Por otra parte, tanto Rank como Bargalló coinciden en que la sombra y el reflejo son una forma de desdoblamiento.

Por último aparecen Jourde y Tortonese (1996) en su libro *Visages du double. Un thème littéraire*, donde plantean las categorías “doble objetivo y doble subjetivo”. En sus forma objetiva se da hacia el exterior y equivale al doble por multiplicación o por metamorfosis. En palabras de Herrero (2011), se trata de un yo repetido o desdoblado en otro.^{xviii} En sus forma subjetiva se da hacia el interior y equivale al doble por división de Durán (1991) y Bargalló (1994).

Una vez que se ha explicado en qué consiste el doble, se abordará la manera en que trata José Triana el tema.

DOS NIVELES DE ACTUACIÓN

El primer nivel presenta a tres hermanos, Lalo, Cuca y Beba. El primero tiene 30 años, la segunda veinte, y la tercera no se indica. Puede notarse que José Triana ha minimizado los personajes al máximo, Eduardo a Lalo, Refugio a Cuca y Genoveva a Beba. Los personajes son tan pequeños como su nombre, viven a través de sus padres y pasan desapercibidos por la sociedad. No han tenido la oportunidad de tomar decisiones propias; en la mayoría de los casos las han consultado con Alberto. Este primer nivel permite observar tres adultos frustrados que se niegan a aceptar que ya no son niños: “Estos personajes son adultos y sin embargo conservan cierta gracia adolescente, aunque un tanto marchita. Son, en último término, figuras de un museo en ruinas” (Triana, 1965: 52).

La acción se desarrolla en: “Un sótano o último cuarto desván. Una mesa, tres sillas. Alfombras raídas, cortinas sucias con grandes parches de telas floreadas, floreros, una campanilla, un cuchillo, algunos objetos ya en desuso, arrinconados, junto a la escoba y el plumero” (Triana, 1965: 2). El lugar de la acción es la parte más alejada; ahí se guardan las cosas que los habitantes rechazan o que ya no sirven. El drama se desarrolla casi desde la oscuridad. Ahí los tres hermanos representan la muerte de sus padres todas las noches.

El segundo nivel de actuación comienza al cerrar la puerta: “LALO. -Cierra esa puerta. (Golpeándose el pecho. Exaltado, con los ojos muy abiertos.) Un asesino. Un asesino. (*Cae de rodillas.*)” (Triana, 1965:3). Una vez que la puerta está cerrada se pierde el contacto con el mundo exterior y se presenta la oportunidad de mostrar una representación (terapia representada), que permite a

los hermanos acercarse a su “yo ideal”; cuando se cierra la puerta se da libertad a los deseos reprimidos.

Este segundo nivel presenta en el primer acto: una boda, un asesinato, unos invitados y un chisme de barrio; y en el segundo, las consecuencias del parricidio, el descubrimiento del crimen, el interrogatorio policiaco, un acta y un juicio.

EL DOBLE EN LA NOCHE DE LOS ASESINOS

El doble en *La noche de los asesinos* aparece como consecuencia de la rebeldía de los tres hermanos, especialmente de Lalo. El acto tiene como objetivo liberarse de la *tiranía* que sus padres ejercen sobre ellos y liberarse también de la *hipocresía* y de la *mediocridad* ambiental. Ese *sueño* se convierte en una *necesidad metafísica* y existencial, porque el resultado perseguido sería poder acceder a la identidad plena, al *yo ideal*. Ese objetivo funciona como un *doble* anhelado que parece inaccesible, pero que mueve y dirige desde dentro el comportamiento de Lalo produciendo en él una especie de inflación mental obsesiva centrada sobre un único objetivo que justificará hasta lo *criminal*.^{xix}

Desde Bargalló (1994) *La noche de los asesinos* presenta el doble por metamorfosis porque hay un individuo, en este caso individuos, que aparecen bajo formas reversibles (los personajes en los cuales se desdoblan). De una forma humana: Lalo, Cuca y Beba, aparecen otras formas, que en este caso también son humanas: la madre, el padre, los vecinos, los policías y el juez. Todas reversibles porque pueden regresar a su “yo original”, por tanto, estas segundas instancias (dobles) no son totalmente independientes. Para que surja este tipo de doble Juan Bargalló considera que debe originarse de una forma humana (aunque se manifiesten en entidades no humanas). Sin embargo, también podría tratarse de un doble por fisión porque aparecen dos instancias en cada uno de los personajes: “un yo real” y un “yo ideal”, en todos los casos se trata de antagónicos. El doble por metamorfosis responde a lo que Bargalló (1994) llama modo de construcción. Sin embargo propone dos categorías más, las variantes sintagmáticas y las variantes paradigmáticas, a las primeras se refiere con las posibilidades del doble de excluirse o aparecer simultáneamente en el espacio. Los personajes de *La noche de los asesinos* no se excluyen, aparecen simultáneamente, y además, tienen consciencia

los unos de los otros. Por último, según las variantes paradigmáticas de Bargalló (1994), el texto de Triana no presenta una sola categoría, porque los personajes no siempre se desdoblan en ellos mismos, hay ocasiones en que lo hacen en los vecinos, como el caso de Beba, en los padres y autoridades policiales, como Cuca, o en los padres y vecinos, como Lalo.

Puede notarse que el doble, como menciona Rank, nace gracias al conflicto mental de los hermanos, desean matar a sus padres y sólo pueden hacerlo a través del doble. No pueden matarlos físicamente, pero sí pueden matar al doble, pues si lo hicieran en la realidad, al no saber moverse en la sociedad estarían perdidos. El propio Lalo afirma: "[...] Reconozco que no sé moverme en la calle; me confundo, me pierdo...Además, ignoro lo que me pasa, es como si me esfumara. Ellos no me enseñaron, al contrario, me confundieron..." (Triana, 1965: 87). Los hermanos dependen de ese origen al que tanto odian, pero pueden sobrevivir con el acto simbólico de la muerte. En palabras de Bargalló (1996), el doble deja ver una oposición de contrarios, y aquí los hermanos, como hijos son sumisos y no se rebelan contra sus padres "Lalo. (*Tembloroso*). Estuvimos leyendo [...] (*Cabizbajo*). Una revista de aventuras papá" (Triana, 1965: 38), pero como padres, son autoritarios: "BEBA. (*Como el padre.*) Lalo, desde hoy limpiarás los pisos. Zurcirás mi ropa. Te advierto que tengas mucho cuidado con ella. Tu madre está muy enferma y alguien tiene que hacer esas cosas" (Triana, 1965:23). A través de los desdoblamientos analizan la situación que viven. Desde la clasificación de Francisco Durán (1991) se trata de una doble por multiplicación que "obedece laberintos psicológicos y de estados de ánimo" (7). Lalo como sus hermanas, en su esfuerzo por acabar con los tiranos, se desdoblan en los personajes que necesitan para justificar el parricidio. Beba es capaz de desdoblarse en una vieja chismosa, en un comerciante español, en Margarita y Pantaleón, en el padre, en Lalo, en el Juez, e incluso en ella misma, esto obedece al conocimiento que tiene de sus padres, quienes pelean por todo: "BEBA. [...] Esos gritos de los mil demonios por cualquier bobería: por un vaso de agua, por un jabón que se cayó al suelo, por una toalla sucia, por un cenicero roto, porque va a faltar agua, porque no hay tomates... No me explico cómo pueden vivir así... ¿Acaso no hay cosas más importes? (Triana, 1965: 29-30). Además, tanto ella como Lalo, saben que sus padres pretenden

mostrar a la sociedad una imagen de familia perfecta (mediocridad ambiental). Llegan a la casa Margarita y Pantaleón, dobles de Lalo y Beba. Los hermanos presentan al matrimonio como fiel seguidor de sus padres, los caricaturizan al máximo. Pantaleón es un hombre que usa sus enfermedades como pretexto para no hacer nada, y Margarita, una vieja fea que gusta de escuchar y comunicar. Llegan a la casa con el propósito de sacar información: "BEBA. - (*Como Margarita. A CUCA.*) No me iré tan pronto. Hemos venido a hacer la visita de costumbre. La debíamos desde el mes ante pasado. Además, estoy tan desmejorada, Tu madre debe de tener algunas hojitas de llantén que me regale y un trocito de palo santo" (Triana, 1965: 16). Fingen ser los amigos más queridos de la familia: "BEBA. - ¿Qué pensarán estos muchachos tan lindos y tan simpáticos? (*A CUCA.*) Ven acá, muñeca. ¿Por qué te escondes? ¿A quién le tienes miedo? ¿Quién es el coco?" (Triana, 1965: 16).

La vulgaridad y la hipocresía se acentúan con el comportamiento de los vecinos, que no hacen más que repetir y actualizar los estereotipos socioculturales vacíos y superficiales que predominan en un ambiente de total mediocridad. Esos estereotipos (que dirigen el comportamiento de los padres y de los vecinos) van a ser hábilmente parodiados y caricaturizados por los tres hermanos recurriendo al doble, que les permite convertirse en los padres y los vecinos (y más delante, en los policías, el fiscal y el juez) poniendo en escena (ante el público) el comportamiento autoritario, hipócrita, y falaz de unos y de otros. Los hermanos se desdoblan en Margarita y Pantaleón, los vecinos chismosos, para ello utilizan un lenguaje absurdo^{xx}, que los ridiculiza, aunque estén ausentes en la escena:

LALO.- (*A Beba.*) Están ahí.

BEBA.- (*A Lalo.*) Déjalos. Ya se irán.

LALO.- (*A Beba.*) Han llegado a pasmarnos.

CUCA.- (*A los personajes imaginarios.*) Qué alegría, Margarita.

LALO.- (*A Cuca.*) Vienen a olfatear la sangre.

BEBA.- (*A los personajes imaginarios.*) ¿Cómo están ustedes?

CUCA.- (*A LALO.*) Tú siempre con tu mala intención.

BEBA.- (*A CUCA. Como la madre.*) No enciendas la candelita. (*A los personajes imaginarios.*) El asma es una enfermedad pirotécnica. Seguramente continúa

haciendo estragos

LALO.- (*A CUCA.*) Esto no te lo perdonaré.

CUCA.- (*Fingiendo que presta atención a lo que hablan los personajes imaginarios. Con una sonrisa malvada a LALO.*) Ojo por ojo y diente por diente.

BEBA.- (*Como la madre. A LALO.*) Disimula, muchacho.

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

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

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

BEBA.- (*Asombrada.*) ¿Cómo? ¿Todavía no se ha operado el esfínter?

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

LALO.- (*Con una sonrisa hipócrita.*) Usted, Margarita, se ve de lo mejor. ¿Le ha crecido el fibroma? (*A BEBA.*) Atiéndelos tú. (Triana, 1965: 13).

Cuando Lalo habla como si fuera Pantaleón y Beba como si fuera Margarita, lo hacen adoptando un estilo coloquial, que pronto pasa a convertirse en una especie de investigación sobre la posible muerte de los padres de los tres hermanos. Esto desconcierta a Lalo, que quiere que salgan enseguida de la casa. Con tal acción dejan ver que cuando hay vistas los padres se transforman, por eso cuando Lalo las corre, las hermanas lo justifican: "BEBA. - (*A los personajes imaginarios.*) Tiene los nervios muy alterados", "BEBA. - (*A los personajes imaginarios.*) El doctor Mendieta le ha mandado mucho reposo" (Triana, 1965: 17). No deben llevarse una mala impresión.

En este momento aparece de nuevo la ambigüedad. Las dos hermanas despiden imaginariamente a Margarita y Pantaleón. Surge entonces la polémica y la confrontación entre los puntos de vista que cada uno defiende sobre la difícil situación en la que se encuentran. Aparece así de nuevo el problema de la inseguridad y de la ambigüedad en el comportamiento adoptado:

LALO.- (*En un exabrupto.*) Ve a decírselo, anda. (Llamando.) Mamá, papá. (*Ríe.*) Mamita, papito. (*Desafiante.*) No te demores. Sóplaselo en los oídos. Indudablemente te lo agradecerán. Apúrate, corre. (*Toma por un brazo a CUCA y la lleva hasta la puerta. Vuelve hacia el primer plano.*) Eres una

calamidad. Nunca te decides a fondo. Quieres y no quieres. Eres y no eres. ¿Crees que con esto basta? Siempre hay que jugársela. No importa ganar o perder. (*Cínico.*) Pero tú te contentas con ir al seguro. El camino más fácil. (*Pausa.*) Y ahí está el peligro. Porque en ese estira y encoge, te quedas en el aire, sin saber qué hacer, sin saber lo que eres y, lo que es peor, sin saber lo que quieres.

CUCA.- (*Con calma.*) No te des tantos golpes de pecho.

LALO.- Por mucho que lo intentes no podrás salvarte.

CUCA.- Tú tampoco podrás.

LALO.- No serás tú quien me detenga.

CUCA. Cada día que pasa te irás poniendo más viejo..., y aquí, aquí, encerrado entre telarañas y polvo. (*Con una sonrisa malvada.*) Lo sé, lo veo, lo respiro (Triana, 1965: 18-19).

No queda claro cuál es el reproche de Lalo, si la actitud de Cuca por mostrarse siempre insegura en cuanto a su participación en el juego, o, la iniciativa de contar a sus padres que han corrido a las visitas, pues ella se muestra como partidaria de las decisiones de sus padres.

Lalo, como sus hermanas, están en la constante búsqueda de un sueño mítico, la libertad, aunque sólo Lalo lo reconoce: "LALO. Tú no te das cuenta que lo que yo propongo es la única solución que tenemos. [...] Quiero andar o hacer cosas que deseo y siento" (Triana, 1965: 20 y 21). Está en un constante deseo de liberar a un "yo real" de la opresión y de la represión. Aunque Cuca y Beba, como ya se ha visto, no compartan la vía "criminal" de Lalo para acercarse a la *liberación*, y ellas se muevan por sentimientos inseguros o dubitativos. Esto indica que la acción se va construyendo al azar, los personajes (al menos Cuca y Beba) no tienen tan clara la intención que los mueve, por ejemplo cuando Cuca confiesa que no sabe muy bien por qué ha invitado a los vecinos: Margarita y el viejo Pantaleón:

CUCA.- (*Llena de miedo, no sabe cómo entrar en el juego.*) Yo, Lalo, yo, al fin y al cabo... (*Bruscamente.*) No la cojas conmigo.

LALO.- ¿Qué buscas, entonces? ¿Por qué te mezclas a esa gente miserable?

CUCA. - (*Con los ojos llenos de lágrimas.*) Si quieres que te demuestre que yo no tenía ninguna intención...

LALO.- Eso es lo que no te perdono.

CUCA. - (*Tratando de seguir en el juego. Con cierta soberbia.*) Son mis amigos.

LALO.- (*Con furioso desdén.*) Tus amigos. Me das lástima. (*Con una sonrisa triunfal.*) No creas que me engañas. Es estúpido. Haces el ridículo. Te opones y pretendes esconderte lo mismo que la gatica de María Ramos. (*Cínico.*) Ya sé que te falta valor para enfrentar las cosas como son... (*Pausa. Otro tono.*) Si eres nuestra enemiga, enseña tus dientes: muerde. Rebélate (Triana, 1965: 9-10).

Las decisiones inciertas pueden ser peligrosas. Esto exige afrontar los hechos y reflexionar sobre sus consecuencias que puedan derivarse, para actuar con lucidez:

CUCA.- (*Sollozando.*) No tengo la culpa. Soy así. No puedo cambiar. Ojalá pudiera.

LALO.- (*Molesto.*) ¡Qué comebolas que eres!

BEBA.- (*A Cuca.*) Ven chiquilla... (*La aparta y acompaña hasta una silla.*) Sécate esas lágrimas. ¿No te da vergüenza? Él está en lo cierto y tu atrevimiento ha sido culpable (*Pausa. Le alisa con las manos.*) A Ver... (*Muy amable.*) No pongas esa cara. Sonríete, chica. (*Maternal.*) No debiste haberlo hecho; pero si te decidiste, entonces hay que llegar hasta lo último. (*En tono chistoso.*) Esa naricita parece un tomatito. (*Dándole un golpecito a la nariz con índice de la mano derecha.*) Bobita, qué bobota que eres. (*Se sonríe.*)

CUCA.- (*Aferrándose Beba.*) No quiero verlo (Triana, 1965: 11).

Las acciones ambiguas y dubitativas de las hermanas no las excluyen de complicidad y participación en el ceremonial que los tres han puesto en marcha para rebelarse contra la tiranía y para caricaturizar la hipocresía social. Así pues, los objetivos metafísicos perseguidos implican una rebeldía frente a ciertos esquemas sociales alienantes relacionados con la tiranía paterna y materna y con la necesidad de romper con el ambiente asfixiante de mediocridad, hipocresía y vulgaridad de la sociedad en la que están inmersos. La única manera de lograr todo esos es a través de los desdoblamientos que cada uno representa para criticar aquello con lo cual pretende acabar.

La vida en la casa constituye su "yo real", el objetivo del protagonista es acceder a un "yo ideal", donde se le permita gobernar en la casa y tomar decisiones sin la intervención de los padres, entonces, como afirma Rank (2004), el conflicto mental que posee el personaje, en este caso Lalo es lo que crea la aparición del doble "Lalo desdoblado en Lalo", pero ahora capaz de asesinar a su padre: "LALO. -

Yo los maté (Se ríe. Luego extiende los brazos hacia el público en ademán

solemne.) ¿No estás viendo ahí los ataúdes? Los cirios, las flores...” (Triana, 1965: 3), puede notarse que el doble “satisface los deseos secretos, siempre reprimidos de su alma” (Rank, 116), es decir, aquello que desea el personaje y no puede llevar a cabo, sólo lo hace desde la representación por medio de dobles y en complicidad con sus hermanas, quienes también hacen uso de otros dobles.

Lalo siempre se presenta como un hombre lúcido, pretende alcanzar el sueño que impulsa su rebeldía metafísica contra la sumisión al inmovilismo impuesto por los padres. Mientras Cuca vive creyendo que los criterios de los padres son buenos, Lalo tiene muy claro que no pueden sumisos e inmóviles:

Papá y mamá no lo consienten. Creen que está fuera de lógica. Se empeñan en que todo permanezca inmóvil, que nada se mueva de su sitio... Y eso es imposible; porque tú, Beba y yo... (*En un grito.*) Es intolerable. (*Persuasivo.*) Además se imaginan que digo y hago disparates, lo que ellos estiman disparates, por contradecirlos, por oponerme, por humillarlos...

CUCA.- En una casa, los muebles...

LALO.- (*Enérgico.*) Eso es una excusa. ¿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? (*A CUCA.*) ¿Eres tú acaso un florero? ¿Te gustaría descubrir que hasta la fecha eres realmente eso? ¿O que como eso te han estado tratando buena parte de tu vida? ¿Soy yo acaso un cuchillo? Y tú, Beba, ¿te conformas con ser un cenicero? No, es estúpido. (*Con ritmo mecánico.*) Ponte aquí. Ponte allá. Haz esto. Haz lo otro. Haz lo de más allá (Triana, 1965: 20).

Lalo tiene muy claro que la aspiración a poder vivir una vida nueva y plena (construir el *doble idealizado*) requiere liberarse de las ataduras impuestas por los padres (considerados los *culpables*):

(*Otro tono.*) Yo quiero mi vida: estos días, estas horas, estos minutos..., para decir y hacer lo que deseo o siento. Sin embargo, tengo las manos atadas. Tengo los pies atados. Tengo los ojos vendados. Esta casa es mi mundo. Y esta casa se pone vieja, sucia y huele mal. Mamá y papá son los culpables. Me da pena, una profunda pena. Y lo más terrible, no se detienen un segundo a pensar si debiera de ser de otro modo. Ni tú tampoco. Y Beba mucho menos... Si Beba juega, es porque no puede hacer otra cosa (Triana, 1965: 21).

Cuca, sin embargo, sabe que Lalo también ha actuado como un déspota a la manera de sus padres:

LALO.- Trato de ser honesto.

CUCA.- CUCA.- Eso no te da derecho a exigir tanto. Tú también te las traías. ¿Recuerdas cuáles eran tus juegos? Destruías nuestras muñecas; inventabas locuras; querías que nosotras fuéramos tu sombra, o algo peor, igual que tú.

Lalo.- Era una manera de liberarme del peso que me imponían.

CUCA.- No puedes negar que siempre se han ocupado, que siempre te han querido.

LALO.- Detesto que me quieran de esa forma. He sido cualquier tareco para ellos, menos un ser de carne y hueso (Triana, 1965: 22).

A pesar de todo, Lalo sólo desea vivir para hacer realidad su "sueño" de ser libre. Este deseo le conduce a afirmar que él tiene tanta razón como sus padres y que su *rebeldía debe ser total*:

LALO.- Sueño que lo que haga tenga un sentido verdadero, que tú, Beba, y yo podamos decir: «Hago esto»; y lo hagamos. Si queda mal: «Es una lástima. Trataré de hacerlo mejor». Si queda bien: «Pues, magnífico! A otra cosa, mariposa». Y hacer y rectificar y no estar sujeto a imposiciones ni pensar que tengo la vida prestada, que no tengo derecho a ella. ¿No se te ha ocurrido nunca lo que significa que tú puedas pensar, decidir y hacer por tu propia cuenta?

Cuca.- Nosotros no podemos

Lalo. (Violento.) No podemos. No podemos. ¿Vas endilgarme el cuento que me metieron por los ojos y los oídos hace un millón de años?

CUCA.- 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 (Triana, 1965: 24-25).

Como Cuca parece no querer participar, Lalo está dispuesto a todo y asume la dirección del ceremonial de ruptura con los padres obligando a Cuca y a Beba a llevar a cabo el crimen. Lalo Forcejea con Cuca y la somete. Lalo se va a ocupar de preparar los cuchillos, pero la escena del asesinato parece haber ocurrido ya,

porque, según los vecinos (interpretados por Beba), el periódico ya ha publicado la noticia y el viejo Pantaleón y Margarita lo saben todo (impresión de ambigüedad y de ceremonial circular^{xxi}) Después viene la ejecución del crimen. A través del doble "Lalo criminal" se presenta el asesinato, que ya ha ocurrido. Se da a conocer a través de los dobles de Beba:

BEBA.- (Como una vecina chismosa.) ¿Ya lo sabes, Cacha? La noticia apareció en el periódico. Sí, hija. Pero la vieja Margarita, la de la esquina, y el Pantaleón, el tuerto, lo vieron todo, con pelos y señales, y me contaron. [...]

BEBA.- (*Como Margarita con sus amigas.*) (Como Margarita, hablando con sus amigas.) Nosotros fuimos a eso de las nueve, o de las nueve y media... La hora de las visitas... Pues bien, hija..., yo desde que entré me dije: «Pá su escopeta. Aquí pasa algo raro». Tú sabes como yo soy. Tengo un olfato, y una vista... Y efectivamente... Qué espectáculo, niña. (*Horrorizada.*) Qué manera de haber sangre. Era de anjá. Mira, me erizo de pies a cabeza... Un descalabro, mi amiga, porque si uno pudiera... Cavilo y cavilo, y me rompo la crisma... Figúrate, qué situación... Porque uno a las claras..., impotente..., y es horrible, vieja... Y después un reguero, un... Creo que había una jeringuillas... ¿No es verdad, Pantaleón? Y pastillas y ámpulas... Esos muchachos son de mala sangre, y le viene de atrás... Ay, Consolación, pregúntale a Angelita lo que ella vio hace una semana... Un estropicio. Y unos padres tan generosos, tan abnegados. Pero él, ese Lalo, el cabecilla. No cabe la menor duda. Él, y nadie más que él... Ah, sí vieras el cuchillo. Qué cuchillo. Un matavaca, ángel del cielo (Triana, 1965: 32-33).

El sonido extraño del cuchillo frotado por Lalo, y la escenificación por Beba del comportamiento del padre en el momento del asesinato produce un efecto de tensión máxima (clímax), porque el espectador puede creer que esto fue lo que ocurrió antes de levantarse el telón o que incluso podría ocurrir en este mismo momento (ilusión de realidad). Más tarde los padres tiranos quedarán bien representados como tiranos. Se mostrarán la tensión que ejercen sobre sus hijos:

CUCA.- (*Como la madre.*) No quiere probar nada.

LALO.- (*Como el padre.*) Oblígala.

CUCA.- (*Como la madre.*) Todo lo vomita.

LALO.- (*Como el padre.*) Hazle un té negro.

CUCA.- (*Como la madre.*) Ay, Angelita, usted no sospecha los sufrimientos, las angustias... ¿Para qué tendrá uno hijos?

LALO.- (*Como el padre. Empuñando una taza, y forzándola a que se trague el líquido.*) Tómalo. (*BEBA rechaza la taza.*) Por las buenas o por las malas, te lo tomarás

BEBA.- (*En un grito. Fuera de situación.*) Déjenme ya. (*Se levanta como una furia. A un primer plano.*) Ustedes son unos monstruos. Los dos, iguales. (*Gritando hacia el fondo del escenario.*) Quiero irme. Déjenme salir. (Triana, 1965: 42-43).

En esta escena también se presenta la ambigüedad, ¿quiénes son unos monstruos?, ¿los padres por la opresión hacia Cuca, o los hermanos que no la dejan abandonar el juego? Así se avanza hacia la escena clave, "la muerte", que aparece representada al final, tanto del primer acto, como del segundo y aceptada por Lalo, autor del crimen. El espectador puede notar que ningún acto criminal ha tenido lugar, los hermanos han escenificado el deseo de asesinar y han alcanzado la liberación soñada que les habría hecho posible una vida plena, lo han logrado a través del asesinato del doble "yo real" y han alcanzado el "yo ideal", el doble soñado.

Pero el asesinato no se puede quedar ahí, como Cuca ya está dentro del juego y ha defendido a sus padres a muerte, Lalo debe afrontar las consecuencias aunque ello implique la cárcel. Este segundo acto responde a las necesidades de Cuca. Según Beba, para Cuca es una necesidad vital llegar "hasta el final". Por eso, después del "crimen" (asesinato *del doble*), tiene que intervenir la policía y los jueces. Aparecen aquí estereotipos socioculturales del ritual del crimen y del proceso contra el criminal "BEBA.- [...] (Con intención.) Por eso llamaste a la policía. Por eso también dentro de un tilín empezarán las investigaciones y los interrogatorios" (Triana, 1965: 57).

Antes de que comiencen a "representar" el proceso judicial con la llegada de la policía, Lalo desea salir a beber un vaso de agua "LALO.- Tráeme un poco de agua [...] tengo la boca reseca" (Triana, 1965: 69), pero Cuca se enfrenta con él y no le deja abandonar su sitio. Afirma que será capaz de todo con tal de que Lalo sea juzgado. ¿Lo considera por lo tanto un verdadero asesino? Este nuevo enfrentamiento entre hermanos remite otra vez a la ambigüedad y a la duplicidad (formas del doble) de sus comportamientos. Cuando Beba grita que ya viene "La

Policía” Lalo y Cuca dejan de forcejear y empezará la “representación” del Proceso judicial. Pero Cuca exclama con furia: “CUCA.- Jamás te perdonaré. Eres culpable. Si tienes que morir que así sea” (Triana, 1965: 63), además le deja muy claro “vida o muerte y no escaparás. Soy capaz de todo con tal de que te juzguen” (Triana, 1965: 62), inicialmente no quería participar, ahora es la más interesada. La duplicidad en Cuca aparece porque muestra una contradicción entre lo que dice y lo que piensa, si no quiere participar, ¿por qué quiere que juzguen a Lalo?, y además, se desdobra en el policía y el fiscal para incriminar al hermano. Este segundo acto presenta a Cuca muy violenta, mientras que Lalo, permanecerá inmóvil, también contrariamente a lo que se observó en el primer acto. Beba sólo es mediadora entre las situaciones que se presentan.

A través de su doble (el policía), Cuca se muestra violenta con el criminal “CUCA.- (Como un policía.) ¿Mataste a alguien? [...] A todas luces este es un crimen de los gordos” (Triana, 1965: 65 -66). Lo mismo sucede en el juzgado, trata de incriminarlo a toda costa: “CUCA.- (Como un fiscal solemne.) Le repito al señor juez que el procesado obstaculiza sistemáticamente todo intento de esclarecer la verdad” (Triana, 1965: 67). La actitud de Cuca demuestra que si deseaba participar, pero, no solamente le interesaba acabar con el clima opresor, sino afrontar las consecuencias.

A través del doble Lalo deja ver la búsqueda del yo ideal. El *sueño de plena libertad* que anima la rebeldía *metafísica* de Lalo frente a la frustrante tiranía que sus padres ejercen sobre él, aparece bien formulado en la siguiente intervención de Lalo hacia la mitad del 1º ACTO:

LALO.- Sueño que lo que haga tenga un sentido verdadero, que tú, Beba, y yo podamos decir: «Hago esto»; y lo hagamos. Si queda mal: «Es una lástima. Trataré de hacerlo mejor». Si queda bien: «Pues, magnífico! A otra cosa, mariposa». Y hacer y rectificar y no estar sujeto a imposiciones ni pensar que tengo la vida prestada, que no tengo derecho a ella. ¿No se te ha ocurrido nunca lo que significa que tú puedas pensar, decidir y hacer por tu propia cuenta?

CUCA.- Nosotros no podemos...

LALO.- **Violento.**) No podemos. No podemos. ¿Vas endilgarme el cuento que me metieron por los ojos y los oídos hace un millón de años?

CUCA.- 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.- LALO.- Sí.

CUCA.- ¿Contra ellos?

LALO.- Contra todo (Triana, 1965: 20).

Este deseo de rebelarse “contra todo”, reviste algunos aspectos del concepto que Albert Camus, en *L’homme révolté* (1951), llama la “rebeldía metafísica”^{xxii}, concepto que también influye en lo que Camus entiende por “rebeldía histórica” o “rebeldía contra la Historia”. Lalo y sus hermanas necesitan rebelarse contra la tiranía paterna e instaurar un nuevo “orden de valores” que les acercaría al *yo ideal*, porque si no lo hicieran, el *yo real* no dejaría nunca de estar aplastado por el autoritarismo de los padres y por la hipocresía y la mediocridad del ambiente donde se mueven. Esto se observa en las siguientes palabras de Lalo:

LALO.- (*Enérgico.*) Eso es una excusa. ¿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? (*A CUCA.*) ¿Eres tú acaso un florero? ¿Te gustaría descubrir que hasta la fecha eres realmente eso? ¿O que como eso te han estado tratando buena parte de tu vida? ¿Soy yo acaso un cuchillo? Y tú, Beba, ¿te conformas con ser un cenicero? No, es estúpido. (*Con ritmo mecánico.*) Ponte aquí. Ponte allá. Haz esto. Haz lo otro. Haz lo de más allá. (*Otro tono.*) Yo quiero mi vida: estos días, estas horas, estos minutos..., para decir y hacer lo que deseo o siento. Sin embargo, tengo las manos atadas. Tengo los pies atados. Tengo los ojos vendados. Esta casa es mi mundo. Y esta casa se pone vieja, sucia y huele mal. Mamá y papá son los culpables. Me da pena, una profunda pena. Y lo más terrible, no se detienen un segundo a pensar si debiera de ser de otro modo. Ni tú tampoco. Y Beba mucho menos... Si Beba juega, es porque no puede hacer otra cosa (Triana, 1965: 21).

Todo eso conduce a rebelarse contra la tiranía asfixiante. Lalo no ve otra salida, sólo el asesinato. Así puede purificarse del mal, a través de una catarsis total. Aunque las hermanas tengan acciones dubitativas, también viven la catarsis. La rebeldía contra el orden autoritario impuesto por los padres debe adoptar gestos de choque que rompan los esquemas habituales, aunque parezcan absurdos:

LALO.- (*Autoritario.*) Vuelve a poner el cenicero en su sitio.

CUCA.- El cenicero debe estar en la mesa y no en la silla.

LALO.- Haz lo que te digo.

CUCA.- No empieces, Lalo.

LALO.- (*Coge el cenicero y lo coloca en la silla.*) Yo sé lo que hago. (*Apuña el florero y lo instala en el suelo.*) En esta casa el cenicero debe estar encima de una silla y el florero en el suelo.

CUCA.- ¿Y las sillas?

LALO. Encima de las mesas.

CUCA.- ¿Y nosotros?

LALO.- Flotamos con los pies hacia arriba y la cabeza hacia abajo.

CUCA.- (*Molesta.*) Eso me luce fantástico. ¿Por qué no lo hacemos? Estás inventando una maravilla.

Quien te oiga, ¡qué pensará! (*En otro tono.*) Lalo, si sigues fastidiando, tendremos problemas...Vete.

Déjame tranquila. Yo haré lo que pueda hacer y se acabó. (Triana, 1965: 5).

CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta lo que acabamos de exponer, *La noche de los asesinos* no es una obra "realista" ni un drama psicológico, porque lo que se escenifica no remite a hechos *reales* que van a ser puestos en escena, ni a conflictos pasionales entre diferentes personajes, sino que lo que se pone en escena surge de la palabra imaginativa, crítica y visionaria de los tres personajes/actores fundamentales (los hermanos Lalo, Cuca y Beba) que dirigen todo lo que va a aparecer en el escenario, y que actúan movidos por un impulso interior (sobre todo Lalo) que responde a un *sueño* de carácter mítico (hacer posible la existencia plena del *yo ideal* que exige liberar al *yo real* de la opresión y de la represión). De ese "sueño" primordial derivan unos objetivos de tipo *metafísico y estético*. Aunque Cuca y Beba no compartan la vía "criminal" de Lalo para acercarse a la *liberación*, y ellas se muevan por sentimientos inseguros o dubitativos, eso no excluye su complicidad y su participación en el *ceremonial* que los tres han puesto en marcha para rebelarse contra la tiranía y para caricaturizar la hipocresía social. Así pues, los objetivos metafísicos perseguidos implican una rebeldía frente a ciertos esquemas sociales alienantes relacionados con la *tiranía paterna y materna* y con la necesidad de

romper con el ambiente asfixiante de mediocridad, hipocresía y vulgaridad de la sociedad en la que están inmersos.

Por otro lado, el comportamiento visionario y crítico de los tres personajes fundamentales, adquiere un simbolismo iluminador especial, que necesita recurrir a una estética teatral capaz de denunciar y de caricaturizar a los personajes (ausentes) que encarnan la tiranía, la hipocresía y la vulgaridad, haciéndolos aparecer en escena por medio del *desdoblamiento* de los tres hermanos para producir en los espectadores una fuerte impresión de *catarsis* purificadora de las fuerzas que encarnan el *mal* y la *opresión*.

Como conclusión, se puede afirmar que en esta obra no sólo existen dos *niveles de actuación* (los diálogos polémicos entre los tres hermanos, y, por otro lado, su *desdoblamiento* en varios personajes para “mostrar” en escena los dramas de su vida con unos padres hipócritas y tiranos), sino que, además, cada uno de los hermanos se sitúa con ambigüedad y duplicidad ante sus propios miedos y sus propias aspiraciones (aspectos del *doble interior* y del “yo ideal” inalcanzable).

La noche de los asesinos también presenta un tratamiento especial del tema del doble, pues éste regularmente no aparece en las mujeres y aquí lo ha hecho a través de las hermanas^{xxiii}, por otra parte los hermanos son conscientes de los dobles interpretados por cada uno de ellos, es decir, saben de la multiplicación de personajes y de la no independencia de esos “yos” creados.

La noche de los asesinos presenta una dimensión de circularidad. Se han presentado dos actos y queda abierta la posibilidad de un tercero: “BEBA. (Sería de dueño.) Está bien, ahora me toca a mí” (Triana, 1965: 110). Por otra parte la representación del drama trágico hacia el que se orienta el “deseo de venganza” de los tres hermanos, comienza por el final. Lalo se confiesa como asesino: “LALO. Yo los maté [...] ¿No estás viendo ahí dos ataúdes?” (Triana, 1965: 3); y Beba aclara que se trata de una representación que tiene un orden establecido: “La primera parte ha terminado” (Triana, 1965: 52). Queda claro que una parte ya ha acontecido. Más adelante esto queda comprobado, el lector/espectador reconstruye los sucesos y sabe que antes de subir el telón los padres ya se han casado, han vivido de manera deplorable y han maltratado a sus hijos; todo llevó a una muerte inevitable. Los hermanos están envueltos en un espiral que no terminará nunca

porque nunca llegarán a alcanzar los objetivos fundamentales que motivan su comportamiento. Esto se puede deducir observando cómo empiezan y como terminan los dos Actos: "BEBA. (*Indiferente. Observando a Lalo.*) La representación ha empezado" (Triana, 1965: 3), "La primera parte ha terminado" (Triana, 1965: 52), "BEBA. (*Seria de nuevo.*) Está bien, ahora me toca a mí" (Triana, 1965: 110).

La repetición ritual de la misma *representación* con la complicidad entre los tres personajes hermanos (Lalo, Cuca y Bea), que se *desdoblan* en otros muchos para "caricaturizar" sus comportamientos (los padres egoístas, hipócritas y autoritarios; los vecinos chismosos, vulgares y odiosos; los policías puntillosos encargados de la investigación criminal; el fiscal acusador; el juez que actúa con autoridad, etc.), viene a simbolizar que la tensión entre los "tiranos" y sus "víctimas", entre la autoridad abusiva de los "padres" y la sumisión de los "hijos", entre el lado "zafio y vulgar" de la vida social y el deseo de *liberación* de esa losa criticando y parodiando su hipocresía, es algo permanente, que, a pesar de los gestos de *rebeldía* y la voluntad decidida de liquidar a los "tiranos", nunca se logrará resolver, porque el ser humano es débil, se acaba adaptando a los circunstancias, y tiene miedo de enfrentarse con lo que misteriosamente le supera, miedo de cargar con las consecuencias de un "crimen" verdadero.

REFERENCIAS

- Bargalló, Juan (1994), *Identidad y alteridad. Aproximaciones al mito del doble*, Sevilla, Alfar.
- Barranco, Jesús (1997), "Artaud y *La noche de los asesinos*", *Encuentro*, núm 4-5.
- Berlanga, Marleen (2006), *La noche de los asesinos de José Triana: rito por la identidad*, Tesis de licenciatura, México, UNAM.
- C. Murch, Ane (1973), "Genet, Triana, Kopit: Ritual as *Danse Macabre*", *Modern Drama*, vol. XV, núm. 4.
- Camus, Albert (1980), *L'homme révolté* (1951), París, Gallimard.
- Climent, Rafael (2016), "Terapia teatral: Una lectura psicoanalítica de *La noche de los asesinos* de José Triana", *Confluencia*, vol. 30, núm.2.
- Dauster, Frank (1976), "The game of chance: The Theater of José Triana", *Dramatists in Revolt*, 167-189 pp.

- De la Campa, Román (1979), *José Triana: ritualización de la sociedad cubana*, Minesota, Institute For The Estudy Of Ideologies And Literature.
- Dolezel, Lubomir (1999), *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Tr. Joaquín Mtz Lorente, Murcia, Universidad de Murcia.
- Durán, Francisco (1991), *El doble en la literatura latinoamericana*, México, Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Escarpenter, José (1990), "Tres dramaturgos del inicio revolucionario: Abelardo Estorino, Anton Arrufat y José Triana", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, núm. 152-153.
- Genet, Jean (1996), *Las criadas*, España, Alianza.
- Herrero, Juan (2011), "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas", *Cédille*, España, Universidad de Castilla.
- Larco, Juan (1965), "La noche de los asesinos", *Casa de las Américas*, No. 5, pp. 97-100.
- Lima, Robert (1994), "Elementos de la tragedia griega en las obras tempranas de José Triana", Kirsten, Nigro (comp.), *Palabras más que comunes. Ensayos sobre el teatro de José Triana*, USA, Society Of Spanish And Spanish- American Estudios.
- Lobato, Ricardo (2004), *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, España, Verbum.
- Martín, Rebeca (2006), *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Tesis doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Maulnier, Thierry (1947), "Analyse et critiques des Bonnes", *Le Spectateur*, Abril.
- Mayor, Maricel (2012), "Entrevista con José Triana (Un icono de la dramaturgia cubana)", *Revista Literaria Baquiana*, año XIII, núm. 75-76 (enero-abril 2012).
- Meléndez, Priscila (1983), "El espacio dramático como signo: la autoconciencia del juego representacional en "La noche de los asesinos" de José Triana", *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*, Madrid, Pliegos, pp. 107-126.

- Miranda, Julio (1969), "José Triana o el conflicto", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 230, pp. 439-444
- Montes, Matías (1994), "El teatro cubano", *Centro virtual Cervantes*, disponible en: https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_08/pdf/literatura17.pdf
- Nava, Cipactli (2013), *El encuentro con el adversario. Aproximaciones al doble en tres novelas francófonas*, Tesis de Maestría, México, UNAM.
- Neglia, Erminio (1980), "El asedio a la casa: Un estudio del decorado en "La noche de los asesinos", *Revista Iberoamericana*, núm. 46, 110-11.
- Nigro, Kirsten (comp.) (1994), *Palabras más que comunes. Ensayos sobre el teatro de José Triana*, USA, Society Of Spanish And Spanish- American Studies.
- Ortega, Julio (1969), "La noche de los asesinos", *Cuadernos Americanos*, núm. 164.
- Pierre, Jourde y Tortonesse Paolo (1996), *Visages du double. Un thème littéraire*, París, Nathan.
- Rank, Otto (2004), *El doble* (Floreal, Mazine, trad.), Buenos Aires, Orión.
- Sorel, Jean (1947), "Robert Ganzo, ou la recherche poétique", *La NEF*, núm. 30.
- Taylor, Diana (1991), "Theatre and revolution: José Triana", *Drama and Politics in Latin America*, pp. 64-95
- Triana, José (1965), *La noche de los asesinos*, Habana, Casa de las Américas.
- Vasserot, Christilla (1995), "Entrevista con José Triana", *Latin American Theatre Review*, núm. 29, pp. 119-130.
- Zalacaín, Daniel (1985), "El asesinato simbólico en cuatro piezas dramáticas hispanoamericanas", *Latin American Theatre Review*, No.19, pp. 19-26.

¹ La producción literaria de José Triana incluye las piezas teatrales de gran éxito: "El mayor general hablará de Teogonía", "Medea en el espejo", "El parque de la fraternidad", "La casa ardiendo", "La muerte del ñeque", "La visita del ángel", "Ceremonial de guerra", "Revolico en el Campo de Marte", "Palabras comunes", "Cruzando el puente", "La fiesta" y "Ahí están los tarahumaras" (Mayor, 2012).

ii "En 1967 Triana sale de gira al lado de Vicente Revuelta con la intención de promocionar la obra. La gira se realiza por toda Europa: Teatro de las Naciones; París; Festival de Aviñón; Festival internacional de Venecia; Festival del Joven Teatro de Lieja; Ginebra; Turín; Milán; Florencia; Nápoles y Bari" (Berlanga, 2006: 37).

iii Christilla Vasserot es profesora de la Universidad Sorbona de París, se ha encargado de compilar para el Centro virtual Cervantes todo lo relacionado con la crítica de José Triana.

iv Con respecto de esta obra hay dos afirmaciones que no son tan acordes y desde donde los autores se empeñan en estudiar *Las criadas*. La primera es proporcionada por Maulnier (1947), para ella el texto es realista y desconcierta al público. Para el segundo, Sorel (1947), se trata de una sátira social, que muestra la ceremonia como salvación y como glorificación del crimen. *Las criadas* puede leerse como sátira social realista, pero el problema no radica ahí, sino en organización estructural de la pieza como un *ceremonial*, que requiere un estilo, un lenguaje inhabitual que da rienda suelta al resentimiento oculto. Por ese camino se puede ver un uso del doble. Los personajes se desdoblan y ponen en escena, de una manera imaginativa, caricaturesca y paródica, su drama interior de sumisión servil a la "Señora". Contra esa sumisión se rebelan pero imitan al mismo tiempo los gestos de la *señora* recreándose en ellos. La salida infernal será glorificar la necesidad del crimen.

v La sombra vista desde las teorías de Jung, es decir, manifestaciones inconscientes que el "yo consciente" no acepta como suyas y en algunos casos las quiere eliminar. Entre los grandes escritores del romanticismo que trabajaron el tema del doble destacan: Mary Shelley con *Frankestein*, Hoffman con "Los elixires del diablo", Robert Louis Stevenson con *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*.

vi Según la teoría Bargalló (1994) estaríamos ante un doble por "fisión". Un ejemplo claro es el cuento "La sombra", de Hans Christian.

vii La edición que se usará será la de 2004, sin embargo *El doble* de Rank fue publicado en 1914 en la revista *Imago*.

viii Como aparece *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde.

ix Se considera que Hoffman es el autor más determinante en cuanto al origen del cuento fantástico, resalta su cuento "Los elixires del diablo" publicado en 1814.

x Aquí debe destacarse su cuento "La sombra".

xi Con su cuento "El Horla" (1886).

xii A pesar de que el tema del desdoblamiento se introduce por Jean Paul Richter en la literatura alemana, influye notablemente en la obra de Hoffman, quien parece llevarlo hasta las últimas consecuencias en sus cuentos fantásticos.

xiii Se toma héroe como "protagonista", tal como lo hace Bajtín en *Estética de la creación verbal* (1982).

xiv Si se desea ampliar esta información puede consultarse el capítulo "El narcisismo y el doble" del libro de Rank.

xv Como en el caso de "La culpa es de los tlaxcaltecas" de Elena Garro.

xvi Esta clasificación la retoma de Lubomir Dolezel (1999). *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Tr. Joaquín Martínez Lorente, Universidad d Murcia. Ahí el autor plantea tres tipos de doble, individuos que se funde en uno solo, individuos que se funden en dos, e individuos que se convierte en otro.

xvii Así el caso de "La nariz" de Gogol y "La sombra" de Hans Andersen Christian.

xviii En este último caso puede coincidir con la multiplicación y con la metamorfosis.

xix Ver las teorías de Jung sobre los arquetipos del *inconsciente colectivo*.

xx Como *La cantante calva* de Ionesco.

xxi "BEBA.- (A LALO.) ¿Vas a repetir la historia?" (Triana, 1965: 50).

xxii La rebelión metafísica es el movimiento por el cual un hombre se levanta contra su condición humana, así como contra su creador. Como ejemplo de "rebeldía metafísica", Camus señala la reacción de Nietzsche frente a la llamada "muerte de Dios", ahí propone un nuevo orden de valores que conduce al "superhombre". Confrontar Camus (1980: 39).

xxiii La aparición el doble es equiparable con "Lejana" (1951) de Julio Cortázar.