

# Dramaturgia expresionista.

## La visión de tres dramaturgos expresionistas a través de tres personajes de sus obras

*Juan Estrades*

### Resumen

La provocación alcanzaba su objetivo, y la inversión de la relación escenario-sala se verificaba puntualmente. El espectáculo representado en el escenario era un desafío: lograr una situación teatral colectiva por encima de las situaciones dramáticas contingentes. El personaje ya no era la unidad tradicional del drama al ser un arquetipo representante de una sociedad sometido a la perspectiva de su destino

Había que destruir en el público las reacciones naturales con respuestas preestablecidas; para ello era imprescindible dinamitar los puentes por medio de una ruptura del diálogo en el nivel lógico y sintáctico y desarrollar la obra en cuadros independientes no lineales. Lo esperado era el intento de una reacción física. Procedimientos expresionistas que los dadaístas habían utilizado en extremo con éxito y que será adoptado luego por el mismo Artaud en el teatro de la crueldad.

**Palabras claves:** expresionismo- provocación-ruptura del diálogo- situación teatral colectiva.

### Abstract:

The provocation reached its goal, and the investment of the scenario-room relationship was verified punctually. The spectacle represented on the stage was a challenge: to achieve a collective theatrical situation above the contingent dramatic situations. The character was no longer the traditional unit of drama to be an archetype representative of a society subject to the perspective of its destiny

Natural reactions had to be destroyed in the public with pre-established responses. It was essential to dynamite the bridges by breaking the dialogue at the logical and syntactic level and to develop the work in independent, non-linear paintings. What was expected was the attempt of a physical reaction. Expressionist procedures that the Dadaists had used extremely successfully and that will be adopted later by the same Artaud in the theater of cruelty.

**Key Words:** expressionist-provocation-breaking the dialogue-collective theatrical situation<sup>1</sup>

### Juan Estrades

Magíster en Ciencias Humanas: Opción en Teoría e Historia del Teatro (Udelar). Profesor de Literatura (IPA). Ejerció la docencia en la enseñanza secundaria pública y privada. Inspector de Institutos y Liceos (Consejo Enseñanza Secundaria). Especialista en Política y Gestión de la Educación (CLAEH)

Morí  
Renací  
Morí  
Renací  
Fui mi propia madre...  
Ernst Toller

A semejanza del realismo del siglo XIX y del cubismo del S. XX, el expresionismo –de origen alemán– asoma a las artes plásticas durante el decenio 1900-1910 y pronto llegará a las letras: lírica, novela y teatro teniendo su período de esplendor hasta 1925. Entre sus precursores figura Rilke, entre sus teorizadores, Goll; sin embargo, ni la palabra “Expresionismo” es de origen alemán ni el movimiento comienza en la literatura. El término surgió en Francia, usado por primera vez por el pintor Julián Auguste Hervé en una exposición de cuadros en 1901 y aplicado exclusivamente a la pintura para designar un estilo como el de Cézanne, Matisse y Van Gogh. El vocablo fue tomado, en Alemania, por Wilhelm Worringer, aproximadamente en 1911, en la revista *Der Sturm*.

Ya en 1906, varios pintores se habían asociado en Dresde y fundaron un grupo *Die Brücke – El Puente*, cuyos motivos básicos giraban en torno a la búsqueda de una pintura de rasgos sintéticos y esenciales, sosteniendo el propósito del enjuiciamiento a la sociedad. Para estos, entre los cuales encontramos a Otto Muller y a Ernest Kirchner, el hombre esconde, detrás de sus rasgos grotescos, la vida de los instintos y la barbarie. Sus cuadros son una verdadera galería de seres deformados, toscamente ridiculizados, amenazadores dentro de su inconsciencia imbecil y, a su vez, amenazados por otros similares cuya peligrosidad parecen ignorar a causa de su propia bestialización. Esa es su trágica visión de la realidad del hombre y del mundo en la Alemania de principios del siglo XX muy cerca de la primera guerra mundial.

Pero, ¿por qué allí? Rodolfo E. Modern da una explicación diciendo:

Y el lugar: Alemania, porque ese país había llegado, en ese momento, paralelamente a una conciencia de nacionalidad bien definida, a un grado de europeización y asimilación de influencia difícilmente superable, muchas de las cuales señalaban los rasgos catastróficos del porvenir, y porque la misma Alemania era el mejor ejemplo, para la demostración del triunfo de los ideales burgueses, que sonaban a los oídos sensibles de esta generación como la exaltación del vacío y de la mediocridad. En realidad estos jóvenes canalizaron el ansia de cambio justamente en el momento de crisis que marcaría el estado de saturación de las metas del siglo anterior.

Casi simultáneamente había surgido otro movimiento nacido en Munich, autodenominado *El Jinete azul - Der Blaue Reiter*– bajo el liderazgo de Franz Marc y cuyas propuestas e ideas irán en torno a que todo tiene su envoltura y su meollo, apariencia y esencia, máscara y verdad. Que alcancemos solo la envoltura en vez de la esencia de las cosas, que su máscara nos ciegue de tal forma que nos impida hallar la verdad, son posibilidades que sugieren la pregunta: ¿en qué medida ello influye en la claridad interior de las cosas? La respuesta llevó a Marc a sentir al hombre como “bruto”. Este grupo participó de iguales ideas que los integrantes de *El puente*.

El paso de la pintura a la literatura se dio muy pronto porque varios pintores escribieron sus principios estéticos, como por ejemplo Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*. La fórmula era “hablar de lo recóndito a través de lo recóndito. Hacer vibrar la secreta esencia de la realidad en el alma actuando sobre ella con la pura y misteriosa del color liberado de la figuración naturalista.”

Los primeros expresionistas se colocaron en una actitud de total rechazo al pasado inmediato. Una protesta dramática contra la autoridad de la familia y la comunidad. Este rechazo se expresaba directamente enfrentándose al mundo de los padres. De allí la necesidad de recuperar un espíritu perdido desde punto cero. Aunque parezca contradictorio, se sintieron afines con épocas que significaron cambios sustanciales en el ser humano antes del arte individual como el Barroco, la búsqueda de la mística, el gótico medieval, exotismo, primitivismo. De allí surge que es claro que la actitud de rechazo es hacia el pasado inmediato, hacia el mundo de los padres pero no al pasado en general. Las distancias entre padres e hijos eran las mismas que entre la sociedad tradicional y la sociedad industrial. Contra la sociedad, el expresionista alzó su grito de rebeldía, contra la anulación del ser humano por la presión industrial, la mala legislación laboral, por la mezquindad de intereses materiales, por la inmoralidad de dinero por encima de todo. Había que tomar lo que estaba detrás de los hechos.

Con respecto a este punto dirá R.M. Albèrs:

...En Alemania, la época no es de una juventud encantadora e irreflexiva, sino la de una adolescencia crispada y tensa. El recurrir a los poderes secretos del hombre se traduce allí por un llamado a las obsesiones sombrías que la literatura puede extraer del freudianismo. No alcanza con rechazar a los antepasados que han jugado el papel de celadores y de educadores severos, es necesario matarlos. Toda una sociedad, con sus leyes, sus convencionalismos, sus tradiciones, se encuentra negada con una violencia que sobrepasa la oposición habitual entre las generaciones para to-

mar un carácter verdaderamente alucinatorio.... Esta generación pretende abolir el orden autoritario, moral y patriarcal, las estructuras sociales, y retrocede de miedo frente a su crimen y a su soledad.... Hermosos adolescentes revolucionarios que estallan de remordimientos.

La génesis del Expresionismo está en el convencimiento de que la humanidad se encuentra sumergida en un caos porque está en una quiebra total de los valores de la civilización. La única salida es salvar el espíritu, el bien máximo del que derivan todos los otros y a cuya defensa dedican su obra los artistas expresionistas. Se trata de una concepción elevada y ética de la finalidad del arte. La salida consiste en la destrucción del caos a través del reencuentro integral del hombre con el hombre, del hombre con todos los seres y con el cosmos.

Worringer presenta una distinción aclaratoria de la expresión estética cuando expresa que el arte no es para el expresionismo producto de la facultad cognoscitiva sensorial, sino la irrupción triunfante de la facultad cognoscitiva espiritual. El acento se carga en la visión y no en el conocimiento, en la revelación y no en lo percibido. El espíritu es la suma de fuerzas que se oponen a la ciega legalidad de la Naturaleza y a su vez es la intervención de Dios en un mundo mecanizado. Siguiendo las palabras del expresionista Franz Werfel que fascinó en su momento: “El mundo comienza dentro del hombre”.

Pero ¿cómo se manifiestan estas características en el sentir y en la técnica literaria de los expresionistas?

Tal vez podamos encontrar una primera aproximación en lo expresado por Elise Richter en su estudio del expresionismo literario:

Expresionismo es la reproducción de representaciones o de sensaciones provocadas en nosotros por impresiones externas o internas, sin que entren en consideración las propiedades reales de los objetos (de representación) que suscitan tales impresiones. El arte expresionista no se ocupa de lo objetivamente presente ni de cómo representar esas existencias objetivas de la manera más irreprochable. Ofrece el pensar y el sentir subjetivo sobre las cosas: las ideas de las cosas, presentes en la conciencia especulativa. El artista expresionista no dice lo que ocurre o lo que ve, sino lo que a él le conmueve a la vista de un acontecimiento o de una cosa; expresa su sensación personal y su juicio (a veces sus prejuicios) sobre las cosas. Renuncia, desde un principio, a toda verdad natural; no lleva su estado de ánimo en esta o aquella ocasión, a la excitación que le han provocado las experiencias de lo externo o... cómo reacciona

frente a ello. Emplea todos los recursos para exteriorizar lo interno, lo no sensible.

Fue el expresionismo una manera de antirrealismo integral y, por consiguiente, de antinaturalismo que sorprende por la originalidad de su técnica al servicio de una caricatura poderosa; conmueve por la sensibilidad de la efusión metafísica pero no evita cierta ingenuidad en su visión de la humanidad. No se reproduce con la fotográfica objetividad que exigía el realismo o el naturalismo, ni la subjetividad seleccionadora del realismo impresionista. Como expresa José María Monner, no es un arte de observación y de experiencias sino de intuiciones. De allí que la realidad deba ser creada por nosotros porque solo dentro de nosotros está la imagen del mundo.

El drama expresionista descubrió al hombre totalmente independiente de todo condicionamiento físico, social, religioso o psicológico. La vida del hombre era una lucha, que desembocaba en un idealismo absoluto. No obstante la plena autonomía de la actividad del espíritu y a los fueros de su dúctil instrumento verbal, parecen eco de algunas expresiones de Rimbaud, simbolista francés invocado muchas veces por los expresionistas alemanes. Dentro de lo ideológico, el teatro expresionista se manejaba por un lado rechazando el sistema establecido definido como superficial, burgués y deshumanizado y, por otro, en la aspiración de una sociedad que respetara al ser humano en sus derechos para generar un hombre nuevo, independiente y con pleno dominio de sí, y al medio que centrara su interés en el ser humano y no en la industrialización y la máquina, como lo fue en ese momento la herencia recibida de los adultos. Así viviendo la crisis de autodestrucción respondió con un grito. Pesadillas y utopías, el determinismo de la decisión personal, el conflicto entre la desatada vida de los instintos y los fosilizados restos religiosos reventó en las formas del lenguaje. Como expresaba M. Berthold (1974, 234) “el éxtasis, la confesión y la protesta estallaron en residuos de palabras, en enfebrecidas abreviaciones del lenguaje, en la estridente dinámica del sonido, en el grito”. El problema expresionista era abordar las cosas con el aliento ardiente de la propia pasión hasta ablandarlos y disolverlos. Había que hurgar en la realidad y alterarla, como decía Kohoschka, sin separarse de ella viviéndola con personal tormento, en “padecer juntos” en una relación de simpatía.<sup>2</sup>

Dentro del teatro, los antecedentes inmediatos son August Strindberg- fundamentalmente con su obra *Camino a Damasco*- autor que nos muestra que es capaz de gobernar su voluntad pero así, consecuentemente, nadie se zafa de los grilletes del destino. También Frank Wedekind que opuso los convencionalismos a las nor-

mas, a la respetabilidad y a la mentira de la vida burguesa, la sinceridad de las pasiones y la violencia de los impulsos primitivos. Escribió sus obras teatrales entre 1890 y 1917 entre ellas, *Despertar de primavera*, *El espíritu de la Tierra* y *La Caja de Pandora*. Teatro, así de sello trágico y de contenido ideológico y psicológico cuya irradiación llegará a Rusia con Andreieff, y en Alemania cuyos dramaturgos más representativos serán a Georg Kaiser y Ernst Toller.

*Rey Hambre* de Andreieff es una de las obras genuinamente expresionistas. Su asunto presenta una revuelta proletaria contra quienes acaparan los medios de producción... y de destrucción. Cada obrero dice de sí: "soy un martillo" o "soy una correa murmurante" o "soy una palanca". Otro entona su letanía revolucionaria con el retornado machacón de lo que oye noche y día: "la sierra cortando el acero". Y alguno resume el sentir de todos: "¿Qué es la tierra? Una máquina. ¿Qué es el cielo? Una máquina. ¿Qué es el hombre? Una máquina. La máquina..." Es indudable que existe aquí una evasión de la realidad diaria para plasmar una realidad propia suprimiendo si fuera necesario cualquier gradual serie de datos para preparar el ánimo del espectador ante una situación insólita o un desenlace sorprendente.

En el teatro expresionista no se puso en el escenario el mundo descarnado e indiferente como objeto principal, sino se mostró exclusivamente un héroe expresionista elevándose hacia lo humano. Por consecuencia se recuperó el choque entre idealidad y realidad y la acción revolucionaria como respuesta a aquel. Se aceptó el fracaso del héroe pero no admitió su renuncia a pelear en el campo de las ideas pues la salvación en última instancia latía en el interior del hombre en su lazo con el absoluto. Las tendencias expresivas que imperaban en la interioridad del personaje cubrían la escena de tal modo que se quebraba la unidad tradicional del drama pues el personaje ya no era elemento de unión, ni tampoco preocupaba un ideal de armonía o belleza. Por otra parte las escenas, a su vez, en lugar de ser presentadas en forma lineal aparecen en cuadros independientes que expresan una idea o un asunto visto desde diferentes ángulos. La historia se presenta de manera disociada y rota en episodios que se muestran cada uno de ellos con una idea en sí mismos, presentados en yuxtaposición casi simultáneamente.

El teatro expresionista no se preocupó por la psicología de los personajes. No son, sino qué significan; son corporización de un estado de ánimo o una idea. En lugar de representar a un individuo representan a una sociedad. Son personajes genéricos y arquetípicos, pierden su individualidad y esto se refleja en los nombres que tienen: madre, padre, millonario, hijo de millonario, ingeniero, mujer, hombre, etc... Incluso muchas veces para reforzar esta idea se usan máscaras.

El período central de influencia expresionista en Alemania hay que ubicarlo en los años de la primera postguerra (1919-1924) con los descollantes aportes de Georg Kaiser (1878-1945): *Del amanecer a la medianoche*, *Gas*, *El incendio de la ópera*, *La huida de Venecia*; y Ernst Toller (1893-1939): *Hombre masa*, *Los destructores de máquinas*, *¡Hurra que vivimos!*.

Las particularidades de esta corriente pueden observarse por ejemplo en *De la mañana a la medianoche* (1916), de Georg Kaiser

Su protagonista es un honrado cajero. Cierta día, tras la ventanilla bancaria contempla, extasiado, a una hermosa clienta, cuya mano ha rozado la suya. Presume que la dama es una aventurera, anota su dirección, toma una fuerte suma del banco y parte a conquistarla. Le propone en forma intempestiva una huida en conjunto. Pero su impericia donjuanesca lo lleva al fracaso al comprobar que la dama no es una aventurera. Consumado el robo en el banco no hay regreso posible. Ha pasado de ser un empleado de confianza a un delincuente perseguido. Vuelve a su casa donde encuentra a la madre, la esposa y dos hijas. Su tono es sarcástico elogiando el "encanto del redil", liberado de los prejuicios burgueses acaba de arrojar al torbellino de lo imprevisto. Comprende que entre los suyos no escuchará respuesta para los interrogantes de su desazón. Deja sobre la mesa de su casa el exiguo salario de Cajero y sale con los billetes robados. Tratará de experimentar en distintos lugares: primero al Palacio de Deportes para avivar con su dinero la emulación de los competidores. Se hastía. Va a un cabaret para escapar de su vida ordinaria. Se hastía también. Decide entrar a un local del Ejército de Salvación y al ocupar el escaño de los penitentes realiza un examen de conciencia: "con el dinero de todos los bancos del mundo no se puede comprar nada que valga la pena." El dinero es la trampa más pobre de todas. Y arroja los billetes para que los pisoteen sus camaradas en ese lugar supuestamente purificados. De nuevo se ha equivocado, una trifulca monumental para lograr agarrar el fajo de billetes mayor. Una muchacha sola ha permanecido junto a él. Será la que lo denuncie a la policía para cobrar un premio. Entonces el Cajero dirá: "De la mañana a la medianoche recorro el mismo círculo..." Y al dispararse, sus brazos se extienden sobre la gran cruz del telón del fondo: el gemido del Cajero-acota Kayes- "suena como un Ecce y su jadeo zumba como un Homo".

Obra que abrirá múltiples vías al automatismo de lo inconsciente y a la atrevida distorsión de la realidad, sin reparar en inverosimilitudes o ilogicidades. El personaje mismo es el que expresa su estado interior. Circunstancia que se intensificó al desecharse todo lo que fuera caracterización del medio y del propio personaje. El diálogo se transforma, entonces, en un elemento retórico pues tiende a influir en el espectador para

convencerlo sobre cierta idea, hacia un mensaje de mejoramiento y reflexión. Semánticamente confluye en una línea testimonial, característica del expresionismo, expresado desde la situación desencadenante inicial como el robo del dinero atribuido a la existencia de un vacío y al dolor de la vida del protagonista en una sociedad burguesa que le resulta insoportable, quebrados por la presencia de un estímulo que en el personaje de la Dama planteará una posibilidad –ilusoria- de liberar el deseo.

No importa la fijación de una línea de acción, ni tampoco en el movimiento de caracteres acabados sino en la conformación penetrante de la expresión de un alma trágicamente inflamada. El sentir de un personaje de su tiempo cuyas vivencias han estado en los sueños de muchos. Se trata de sintetizar a través del personaje, no lo concreto de la vida sino todo lo que el hombre consciente e inconscientemente elabora en su intimidad ante una situación clave. Por eso el Cajero es en la obra el todo y únicamente lo esencial, todo se dirige a él, lo que otro hace o habla ocurre en relación a él. Pero a su vez no se ahonda en los caracteres sino que aparece como un abocetado e innominado personaje. El héroe expresionista está sometido a la perspectiva de su destino y los seres y las cosas quedan reducidos a lo esencial, al tipo, al símbolo, a la alegoría. Así el texto de Kaiser, *De la mañana a la medianoche*, será de extrema concisión, esquelético, despojado de adjetivos. En la representación, se dará el extraño dibujo del decorado, los artificios de maquillaje y un simbolismo de los colores y de la iluminación, reflejados en la mirada final (el anticlímax), que sigue al desenlace, donde se cruzan elementos simbólicos como son el estallido de las lámparas y el Cajero en Cruz. Una prolongación de la situación realista indiferente al conflicto de los protagonistas en el oficial y el cortocircuito.

Como expresa J. Dubatti<sup>3</sup>, en el artículo *Circulación y recepción del teatro expresionista alemán en Buenos Aires*, la estructura expresionista de este drama denominado “drama de salvación” tiene la característica de que los personajes recorren su camino como si pasaran por estaciones en cada una de las cuales realizan experiencias decisivas que condicionan la transformación, un proceso de afirmación-anulación del protagonista (cajero), que pasará del halago inicial de la primera experiencia al suicidio.

En relación a Ernst Toller, como otros jóvenes de su generación, también se vio encandilado por una breve euforia nacionalista que le llevó a enrolarse en el ejército y participar en la Primera Guerra Mundial. Insistió en alistarse en la infantería, más bien que en la artillería, para llegar a un contacto corporal e inmediato con el objeto. Aquí vemos el germen del dilema de Toller. Se había lanzado a la guerra, llevado por una conciencia social. Pero en aquel medio el hombre per-

día “su verdadera sensación de identidad”. Por tanto rápidamente se dio cuenta de que la guerra era anti-social y se transformó en un enemigo de la misma; sin embargo como expresa Harry Slochower, un dilema lo acompañaba ante cada acción que realizaba: cómo lograr una sociedad corporativa sin derramamiento de sangre, cómo apoyar a los partidos sin ahogar los valores individuales, cómo seguir directrices colectivistas, manteniendo la conciencia crítica.

En su drama *Los destructores de máquinas*, Ernst Toller plantea el tema del ludismo en relación a la oposición de toda clase de tecnología, en clave expresionista. Ambientados en las revueltas de los tejedores ingleses contra la introducción de los nuevos telares a comienzos del siglo XIX, se expresa en la obra la problemática relación entre tecnología y trabajo. Las vacilaciones, ambigüedades y traiciones de los personajes son, en definitiva, las contradicciones de la clase trabajadora respecto al impacto de la tecnología sobre las condiciones de vida y trabajo. La lucha del hombre contra la máquina y su amenaza. De paro, miseria y sobreexplotación para los trabajadores. El drama nos confronta con la doble dimensión, simbólica y práctica, de la máquina en tanto prejuicio de la ideología del progreso y dictado productivo del capital sobre el trabajo. Toller muestra sin maniqueísmos el movimiento ludista con objetividad sin neutralidad, ya se inclinará por el ser humano sufriente reflejado en niños, mujeres y hombres que padecen en sus cuerpos y almas las consecuencias de la maquinaria.

En su obra *El hombre y la masa* (*Masse-Mensch*, 1919), plantea el conflicto entre el hombre como individuo y el hombre como parte de un grupo. Toller en ese momento ya había rebasado el problema de la máquina contra el hombre, suscitado en la obra antes descrita. Las consecuencias de la técnica se muestran en forma de un control orgánico masivo que contrarresta el ethos individual. Sin embargo Sonia (único personaje con nombre en la obra) reconoce su culpabilidad ante los innominados al negarse a admitir los duros medios requeridos para liberarla a ella. “Sois las masas... Tenéis... razón.” Es la falta de decisión lo que la lleva a la muerte a una especie de suicidio. Toller confiesa: “El problema me parece insoluble. Me he topado con él toda la vida y en vano he buscado una solución.”

Como expresa Slochower, con su actitud irresoluta E. Toller resume el problema central de los movimientos expresionistas. Los expresionistas trastocaron la fidelidad natural al tiempo, el espacio, y la causalidad, presentando personajes y situaciones exentas de coordenadas deterministas. Pero sus tipos universales eran tanto un testimonio de la pérdida de la identidad personal como una representación del “hombre” desclasado.

Toller se dio cuenta de los límites de la individualidad. Así su individualismo tendió hacia el modelo colectivo y su persuasión ética admitió a veces la necesidad de la dura coacción. A través de toda su obra, como en la obra de los expresionistas, predomina la metáfora que buscaba oxígeno. La petición a gritos de aire de una generación que se sentía asfixiada por la opresión de un mundo caótico y en permanentes cambios imprevistos. Por eso las figuras por lo general no tienen nombres sino que representan una idea: son signos – tipo cuya función es poner de manifiesto un anhelo de renovación del hombre por medio de la elevación espiritual. Pero su héroe no está ligado a realidades objetivas. Es un combatiente idealista. Su desesperación ante la imposibilidad de llegar al absoluto cuya necesidad siente no le permite lanzarse al pragmatismo revolucionario, lo acorrala en el nihilismo y en el suicidio como le sucedió al propio Toller.

El hombre como el héroe, según nos dice Silvia García, del drama expresionista estirado hasta el límite de la ruptura, del concepto de Ivernal, entre lo infinitamente alto o bajo, duplicado por medio de un juego de proyecciones, que lo fragmenta y al mismo tiempo, arremete contra sí mismo, se debate en medio de una atmósfera de alta densidad emocional que finalmente explota. La sociedad será un factor de desintegración dado que no puede satisfacer su necesidad. Por tanto nos causará piedad pero también extrañeza porque actúa movido por una voluntad interior que contiene un germen de destrucción necesaria para el nacimiento del nuevo hombre y de la nueva sociedad.

Mientras tanto: ¿Qué sucedía en Norteamérica?

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial se sucedieron una serie de hechos que habrían de cambiar la cara del teatro norteamericano. En primer lugar, la fundación, con carácter bastante estable, de dos conjuntos llamados “independientes” : Los *Washington Square Players* y los *Provincetown Players*, que intentaron con éxito albergar la dramaturgia vernácula no convencional y crear así un teatro de arte que, buscando lo experimental, lo radical, lo esotérico, lo intelectual, se constituyera en una alternativa para el teatro comercial. En segundo lugar, la aparición de la primera revista especializada en temas escénicos, *Theatre Arts*, concomitantemente con la aparición de una dramaturgia representada en grupo de escritores que estrenaron entre 1910 y 1920.: Maxwell Anderson (*El precio de la gloria*), George Nelly (*La esposa de Craig*), Sydney Howard (*Sabían lo que querían*), Elmer Rice (*La máquina de sumar*) y sobre todo Eugene O’Neill, quien como expresa Gerardo Fernández<sup>4</sup> “es el doloroso testimonio de la búsqueda, a menudo infructuosa, de una formulación literaria adecuada para su concepto moderno de tragedia”. Sus

textos abundan en reiteraciones y digresiones muchas veces fieles a su realidad vivida, en las que ensayó desde el naturalismo hasta el expresionismo y desde el simbolismo hasta el realismo poético.

Elmer Rice y Eugene O’Neill forman una pareja impar de autores dramáticos norteamericanos. No son los únicos pero son los consagrados en su momento y sus obras adquieren trascendencia universal. También fueron aquellos que se adscribieron al expresionismo. Son dueños de un estilo que ha logrado, cada uno a su modo, la precisa e insensible acomodación de su visión interior en las escenas, cuadros y actos en que, lúcida y conscientemente, objetivan sus intenciones poéticas, sus intuiciones, sus ideas. Aunque en sus visiones en el manejo de los temas son diferentes, si O’Neill concentra el interés de manera tal que toda la acción gira en torno al tema, en Rice los temas hacen de la periferia el centro de sus obras. No hay en este último un foco ni una acción única, pero las luces de los múltiples focos y la multiplicidad de las diferentes acciones que se entrecruzan en un solo sitio forman, al fin, una sola luz compuesta y una acción excéntrica.

En *La máquina de sumar* (1923), Elmer Rice nos presenta a una víctima del maquinismo, el oficinista Sr. Cero-un trabajador de oficina corriente- quien mata al patrón porque éste decide despedirlo después de 25 años de trabajo, para sustituirlo por una Máquina operada por una persona sin ninguna experiencia. El jurado declara la culpabilidad del homicida. Vemos después al Sr. Cero cuando levanta la losa de su sepultura para desentumecerse... y para charlar con su vecino. Después lo vemos en los Campos Elíseos, ocupado en una especie de taller donde se reparan almas de difuntos, y allí el Sr. Cero está a cargo precisamente de la máquina calculadora que ocasionó su terrena cesantía...una super-hiper máquina de calcular. Una obra de fantasía expresionista donde se satiriza los efectos deshumanizadores de las máquinas. El arte de este autor ha sido poner en juego los seres cuya vida significativa descubre en forma indirecta, en un arte de discretísimas sugerencias, de alusiones y elusiones dramáticas. La máquina una vez más destructora de vidas terrenas pero un tema que es presentado sin copiar servilmente hechos de la menuda y rutinaria realidad de todos los días. Se presenta en un juego de una triste vida, la muerte, la vida después de la muerte (¿la recompensa?) y el renacimiento del Sr. Cero. Habilitando al autor a transgredir las leyes lógicas de causalidad y prescindiendo de las categorías de espacio y tiempo. Incluso a estos medios de composición se añaden los técnicos de simbolización externa y de escenografía, en esta obra, la larga cinta de papel que llena la oficina donde trabaja el Sr. Cero.

Pero uno de los elementos más significativos de la obra expresionista es presentar los caracteres subjetiva-

mente. Nos invita a ver a los “dramatis personae”, no solo a la luz de lo que vemos sino a través de una naturaleza emotiva que pasa por lo que el autor ha sentido.

En una crónica aparecida en el diario *ABC* de Madrid el 3 de enero de 1929, sobre la obra *La máquina de sumar*, se tomaba como punto de referencia un diálogo entre ese don-nadie que es el Sr. Cero, que suma cifras en un almacén de provincia sentado en un escritorio, y su compañera de oficina Margarita. Ambos se inclinan sobre su trabajo y hablan. Hablan de espaldas uno al otro y se dirigen al auditorio. No se trata propiamente de un diálogo, sino de pensamientos que fluyen de manera casi incoherente pero a su vez muy expresiva. Método expresionista utilizado por Elmer Rice:

Cero.- Tu cabello se está poniendo gris ya no llevas aquellos corpiños de cuello bajo. Si te inclinaras para levantar del suelo alguna cosa...

Margarita.- Quisiera tener algo que preguntar. La Niña recibe a mercurio después de la fiesta de toda la noche. Mujer en lenguas de diez personas, salto mortal.

Cero.- Desearía saber adónde irá cuando salga. ¡Voto a tal, que me agradaría marcar una fecha con ella! ¿Por qué no me habré lanzado la noche en que mi mujer se marchó a Brooklyn?

Ella nunca lo hubiera sabido.

Margarita.- Paulina Frederick lo hizo una sola vez. ¿Dónde encontraría yo una pistola?

Cero.- Me figuro que yo no tendría nervios.

Margarita.- Apuesto a que te pesaría entonces el haber pensado así de mí. Pero yo ¿por qué lo sé?

Acaso tu no habrías...

Cero.- ¡Nervios! Yo tendría tantos nervios como cualquiera. Lo que ocurre es que estoy a dos velas. Estoy casado y a dos velas: eso es todo.

Margarita.- De todos modos, ¿no tengo yo derecho a vivir? Yo soy tan buena como cualquiera. Pero creo que soy más refinada. Ahí está el mal.

Cero.- Cuando mi mujer tuvo pulmonía pensé que se iba a morir. Pero no se murió. La factura del médico me importó ochenta y siete dólares. (Levantando la cabeza y volviéndose en sí, dice a Margarita) ¡EH! Aguarda un minuto ¿No has dicho ochenta y siete dólares?

Margarita (levantando la cabeza) ¿Qué?

Cero.- La última cifra que has dicho ¿era ochenta y siete dólares?

Margarita.- (consultado si hay error) cuarenta y dos con cincuenta.

Cero.- Bien, me equivoqué. Aguarda un minuto (maneja el raspador) ¡Perfectamente! ¡Sigue!

Margarita.- Seis dólares. Tres con quince. Dos con veinticinco. Sesenta y cinco centavos. Un dólar veinte (me hablas como si yo fuera una porquería.)

....

Como expresa la crónica del diario *ABC*

este diálogo es a la vez difuso y concentrado, incoherente y certero. Verdad es que los personajes son sordos el uno para el otro; pero el auditorio los oye y los comprende con claridad. Echamos de menos ese juego de raqueta y volante que se llama diálogo dramático. Nos solzamos con la libertad de destinos y con los erróneas interpretaciones mutuas.

El propósito del autor es presentar dos caracteres a nuestro conocimiento, y esto lo hace ingeniosamente. Rice verá a los personajes de ese modo personal.

Realismo y expresionismo, (continúa diciendo está crónica sin firma), representan actitudes mentales y no recursos de la maquinaria teatral. La actitud mental del autor de *La máquina de sumar* es sin duda original y sincera. Ocurren estos sucesos en la obra: una reyerta, un asesinato, un juicio, un veredicto de culpabilidad, una ejecución, una resurrección fantástica, vistos obscuramente, como en un sueño y solo cuando se desdoblán a través de los ojos del actor son comprendidos. El mundo externo es una niebla por donde la mente pasa con una linterna ahuyentando sombras extrañas. La iluminación que el dramaturgo norteamericano proyecta sobre los acontecimientos cotidianos es mucho más viva que sus especulaciones fantásticas. El señor Cero, en su escritorio o en su casa, con sus camaradas, los señores Uno, Dos, Tres, o Cuatro es más convincente que el señor Cero en los Campos Elíseos, asustado por la presencia de espíritus hermanos como el deán Swift y el abate Rabelais.

Será la percepción, la memoria y la imaginación que sustituyen la instancia científico-empirista del Naturalismo. Toma de la realidad del hombre, su alma en movimiento revelado como espacio interno de una conciencia.

Finalmente debemos expresar que en la obra *El mono velludo* (1922) de Eugene O'Neill es la obra expresionista por excelencia, teniendo en cuenta que en la imagen expresionista, se impone la nueva visión generada por el sujeto, quien objetiva su régimen de experiencia y desplaza la instancia externa; ya no se trata de un sujeto que contempla el objeto que está afuera de su conciencia, sino del creador de un nuevo objeto, concordando con J. Dubatti, que da cuenta de la experiencia subjetiva que aquel objeto externo le ha producido. Sin duda en la manera de concebir y tratar el tema hay afinidades formales con otras obras de teatro como *De la mañana a la medianoche* y *Gas* de Kaiser, *El hijo de Hasenclever* y *La máquina de sumar* de Rice. En todas ellas se mira con los ojos del espíritu en la búsqueda de una realidad propia.

La obra *El mono velludo* muestra los pasos de Yank, una interiorización que le hará adquirir una nueva conciencia. Yank será aquel que denuncia y pone en evidencia las contradicciones, el que protesta pero no señala el camino a seguir. La muerte final de Yank será la liberación como manifestación de bronca, venganza y desquite pero también como metáfora de la liberación del hombre/mono encerrado. Un héroe que se entrega sin tener mucha conciencia de su trascendencia. No señala nada solo muestra.

Enmarcado en una configuración de su dimensión grotesca, el hombre como marioneta, el hombre partido (por la impotencia de no saber quién es), atenuado por el autosacrificio como forma de encontrarse y subsidiariamente construir el Hombre Nuevo.

Así el Cajero de la obra *De la mañana a la medianoche* de Kayser que terminará muriendo con sus brazos en cruz en un gemido final, como el personaje de la obra de Toller *El hombre y la masa* que en la imposibilidad de llegar al absoluto le queda solo la salida del suicidio, pasando por el Sr. Cero de la obra *La máquina de sumar* que debe morir para resucitar en el contexto ideal y terminando en el personaje Yank del *Mono velludo* de O'Neill que se inmolará buscando su sentido de ser, viven un mismo destino: su desaparición como hecho dramático a partir de una exteriorización, una manifestación del sentido profundo o de los elementos ocultos como diría Pavis un "movimiento del interior al exterior" que terminará por destruirlos en función de una nueva realidad.

En todos los casos, como expresa Silvia García, la organización narrativa de la historia se resuelve no en términos hegelianos sino por la yuxtaposición de cuadros, configurando un vía crucis. Drama en estaciones donde cada parte corresponde a una etapa del camino del Hombre en dirección a su salvación. Así el hombre expresionista se descontextualiza. Lo que mueve al héroe expresionista, la mayoría de las veces, es menos un ideal de contornos ideológicos que una necesidad, una urgencia que puede ser trágicamente delineada como una voluntad que no pertenece a la esfera de su psicología ni solamente a su inserción social, sí a algo más profundo: un sustrato trágico que se da en el reconocimiento de la necesidad de lo inevitable, en definitiva, del sacrificio como manera de redención.

*Si no pudiéramos soñar, nuestras vidas no significarían nada más*

George Kaiser

## Bibliografía

- Alberès. R.M.: *Bilain litteraire du 20ème siècle*. Paris. Ed. Gallimard.
- Berthold M. : (1974). *Historia Social del Teatro T.2.* . Madrid. Ediciones Guadarrama Punto Omega.
- Castagnino, Raúl:(1981) *Teorías sobre texto dramático y representación teatral* Buenos Aires .Ed. Plus Ultra
- De Micheli, Mario (2006) *Las vanguardias artísticas*.,Madrid Ed. Alianza Editorial, Dubatti, Jorge:(2008) *Poéticas y producción de subjetividad* Buenos Aires. Cartografía Teatral . Atuel.
- García, Silvia: As Trompetas de Jerico.(1997). *Teatro das Vanguardas Históricas*. San Pablo . Brasil Editora Huicitec.
- Innes Christopher:(1992) *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Melchinger, Siefried:(1958) *El teatro en la actualidad*. Buenos Aires Ed. Galatea. Nueva Visión.
- Mignon, Paul Louis:(1973) *Historia del Teatro Contemporáneo*.Madrid Ed. Guadarrama
- Mirlas León:(1961) *O'Neill y el teatro contemporáneo*. Buenos Aires Editorial Sudamericana
- Modern, Rodolfo:(1972) *El expresionismo literario*. Buenos Aires. Ed. Universitaria,
- Monner Sans, José María: (1963) *Introducción al teatro del Siglo XX*. Buenos Aires .Editorial Columba
- Pavis, Patrice:(1990) *Diccionario de Teatro*. Barcelona. Ed. Paidós Comunicación.
- Richter Elise:(1936) *Impresionismo, Expresionismo y gramática*. Buenos Aires. Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Slochower, Harry:(1971) *Ideología y Literatura (entre dos guerras mundiales)*.México. Ed. Era
- Worringer:(1959). *El arte y sus interrogantes*. Buenos Aires. Ed. Nueva Visión.
- Revista *Teatro*. Teatro Municipal San Martín de Buenos Aires. N°18

## Notas

1. Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del SXX*, Alianza Editorial, Madrid, 2006
2. O. Pelleretti (comp.), *De Bertold Brecht a Ricardo Monti*
3. Revista Teatro San Martín de Buenos Aires, N° 18, pág 12 *Luces y sombras de una larga parábola.*

## ANEXOS



Georg Kaiser



Ernst Toller 1893-1939



Elmer Rice



Charlie Dotti

Cogs: Michele Olmstead and Eric Thompson spin out in *The Adding Machine*.