

EL PROBLEMA DEL SER EN EL TEATRO NACIONAL (*)

El problema ontológico —la reflexión del hombre sobre sí mismo y su destino— surge en el teatro europeo a fines del siglo XIX; penetró antes en la lírica. Cuando el hombre piensa que la ciencia no explica todos los aspectos de su ser, que el intelecto no es todo el hombre, y que hay algo que escapa a la pura explicación intelectualista; en una palabra, cuando el positivismo no alcanza a satisfacer, irrumpe la angustia metafísica. Y esa angustia da en el teatro, el drama moderno, que propone problemas propios de una época llena de inquisiciones y de torturas anímicas.

LO INCONSCIENTE

Es innegable la importancia que para la literatura tuvo la psicología abismal, la psicología profunda, el conocimiento del “yo” hundido, soterrado, avasallado, más allá de la conciencia; acallado, pero en acecho; amordazado, pero presto a lanzar su grito. Es innegable que el avance de la ciencia, con Freud, especialmente, tuvo importancia para la literatura, y, en particular, para el teatro. Es innegable también que la lírica entrevió, antes que la ciencia, esa necesidad de remover los

(*) Pertenece a este mismo tema la consideración sobre el “grotesco” en nuestro teatro, pues se trata de una especie teatral vinculada estrechamente con la reflexión sobre el ser. En el N° 49, Año 1961 de “Universidad”, se publicó el trabajo de la misma autora, titulado “El “grotesco” en la Argentina”.

trasfondos del alma del hombre, el hombre de las grandes ciudades a que aludía la estética baudeleriana.

Verlaine, Mallarmé, Rimbaud están muy lejos de conformarse con las explicaciones positivistas sobre el mundo. Algo alienta en el hombre, misterioso y enigmático, que no puede ser satisfecho ni explicado por la ciencia. En 1877 se traduce la *Filosofía de lo inconsciente*, de Hartmann. Empieza a despreciarse lo objetivo; se niega la realidad, que no es más que apariencia, cambiante según cada individuo. Lo irreal cobra valor. Elemento valioso para la literatura, lo irreal.

El problema del ser lleva implícito un tema: el de la personalidad. Dentro del tema de la personalidad surge con fuerza el empuje de lo inconsciente. El tema de lo inconsciente, de los instintos avasallados y quietos o aquietados por la razón, sometidos y silenciados, con su enorme poder —más vigorosos cuanto más sujetos— irrumpe en el teatro europeo como una consecuencia del progreso de los estudios sobre psicología abismal. No quiere decir esto que el drama con el tema de lo inconsciente surja después de Freud, o con los anteriores estudios de Berheim y de Charcot. Desde muy antiguo es fuerza poderosa que vibra en altas manifestaciones de la literatura dramática.

En la obra de Aloisi, *Nada de Pirandello, por favor*, estrenada el 15 de abril de 1937, en el teatro Moderno, pese a que el problema fundamental es el del conocimiento de la realidad, está presentado el tema de la personalidad y tiene clara influencia la psicología abismal y la explicación freudiana de algunos procesos. Un autor joven, personaje de la farsa, propone un argumento. En ese argumento hay muchas soluciones freudianas: un hombre y una muchacha han llegado, cada uno por caminos diferentes, a una extremada y profunda perversión. Irremediable perversión. Se encuentran y se unen con el único objeto de sumar sus debilidades para “entregarse a la debilidad suprema”: el suicidio. Pero he aquí que como nada tienen que ocultarse el uno al otro, no hay baja que no se confiesen en la absoluta seguridad de sentirse mutuamente com-

prendidos. “Y así, como sin querer, van confesándose, y sacando a la superficie toda la careoma que los roe”, dice el autor. Tan evidente es la alusión, que el “Autor” —personaje también de la farsa— exclama: “¡Freud!”

Dentro de esta misma obra puede señalarse otra explicación psicoanalítica: Un personaje —La Mujer— explica a otro, El Autor, de dónde proviene la falta de voluntad y de carácter que ha notado en él. “Te quebraron la voluntad, te borraron el carácter, hace mucho tiempo... cuando apenas eras un niño”... “¿Te acuerdas? Allá en la granja cuyana, en que trabajaba tu padre, a orillas del Diamante”... En ese momento en el personaje llamado el Autor irrumpe el recuerdo, y, de pronto, exclama: “—¡Las manzanas!” Y la mujer le dice: —“Las manzanas rojas, que el amo no te dejaba tocar... ¡Y que tú deseabas tanto!”

El proceso que culmina en la falta de carácter del personaje, de su vida adulta quebrada, sin voluntad, está claramente explicado en la obra, según la teoría freudiana: Una tarde de sus catorce años, el Autor —es importante señalar la edad— robó tres manzanas, de las manzanas vedadas, rojas, sabrosas. Volvía con miedo, sin decidirse a comerlas, y al llegar al río se detuvo... para mirar... y de pronto, ante la evocación que el otro personaje —la Mujer— va haciendo, el Autor exclama: —“Una mujer!” Si; vio una mujer bañándose en el río. Esa mujer era su tía, de veinticuatro años. La mirada del adolescente, cargada inconscientemente de sentido, le valió un involuible castigo corporal que le aplicó su padre; castigo que pesó para siempre sobre su vida.

La catarsis se produce gracias a las palabras de la Mujer que va actuando sobre sus recónditas y olvidadas vivencias; la prueba del efecto purgativo está en la inmediata actitud de altivez que toma el Autor frente a la esposa, por cuya culpa vive en una claudicación permanente de sus principios morales y estéticos.

Una manifestación de la psicología abismal en la producción argentina es fácilmente hallable en el contenido onírico

que puede señalarse en obras de esta época. Como se sabe, los sueños han sido explicados por Freud como resultado de deseos reprimidos. El sujeto, mientras duerme, alcanza una libertad sin barreras, donde cobra vida y realización lo que reprimió en estado de vigilia —un estado de vigilia— que no se refiere solamente al tiempo inmediatamente anterior al sueño, sino a épocas lejanas que pueden llegar hasta la infancia. El contenido onírico de algunas piezas de esta época —las de Roberto Arlt, por ejemplo— sería índice claro de la influencia señalada. Tal la obra *Trescientos millones*, estrenada en 1932. El contenido onírico, transformado en “personajes de humo”, según los denomina el autor, ocupa importante lugar. Los personajes reales —llamémosles así— crean otros personajes menores —sueños, fantasmas— que aquí cobran valor trascendental, ya que la acción está casi totalmente a cargo de ellos. Se establecen así dos planos, que corresponden a dos clases de personajes: el real —la sirvienta, la patrona, el hijo de la patrona, de fugacísima existencia estos dos, aunque de decisiva importancia en el desenlace, el último—; el irreal, representado por los personajes de los sueños de la protagonista. Toda la acción está referida a diferentes sueños. Pero estos episodios irreales tienen un hilo conductor real —la miseria, la enfermedad, la servidumbre— que lleva a la protagonista al desenlace trágico: el suicidio.

La pieza, de contenido fantástico, posee un punto de apoyo en la realidad: el timbre de servicio que despierta de los sueños a la protagonista. Como se ve, el personaje central crea otros personajes. Pirandello, en su novela de 1904, *Il fu Mattia Pascal*, llega a la creación de un personaje por otro.

En *El fabricante de fantasmas* (1936), también de Roberto Arlt, hay atisbos de psicología profunda: —“Pero al dueño más dueño de sí mismo terminan destrozándolo sus pensamientos más ocultos”, dice el protagonista. Y después Arlt cita claramente a Freud: “Porque de acuerdo con la tesis de Freud, se olvida todo aquello que es desagradable”.

Samuel Eichelbaum enfoca el tema de la personalidad,

estudiando en especial a sus heroínas; no son los hombres — exceptuando obras como *Un guapo del 900*, *Un tal Servando Gómez*. — los que luchan por el mantenimiento de sus ideales, por la integridad de su pensamiento, por la defensa de sus principios, en una palabra, por su propia personalidad. Así, Elena en *Señorita* (1930); Goya, en *Vergüenza de un querer* (1941); Blanca, en *Divorcio nupcial* (1941); Felipe, en *Pájaro de barro* (1940); Ana Rosa, en *El gato y su selva* (1936); Esther, en *La mala sed*.

Sus heroínas van al encuentro de la verdad, valientemente, y una vez hallada, se instalan en ella, la siguen, para su felicidad o para su aparente desgracia, en todo caso, para la íntima felicidad de estar de acuerdo consigo misma. Así, la protagonista de *Señorita* deja de lado todo el posible bienestar que le ofrece una vida al fin socialmente legalizada, abandonando, para su dolor, pero para su verdad, al hombre que tanto quiso, pero de quien comprende la baja calidad de su espíritu.

El teatro de Lenormand, “teatro de lo inconsciente”. va a tener segura influencia en el teatro argentino, especialmente en un autor, digno autor, Samuel Eichelbaum, cuyo teatro de sincera raíz psicológica, presenta personajes y conflictos de clara procedencia lenormandiana. Temas, conflictos y soluciones de conflictos reflejan, en muchas obras de Lenormand, la influencia freudiana. Así, *Le mengueur de rêves*, *Le lâche*, *Les ratés*, *Le simoun*, *Le temps est un songe*, aunque alguna de sus producciones, como *Le réveil de l'instinct*, es, sin lugar a duda, anterior al sabio austríaco.

En el teatro de Samuel Eichelbaum lo inconsciente constituye levadura que determina planteamiento de situaciones que se solucionan muchas veces por una pregunta develatoria que aclara la raíz profunda del problema, arrojando un cono de luz sobre el transfondo del ser. Una obra en que se observa claramente lo dicho es *En tu vida estoy yo*, estrenada en el teatro Comedia, en 1934. Marta y Julio, novios al comienzo de la pieza, rompen su noviazgo ante la expresa situación planteada por Julio: vivir en su soledad, para sus grandes proyectos, es

su deseo. Marta se casa, tiempo después, con otro hombre. Es dulce y tierna con su esposo durante dos años. Un día, una conversación que empezó en amable tono de reconocimiento por parte del marido que aprecia la bondad y la ternura de ella, su permanente condición comprensiva, toma peligroso carácter. El marido le dice: “—¿Sabes lo que yo creo, Marta? Creo que ocultas tu verdadera personalidad. Perdóname. No creo que lo hagas deliberadamente”. En esta palabra está la clave. Es la palabra luz. Marta se da cuenta entonces, que algo suyo muy íntimo y hasta entonces desconocido, es lo verdadero dentro de sí misma. “Tengo la sensación de que me has dado vuelta el alma, que has tocado mi alma, que la has tenido entre tus manos”. . . Y entonces ya se dan las soluciones claras. Marta expresa el problema que no da lugar a dudas. “—¿Tú crees que se puede hacer una farsa sin conciencia alguna por parte del farsante?” Y ante la respuesta negativa del marido, señala: “—Pues yo empiezo a creer que sí. Es muy posible que yo te haya estado jugando una farsa sin yo saberlo”. Y ya, con total claridad: —“Hubiera podido vivir mil años ignorando esta verdad, que tú has descubierto, que tú has puesto en mí. Para mi conciencia no había nada antes que tú ni después de ti. Sólo tú en todas las direcciones de mi pensamiento. Has querido escarbar, rastrear en las profundidades del alma y de la tierra, y me has obligado a encontrar una imagen muerta. Tan muerta estaba como un antepasado desconocido, del que sólo se sabe que está enterrado”. Enterrado, es decir, en la subconsciencia, más allá de la superficie de la tierra, de la conciencia. Continúa diciendo Marta: “—Y he aquí que la imagen se levanta, recobra su lugar en el pensamiento”. Es decir, en la conciencia. Más adelante se señala la fuerza de la verdad que subyacía en las recámaras del espíritu y que, al aflorar a la conciencia se impone y se convierte en mandato irresistible. “Por larga que fuese mi vida, no hubiera podido cambiar de parecer, si no te hubieras empeñado en rastrear un recuerdo, que lo es tanto para mí misma como para tí”.

El proceso del afloramiento de lo subyacente al plano de

la conciencia está paso a paso explicado en la obra de Eichelbaum. En el teatro de Lenormand el “yo” profundo, soterrado, ignorado, cuando es atraído a la conciencia cobra tal importancia, que llega en algún caso a producir situaciones catastróficas; por ejemplo, el suicidio de la protagonista en *Le mangeur de rêves* (1922), cuando ésta conoce, guiada por el psicoanalista, la parte que le toca en la desgracia de su madre.

El contenido psicológico que posee, en general, el teatro de Eichelbaum, se pone de manifiesto en la obra citada, tal vez más que en ninguna otra.

En 1936 vuelve a tratar Eichelbaum el tema de lo inconsciente en *Tejido de madre*. Aquí ya utiliza vocabulario propio de la psicología abismal. Habla de “trastienda de la conciencia” —Eichelbaum dice “del organismo”—; se plantea claramente el problema de los sentimientos atraídos a la conciencia, de la “zona secreta” y “ángulos sombríos” y “cámara oscura”, donde anidan los sentimientos acallados, ocultos, inconfesados.

En *Tejido de madre*, el esposo de Graciela duda de que el hijo de su mujer sea hijo suyo, debido a cierta actitud de permanente animosidad contra él, que tuviera la madre durante el período de gestación. Pasado ese tiempo, y ya feliz madre de un hijo de ambos, Graciela, que ha sido siempre honesta, vuelve a su normalidad psíquica. La actitud taciturna y hostil del marido hace que Graciela intente una aclaración. Se hace alusión a palabras dichas por la protagonista en aquella época. Y ella se defiende. “—Yo afirmaré mientras viva que sólo existo en lo que yo percibo de mi corazón, en lo que percibo de mi conciencia”. “Sé que te he amado siempre, y que te amo. Esto es verdad y esto es mío y esto soy yo. ¿Te conformarías tú con un amor existente sólo en los ángulos más sombríos y tétricos del ser humano; un amor agazapado, que se agitara en la trastienda del organismo, del otro lado del linde de la persona con la bestia?”.

La protagonista habla con pleno conocimiento del problema de sentimientos conscientes e inconscientes. Identifica lo subconsciente con la “bestia”; lo consciente, con la “persona”. La

respuesta del marido es luminosa: —“Eres tú quien se ha encontrado, de pronto, envuelta en un problema de trastienda amorosa”. “Alguien ha logrado impresionar su imagen en la cámara oscura de tu persona”. Y sigue: —“Tú no podías acoger esa imagen porque te sentías inhibida”. . . “El era, pues, un huésped ilícito”. . . “y tenías, por otra parte, necesidad de defender al huésped, ilícitamente, sí, pero dominante”. Otro vocablo esclarecedor: dominante. El “yo” avasallado, inconsciente, no por avasallado pierde su enorme poder, más violento cuanto más soterrado.

Dice Alfredo de la Guardia, refiriéndose a la obra de Eichelbaum: “Psicología será su teatro; pero psicología nueva; no hará teatro de caracteres, sino de conciencias y subconciencias” (1).

EL SER: UNO Y MULTIPLE

El ser múltiple, el ser que se es, dividido en seres diversos, que se van sustituyendo según la vida y las circunstancias, todos seres transitorios que corresponden a etapas diversas de la vida, el ser que no es uno sino muchos, uno con cada otro ser y en cada momento diverso, ha sido fundamental tema en el teatro de Pirandello. En nuestro teatro, este tema ha atraído a diversos autores. Defilippis Novoa es un primer nombre que merece citarse. *Tu honra y la mía*, comedia dramática estrenada en 1925 en el teatro Argentino, trata el problema de la personalidad; el drama del ser adquiere, quizá por primera vez en el teatro nacional, categoría esencial. Zurmarán es un hombre despreciable, una especie de bufón a quien los demás tutean y de quien se burlan en el aristoerático club nocturno, adonde Zurmarán concurre para sacar provecho poco honesto, a costa de su dignidad. El mozo del bar no lo respeta, porque sabe que bajo el traje de etiqueta hay un pillo y un pobre diablo que le

(1) DE LA GUARDIA, Alfredo, *Enz y espíritu del teatro de Eichelbaum*. Nosotros, abril 1938, año III, n° 22.

roba los cigarros cuando le ofrece la caja para elegirlos. Una noche, llega al club un joven estudiante de derecho y es presentado por un caballero de quien es ayudante. Zurmarán, palidece. Quiere irse; es entonces vejado, abofeteado. Grita, histérico, que lo dejen partir. Y sale con el joven, en el preciso momento en que éste va a decir que este hombre es su padre.

Zurmarán lleva una doble vida. En su casa es hombre respetado y querido; sus hijos lo admiran; su esposa lo ama. El hijo pide después la justificación de aquella terrible escena. Le exige al padre la verdad. En este momento Zurmarán dice: —“¡La Verdad! ¿La conozco acaso? ¿La conoces tú? La verdad podría ser lo que viste... pero no lo es”. Es conveniente dejar señalado aquí un enfrentamiento con el problema gnoseológico, tan importante también en la temática pirandelliana. ¿Cuál es la verdad? ¿Cuál de las dos personalidades es la verdadera? —“Ante mis ojos he visto deshacer a bofeteadas la figura austera de mi padre”. Y más adelante: —“Necesito saber quien es usted”.

El hijo exige una explicación a su padre, cuya rara manera de vivir —largas ausencias, silencio sobre sus ocupaciones, afán de aislar al hijo de las personas pertenecientes a círculos aristocráticos— le habían hecho concebir extrañas sospechas.

La doble vida va unida a dos nombres y a dos actitudes diametralmente opuestas: —“Ahora me explico y grito, y digo que no soy Díaz y que debiera ser Díaz; que soy Zurmarán, y que no quiero serlo, porque Zurmarán es un miserable. ¡Un bufón! ¡Un lacayo perverso!” Y a manera de justificación: —“Cada hombre da a sus hijos lo que tiene y puede; da por su pan y su bienestar lo que es capaz de dar. Yo dí mi vergüenza”.

Nicolás Zurmarán y Cecilio Díaz: dos personalidades, dos espíritus, una sola persona. Explica: —“Todos los hombres llevamos dentro dos personas: el miserable y el austero; el belloco y el santo”.

La obra tiene una concepción pesimista de la vida y del hombre. Las razones de Zurmarán se apoyan en la necesidad de vivir, aún a costa del deshonor y se sostienen en la dualidad

del hombre: ángel, bestia. Es importante señalar la novedad que significa en la dramaturgia nacional, en el año 1925, esta consideración sobre la verdadera personalidad, sobre los diversos seres que alientan en un hombre.

Pirandello trazó claramente en *Seis personajes en busca de un autor* el problema. También el "Padre" siente la acusación de la Hijastra, que lo ha sorprendido en su visita a casa de Madama Pace. También la "Hijastra" conoce un momento infame de la vida del Padre. Cada cual se cree uno y, sin embargo, "es tantos, tantos según las posibilidades de ser que hay en nosotros: uno con éste, otro con aquél, diversísimos". El yo profundo y el yo exterior; el yo conocido, el yo social. El problema de la vida intimísima, individual y honda, y el de la vida exterior y social ha sido tratado por Pirandello en obras diversas, entre las cuales conviene citar, por ser objetiva y ejemplificadora: *La signora Morli: una e due*. Una persona, dos vidas. Fue estrenada en Roma en 1920. Además de la ya citada *Seis personajes*, también merece anotarse en ese sentido, la novela del mismo Pirandello, *Uno, nessuno e centomila* (1925), donde el problema ontológico implica la angustia del imposible conocimiento de una única realidad, pues cada ser es cien mil seres para los demás.

En el caso de la obra de Defelippis Novoa ya citada, el yo profundo es cínico y desvergonzado; no se manifiesta aislado, sino en una larga y definida manera de vivir. ¿Cuál de los dos yo, el honesto, el respetado, el amado, el justo, o el otro, el bufón, el abofeteado, el indigno, es el verdadero? La obra deja presumir que ambas son los seres diversos que coexisten en un mismo ser: uno con unos; otro con otros.

El razonar sobre el hombre y su destino está presente en alguna de las obras de Roberto Arlt. Los personajes cobran total autonomía y prescindencia del autor, a tal punto que no representan al hombre, sino que reflexionan sobre él, emiten sus juicios propios. En el prólogo de *Trescientos millones* (1932), el galán pregunta: —"¿Qué me dicen ustedes del hombre? Otro personaje contesta: —"Es infinitamente triste". Otro: —"Dios

le ha dado un alma cambiante como el mar". Otro: —"Busca el sufrimiento: eso es evidente". Y otro: "Más; busca la felicidad". Otro: —"He visto hombres terribles; estaban entre Dios y la bestia". Otro: —"Convengamos que casi siempre están más cerca de las bestias que de Dios".

Entre los autores que se sintieron atraídos por el tema de la personalidad, merece ser citado José María Monner Sans, que, en colaboración con Román Gómez Masía escribe *Yo me llamo Juan García*, "comedia en tono de farsa", estrenada en 1933. La paradoja envuelve el nombre del protagonista: Juan García. Un nombre vulgar, intencionalmente vulgar. Una personalidad firme, que no se somete a la rutina. Juan García no puede ser otra cosa que lo que es, con su libertad, no en forma de ansioso anhelar, sino en realización absoluta, con su sentido personal de la vida y del trabajo, y por fin, con su manera propia de resolver el conflicto amoroso. La aceptación de la norma —que le hubiera traído una existencia fácil— está muy lejos de adaptarse a esa forma de vida, conscientemente elegida, que es la vida en libertad. Cuando el amor llega, Juan García determina, elige su vida: —"Si llegáramos a convivir... un día, el menos esperado, despertaría en mí el ser que quise alejarme... ¡Y qué será de usted, entonces!" Y después: "¡Qué inquietud sentiría yo ante esa ternura siempre igual, de todos los instantes!... ¡Cómo dar soluciones?... Si la ternura también nos esclaviza. No. No. Yo no puedo traicionarme". Y es que traicionarse sería perder su libertad, porque la ternura del otro ser, del ser que ama, obliga y compromete. El camino libremente elegido, en este caso, el de la vida sin rutinas y sin tabicamientos del tiempo, debe ser respetado por quien tiene la valentía de trazárselo. Y su elección es una determinación de su forma de vida: es decir, respeto y defensa de la propia personalidad. Una intensa condición humana alienta en este personaje lírico que puede parecer también, por momentos, desconcertante.

EL TEATRO EXPRESIONISTA

El expresionismo, que se inicia en Alemania, en la segunda década de la centuria, se origina especialmente, como manifestación de una "generación beligerante" que lleva a la literatura su angustia personal y sus inquietudes de orden religioso y social.

Vinculado con el concepto de "máscara y rostro" hallamos estas palabras de Ilse T. M. de Brugger en su obra *Teatro alemán expresionista*: "En el arte moderno en general, y en el teatro en especial, parece predominar una actitud común: se pretende llegar al *desenmascaramiento* del hombre, lo cual implica, en un proceso más hondo aún, la pregunta por este hombre dentro de un mundo que en los aspectos psíquico, social y ontológico se ha vuelto inseguro, inestable y lleno de miedos explicables y de angustias no determinables con exactitud" (2). ... "A menudo, el grito desesperado que se ha hecho oír en el arte y con énfasis especial en el teatro, ha provenido de una íntima necesidad de destruir la capa de mentiras tal como la había tejido la rutina cubriendo con ella la esencia real hasta que esta última desapareciera bajo los convencionalismos de toda laya. Este grito, en el fondo, ha ventilado una y la misma pregunta: ¿Qué es el hombre y cuál es su misión verdadera?" (3).

La literatura actual se encuentra plena de angustia y de inquisiciones y el destino del hombre obsede hoy, como ayer, "pero probablemente, nunca fueron pronunciadas con tanto énfasis como en el movimiento expresionista" (4).

El teatro expresionista responde, pues, a esta primera clasificación y entra dentro de los temas que se vinculan con lo que hemos llamado "el drama del ser".

(2) BRUGGER, Ilse T. M. de, *Teatro alemán expresionista*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1959, p. 13-14.

(3) BRUGGER, Ilse T. M. de, *Op. cit.*, p. 14.

(4) BRUGGER, Ilse, T. M. de, *Op. cit.*, p. 15.

El hombre íntimo y esencial, frente al mundo que lo rodea, clama por ser él mismo, con su dolor y su miseria, con su amor y su odio, con sus crudas verdades, con su llanto y su apatencia de ideal. Está cansado del papel receptivo en el arte, que le obliga a aceptar el mundo exterior que sus sentidos le entregan y que lo lleva a un naturalismo vacío, en el que su espíritu nada tiene que hacer, y en el que se limita a registrar lo que ve. El hombre necesita volcarse en el arte con su grito real, con su vicio y su canto. Y la literatura dramática halla su cauce en el expresionismo.

Un recuerdo de Wedekind —uno de los geniales precursores del expresionismo— del Wedekind de *Despertar de primavera*, con los tremendos problemas de sus adolescentes incomprendidos, hallamos en dos recientes obras argentinas: *Diálogo con la otra culpa*, de Aldo Armando Cocca y *Un muchacho llamado Daniel*, de Malena Sándor.

La primera traduce el ansia de autenticidad de una joven de nuestros tiempos. Más allá del asunto de la pieza gravita la fuerza del tema: esa necesidad de ser fiel a sí mismo, que, en espíritus sutiles se traduce, a veces, paradójicamente, en un actuar contradictorio y autodestructivo. La búsqueda de lo auténtico hace a Liliana, personaje protagónico, abandonar al hombre amado, famoso pintor, porque sabe que no está esencialmente fusionada a él en lo concerniente al proceso de la creación artística. Ante el temor de empobrecer ese riquísimo caudal de amor que entre ellos existe, decide casarse con un hombre al que no quiere. Para salvar al Amor. Y el Amor se pierde, irremediablemente, tras un conflicto planteado dentro de los límites de un alma.

Kasimir Edschmied escribió, refiriéndose a la manera como el expresionismo concibe al hombre: "Cada hombre ya no es un individuo vinculado al deber, a la moral, a la sociedad y a la familia. En este arte no se convierte en otra cosa que no sea lo más edificante, lo más miserable: se convierte en hombre" (5).

(5) EDSCHMIED, Kasimir, en: *Über den dichterischen Expressionismus* Citado por BRUGGER, Ilse T. M., *Op. cit.*, p. 19.

A la luz de estas palabras puede verse a Liliana, emancipada, a pesar de la aparente vida familiar, tratando de salvar — aunque ella misma se pierda— la verdad de su amor, es decir, la verdad de su espíritu. Pero ese noble anhelo la conduce al fracaso, a la desesperación, al derrumbe. Tal vez porque los medios —un tanto absurdos— elegidos para lograrlo, están en contra de todo idealismo y dentro de la más cobarde manera de enfrentarse con la vida.

Es una obra escrita en lenguaje directo, sin crudezas y, por momentos, con cierta sugerida tensión lírica. Muchas veces, una mezcla de ingenuidad y extraño respeto por la personalidad de los demás, hacen, en apariencia, cénicas las actitudes; equívocas, las situaciones. Las palabras con que termina la última escena —“El futuro, Rodolfo, es aquel niño que ha muerto”— resumen la concepción pesimista de esta obra que traduce la estéril lucha del hombre por lograr su más alta realización.

La obra de Malena Sándor, *Un muchacho llamado Daniel* presenta también la lucha de un adolescente por salvar a sus dos pequeños hermanos de la angustia que la vida le reservó a él, por preservarlos de la clase de existencia que le ha tocado en suerte —en apariencia cómoda económica y socialmente, pero vencida en la raíz espiritual por la total incomprensión y hostilidad en que viven los padres—. No halla otra manera de solucionar el conflicto que dando muerte a sus propios hermanos.

La obra puede ser clasificada dentro de la tendencia expresionista —muy acentuada en cuanto a recursos de técnica propios de ese movimiento— aunque se vincula directamente con el problema axiológico: conducta de los padres y sus consecuencias en los hijos. Pero este tema de la generación rebelde, que busca su propia afirmación, del hijo que cree tener la verdad en sus manos frente a pasadas generaciones, se manifiesta de manera muy clara en el teatro alemán expresionista. Es conveniente recordar el título del drama de Walter Hasenclever, *Der Sohn, El hijo*, de 1914, en que la respuesta del Amigo al “hijo” que pregunta “¿Qué debo hacer?”, es la siguiente:

“—¡Destruir con azufre la tiranía de la familia, este hematoma medieval, este aquelarre y esta cámara de tormento!”.

Aquí el problema es diferente, porque, evidentemente, la culpa de lo que sucede recae directamente sobre los padres y sobre los hábitos de una sociedad que ha olvidado sus deberes. Transcribimos las palabras de Rodolfo Modern, en su obra *El expresionismo literario*: “El espíritu de alzamiento contra todo lo dado, y específicamente, la rebelión contra las condiciones políticosociales del ambiente” (6), como una característica de los primeros líricos expresionistas. Y estas otras, referidas al teatro de Kaiser, uno de los más representativos autores de ese movimiento: “Kaiser tomó asimismo posición, con protesta vehemente, contra la civilización de su época”... (7). “El ataque de Kaiser contra una conciencia fosilizada, muerta en realidad, y contra la autocomplacencia de una burguesía superficial, parte desde lo sociológico, pero llega al conflicto metafísico”. Y esta frase, aclaratoria para la obra argentina que acabamos de considerar: “La gran tragedia que los personajes de su teatro expresan, reside precisamente en que la adopción del idealismo predicado conduce irremisiblemente a la desesperación, a la locura, e inclusive, a la acción criminal” (8).

Una civilización mecanizada, producto del adelanto deshumanizado de la técnica y una esperanza en los postulados revolucionarios sociales, dejan en la post-guerra un cauce abierto para la rebelión de los espíritus. La máquina, monstruo moderno, crea nuevos problemas al hombre. Y el arte recoge en el grito del hombre que clama por su destino de hombre, un tema nuevo.

Kaiser resume el tremendo aniquilamiento del hombre total, del hombre plenario —cuerpo y espíritu— en la edad de la máquina, en sus tres obras: *Coral* (1917), *Gas I* (1918), y *Gas II* (1920) unidas por una misma idea: la deshumaniza-

(6) MODERN, Rodolfo E., *El expresionismo literario*, Buenos Aires. Ed. Nova, 1958 (p. 59).

(7) MODERN, Rodolfo E., *Op. cit.*, p. 77.

(8) MODERN, Rodolfo E., *Op. cit.*, p. 78.

ción de la vida, abatida por una civilización mecánica e industrial.

En nuestro país, Carlos Gorostiza expresa en *El puente*, el poder destructor de la máquina, que acaba por aniquilar al hombre, es decir al espíritu. Los dos personajes esenciales de la obra, el ingeniero y su ayudante, son víctimas de su propia creación, víctimas del diabólico poder de la máquina.

Se ha dejado dicho que en el expresionismo el hombre se debate contra las condiciones sociales y políticas en que le toca vivir. El teatro expresionista alemán ofrece ejemplos múltiples en ese sentido.

Un alegato contra la sociedad actual, un enjuiciamiento contra la chatura de la vida del hombre de hoy, contra la desesperada urgencia de ganar la diaria subsistencia, a costa del descanso, de la paz interior, del sosiego, de la más elemental dosis de alegría, en una palabra, a costa de la verdadera vida del hombre, es, sin duda, en la Argentina, *Una libra de carne*, (1954) de Agustín Cuzzani.

La vida de la ciudad, con cada minuto aprisionada en su casilla, con su obligación de tarea sin fe, con su angustia menuda —no la gran angustia demoleadora y final— sino la angustia mezquina de todos los días que se traduce en un dar alcance al necesario medio de transporte, o en no llegar tarde a la oficina, o en la incomodidad de la lectura del diario en medio del vaivén de un vehículo y del apretujamiento humano —cada uno con su egoísmo, enquistado en sí mismo, en su pequeño y miserable problema—, la vida sin atractivo que deja al hombre sin sangre, es decir, sin fuerza, sin empuje, sin acción, sin ensueño, vacío, muerto, permite que se cumpla en el mundo moderno, el tremendo pago que no pudo efectuarse hace cuatro siglos, porque en la libra de carne cercana al corazón del hombre actual ya no hay sangre, no hay energía, no hay fuerza para seguir viviendo.

El centro forward murió al amanecer, de Agustín Cuzzani, es también drama propio de la época actual, el del hombre que pierde su calidad más alta, su individualidad, su dignidad

de persona, porque puede ser vendido y comprado, porque puede pasar a ser propiedad del poderoso, cuyo capricho determina la formación de colecciones humanas. Es el mismo problema que se agita en el fondo de todas las servidumbres, de las sociedades tiranizadas.

El jugador de fútbol ha sido “vendido por su Club, pero no a otro Club, sino a otro hombre que lo guarda como una cosa curiosa, digna de ser exhibida. Y junto con él —el hombre en su faz corporal, física— se encuentra también el sabio —intelecto— recluido y adquirido por Lupus, el poderoso. Asimismo, la bailarina —el arte— forma parte de la colección.

Como se ve, la obra es también un alegato contra la sociedad de la época y una expresión de la lucha del hombre por su afirmación como tal.

Dentro de la línea que señala las dificultades de la vida actual, y dentro también del proceso de afirmación de la personalidad, se encuentra otra obra de autor argentino, *Ese camino difícil*, de Juan Carlos Ferrari (seudónimo de Enrique Grande).

Obra plena de contenido humano, señala los obstáculos que encuentra una joven pareja para avanzar por la vida. Estos obstáculos, principalmente de orden económico, terminan por acarrear la inevitable desinteligencia y la posterior ruptura de los dos jóvenes, ruptura que se agrava por la situación que provoca una inminente maternidad.

LA TECNICA EXPRESIONISTA EN NUESTRO TEATRO

Uno de los aspectos más duraderos del expresionismo es la diversidad de recursos técnicos introducidos en la escena en esa época y que han pasado ya a ser usados definitivamente en el teatro actual. “Hoy día cuando vamos al teatro, nos parece muy natural asistir a representaciones de piezas estructuradas al modo de hojas sueltas; no nos extraña que lo real y lo irreal se mezclen a cada paso; tampoco nos sorprende que los personajes en vez de impresionarnos con sus acciones nos hagan testigos de las luchas anímicas de su fuero íntimo que encierran

la desesperación junto con la euforia. Estamos igualmente acostumbrados a que el escenario a veces se reduzca a un recinto casi desnudo que recibe su fisonomía de líneas rectas y curvas y se halla alumbrado por haces de luces destinados a subrayar los rasgos esenciales de la acción. No nos extraña que se escuchén ruidos de hondo significado simbólico y voces procedentes de altoparlantes; que aparezcan tablas estadísticas colgadas en las paredes; que proyecciones cinematográficas interrumpán la acción teatral y que otras veces la escena se agrande porque los actores se han internado también en la sala de espectadores" (9).

A la luz de estas palabras de Ilse T. M. de Brugger, podemos analizar algunas de las obras señaladas. Por ejemplo, en *Un muchacho llamado Daniel*, el escenario se presenta casi despojado de todo artificio. Algunos —muy pocos— objetos aluden al lugar donde se desarrolla la acción; y, tal como dice la autora citada, haces de luces se proyectan sobre el personaje que, en ese momento interesa, mientras deja la otra parte de la escena, a oscuras. "A semejanza de las tendencias manifestadas en la pintura y en la escultura abstractas, interesa el tratamiento abstracto del espacio, la forma geométrica, la línea y la luz como factores aptos para enmarcar y subrayar puntos esenciales de un proceso o desarrollo espiritual. El enorme significado que en el teatro puede corresponder a los efectos de luz, su "coparticipación en la acción misma, fue descubierto entonces" (10).

Desde este punto de vista cobra gran valor la acotación hecha por Enzo Aloisi, en su farsa *Nada de Pirandello: por favor!*: El personaje llamado el Autor, queda pensativo. Entonces el autor, acota: "(En la saleta, que hasta entonces ha permanecido a oscuras, se proyecta una luz azulada, intensa, oyéndose por ese lado la voz del "Empresario", cual si este personaje estuviese en escena. La luz se proyectará desde lo alto y po-

(9) BRUGGER, Ilse T. M. de, *Teatro alemán expresionista*. Buenos Aires, La Mandrágora, 1959.

(10) BRUGGER, Ilse T. M. de, *Op. cit.*, p. 55.

drá variar el grado de su intensidad, hasta dejar en sombras todo o parte del ambiente que comprende la saleta, así como para destacar solamente a un personaje o a un grupo de ellos. También podrá cambiar de tonos y colores, todo siguiendo el ritmo y la índole del espectáculo que allí se desarrolla)” (11).

Interesa destacar que entonces se produce un diálogo entre el Empresario y el Autor. Pero la voz del Empresario envuelta en la luz azulada no es otra cosa que el propio pensamiento del Autor que dialoga consigo mismo, recordando lo que el Empresario le ha exigido para su próxima producción.

“Empresario — Dramático, che, no te olvides. Drama con sus buenas notas cómicas.

Autor — Un asunto que no sea vulgar.

Empresario — Novedoso . . .

Autor — Sin ser moderno” (12).

El telón levantado permanentemente, en contradicción con el teatro realista tradicional, que establece un muro de separación entre la realidad del espectador y lo que sucede en el escenario, es otro procedimiento propio del expresionismo. Este recurso fue muy aconsejado por Max Reinhart, el famoso “regisseur” que ya al comienzo del siglo supo independizarse del peso del naturalismo de Brahm, y de cuya labor en el montaje de *Pelleas et Mélissande*, de Maeterlinck, dice Galina Tolmacheva, en su obra *Creadores del teatro moderno*: “Los decorados y la “mise-en scène” son encarados en estilo simbolista, muy poco conocido en la Alemania de entonces, atrayendo la atención de las masas aburridas del chato realismo que invadía todos los escenarios” (13). Y téngase en cuenta que el estreno de la obra citada es de 1903. Esto hace recordar lo que dijera mucho más tarde otro célebre director: Gordon Craig. “Escarpar al naturalismo tanto en los movimientos como en los escenarios y en

(11) ALOISI, Enzo, *Nada de Pirandello... ¡por favor!* (acto I).

(12) ALOISI, Enzo, *Op. cit.* (acto I).

(13) TOLMACHEVA, Galina, *Creadores del teatro moderno*, Ed. Centurión. Buenos Aires, 1946, p. 125.

los trajes. La tendencia hacia la naturalidad no tiene nada que ver con el arte y es repudiable cuando se refleja en él" (14).

Reinhardt señala la necesidad de que el espectador no sea un extraño, sino que participe en la acción.

Una reciente obra argentina, *Los Cáceres*, de Roberto Vagni, estrenada este año en el Teatro Municipal de Buenos Aires y premiada por Argentores, observa este procedimiento.

En la pieza ya analizada, *Ese camino difícil*, los principales actores surgen de la platea, requeridos por personajes secundarios que actúan desde el escenario.

En alguna obra de Samuel Eichelbaum los personajes nos hacen testigos de sus luchas interiores porque expresan en voz alta, en una suerte de monólogo a la manera de O'Neill, sus más recónditos pensamientos.

Lo real y lo irreal se mezclan en *Saverio el Cruel*, de Roberto Arlt, quien utiliza el procedimiento de las voces transmitidas por altoparlantes.

En resumen, la modalidad expresionista, afirmación exasperada del "yo", en abierta rebelión con las circunstancias sociales, así como los diversos recursos técnicos introducidos por el expresionismo, existen en el teatro argentino de los últimos tiempos. ¡Qué enorme distancia puede ser señalada, en cuanto a temas y recursos, entre el teatro realista naturalista de comienzos de siglo, en nuestro país, y el teatro que se insinúa a partir de la tercera década, en el que ocupa lugar de importancia el tema de la personalidad, el buceo de lo inconsciente, el problema de la multiplicidad del ser, la ansiosa afirmación individual!

ANGELA BLANCO AMORES DE PAGELLA

Av. Libertador San Martín 1780, Vicente López (Buenos Aires)

(14) TOLMACHEVA, Galina, *Op. cit.*, p. 174.