

This is to certify that the
thesis entitled

LA DRAMATURGIA DE VICENTE MARTINEZ CUITINO

presented by

Joseph C. Ballejo

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

Ph. D. degree in Spanish

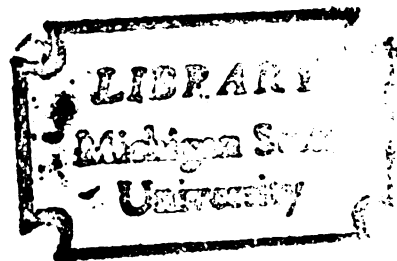
A handwritten signature in cursive script, appearing to read "C. M. Essin".

Major professor

Date November 12, 75

R-116

0140



1888

1888

C.1166032

ABSTRACT

LA DRAMATURGIA DE VICENTE MARTINEZ CUITIÑO

By

Joseph Charles Ballejo

Martínez Cuitiño fue uno de los intelectuales más inquietos dentro de la evolución teatral argentina. Hizo del teatro una tribuna desde donde se propuso exhibir las llagas sociales con un propósito de redención social. Siempre atento a la renovación teatral de otros países, manifestó un constante deseo por contribuir a la renovación teatral llevada a cabo por escritores que se proponían modernizar el teatro argentino, como Defilippis Novoa y Samuel Eichelbaum.

La sustancial producción dramática de Martínez Cuitiño se puede dividir arbitrariamente dentro de dos orientaciones diferentes. Eminentemente realista en su primer período, Martínez Cuitiño enfoca gran variedad de temas sociales en cuyo tratamiento se revela un sentido ético y un profundo humanitarismo. Le interesan al dramaturgo la situación de la mujer dentro de la sociedad, el divorcio, el inmigrante y motivos como el amor y la ilusión y otros de categoría semejante.

La pintura de la clase media, de la burguesía alta y de las clases humildes es un elemento constante en la dramaturgia del escritor. Sus personajes suelen ser criaturas que exhiben complejidad psicológica. Sus personajes femeninos son algunas de las mejores semblanzas creadas por el escritor.

Avido de superación en cuanto a los temas y la forma estructural de sus obras, Martínez Cuitiño experimentó con las formas teatrales de la orientación realista-naturalista y como expresionista experimentó con recursos nuevos y originales como la animada resurrección del pasado, fondos musicales, telones de obscuridad y el uso del monólogo.

Por su constante esfuerzo como reformador social y por su anhelo de renovación teatral, Martínez Cuitiño se puede paragonar con escritores de valía como Nicolás Granada, Ernesto Herrera, Florencio Sánchez, Armando Discépolo, Defilippis Novoa y Samuel Eichelbaum. A pesar de su actuación decisiva en su doble papel de escritor-sociólogo, Martínez Cuitiño no ha despertado el interés y comentario de parte de los investigadores que se preocupan por las cosas del teatro. No sabemos de la existencia de ningún estudio que haya sido escrito con el fin de evaluar su producción dramática. La editorial M. Gleizer publicó en 1923 veinte obras del dramaturgo en siete tomos. Varias de sus obras han aparecido por separado en revistas

teatrales como "Argentores," "Bambalinas," "Teatro Popular," "Proscenio" y "El Entreacto." Servidumbre, una de sus últimas obras está incluida en la colección Teatro uruguayo contemporáneo publicada en 1960 por la editorial Aguilar. En las historias de teatro o reseñas literarias, la presentación del autor resulta por lo general muy esquemática. Lo más sustancial en cuanto a crítica son los estudios aislados de alguna obra en particular por críticos como Juan Pablo Echagüe, Luis Rodríguez Acasuso y Octavio Ramírez. Sin embargo, Martínez Cuitiño, a nuestro parecer, constituye un verdadero jalón en la trayectoria del drama del Río de la Plata.

El propósito de este estudio es la presentación y valoración de su producción dramática. El estudio incluye un bosquejo biográfico del dramaturgo y la presentación de su trayectoria dramática con una breve sinopsis de cada obra, la presentación de su variada temática, un estudio de los principales caracteres que aparecen en los dramas del autor, una discusión de las escuelas que determinan la obra del dramaturgo, empezando por el realismo, a través del naturalismo y terminando en la vanguardia y expresionismo.

LA DRAMATURGIA DE VICENTE MARTINEZ CUITIÑO

By

Joseph Charles Ballejo

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance Languages

1976

© Copyright by
JOSEPH CHARLES BALLEJO

1976

A mi esposa Luci y a mis padres por su constante estímulo en la elaboración de este estudio; al Dr. Carlos M. Terán por su entusiasmo, valiosos consejos y acertada dirección.

INDICE

CAPITULO	PAGINA
INTRODUCCION	1
I. RASGOS BIOGRAFICOS Y TRAYECTORIA DRAMATICA . .	22
II. LA TEMATICA	59
III. LOS PERSONAJES	119
La Mujer Víctima: resignación y desilusión	127
Las Madres	133
La Mujer Fuerte: voluntad, rebeldía y búsqueda de libertad espiritual	138
Los Intelectuales: literatos, artistas y médicos	144
El "Niño Bien"	152
Los Padres	156
Auxiliares Del Delito	159
El Inmigrante: "Hacer América"	163
Personajes Del Campo	165
IV. REALISMO, NATURALISMO Y VANGUARDISMO	175
El Realismo	175
El Naturalismo	192
La Orientación Vanguardista	209
V. EL ARTE DRAMATICO DE MARTINEZ CUITIÑO	246
CONCLUSION	283
BIBLIOGRAFIA	296

INTRODUCCION

Vicente Martínez Cuitiño, cuya labor dramática será el objeto de examen de este estudio, es la encarnación del escritor inquieto que exhibe un constante esfuerzo por dar a su teatro la nota de originalidad y a la vez manifiesta el deseo de utilizar su dramaturgia como reflejo de acontecimientos dentro de la sociedad argentina, reflejo que tiene como propósito la exhibición de los males sociales con miras hacia la reforma social. Martínez Cuitiño no es una personalidad aislada en la dramaturgia argentina sino que es producto de la culminación de las diversas corrientes teatrales que influyeron en la dramática nacional en las primeras cuatro décadas del siglo XX.

Una característica predominante en la evolución de la dramaturgia argentina ha sido la búsqueda de originalidad por no pocos escritores. Tal empeño parece haber partido del deseo de romper con la imitación de modelos consagrados y de crear obras genuinamente autóctonas. La búsqueda de originalidad impulsó a los escritores a observar el drama histórico que se desenvolvía a su alrededor y pronto empezaron a servirse de la rica y

vari

iel

vari

vari

efio

iel

quan

essr

rede

abra

la e

121

prim

esp

tran

la m

exi

eli

eli

el

elo

tan

de r

mas

variada temática que les brindaba la evolución histórica del país. A través de la presentación artística de dicha temática los escritores no sólo dieron con la nota de originalidad sino que a la vez descubrieron un instrumento eficaz con el cual dieron a conocer distintos aspectos del desarrollo social del país. En años posteriores, cuando la "cuestión social" había de imponerse, muchos escritores trataron de hacer del teatro un instrumento de redención social.

Este nuevo espíritu se manifestó, por ejemplo, en obras primerizas de inspiración nativista como El amor de la estanciera (1787), El detalle de la acción de Maipú (1818) y Las bodas de Chivico y Pancha (1823).¹ La primera que pertenece al período colonial, manifiesta un espíritu nacionalista criollo que había de caracterizar la dramaturgia argentina por muchos años. La segunda, como la mayoría de obras que se inspiraron en la revolución, exhibe un sentimiento popular y un tono militante. La última pieza mencionada, que pertenece al período anárquico que va de 1820 a 1829, es una obra de costumbres en la cual la acción es casi nula pero donde se halla el color local y los elementos realistas.

Durante la época rosista (1829-1852) la producción dramática de los proscriptos manifiesta la misma tendencia de reflejar el ambiente y los graves problemas que conspiraban contra la evolución de la Nación. Bajo el

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
870
871
872
873
874
875
876
877
878
879
880
881
882
883
884
885
886
887
888
889
890
891
892
893
894
895
896
897
898
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919
920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
980
981
982
983
984
985
986
987
988
989
990
991
992
993
994
995
996
997
998
999
1000

influjo del romanticismo, los proscriptos atacaban la política oligárquica en la Argentina. El gigante Amapolas y sus formidables enemigos (1884) de Juan Bautista Alberdi es un buen ejemplo de sátira política contra el régimen del tirano Juan Manuel de Rosas.

Pese a la mediocridad de la mayoría de dramas escritos durante el período conocido como "de la Organización Nacional" (1852-1884) cabe señalar la tendencia social que aparece en ellos. La mayoría, de corte romántico, suelen tomar como materia la política del momento, episodios históricos, episodios policiales, el gaucho y sus costumbres, leyendas y conflictos amorosos. Una que otra obra sobresale no tanto por sus valores artísticos sino más bien por el hecho histórico que documenta. De este período es la importante obra de Pedro Echagüe: Rosas (1852).² El tema político de la obra y su corte romántico son dos características que predominan en buen número de piezas de esta época.

La búsqueda de originalidad a base de la presentación de la temática vernácula se manifiesta en la etapa que abarca los años 1884-1910. En este período, que coincide con el apogeo de la estética realista-naturalista, sobreviene un verdadero florecimiento del arte escénico argentino. Tres corrientes teatrales predominan en esta época que, como ha señalado Raúl Castagnino, "pujan por cuajar ese teatro nacional":³

el teatro gauchesco, el teatro breve y el teatro compuesto de obras que exhiben el esfuerzo de los dramaturgos por crear un teatro de jerarquía artística.

El teatro gauchesco había venido manifestándose con anterioridad con las ya mencionadas obras El amor de la estanciera y Las bodas de Chivico y Pancha. Las costumbres y la idiosincrasia del gaucho y del criollo habían servido de eje principal a estos sainetes primerizos. En 1884, la línea gauchesca encuentra su mejor expresión dramática en la ya legendaria pantomima de Eduardo Gutiérrez: Juan Moreira. En esta obra se observa un avance en la presentación del gaucho. Su psicología ya no es tan elemental como lo era en aquellas piezas de savia popular y sus problemas son de mayor trascendencia. Como eco menor del Martín Fierro de José Hernández, Moreira es el gaucho constantemente acosado por elementos hostiles y destinado a desaparecer ante el inexorable progreso. Al ser convertido en melodrama hablado en 1886, la pieza adquirió resonancia en el público que aplaudía aquello que consideraba genuinamente argentino. El éxito obtenido por el Juan Moreira estimuló a otros escritores a escribir dramas gauchescos. Siguiendo de cerca las mismas fórmulas del drama de Gutiérrez, aparecieron en el escenario rioplatense obras como Julián Jiménez de Abdón Aróztegui y 'Cobarde' de Victor Pérez Petit. La repetición de conflictos similares y desenlaces sangrientos

paulatinamente fueron cansando al público y como consecuencia sobrevino la indiferencia de algunos espectadores ante un género popular que, como señala Luis Ordaz, "iba perdiendo su jerarquía elemental al convertirse las obras en burdas fantochadas, con milicos prepotentes y gauchos alzados."⁴ Por fortuna, surgieron algunas obras de escritores más hábiles que inspirándose en la evolución del gaucho escribieron obras de verdadero mérito. Esta nueva visión del gaucho está representada en primer lugar por Martiniano Leguizamón.

Calandria, la comedia gauchesca de Martiniano Leguizamón fue estrenada en 1896. Esta obra registró un avance ante tantas imitaciones del género gauchesco ya que estaba más en concordancia con la realidad circundante. Comentando sobre la obra Raúl Castagnino dice:

Con él muere el gaucho indolente, lírico, poco afecto al trabajo, con grandes ansias de pampa libre y ensueños; en cambio, nace el paisano, el criollo trabajador, que enjaulará su vagabundeo entre los alambrados gringos que van recortando la pampa de las antiguas correrías; que cambiará sus pilchas tradicionales por la bombacha de trabajo.⁵

De ahí que la obra de Leguizamón se puede considerar como obra de transición entre las pobres imitaciones del Juan Moreira y obras posteriores de mayor calidad literaria que abordan el tema del gaucho ya transformado en paisano en pleno siglo XX. Esta nueva manera de enfocar el tema del gaucho se manifiesta en dramas como Barranca abajo

(1

23

er

ri

T

h

f

P

e

r

z

z

r

o

o

(1905) de Florencio Sánchez y Sobre las ruinas (1904) de Roberto J. Payró.

La popularidad de que gozó el género chico español en el medio argentino a fines del siglo pasado explica el rápido desarrollo de un teatro menor compuesto de sainetes y revistas. Fueron algunos españoles radicados en Buenos Aires los que inicialmente decidieron incluir en sus funciones piezas menores con escenas y cuadros del ambiente porteño. Varios escritores nacionales pronto siguieron el ejemplo de aquéllos y como consecuencia surgió un crecido repertorio de obras pequeñas. Dichas obras siguieron de cerca los moldes españoles, pero lo que en realidad importaba era su adaptación a los gustos y costumbres del medio ambiente. El lenguaje, las costumbres y los tipos del hampa madrileña fueron sustituidos por sus equivalentes de los barrios porteños. Nemesio Trejo en Los inquilinos (1907) enfoca en forma ingeniosa y burlesca un asunto serio provocado entre los dueños de los conventillos que se empeñan en aumentar los alquileres y los inquilinos que se rebelan; Carlos Mauricio Pacheco en Los disfrazados (1906) estudia el sufrimiento del protagonista que se desespera ante el adulterio de su mujer; José González Castillo en Entre bueyes no hay cornadas (1909) ha dejado una humorística estampa literaria de algunos aspectos de la mala vida en los suburbios de Buenos Aires; y Alberto Vacarezza en Juancito de la Ribera (1927) pone de

manifiesto su habilidad para presentar tipos y ambientes de los arrabales porteños.

Paralelamente con la producción de sainetes y juegos cómicos, se escribieron un buen número de piezas breves que no se pueden considerar sainetes pero que suelen confundirse bajo la denominación de género chico. Escritores de prestigio como Florencio Sánchez, Roberto J. Payró, Vicente Martínez Cuitiño, Francisco Defilippis Novoa y Armando Moock, para mencionar sólo algunos, cultivaron este tipo de teatro que el crítico Alejandro E. Berruti ha llamado "de corto metraje."⁶ En contraste con las piezas jocosas, las obras breves de estos escritores suelen caracterizarse por su noble intención de reivindicación social y por un leve sondeo psicológico en la presentación de algunos personajes como ocurre en Moneda Falsa (1907) de Florencio Sánchez, Canción trágica (1900) de Roberto J. Payró, El viaje de Don Eulalio (1912) de Vicente Martínez Cuitiño, He visto a Dios (1930) de Francisco Defilippis Novoa y Cuando venga el amor (1920) del chileno Armando Moock.

Aunque a finales del siglo XIX aparecieron escritores de valía como Nicolás Granada, David Peña y Martín Coronado que también tendrían un papel importante en la afirmación del teatro nacional argentino, sus primeros esfuerzos por superar el teatro gauchesco propiamente dicho y las obras festivas no encontraron

condiciones favorables para la presentación de sus obras. Por lo general, sus piezas dramáticas fueron representadas por elencos extranjeros que, según Luis Ordaz, eran vertidas a otros idiomas o no eran interpretadas con la justeza requerida.⁷ Según el mismo crítico, Martín Coronado reconoció que a su obra La rosa blanca⁸ "le faltaba sello argentino; ser cosa nuestra; hija de nuestra tierra, con ambientes y personajes nuestros."⁹ La observación de Martín Coronado revela el deseo de encauzar un teatro de autóctona raíz nacional.

A principios del siglo XX y con el estímulo proporcionado por el escritor y empresario Ezequiel Soria, empezaron a aparecer en el teatro Apolo varias obras de escritores nacionales que en conjunto iniciaron el período afirmativo de un teatro nacional argentino.¹⁰

Es bien conocida la teoría de que la literatura suele reflejar las costumbres, la idiosincrasia y los problemas de una nación. La Argentina no ha sido una excepción. En las últimas décadas del siglo pasado y principios del presente la literatura argentina registra importantes aspectos del asombroso desarrollo del país que gira principalmente en torno al aspecto económico. El portentoso número de inmigrantes y la introducción de capitales extranjeros en la segunda mitad del siglo XIX fueron cambiando radicalmente la fisonomía del país y convirtiéndolo en una de las metrópolis más desarrolladas

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de Latinoamérica. Desgraciadamente, con el progreso material y político sobrevinieron nuevos problemas para la nación tales como el conflicto entre campo y ciudad, el fraude electoral en lo político y en el comercio la ambición desenfrenada, el abuso de autoridad, conflictos raciales, el afán por figuración social, el descontento de las clases humildes y de la surgiente clase media, el afán por ganar dinero por medios honestos, deshonestos e inmorales, el derrumbe de familias acaudaladas por los malos manejos del capital, la desigualdad económica y la proliferación de sitios marginales donde habitaban toda una galería de malvivientes e individuos desadaptados. Además, surgieron nuevos problemas con la llegada de nuevas ideas extranjeras que tendían hacia la reivindicación social del proletario y de las clases humildes y que provocaban una severa crítica contra las instituciones por largo tiempo consideradas inmóviles. Como ocurrió en algunas obras de novelistas como Lucio López con su La gran aldea y Julián Martel con su La bolsa de carácter esencialmente documental, no pocas obras dramáticas de fines de siglo y principios del presente reflejan importantes aspectos de la evolución social argentina y ponen de manifiesto una evidente propensión por exhibir las lacras sociales con intención de reforma social.

Durante las primeras dos décadas del siglo presente, los dramaturgos nacionales enfocaron problemas de la

agitada sociedad argentina que según Raúl Castagnino dejaba de ser "la vieja sociedad porteña, de raigambre colonial, en su fe cristiana, la organización aristócrata y patriarcal" debido a ideas foráneas y "la introducción de ideas sociales avanzadas de rojo color."¹¹ Como consecuencia de la introducción de nuevas ideas sociales en el ambiente argentino, surgieron nuevos temas que los dramaturgos se propusieron explotar. Sobre los nuevos temas que inspiraron las obras de muchos escritores y la aparente actitud de los dramaturgos, Raúl Castagnino dice:

Así los problemas de la lucha de clases, de los conflictos entre el capital y el trabajo, de la explotación obrera, de la plutocracia, de la explotación de los labriegos por los terratenientes, el latifundismo y el caudillismo, son abordados con más ribetes de utópico lirismo que convicción del posible remedio por la redención social.¹²

Tres figuras principales contribuyen en gran manera a este período evolutivo de la dramática nacional argentina: Roberto Payró, Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrère. Según el juicio de Luis Ordaz, sus dramas "mejor condensan y representan la etapa"¹³ que nos interesa por el momento.

Roberto J. Payró encontró en el teatro un instrumento eficaz para exponer su ideología sobre problemas políticos sociales. En Sobre las ruinas (1904), drama que termina con una marcada nota idealista, el dramaturgo plantea el conflicto entre el gaucho que se aferra a su manera tradicional de vivir y el cambio operado por las

2

1

2

2

2

1

2

3

2

2

2

2

2

1

2

2

2

2

2

2

2

2

2

2

2

2

2

2

2

exigencias del progreso. Su drama de ideas Marcos Severi (1905) plantea un conflicto en que el protagonista inmigrante después de largos años de vida honrada se ve acosado por la ley de extradición. El carácter expositivo que caracteriza el teatro de Payró quizás se deba a la inquietud que el escritor sentía ante la injusticia dentro de la sociedad. El espíritu reformador de Florencio Sánchez lo impulsó a considerar problemas como la desintegración del gaucho (Barranca abajo), los derechos de la madre (Nuestros hijos), el odio racial (La gringa) y el alcoholismo (Los muertos). Gregorio Laferrère, por su parte, satirizó en manera ingeniosa la clase burguesa argentina en obras como Jettatore (1904), Locos de verano (1905) y Los invisibles (1911).

Después de 1910, la comercialización del teatro cobra ímpetu y hay un descenso en cuanto a la calidad artística de muchas obras que suben a los escenarios porteños. Hubo sin embargo, un grupo de escritores que a pesar de la decadencia teatral siguieron bregando por realizar la tarea noble de dar categoría artística al arte escénico nacional. Formando un "núcleo constructivo," según frase de Alfredo de la Guardia, aparecen Martínez Cuitiño, Defilippis Novoa, Rodolfo González Pacheco, Pedro E. Pico, Armando Discépolo y Samuel Eichelbaum. Al referirse en 1960 al período comprendido entre 1920 y

1940 y al comentar sobre la valiosa contribución de los escritores mencionados, Alfredo de la Guardia decía:

Este grupo de autores realizó, entre nosotros, igual misión a la cumplida en los Estados Unidos, luego de la culminación de O'Neill, por el núcleo de Anderson, Sherwood, Rice, Berhman, Odets y Barry. Por diversidad que haya entre los argentinos--como entre los norteamericanos--su trabajo concuerda, se armoniza, en un sentido constructivo de la respectiva dramaturgia nacional, en un designio de observación o reflexión crítica de la vida individual o colectiva de su hora, aun cuando unos se apoyen más en la sociología y otros en la psicología, sean relativamente optimistas o pesimistas por completo, alienten una visión ilusionada futura, sonrían con escepticismo o caigan en la desesperanza aniquiladora.¹⁴

En este grupo constructivo se destaca la figura de Vicente Martínez Cuitiño. La seria producción de Martínez Cuitiño cobra mayor importancia si se tiene en cuenta que la mayor parte de su labor dramática fue realizada durante años verdaderamente críticos para la escena nacional, o sea, durante el período que va de 1910 a 1949 en el cual el quehacer teatral se transformó en una inquietante industria comercial. Después del llamado "siglo de oro" (1900-1910) la crisis escénica se fue intensificando mientras avanzaba el siglo y llegó a un estado alarmante al estallar la conflagración mundial. El crítico Julio A. Leguizamón refiriéndose a la situación teatral de post-guerra dice lo siguiente:

La crisis escénica producida durante y con posterioridad a la primera guerra mundial no parece plantearse en virtud de los problemas relativos de las obras mismas, sino más bien alrededor del negocio teatral. Es decir, que la evidente postración de la escena y por la cual sufre su nivel artístico si

b:
p
f
e
r
a
c
e
a
b
e
i

Cuati

tarea

labor

que co

natura

El dra

tiempo

de el

en pai

la rec

de lle

xxia

acion

El
a
sn
en
ps
sa
úl
co
en
en

bien obedece a complejas causas, puede situarse en un plano preferentemente material.

Se busca el éxito a base de un personaje de fuerte comicidad, burdamente caricaturesco. Después el problema se sitúa en un campo de recíprocas recriminaciones. Los empresarios culpan a los autores y simulan echar de menos la presencia de creadores auténticos; los autores culpan a los empresarios, atentos al negocio solamente, y entre ambos execran al público, cuyo gusto pervertido y bastardeado tendrá la culpa de todo. El problema no excluye, por cierto, la responsabilidad de autores infieles al dictado de una sincera vocación.¹⁵

A pesar de las condiciones poco favorables, Martínez Cuitiño se mantuvo firme en su deseo de contribuir a la tarea de elevar la categoría de la escena nacional. Su labor dramática manifiesta una marcada inquietud renovadora que como se verá lo lleva de su inicial orientación realista-naturalista a sus experimentos dentro del campo vanguardista. El dramaturgo jamás consideró el teatro como mero pasatiempo ni tampoco hizo de él un "modus vivendi." Reconocía que el teatro tenía una misión dentro de la cultura de un país. Veía en la actividad teatral un arma poderosa de redención social. En 1927, a raíz de una encuesta que se llevó a cabo en el ambiente argentino, el dramaturgo ponía de manifiesto su idealismo en cuanto al teatro nacional de la manera siguiente:

El teatro nacional consolida sus manifestaciones a pesar de sus alternativas y el negativismo snobista. Yo creo en nuestro teatro. Anda y marcha en todos los órdenes: lo mismo en la comedia psicológica o en el drama expresionista que en el sainete de viejas maneras o en las farsas de la última entonación. Es ésta una realidad negada comunmente entre nosotros y frecuentemente reconocida en el extranjero, como suele ocurrir a los extranjeros en nuestro ambiente. El juicio espontáneo del

pueblo, sin embargo, y que, dicho sea de paso, comporta intuiciones tan serias y apreciables, ha coincidido de vez en vez con el juicio de fuerzas intelectuales superiores, pertenecientes a medios de una cultura mucho más densa que la nuestra.¹⁶

Ese "Yo creo en nuestro teatro" explica de cierto modo su tesonera actividad creadora que realizó a través de los años. Dada la situación teatral durante su carrera dramática, este noble aspecto del dramaturgo sería suficiente razón para situarlo entre los verdaderos impulsores de la dramaturgia argentina. Pero el dramaturgo no se limitó solamente al campo de la creación dramática sino que paralelamente participó en otras actividades con el fin de mejorar la situación de los autores y del arte escénico en la Argentina.

En 1910, dos años después de su iniciación en las actividades teatrales, Martínez Cuitiño se destacó como uno de los fundadores de la importantísima Sociedad de Autores Dramáticos, sociedad que tenía como fin primordial la defensa de los derechos e intereses de los autores. Así empezó su asociación con dos entidades¹⁷ que al unirse definitivamente en 1934, bajo el título de Sociedad General de Autores en la Argentina (ARGENTORES), se convertiría en años posteriores en uno de los órganos culturales más eficaces e importantes en el mundo.¹⁸ Dentro de la primitiva Sociedad de 1910, el joven dramaturgo desempeñó el cargo de Secretario Redactor y a la vez, fue uno de los protagonistas en la apasionada lucha que se llevó a

cabo por la Sociedad con el fin de implantar el reconocimiento del diez por ciento como derecho de autor. A partir de 1934, actuó como vocal titular en diferentes ocasiones. En 1942 fue electo para dirigir los destinos de "Argentores." Al dejar la presidencia de este organismo en 1945, intelectuales de la Argentina y del Uruguay le brindaron un conmovedor homenaje en el cual se subrayaron sus cualidades como líder y como creador dramático.¹⁹ A partir de 1945, representó a la Sociedad General de Autores Argentinos en varias conferencias y congresos nacionales e internacionales.

Además de su activa participación en el campo gremial, Martínez Cuitiño extendió su radio de acción hacia la dirección escénica. Tuvo a su cargo la dirección de la compañía de Camila Quiroga durante varias temporadas. En 1921, acompañó y dirigió la compañía de la actriz durante una exitosa gira por España y Francia. Durante su estadía en estos países se le presentaron oportunidades en las cuales dictó conferencias sobre varios aspectos del teatro argentino.

Vicente Martínez Cuitiño debe ser considerado una de las figuras importantes en la evolución del teatro argentino. Sin embargo, no sabemos de la existencia de ningún estudio que haya sido escrito con el fin de evaluar su producción dramática. La editorial M. Gleizer en 1923 publicó veinte obras del autor en siete tomos. Algunas

de sus

teatr:

"Prosa

Alima

Conte

No sal

autor

alrede

Breve

atribu

obras

seguid

sobre

existe

sumame

litera

genera

tramat

en Dic

livio

meric

encicla

Dr Pec

pareci

arísti

cente

de sus obras han aparecido por separado en revistas teatrales como "Argentores," "Bambalinas," "Teatro Popular," "Proscenio," y "El Entreacto." Servidumbre, una de sus últimas obras está incluída en la colección Teatro uruguayo contemporáneo publicada en 1960 por la editorial Aguilar. No sabemos a ciencia cierta cuántas obras escribió el autor. Algunos historiadores señalan que escribió alrededor de cincuenta piezas. Willis Knapp Jones en su Breve historia del teatro latinoamericano (1956) le atribuye más de cien obras. De las cuarenta y cuatro obras de cuya existencia estamos enterados, hemos conseguido treinta y dos. En cuanto a crítica literaria sobre la labor dramática del autor, desgraciadamente existe muy poca y en la mayoría de los casos resulta sumamente ligera. En las historias de teatro o reseñas literarias, la presentación del autor resulta por lo general muy esquemática. Reseñas ligeras de su trayectoria dramática y algunos datos biográficos pueden encontrarse en Diccionario teatral del Río de la Plata (1961) de Tito Livio Foppa, en el Diccionario de la literatura latinoamericana--Segunda Parte--(Unión Panamericana, 1961), en Enciclopedia de la literatura argentina (1970) dirigida por Pedro Orgambide y Roberto Yahni y en un artículo que apareció en Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina (octubre de 1950) titulado "Teatro: Vicente Martínez Cuitiño." Quizás lo más substancial en

cuanto

en rev

estudi

partic

aparec

y en l

1925-

lugue

varias

aparec

argent.

critica

Era y

La Voz

Corresp

El y e

aplicar

Nación

studia

mo oc

En t

Teat

Indigu

Libro

Carta

crit.

cuanto a crítica sean algunos juicios que han aparecido en revistas, en varias crónicas periodísticas y en estudios cortos en donde se discute alguna obra en particular. Juicios sobre algunas obras del autor han aparecido en las revistas Nosotros, Palas, Atlántida y en la revista quincenal del Anuario Teatral Argentino (1925-1926). Alfredo A. Bianchi, D. A. Arízaga, M. G. Lugones, Nicolás Barros y Joaquín de Vedia han enjuiciado varias de sus obras en estudios cortos. También han aparecido juicios sobre algunas de sus obras en los diarios argentinos La Nación, La Prensa, La Razón, La Vanguardia, Crítica, Noticias Gráficas, El Pueblo, El Mundo, Ultima Hora y Para Ti; en las columnas madrileñas de La Epoca, La Voz, La Acción, El Globo, El Herald de Madrid, La Correspondencia, El Debate, El Universo, La Libertad, El Sol y en La Vanguardia de Barcelona; en los diarios mejicanos El Universal, Excelsior y El Herald; y en La Nación de Santiago de Chile. Algunos críticos han estudiado más detenidamente varias obras del dramaturgo como ocurre con La fuerza ciega y La humilde quimera en Un teatro en formación (1919) de Juan Pablo Echagüe y en Teatro nacional (1920) de Alfredo Bianchi. Luis Rodríguez Acasuso estudia La fuerza ciega en Del teatro al libro (1920) y Octavio Ramírez, El espectador o la cuarta realidad en Treinta años de teatro: 1925-1955 (1963). El crítico uruguayo, Carlos H. Faig, en un artículo corto

titulado "La parábola del teatro de Vicente Martínez Cuitiño" señala un aspecto preponderante en la labor dramática del autor.

El propósito de este estudio es la presentación y valoración de la producción dramática de Vicente Martínez Cuitiño. El estudio constará de cinco capítulos y cada uno examinará un aspecto particular de su obra. El primer capítulo abarcará un bosquejo biográfico del escritor y se presentará su trayectoria dramática que incluye una breve sinopsis de cada obra. En el segundo capítulo examinaremos la temática que inspira las obras del autor y su manera de enfocar los conflictos particulares. Un examen de los personajes que pueblan la sociedad dramática del escritor y un análisis de los rasgos que los individualizan constituye la materia del tercer capítulo. En el cuarto capítulo discutiremos la orientación realista, naturalista y vanguardista que se manifiesta en el teatro del dramaturgo. En el último capítulo discutiremos la técnica estructural y el estilo de las obras.

NOTAS DE LA INTRODUCCION

¹"Las piezas rurales El amor de la estanciera, Las bodas de Chivico y Pancha y El detalle de la acción de Maipú, se enlazan con Juan Moreira y las piezas gauchescas que lo siguen, afirmando así un teatro que nace consincero matíz realista, apegado a la tierra, con profunda raíz autóctona." Angela Blanco Amores de Pagella, Nuevos temas en el teatro argentino: La influencia europea (Buenos Aires: Editorial Huemul, 1965), págs. 13-14.

²Esta obra pone de manifiesto un deseo por aclimatar un teatro genuinamente criollo. "Pedro Echagüe estrenó su drama Rosas, que sería el primer intento escénico de calidad sobre la figura del tirano. La obra fué recibida con gran entusiasmo porque, aparte de alejarse de los viejos moldes clásicos o pseudo-clásicos, trascendía de ella un limpio y noble sentido argentinista." Luis Ordaz, El teatro en el Río de la Plata (Buenos Aires: Editorial Futuro, 1946), pág. 28.

³Raúl H. Castagnino, "La literatura dramática argentina" en Historia general de las literaturas hispánicas (Barcelona: Editorial Barna, 1958), Vol. V, pág. 407.

⁴Luis Ordaz, El teatro en el Río de la Plata, pág. 37.

⁵R. Castagnino, "La literatura dramática argentina," pág. 409.

⁶Alejandro E. Berruti, "El teatro breve nacional" en Revista de Estudios de Teatro (Córdoba), II, no. 5 (1962), pág. 38.

⁷Cf. Luis Ordaz, Breve historia del teatro argentino, 8 vols. (Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1963), Vol. III, pág. 8.

⁸La rosa blanca fue presentada en 1877 por la compañía española de Hernán Cortés. Cf. Luis Ordaz, Breve historia del teatro argentino, Vol. III, pág. 8.

⁹Citado por Luis Ordaz. Ibid.

¹⁰"1902, año del Apolo, señala el punto de partida organizativo de las compañías nacionales y, con ello, la iniciación de la etapa afirmativa de nuestro teatro. Mucho de lo que se logrará después tiene sus raíces en ese momento." Ibid., pág. 21.

¹¹R. Castagnino, "La literatura dramática argentina," pág. 413.

¹²Ibid.

¹³Luis Ordaz, Breve historia del teatro argentino, Vol. IV, pág. 19.

¹⁴Alfredo de la Guardia, La Nación, número especial dedicado al Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, 22 de mayo de 1960, pág. 40. Citado por Jorge Cruz en Samuel Eichelbaum (Buenos Aires: Cuadernos de las Ediciones Culturales Argentinas, Ministro de Educación y Justicia, 1962), pág. 10.

¹⁵Julio A. Leguizamón, Historia de la literatura hispanoamericana (Buenos Aires: Editoriales Reunidas, 1945), págs. 530-531.

¹⁶Vicente Martínez Cuitiño, La Nación, 1927. Citado por Tito Livio Foppa en Diccionario teatral del Río de la Plata (Buenos Aires: Argentores, Ediciones del Carro de Tespís, 1961), pág. 989.

¹⁷El 17 de diciembre de 1934 se llevó a cabo la unificación definitiva de la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos y del Círculo Argentino de Autores (grupo que se había separado de la sociedad primitiva en 1920). Sobre este acontecimiento, véase lo que dice Tito Livio Foppa, Diccionario teatral, págs. 735-736.

¹⁸"Argentores no sólo ha llegado a ser una institución perfecta, sino también una de las más importantes del mundo, en lo que se refiere a la vigilancia y cobro de los derechos de autor, ya sean por obras teatrales, radiales o cinematográficas." Luis Ordaz, El teatro en el Río de la Plata, pág. 107.

¹⁹"Demostración a Martínez Cuitiño" en Argentores (Buenos Aires: octubre de 1945), págs. 15-26.

188

722

cur

in

la

sidi

con

inter

pers

elig

Abbr

hier

si i

de l

con

rela

cap

si o

ment

CAPITULO PRIMERO

RASGOS BIOGRAFICOS Y TRAYECTORIA DRAMATICA

Vicente Martínez Cuitiño nació el 31 de julio de 1887 en Artilleros Departamento de Colonia, Uruguay. Todavía un adolescente, se trasladó a Buenos Aires donde cursó las primeras letras en el Colegio de San Carlos. En años posteriores cursó los estudios universitarios en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y en 1913 se recibió de abogado con una tesis que tituló Justicia de menor cuantía. Su interés en la jurisprudencia dejaría clara huella en la personalidad del escritor y años después se reflejaría en algunas de sus creaciones dramáticas como No matarás y Atorrante o la venganza de la tierra. A pesar de la fuerte atracción que ejercieron sobre él las "Doce Tablas" su inclinación se orientaba preferentemente hacia el mundo de la literatura. Su anhelo por informarse sobre las actividades literarias lo llevó a frecuentar los cafés y peñas literarias que contrastaban con la atmósfera disciplinada del aula universitaria. Un íntimo amigo suyo, el Dr. Nerio Rojas que le conoció por largos años, documenta de la manera siguiente aquellos años estudiantiles

y de iniciación tan importantes en la formación espiritual del futuro dramaturgo:

Era un vago estudiante de Derecho y luego fué abogado, pero a la seriedad de los códigos prefería el ensueño de la literatura; a las Doce Tablas las olvidaba por las nueve musas; a la facultad de ciencias jurídicas la reemplazaba con la escuela libre de la calle Corrientes; dejaba el aula solemne con la palabra de Quesada, de Obarrio, de Piñero, y se instalaba en la sala de Los Inmortales bullanguera con la palabra de Monteavaro, de Joaquín de Vedia, de Florencio Sánchez; era el benjamín precoz de aquellas mesas rodeadas por hombres indisciplinados, conversadores, talentosos, nefelibatas, y de esa academia noctámbula salía al amanecer con la cabeza llena de ensueños, de versos y de teatro, oyendo con el poeta¹ el canto juvenil de la alondra de luz en las mañanas.

Aquel frecuente contacto con escritores talentosos había de influir de alguna manera en la formación espiritual del escritor. En aquel ambiente, en donde según Martínez Cuitiño, "El inmortal entraba al Café con el propósito de saborear su taza, abrir su balcón interior para contemplar la actividad artística del mundo y enredarse en una discusión,"² se abordaban temas de toda índole. Su espíritu y criterio se fueron forjando a través de las conversaciones sobre autores, obras, estrenos, ideologías, bastidores, intérpretes, cruzadas teatrales, empresarios, etc. De los temas discutidos, el joven iría escogiendo aquellos que guardaban cierta afinidad con su natural inclinación y en años posteriores habrían de ser enfocados artísticamente en sus creaciones dramáticas. Es muy posible que varios de sus personajes dramáticos sean trasunto de algunas personalidades que frecuentaban

aquellas sesiones nocturnas. En dichas reuniones cultivó algunas de sus mejores amistades a través de los años, como las de Florencio Sánchez, José González Castillo y Joaquín de Vedia. El primero, como veremos más adelante, habría de dejar una huella patente en varias obras del autor. Allí también cultivó sus dones de observador y paralelamente, al participar como "jefe de mesa,"³ afiló su garra verbal que le sería de gran utilidad en los cargos que desempeñó como propulsor de la dramaturgia argentina. Muchas de las impresiones recibidas en las frecuentes visitas al café de los Inmortales serían recogidas nostálgicamente años después en su obra El café de los Inmortales. La obra es una especie de crónica en la cual el autor hace semblanzas de algunos protagonistas que frecuentaban aquel sitio y entre las cuales se destacan autores de renombre como Florencio Sánchez, Joaquín de Vedia, García Velloso, José González Castillo, Sánchez Gardel y actores consagrados como Francisco Ducasse, Guillermo Battaglia y Pablo Podestá.⁴

Luego de haber obtenido el título de Doctor en Jurisprudencia, Martínez Cuitiño se adentra más en el ambiente intelectual argentino a través del periodismo. Con el fervor del iniciado, trabaja en la redacción de algunos diarios en los cuales se reflejaba la agitada y siempre cambiante vida porteña. Sus ideales en cuanto al mejoramiento de la cultura lo mueven a una constante acción

y quizás este aspecto de su personalidad haya motivado al crítico Melián Lafinur a llamarlo "indio fiero y aguerrido."⁵ Era en aquellos años de iniciación, según Joaquín de Vedia "un chiquilín simpático que dice y escribe cosas tremendas por ahí."⁶ El tiempo fue sosegando poco a poco su postura un tanto romántica sin menoscabo de los bellos ideales que lo movían a la acción creadora. Hizo crítica teatral en las páginas de los diarios El Nacional y La Razón. Fue periodista y redactor de los diarios El País, La Mañana y colaborador de La Nación.⁷ Colaboró además con revistas prestigiosas como Nosotros⁸ y la Revista de Filosofía.⁹ Comentando en 1932 sobre la crítica literaria en el medio argentino, Roberto F. Giusti incluía a Martínez Cuitiño entre "algunos escritores que con su talento, cultura y dedicación asidua, enaltecieron la profesión, levantándola a menudo por encima del menester del mero cronista."¹⁰

Las fronteras lejanas también ejercieron su poder mágico en la vida del joven dramaturgo. Sus estudios de especialización en París, Madrid y Ginebra no sólo ampliarían su cultura sino que a la vez dejarían definitivas huellas en su labor dramática. En la ciudad suiza siguió cursos de psicología con Claparède y su interés en el campo de la psicología había de manifestarse en obras futuras como Superficie y El mago escondido.

12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
870
871
872
873
874
875
876
877
878
879
880
881
882
883
884
885
886
887
888
889
890
891
892
893
894
895
896
897
898
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919
920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
980
981
982
983
984
985
986
987
988
989
990
991
992
993
994
995
996
997
998
999
1000

Otro aspecto de la vida del escritor es el referente a su activa acción en el campo de la enseñanza. Ejerció la docencia enseñando literatura, psicología e historia en el Colegio Nacional No. 1 de Buenos Aires y enseñó literatura en el Colegio Nacional Rivadavia de 1915 a 1945.

Además, Martínez Cuitiño cultivó la crónica, el ensayo, el cuento y la poesía. En 1906, publicó su primera obra que tituló Rapsodias paganas en la cual según la crítica "ya se adivinaba la garra potente del escritor, . . ."¹¹ La obra es una colección de versos en los cuales la crítica ha sorprendido una mezcla de elementos modernistas y románticos.

Sin embargo, el teatro parece haber sido siempre la absorbente pasión de Vicente Martínez Cuitiño. El substancial repertorio de obras, su constante anhelo de superación y su activa participación en distintos campos de la actividad teatral ponen de manifiesto la atracción que el teatro ejerció sobre él. Fue a la vez un hombre de acción y de bellos ideales que, como señala Tito Livio Foppa, "sintió la atracción del teatro como manifestación de arte y al mismo tiempo como tribuna, tan intensamente y de tal suerte, que en realidad era hombre de teatro aun antes de presentar su primera obra."¹²

El estreno de la comedia en tres actos, El único gesto, por la compañía de José J. Podestá en 1908, marca

la iniciación de Martínez Cuitiño en el teatro profesional.¹³

Según Carlos Damel, al día siguiente de su estreno el diario La Nación al comentar sobre la obra, decía: "es un ensayo feliz que muestra a un hombre de teatro."¹⁴ A

partir de esta fecha, Martínez Cuitiño escribiría un copioso número de piezas teatrales que enfocan los más diversos temas dentro de los más variados escenarios.

El abordamiento de los temas y problemas que atraen la atención del dramaturgo tienen como fin primordial el estudio del individuo en sus varias dimensiones: el individuo en relación con la sociedad, el individuo en relación con sus semejantes y el individuo en relación consigo mismo. Nada parece serle indiferente al escritor que se permite soñar con la deseada armonía entre el mundo exterior y el cosmos interior del Hombre. En su producción dramática aparecen algunas intrigas y situaciones semejantes pero, como ha señalado Roberto F. Giusti, "hay en ella diversidad de asuntos y orientaciones teatrales."¹⁵

Dentro de su producción dramática, sin forzar demasiado el aspecto cronológico, pueden observarse dos fases distintas: la realista-naturalista que va de 1908 a 1926 y la vanguardista y expresionista que va de 1926 en adelante. En la primera fase, y siguiendo la huella de Florencio Sánchez, el dramaturgo estudia temas convencionales y enfoca, en la mayoría de los casos, cuadros sociales habitados por tipos del medio ambiente. La influencia del

autor de M'hijo el dotor suele ser mencionada por los críticos. Roberto Giusti, por ejemplo, dice: "Iniciaron la marcha en las huellas de Sánchez, de quien fueron amigos, Vicente Martínez Cuitiño y José González Castillo. Por ese camino ambos han hecho preferentemente teatro de observación y crítica sociales."¹⁶ Otro dramaturgo uruguayo que quizá haya influido en la obra dramática del escritor es Ernesto Herrera. En las obras de ambos escritores notamos cierta simpatía hacia los humildes y explotados, una propensión al empleo de un fuerte verismo y finales melodramáticos y el interés por el sondeo psicológico de algunos personajes. En obras de Ernesto Herrera también encontramos varios motivos gratos a Martínez Cuitiño tales como la seducción y abandono de la mujer por el hombre y la desigual batalla entre los pobres y los ricos (Mala laya) y la fuerza de los convencionalismos sociales (La moral de Misia Paca). Es posible que también Nicolás Granada haya influido en la dramaturgia del autor en lo que se refiere a ciertos temas como el afán de figuración social y el motivo de la vida bulliciosa y falsa de la ciudad contrapuesta a las virtudes de la vida del campo. Ambos motivos son estudiados en 'Al campo!' de Nicolás Granada y Cuervos rubios de Martínez Cuitiño.¹⁷

Durante la segunda fase Martínez Cuitiño experimenta con algunos temas y recursos técnicos de la orientación vanguardista que como se verá en el capítulo

cuarto, lo sitúan dentro del grupo de autores nacionales que trataron de experimentar con las novedades del teatro europeo. En esta fase predominan los estudios psicológicos, los sondeos de las íntimas zonas del alma humana y el interés filosófico. Sólo de vez en cuando volverá a las modalidades de la primera fase como ocurre en Diamantes quebrados.

En 1909 se estrena El derrumbe, comedia en tres actos. Dentro de un cuadro social lleno de corrupción, se presenta el caso de un joven idealista que es víctima de una mujer simuladora. El fracaso material y espiritual son el resultado de la falta de sentido práctico ya que ha sido aniquilado por la pasión que siente por su amante y su inhabilidad para adaptarse a la mentira de una sociedad enmascarada. Un marcado pesimismo en cuanto a la hipocresía social se desprende de esta obra y se acentuará con mayor vigor según avanza la producción dramática del autor.

En el mismo año, Martínez Cuitiño estrena Rayito de sol, en un acto, cuyo asunto versa sobre la desdichada vida de un hombre que, al verse traicionado por su esposa y luego por su querida, trata de suicidarse y sólo consigue cegarse irremediablemente. La impotencia que siente, los celos y duda lo desquician momentáneamente y termina por estrangular a la amante arrepentida. Su muerte por embolia pone fin a la fábula que inspira la obra. Una

característica que aparece con frecuencia en la primera fase del autor y que se observa en esta pieza es el empleo de la escena violenta y de un verismo desconcertante.

En Notas teatrales, comedia en un acto y estrenada en 1910, se presenta una crítica del mundo teatral del momento. La obra trata del caso de una actriz joven que viéndose acosada por el temor al "¿qué dirán?," se ve obligada a comprar la buena voluntad de un cronista que al final resulta ser un impostor. Se debe mencionar la fuerte nota humorística de esta pieza puesto que como se verá, sólo aparece esporádicamente en la primera fase dramática del escritor.

En 1911, se estrenó la comedia Mate dulce, en tres actos, por la Compañía Pablo Podestá, obra que el autor dedicó a la memoria de Florencio Sánchez. Con fuertes pinceladas se presenta el dilema de una familia de la clase media que es acosada por una pobreza económica vergonzante. La falta de voluntad de un padre alcohólico, la irresponsable actitud de una madre con "virtudes" celestinescas, la caída y corrupción de las dos hijas, y el empeño de todos por guardar las apariencias revelan el declive espiritual y moral del núcleo familiar. El espíritu de reivindicación social y la manifiesta simpatía que el autor guarda por los humildes

ponen de manifiesto cierto parentesco con la labor dramática de Florencio Sánchez.

El malón blanco, drama que se estrenó en 1912, es una de las más fuertes expresiones del escritor dentro de la estética realista-naturalista. Con tintas oscuras y pinceladas reveladoras, Martínez Cuitiño hace un alegato contra el tráfico de mujeres, que según Carlos H. Faig constituía una "verdadera plaga social entonces."¹⁸ El asunto versa sobre la vida de una joven de diecisiete años que es casada por su padre con un sádico mercader de mujeres. Pudiendo escoger entre la vida honrada aunque humilde que le ofrece su novio y la vida viciosa a la que poco a poco se ha ido acostumbrando, la joven escoge la última; decisión que revela sus tendencias masoquistas y su definitiva corrupción. Debido al éxito de otras obras estrenadas en el mes de enero, la obra de Martínez Cuitiño no pudo subir al escenario del Moderno¹⁹ y fue en Montevideo donde conquistó por primera vez el aplauso del público durante los meses de enero y febrero.²⁰ El 15 de marzo, la obra se estrenó en el medio argentino y constituyó un sonado éxito para el escritor. La obra fue representada sin interrupciones hasta el 31 del mismo mes. Con la excepción de varias reservas en cuanto a la presentación de algunos personajes y especialmente el dibujo de la protagonista, la crítica señaló la noble intención que guiaba al autor y el talento que exhibió en

su feliz elaboración de las crudas situaciones. Nicolás Barros, al hacer la crítica de la obra en 1912, decía: "Algo hay de esencialmente meritorio en las obras que gustan al público, algo que no se consigue sólo a base de vulgaridad. Martínez Cuitiño ha conseguido por ejemplo, imponer su «Malón blanco», sin apelar á ella. Mucha rudeza y mucho sentimiento descarnado hay en la obra, mucha amargura disuelta en cada escena, en cada situación pero en toda ella hay lo que desgraciadamente falta en una abrumadora mayoría de las piezas nacionales: talento."²¹ Una vez más, Martínez Cuitiño se ganaba el beneplácito del público a quien no extrañaba su honda preocupación por los problemas sociales ni tampoco su garra dramática. La obra fue premiada por la Municipalidad de Buenos Aires.

Ese mismo año, subió al escenario El viaje de don Eulalio, comedia en un acto. Se presenta el caso de una mujer joven que se traslada a la ciudad con la esperanza de encontrar empleo para poder ayudar en el sostenimiento de la familia. Los obstáculos que se le presentan en la ciudad terminan por desilusionarla y acosada por la necesidad económica se convierte en amante de un hombre desalmado. La inesperada visita de su padre y hermana ocasiona el conflicto. El choque entre la verdadera situación de la hija y la ilusión que de ella se había forjado la familia provoca un triste y conmovedor desenlace en el cual la protagonista queda sola llorando su

desventura. El tema de la mujer engañada, seducida y corrompida por el hombre tiene mucha importancia en esta obra y surgirá con sus variantes en un buen número de obras del escritor.

Los Colombini, comedia en tres actos, también se estrenó en 1912. Esta obra aborda el tema del "gringo" enriquecido merced a su honrado trabajo y como contraste surge el tema de la familia venida a menos debido a los malos negocios. La situación se agrava cuando el hijo falsifica la firma del padre para obtener una fuerte cantidad de dinero con la cual piensa pagar una deuda de juego. El odio racial encarnado en Armando, el hijo, aparece como contrapunto a la buena voluntad del "gringo" que está dispuesto a ayudar al padre de Armando, su amigo y antiguo benefactor. La obra termina con una nota optimista ya que el hijo del gringo don Giacomo se casará con la hija del criollo don Marcos. El casamiento no sólo realizará el deseo de los dos jóvenes sino que a la vez salvará a la familia de don Marcos de la deshonra y de la ruina material. Como se puede observar, esta obra contrasta con la mayoría de las obras que hasta ahora hemos comentado puesto que exhibe el idealismo del escritor en cuanto al conflicto racial. Además se manifiesta la importancia que el escritor atribuía a la verdad, al amor desinteresado, a la amistad y a la comprensión entre seres humanos. Con esta obra el escritor daba a conocer al público otro

aspecto de su múltiple personalidad. Enrique García Velloso al comentar sobre la obra en 1922 decía: "Don Vicente Martínez Cuitiño había hecho hasta ahora piezas dramáticas de efectos lacerantes. Sus dramas amargos y brutales, como "Mate dulce" y "El malón blanco," pusieron de relieve a un espíritu que se gozaba en la exhibición de lacras sociales; de personajes de una amoralidad atormentadora; de dolores sin consuelo. Anoche, en cambio, estrenó en el teatro Nuevo una comedia dramática que revelaba a un optimista para quien la vida no tiene penas que no se puedan mitigar, ni afrentas que no puedan olvidarse, ni deshonor que no se perdona" [sic].²²

El caudillo, drama en cuatro actos, fue estrenado en 1913 por la compañía Pablo Podestá. La acción está ubicada en una provincia en donde don Bernardino desempeña el papel de caudillo local. Su afán por distinción social y su servilismo político le ciegan de tal manera que poco a poco se va mezclando en asuntos turbios que contribuyen al deslizamiento de su familia hacia la miseria moral. La seducción de la hija, por el político Regueira a quien ha servido con tanta lealtad, le despierta brutalmente a la realidad de su situación. De pronto se encuentra convertido en un padre que ha perdido el respeto de sus hijos y en un títere que sólo sirve para adelantar los intereses del senador. El hijo, quien se resiste a la influencia del político y que no es capaz

de mostrarse indiferente ante la deshonra de la hermana, termina matando a Regueira. Después de la muerte del ídolo del partido, don Bernardino condena al homicida a muerte y tardíamente se da cuenta de que se trata de su propio hijo. Considerando esta obra como una de las más interesantes dentro del repertorio nacional, Manuel Lugones se complacía en hacer hincapié en la diferencia entre el empeño del autor con el de algunos de sus contemporáneos y las proyecciones sociológicas que aportaba la obra.

Distínguelo en la falange numerosa de nuestros autores teatrales el concepto preciso de su visión sociológica. Frente al avance del teatro regionalista, que busca y finca su inspiración en el ambiente provinciano, trasladando a escena los conflictos no siempre trascendentales de su vida sedentaria o la evocación poética de sus leyendas populares, Martínez Cuitiño ha persistido en el filón de ese tipo étnico de nuestra evolución, cuyo campo de acción exclusivamente metropolitano invade poco a poco todo el territorio de la república, nacionalizándolo según norma. Reducida por fatalidad geográfica toda la actividad argentina a los límites de la Capital, su foco comercial, intelectual y moral, su vida misma resulta lógicamente toda la vida nacional. El regionalismo tiene, pues, tan sólo un valor de contraste.²³

En 1914 se estrenó La bambolla, en tres actos, por la Compañía Pagano-Casaux. La acción tiene como marco escénico el hogar de una familia de bien que se encuentra en una desesperante situación económica. La avidez de lujo y el afán de figuración de parte de la esposa y de una de las hijas no sólo llevan al marido a la ruina económica sino que a la vez acaban por minar los ideales y el bienestar espiritual de la familia. Como contraste

aparece una de las hijas que se pone de parte del padre y que con su sentido práctico y saludable optimismo aminora el malestar del jefe de familia. El hogar queda trastornado pero la intervención de un sobrino del padre dan a éste la oportunidad de salvar la situación y a la vez lo salva de la deshonra. La desintegración de una familia está minuciosamente analizada por el dramaturgo que consideraba la ostentación como uno de los más funestos elementos dentro de la sociedad.

La fuerza ciega, drama en tres actos, fue estrenado en 1917. El asunto versa sobre la vida de una joven seducida que después se casa con el hijo del hombre que la sedujo. Una crisis mental se apodera de la joven debido a que no puede seguir ocultando al marido su verdad íntima que la consume. Ante la insistencia del marido por saber lo que la aflige, la joven a través de un grito revelador delata al padre como autor de su perdición y como padre del hijo que está por nacer. Sintiéndose incapacitado para cometer un parricidio, el joven pone fin a su dilema con su propio suicidio. Esta obra de un brutal verismo fue acogida con entusiasmo por el público bonaerense cuyas "ovaciones tributadas al dramaturgo estallaron como una tempestad . . . ,"²⁴ según recuerda el crítico Luis G. Urbino. Esta obra que es una de las más conocidas del autor tuvo un papel importantísimo en la exitosa gira que hizo la Compañía de Camila Quiroga a partir de 1921 por el

continente europeo y que culminó en el continente americano en 1927. El empresario y director teatral, Héctor G. Quiroga, documenta de la manera siguiente el éxito de la cruzada y el entusiasmo con que fue recibida la obra:

Y fué primero en España, el 7 de enero de 1921, que en el prestigioso escenario del Teatro de la Princesa, de Madrid, y a través de la representación de "La fuerza ciega," en una noche frenética de triunfo para autor e intérpretes, nuestro teatro nacional recibía el bautismo consagratorio de la crítica y del público españoles, en demostraciones de ferviente entusiasmo. Y poco tiempo después, era en el inaccesible París, cumbre y meta del genio universal, que Camila y Vicente, de pie y unidos de la mano sobre el austero tablado del "Theatre Antoine," vacilantes de emoción, recibían el homenaje clamoroso del público francés que puesto de pie aplaudía delirantemente, por espacio de más de diez minutos, al final del segundo acto de "La fuerza ciega," mientras el escenario se inundaba de personalidades que acudían a felicitar al autor y a sus intérpretes. Nuevamente Camila y Vicente abrían al teatro rioplatense las puertas de la gloria y de la consagración universal Y años después, fue primero en México y luego en Cuba, Perú, Colombia, Puerto Rico, Venezuela y a todos los pueblos hermanos del Continente, que refrendaban con su admiración y su aplauso las expresiones de nuestro arte escénico, hasta culminar, en diciembre de 1927, en el escenario del famoso "Manhattan Opera House" de Nueva York, con el éxito apoteósico logrado ante aquel difícil público anglosajón, también con "La fuerza ciega" de Martínez Cuitiño, espaldarazo que como botín de gloria ataban a su carro trashumante las esforzadas huestes de Camila Quiroga.²⁵

Otra obra que se estrenó en 1917 fue La humilde quimera, comedia en tres actos. A través de un conflicto sentimental se desarrolla el tema de la mujer engañada por el hombre. El robo de una fuerte suma de dinero para sacar a su novio de un apuro que quizás lo lleve al suicidio, sitúa a la heroína en un trance difícil. La revelación

del carácter egoísta de aquél y una vergüenza humillante es la única recompensa a su procedimiento. A pesar de la feliz solución del conflicto externo, éste sólo sirve de contraste a la amarga desilusión que se apodera de la protagonista. En 1917 el crítico Alfredo A. Bianchi, al hacer la crítica de tres obras nacionales entre las cuales se hallaba La humilde quimera, decía: "Es éste un teatro, que sin ser indefinido ni neutro, es verdaderamente nacional, sin necesidad de que sus personajes usen vincha o hablen de San Martín y de Belgrano, como ocurre en ciertas últimas obras nacionalistas" ²⁶

En 1918 se estrenó Nuevo mundo, en un prólogo y un acto. En esta pieza, que dedicó a Leopoldo Lugones, el autor enfoca el caso de un joven idealista que, inspirado por ideales humanitarios, decide partir a la guerra. El materialismo y el fanatismo personificados por el hermano y un sacerdote respectivamente, terminan por impulsarle aún más hacia la defensa de aquellos ideales que, según él, deben ser los pilares de una nueva humanidad. La atmósfera alegórica que se desprende de esta obra señala otra modalidad que hasta ahora no hemos visto en la producción dramática del escritor.

Una obra que pone de manifiesto la preocupación del autor en cuanto a la ubicación social de la mujer, es La fiesta del hombre, comedia en tres actos, que fue estrenada en 1919. Cansada de servir de "fiesta" a su

20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

100

amante y habiéndose enamorado de un joven, la protagonista trata de normalizar su situación. Sus convicciones, sin embargo, le impiden que siga adelante con su proyectado matrimonio ya que no quiere engañar al hombre que ama. Este noble sacrificio tiene como recompensa el desprecio de su novio cuya actitud egoísta pone de relieve los convencionalismos en favor del hombre y la moral de una sociedad intransigente. Esta obra, que también subió al tablado del teatro de la Princesa de Madrid en 1921, mereció el siguiente comentario de parte de Manuel Machado donde se refiere a la importancia del autor en cuanto a su personal actuación dentro de la evolución dramática argentina y la destreza con que el autor supo sortear la situación dramática.

De Martínez Cuitiño--tal vez en la actualidad el más valiente e insigne mantenedor del teatro argentino--hemos dicho ya en estas columnas cuanto había que decir a propósito de las dos obras estrenadas hasta ahora ("La fuerza ciega" y "Cuervos rubios") y poco hay que añadir con motivo de esta tercera que modifique esencialmente los conceptos apuntados. La fiesta del hombre es un excelente drama humano y profundo, que versa sobre el falso concepto social del honor femenino. La obra se desarrolla con admirable realidad y técnica maestra; alcanza en las situaciones culminantes toda la fuerza emotiva y dramática necesaria para interesarnos con el hondo problema a través del caso particular perfectamente observado, determinado y sentido.²⁷

En 1920 se estrenó Cuervos rubios, en tres actos, cuyo tema central es el arrivismo desenfrenado. El conflicto gira en torno a dos personajes recién casados y representativos de dos criterios de vida. El esposo es un abogado de Buenos Aires que se casa con la hija de un

inmigrante millonario sin ser impulsado por el amor sino por el deseo de conquistar una posición más alta en la sociedad. La heroína, ilusionada con su matrimonio, se despide de sus padres y se traslada con su marido a Buenos Aires donde pronto se da cuenta de la maldad e hipocresía reinante en los círculos sociales de la ciudad. Todo lo sufre con cierta resignación hasta el día en que su marido se propone comerciar con el cuerpo de la esposa. Herida en lo más profundo y con su quimera deshecha, la joven regresa al hogar paterno a llorar su desencanto.

Un drama que exhibe la influencia de los estudios del escritor en el campo de la psicología y de la jurisprudencia, es No matarás, en dos actos, que fue estrenado en 1921. La obra constituye un alegato contra la pena de muerte y gira en torno a la idea de que el criminal es "siempre un producto, nunca una causa."²⁸ Para probar su tesis, el autor desarrolla paralelamente un caso particular en el cual el protagonista, un juez idealista y defensor de la vida humana, atenta contra la vida de su esposa cuando sobreviene la sospecha de que su compañera le ha sido infiel. A partir de esta obra, el sondeo psicológico de algunos personajes principales aparecerá con más regularidad.

Los soñadores, en tres actos, fue estrenada en 1922. La obra es un cuadro de la vida bohemia cuyo tema preponderante es el choque entre el ensueño y la realidad.

Un grupo de jóvenes que conviven en una pensión se dan el lujo de soñar con el día en que verán realizados sus anhelos particulares. La precaria situación económica en que viven intensifica el contraste que existe entre el mundo real y el de la fantasía. El mundo material, sin embargo, se impone con la llegada de dos representantes de la alta sociedad que con su presencia acarrearán la semilla de la discordia y como consecuencia la destrucción de algunos sueños por largo tiempo acariciados. Este tema, aunque enfocado en diferentes maneras, surge como elemento constante en la dramaturgia del autor.

Una de las más interesantes obras del escritor, El segundo amor, comedia en tres actos, fue estrenada en 1922. El asunto versa sobre el dilema de un hombre que se ve obligado, por convicciones personales y sentimentales, a abandonar a su familia para poder unirse con la mujer que verdaderamente ama. El dominio que ejerce su pasión amorosa sobre su raciocinio le lleva a la conclusión de que su amor no es el convencional sino uno que existe "más allá del bien y del mal"²⁹ y por lo tanto, capaz de todo sacrificio. El interés por el sondeo psicológico que se observa en No Matarás cobra mayor fuerza en esta obra debido a que el escritor concentra su atención sin desviarse en el drama interior de su protagonista.

Otra obra que fue estrenada en 1922 es La rosa de hierro, pieza en dos actos. En ella se relata la historia

de una joven humilde que se enamora de un "niño bien" cuyo único propósito es seducirla. El mozo no logra su propósito debido a la fuerza de carácter de la heroína y la oportuna intervención del primo de la joven que llega en el momento en que aquél trata de poseerla a la fuerza.

La mala siembra, en dos actos y estrenada en 1923, tiene como tema principal los estragos causados por el alcoholismo y la morfinomanía. Con precisión clínica se presenta el caso patológico de un morfinómano cuyo vicio es el causante de su degeneración física, el derrumbe de su hogar y la muerte de la esposa fiel que se empeñó en curarlo. Esta obra y las ya mencionadas Mate dulce, El malón blanco y La fuerza ciega son quizá las expresiones más crudas en el repertorio de Martínez Cuitiño en donde pueden verse las modalidades extremas de la estética realista-naturalista.

En 1925 se estrenó La emigrada, comedia en cuatro actos, que enfoca de nuevo el tema de la ubicación social de la mujer. El relato versa sobre el caso de una mujer que decide poner fin a un matrimonio en el cual el amor no existe y abandonar el ambiente familiar en el cual se siente víctima de las injusticias de los hombres. A pesar de la fuerte oposición que le presentan su marido, el padre y sus dos hermanos, la heroína se embarca con su hija para Francia en donde piensa encauzar su propio destino. En contraste con las obras anteriores, en las

cuales los personajes femeninos generalmente suelen presentarse como víctimas resignadas de las injusticias de los hombres (Leonor de Mate dulce y Laura de El viaje de don Eulalio), aquí aparece el caso de la mujer fuerte e independiente que decide dejar su condición de "muñeca" para poder determinar su propia vida. Este tipo de mujer, capaz de todo sacrificio para mantener intacta su dignidad, tuvo un antecedente con la presentación de la protagonista de La fiesta del hombre. Sin embargo, en La emigrada el conflicto matrimonial hace posible el planteamiento de otros temas como el divorcio y el arrivismo dentro de la sociedad.

Estrenada en 1926, en Noche del alma, en tres actos, se presenta un conflicto parecido al que vimos en El segundo amor en donde el marido abandona a su familia para poder unirse con la mujer por quien siente una irrefrenable pasión. La esposa, quien un día se mostró tan magnánima y comprensiva en cuanto a la responsabilidad que su marido tenía hacia una chica que sedujo y a quien aconsejó tuviera un aborto, ahora se da cuenta de que su bondad la ha llevado a traicionarse a sí misma. Ante el fracaso de su matrimonio y la destrucción de su ilusión, la heroína se siente condenada a una angustiosa soledad.

Café con leche, en un acto, fue otra obra que también se estrenó en 1926. En esta obra se diseña el carácter de un hombre cuya avaricia crónica no le permite

dar a un atorrante³⁰ un insignificante café con leche. En realidad, no hay asunto propiamente dicho en esta obra sino un cuadro pintoresco de tipos y costumbres del hampa porteña. Al romper con el molde cuadrilátero escénico³¹ que hasta ahora ha formado parte de su estética dramática y al incorporar un plano en el cual algunos personajes son elevados sobre lo cotidiano, el dramaturgo rompe con la estética netamente realista-naturalista y a la vez pone de manifiesto que su producción dramática se halla en plena evolución. Además, el autor emplea eficazmente el juego de luces para contrastar un fenómeno exterior con uno psíquico de uno de los personajes. A partir de esta obra su nueva modalidad se manifestará más enfáticamente y sus obras, en la mayoría de los casos, se unirán al grupo de expresiones vanguardistas. Por la diferente manera en que está concebida en cuanto al aspecto formal de la técnica y por el nuevo espíritu renovador que anticipa, esta obra puede considerarse como obra de transición entre las dos fases dramáticas que hemos señalado.

En 1928 se estrenó otra de sus más interesantes obras, El espectador o la cuarta realidad, en tres actos que el autor llamó "escenas en libertad y tres momentos." La fábula que sirve de pretexto al propósito del dramaturgo versa sobre un incidente acaecido en el teatro donde una actriz ha sido silbada por los espectadores. Un grupo de

amigos se ha reunido en un restorán nocturno para brindarle a la mortificada actriz una cena de desagravio. El grupo se compone de la joven agraviada, el marido de ésta que es a la vez empresario y almacenero, un poeta, un crítico, un actor, un periodista, un poeta arrabalero y una actriz arrabalera. Mientras el grupo comenta sobre lo sucedido, un personaje misterioso (el Espectador), que los ha seguido y que se ha instalado en otro reservado, los interrumpe de vez en cuando con sus comentarios. Habiendo terminado de cenar, el Espectador se une al grupo y no tarda en convertirse en centro de la reunión. Se entabla una conversación entre el grupo y el Espectador y éste paulatinamente va exponiendo una teoría estética. De esta manera se plantea el tema de la importante contribución del espectador dentro del conjunto de las cuatro realidades (un hecho de la vida; la realidad individual del autor; la realidad individual del actor; la realidad colectiva de los espectadores) que, según el espectador-dramaturgo, son indispensables a toda obra artística. Esta obra que se adentra plenamente en el campo de las corrientes vanguardistas fue acogida con entusiasmo por el público y por la crítica. El crítico Octavio Ramírez, al comentar al día siguiente sobre la obra, decía: "Por su tema, por su desarrollo, por sus medios de expresión, por la genérica fisonomía de los personajes, por el contenido y el tono de la palabra, entra perfectamente en

las escuelas de vanguardia que en estos momentos vivifican con un viento tajante de renovación la fatigada escena europea de principios del siglo."³² Y después de hacer dos reparos en cuanto a la presentación del protagonista, señalaba de la manera siguiente el significado que aportaba el esfuerzo del dramaturgo a la dramática argentina:

Pero, aun con estos dos únicos reparos, la última producción de Martínez Cuitiño surge como un gran esfuerzo de amplio y satisfactorio resultado, como una de las empresas más arduas que se han tentado en nuestro teatro, una de sus creaciones más originales y uno de los trabajos en que el autor ha generosamente volcado mayor y más substancioso caudal de pensamiento de muchos años a esta parte. Y más que eso: la primera obra de vanguardia, con pureza de vanguardia en todos sus elementos de fondo y de realización que ha subido a un escenario nacional.³³

En 1929 se estrenó Extraña, en un acto, en que se desarrolla el conflicto de un joven matrimonio en el cual surgen dos mundos diametralmente opuestos. El mundo que habita la heroína es el del pasado en donde convive a través del recuerdo con el esposo quien, durante un breve lapso de tiempo, la acompañó en su idilio amoroso. El choque que sobrevino cuando la imagen del marido ideal no concordó con el esposo que le proporcionaba la realidad cotidiana provocó en ella una neurosis que poco a poco la fue convirtiendo en una "extraña" para el marido. Éste por su parte, se entrega al estudio y a las abstracciones filosóficas, pero irónicamente carece de sensibilidad para descubrir el angustioso drama de la compañera. La indiferencia parece ser el único puente de "comunicación"

entre marido y esposa. Ante la posibilidad de una ruptura definitiva, el padre del joven interviene con el propósito de que lleguen a una reconciliación. El apretón de manos entre los contricantes al final, sólo deja la impresión de que se ha realizado un nuevo pacto en el cual la indiferencia será substituída por un agudo y recíproco odio. Además del sondeo psicológico que ya hemos señalado en obras como No matarás y El segundo amor, en esta obra el autor exhibe su conocimiento de la técnica moderna europea en cuanto se refiere al uso de elementos escenográficos para revelar aspectos anímicos de los personajes.

Un día después de la presentación de Extraña se lleva a escena Prepotencia, farsa en dos actos. El conflicto principal gira en torno a la tiranía ejercida por el marido sobre su familia. Un accidente imprevisto al final del primer acto cambia radicalmente la acción del segundo acto en donde aparece el marido dominado por la esposa y la hija. El esposo prepotente es reducido a un "Caspar Milquetoast"³⁴ que sólo provoca el desprecio de los que lo rodean. La reconciliación, típica característica de una farsa, pone fin a esta obra cómica con la cual el autor manifiesta su experimentación con distintas formas dramáticas. Esta obra y la ya mencionada Notas teatrales son las únicas piezas estudiadas en donde hay un predominio del aspecto humorístico.

Atorrante o la venganza de la tierra, film escénico en cuatro partes y estrenado en 1932, pone de manifiesto la nueva modalidad adoptada por el dramaturgo. El choque producido entre el mundo de la ilusión y el mundo materialista sirve de eje principal a esta pieza. Se relata en ella la historia de un profesor idealista que está convencido de que el hombre debe aspirar siempre hacia la verdad y belleza si procura conseguir su purificación espiritual. El fracaso de su matrimonio, la accidental muerte de su esposa, el egoísmo de los hombres, el descubrimiento de la pasión que su hermano menor sentía por su esposa joven y la actitud intransigente de la sociedad universitaria, terminan por desmoronar su tranquilidad espiritual. Acosado por tanta amargura, el protagonista desaparece y se une a las filas de los atorrantes de la ciudad; llevando consigo su caudal de recuerdos que sólo aumentan su desencanto. El eficaz uso de luces, "flashbacks," transparencias, y una división interna que sirve para acelerar la acción señalan un claro avance técnico y el uso de algunos de estos elementos aportarán vigor a algunas de sus obras posteriores. La obra fue acogida por el público y mereció el Premio de la Municipalidad de Buenos Aires por ser la mejor obra dramática del año.

En Superficie, en prólogo y cuatro actos, se aborda el problema ontológico y gnoseológico. El

subconsciente gravita preponderantemente en esta pieza en la cual el protagonista, impulsado por el deseo de encontrarse a sí mismo, pide la parte de la herencia que le corresponde y abandona a su familia, novia y país. Tras un largo recorrer, el hijo regresa empobrecido con el propósito de reparar el daño causado a su novia y con la firme convicción de que jamás pudo libertarse de su pasado. Sin embargo, pronto se da cuenta de que su hermano le ha sustituido en el corazón de la joven que abandonó y sin tener más que hacer allí, se despide del hogar con el propósito de emprender el viaje definitivo.

En 1934 se estrenó Diamantes quebrados, comedia en tres actos, con la cual el autor regresa, haciendo un paréntesis en la nueva senda emprendida, a las modalidades de la primera etapa. La acción de la obra se desarrolla en el ámbito familiar de una familia venida a menos. Se presenta en ella el perfil del padre que carece de espíritu y fuerza para acostumbrarse a su nueva situación y el de dos hijos acostumbrados a la holganza y a la comodidad. El afán de estos tres individuos por guardar las apariencias contrasta con la actitud de la hija mayor quien, no pudiendo seguir viviendo una mentira, afronta la realidad de la situación con su idealismo y trabajo. A pesar de los obstáculos que se le presentan a cada paso, el tesorero bregar de la heroína y la oportuna

intervención de un primo que la ama, salvan al final a la familia de un definitivo derrumbe económico y moral.

Otra obra que fue premiada por la Municipalidad de Buenos Aires por ser la mejor obra dramática estrenada en 1934, es Horizontes, en tres actos. Esta pieza, que el escritor dedicó a su madre, es una excursión dentro del campo expresionista y en la cual se desarrolla el romance de una serranita cordobesa con virtudes de vidente. Su inmenso dolor producido tras el engaño de un joven de la ciudad quien la enamoró "de puro aburrido,"³⁵ la desplaza continuamente a un plano psíquico en donde durante trances alucinatorios presagia los hechos futuros de la acción, entre los cuales aparece el presagio de la trágica muerte del hombre amado. La preponderante gravitación de lo inconsciente y la exploración de un caso de videncia tan discutido hacen de esta obra una de las más interesantes dentro de la orientación vanguardista. La obra fue bien recibida por el público y por la crítica. En el diario La Nación se comentaba sobre la obra de la manera siguiente:

La crítica no puede exigir la exactitud científica de una pieza, sino tan sólo la posibilidad de su verosimilitud científica. Esta existe, pues que son muchos los hombres de estudio que afirman la verdad de los hechos que en Horizontes se desarrollan. Con esto basta para que no se remonte a lo inverosímil y se mantenga en el campo de lo posible. Logrado ello, para que no sea una construcción en el aire, lo que más interesa en una pieza de teatro es su animación viviente, la verdad de su vida escénica.

Horizontes las tiene y las comunica, lo que es doble mérito, en el terreno tan peligroso en que se desenvuelve. Las logra porque el autor ha sabido imprimirle al personaje central y a las situaciones en que actúa un soplo de sugestión y ha cuidado de hacer llegar este soplo de más allá sin exageraciones en los hechos y con sobriedad en los medios.³⁶

Obra con rasgos simbolistas es Servidumbre, en un prólogo y cuatro actos, que fue estrenada en 1938. En ella se presentan tres períodos difíciles en la vida de la protagonista: el período en que queda desamparada debido a que el padrastro la considera una enemiga a su bienestar matrimonial; el período donde es considerada una intrusa por la servidumbre de un hogar de bien en donde ha conseguido empleo y en donde trata de contrarrestar la corrupción de la servidumbre; y el período en que la suspicacia y maldad de los parientes de su antiguo amo y presente esposo conspiran contra el bienestar de su matrimonio y el futuro de su hijo que está por nacer. Los parientes tratan de probar que Evangelina es una perdida que se ha aprovechado de la supuesta locura de su marido para conseguir que se case con ella. La obra termina con el fallo favorable de los jueces en favor del matrimonio. Como la mayoría de las obras de la segunda fase, el asunto se desarrolla en dos planos: uno en que los hechos y las soluciones están ligados a la vida cotidiana y el filosófico en el cual se abordan aspectos del problema humano.

Un problema de conciencia sirve de eje principal a la acción de El hombre imperfecto, en cuatro actos, que fue estrenada en 1943. Se presenta el caso de una joven universitaria que se casa a la fuerza, por temor a la muerte, con un hombre a quien no ama. El recuerdo del novio a quien abandonó continúa interponiéndose entre ella y el marido a quien odia. La situación infranqueable entre los esposos hace del matrimonio un verdadero infierno. El continuo pensar en su estado de insignificancia debido a su pasada cobardía y la ilusión de poder recobrar su dignidad y su amor perdido, impulsan a la heroína a intentar una separación definitiva. La noticia de que su ex-novio y su hermana se aman y piensan casarse destruye la esperanza que tanto había acariciado y en un momento de desesperación termina por suicidarse.

En 1949, Martínez Cuitiño estrenó El mago escondido, en cuatro actos, en que se hace alusión al subconsciente freudiano. En esta obra se desarrolla el caso de una joven universitaria que no puede darse a la ilusión del amor debido a una experiencia traumática que tuvo a la edad de doce años. Con la excepción del médico que la asiste, su actitud hacia los hombres causa asombro a los familiares y amigos. Sólo después de que el médico ha desenterrado al "mago escondido" que aqueja a la heroína, puede ésta entregarse a una vida normal con el hombre a quien ama.

Además de las obras presentadas, Martínez Cuitiño escribió, en colaboración con José González Castillo, La santa madre, en tres actos y El parque, también en tres actos. En colaboración con Carlos M. Cantú y S. Mattos Rodríguez, escribió Lanza fuerte, en un acto.

En la presentación de la trayectoria dramática de Martínez Cuitiño hemos visto dos aspectos principales que hacen imposible el encuadre de su labor dramática dentro de una línea o temática definida: en primer lugar su constante inquietud renovadora y en segundo lugar, su propensión por tratar temas de variada índole. Sin embargo, hemos señalado dos fases que por separado tienen aspectos unificadores. En la primera fase, en la cual el dramaturgo hace crítica social, predominan el elemento objetivo y un marcado tono de disconformidad. Los personajes se presentan como seres sociales y el lente observador del autor se dirige hacia la acción recíproca entre sus personajes con las instituciones sociales y con sus semejantes. Con postura reformista, se inclina preferentemente hacia el empleo de las modalidades de la estética realista-naturalista y bajo el influjo de dichas tendencias crea obras de un verismo brutal tales como La fuerza ciega y La mala siembra. Paulatinamente el dramaturgo va moderando su tono combativo y a la vez se va alejando de las escenas descarnadas como las que ponen fin a las dos últimas obras mencionadas. Un marcado tono

pesimista se manifiesta en la mayoría de sus obras pero, como se verá más adelante, dicha actitud responde a una disconformidad con miras hacia la reforma social. En la segunda fase hemos visto un cambio de dirección y el abordamiento de situaciones más audaces tales como la elaboración de una teoría estética en El espectador o la cuarta realidad y el tratamiento de un caso de videncia en Horizontes. La acción de algunas obras de su segunda fase se desarrolla en dos planos: el de la realidad cotidiana y otro abstracto que lleva a la especulación filosófica y en varios casos al estudio psicoanalítico. Los temas suelen ser universales sin dejar de ser nacionales. Su crítica social, que es un elemento constante en ambos períodos, se caracteriza por un tono más mesurado. El aspecto intelectual se intensifica en esta fase y por lo general predomina el aspecto subjetivo. Un claro avance técnico en cuanto a la estructura y estilo se manifiesta en este período y, en la mayoría de los casos, en las obras se enfoca con sus variantes el problema del existir humano. La copiosa y variada temática que se desprende de casi medio siglo de creación dramática será el objeto de estudio del siguiente capítulo.

NOTAS DEL CAPITULO PRIMERO

¹Nerio Rojas, en "Demostración a Martínez Cuitiño" en Argentores (Buenos Aires: octubre de 1945), pág. 23.

²Vicente Martínez Cuitiño, El café de los Inmortales (Buenos Aires: Edición G. Kraft, 1954), pág. 37.

³Cf. Tito Livio Foppa, Diccionario teatral del Río de la Plata (Buenos Aires: Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, 1961), pág. 974.

⁴Cf. "Teatro: Vicente Martínez Cuitiño" en Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina (Buenos Aires: Segunda quincena de octubre 1950), 73: pág. 7.

⁵Alvaro Melián Lafinur, "Una generación se juzga a sí misma" en Nosotros, Nos. 279 y 280 (agosto y septiembre de 1932), pág. 96.

⁶Cf. Carlos Damel en "Demostración a Martínez Cuitiño," pág. 16.

⁷Cf. Tito Livio Foppa, Diccionario teatral, pág. 439.

⁸Véase "Los colaboradores de este número" en Nosotros, No. 199 (diciembre de 1925), pág. 699.

⁹Véase "Revista de Filosofía," en Nosotros, No. 70 (febrero de 1915), págs. 212-213.

¹⁰Roberto F. Giusti, "La crítica literaria en la Argentina" en Nosotros, No. 283 (diciembre de 1932), pág. 254.

¹¹Cf. "Teatro: Vicente Martínez Cuitiño," pág. 5.

¹²Tito Livio Foppa, Diccionario Teatral, pág. 439.

¹³A pesar de que El único gesto llega a escena primero, Luis Ordaz dice que según confesión del propio autor, Rayito de sol "fue su primera obra teatral, escrita mientras rendía las materias de Derecho." Pedro Orgambide y Roberto Yahni, Enciclopedia de la literatura argentina (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970), pág. 437.

¹⁴Cf. Carlos Damel en "Demostración a Martínez Cuitiño," pág. 16.

¹⁵Roberto F. Giusti, "El teatro" en Historia de la literatura argentina (Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1959), tomo IV, págs. 569-570.

¹⁶Ibid., pág. 569.

¹⁷Comentando sobre el influjo de ¡Al campo! sobre los escritores de la época, Luis Ordaz dice lo siguiente: "La obra poseía un noble contenido moral, de líneas sumamente simples, cuya huella seguirían posteriormente muchos autores del género: el tumulto de la ciudad, con su egoísmo y su falsía, contrapuesto a la tranquilidad del campo, con su lealtad y sencillez." Luis Ordaz, El teatro en el Río de la Plata (Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1957), pág. 52.

¹⁸Carlos H. Faig, "La parábola del teatro de Vicente Martínez Cuitiño" en Revista de Estudios de Teatro XI, Instituto Nacional de Estudios de Teatro (Buenos Aires: 1970), pág. 17.

¹⁹El Moderno fue uno de los teatros construídos en las últimas décadas del siglo XIX. Tito Livio Foppa dice que este teatro es el que más nombres ha cambiado desde su fundación. En 1907 recibió el nombre de Moderno y actualmente se llama el Liceo. Cf. Tito Livio Foppa, Diccionario teatral, pág. 842.

²⁰Cf. Mariano G. Bosh, Historia de los orígenes del teatro nacional y la época de Pablo Podestá (Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos, 1929), pág. 288.

²¹Nicolás Barros, "Teatro nacional" en Nosotros, No. 38 (marzo de 1912), pág. 226.

²² Enrique García Velloso, La Nación, 4 de julio de 1922. Citado entre otros juicios al final del tomo III de Teatro (Buenos Aires: Editorial M. Gleizer, 1923).

²³ Manuel G. Lugones, "Teatro nacional" en Nosotros, No. 54 (octubre de 1913), pág. 99.

²⁴ Luis G. Urbino, Excelsior, Méjico, 9 de enero de 1922. Citado entre otros juicios al final del tomo I de Teatro (Buenos Aires: Editorial M. Gleizer, 1923).

²⁵ Héctor G. Quiroga, en "Demostración a Martínez Cuitiño," pág. 18.

²⁶ Alfredo A. Bianchi, "Teatro nacional" en Nosotros, No. 98 (junio de 1917), pág. 349.

²⁷ Manuel Machado, La Libertad, Madrid, enero de 1921. Citado entre otros juicios al final del tomo III de Teatro (Buenos Aires: Editorial M. Gleizer, 1923).

²⁸ Martínez Cuitiño, No matarás, pág. 232.

²⁹ Martínez Cuitiño, El segundo amor, pág. 92.

³⁰ Según la definición del diccionario: un tipo vago y callejero que vive pordioseando. Cf. El Diccionario Manual e ilustrado de la lengua española (Madrid: Espasa-Calpe, 1950).

³¹ Cuadrilátero molde escénico: el argumento, la intriga, la situación y la teatralidad de una obra dramática. Cf. Octavio Ramírez, Treinta años de teatro (1925-1955) (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1963), pág. 49.

³² Ibid.

³³ Ibid., pág. 50.

³⁴ Según la definición del diccionario: un hombre en quien se puede infundir el miedo o que puede ser dominado fácilmente. Cf. The Random House Dictionary of the English Language, College Edition (New York: Random House, Inc., 1968).

³⁵Martínez Cuitiño, Horizontes en "Argentores"
No. 60 (junio de 1935), pág. 21.

³⁶La Nación, Citado entre otros juicios al final
de Horizontes en "Argentores" No. 60 (junio de 1935),
pág. 33.

CAPITULO SEGUNDO

LA TEMATICA

La temática que inspira la dramaturgia de Martínez Cuitiño es tan variada como lo son los escenarios en que el escritor ubica la acción de sus piezas. Martínez Cuitiño fue un ávido lector ya que sus obras en conjunto ponen de manifiesto un profundo conocimiento de la literatura mundial y de las corrientes estéticas en boga.¹ Muchos de sus temas pertenecen al repertorio universal pero adquieren cierta argentinidad, sin dejar de ser universales, al ser tratados por un autor que los aclimata al ambiente argentino. El tratamiento de sus temas va siempre acompañado de un sentido ético y de un profundo humanitarismo que son dos de las virtudes salientes de este escritor. El amor hacia el prójimo y su sed de justicia lo inducen a tratar temas tan desiguales como la mujer victimizada por el hombre, la situación de la mujer dentro de la sociedad, el tráfico de mujeres, la tiranía dentro del hogar, el divorcio y la pena de muerte. Su afán por corregir los males de la sociedad lo impulsan a enfocar problemas como la figuración social, el arrivismo, el vicio del juego y la política rastrera.

su deseo por una raza fuerte y útil se manifiesta en obras donde el dramaturgo aborda el tema del inmigrante y el tema de los estragos causados por el alcoholismo y la morfina. según avanza su carrera dramática se nota el interés del autor por fenómenos psíquicos que se relacionan con la problemática de la personalidad. Su amor por las cosas del teatro le incita a estudiar el proceso de la creación teatral desde el momento en que el autor da forma dramática a un acontecimiento hasta el momento en que los espectadores interpretan lo que ven en escena. Además, aquí y allí aparecen los eternos motivos del honor, del amor y de la ilusión.

El tema de la mujer como víctima de la avaricia, lujuria o egoísmo del hombre aparece en un buen número de obras del autor. La mujer suele ser engañada, seducida, corrompida y en algunos casos vendida por el hombre. Los factores que contribuyen a la caída de la mujer son varios: la ilusión que del amor tiene la mujer, la necesidad económica, la irresponsabilidad de los padres y maridos, y en algunos casos la debilidad personal. Consuelo de La humilde quimera es un buen ejemplo de la mujer que traiciona sus principios debido al amor que siente hacia su novio. Roba una cantidad de dinero para salvar al novio de la cárcel y como consecuencia se ve complicada en una situación denigrante al buen nombre de su familia. Sueña con su "humilde quimera"--su próximo casamiento--y tardíamente se da cuenta de la desfachatez y del egoísmo

de su novio. La desilusión que se apodera de la heroína provoca las siguientes palabras que sintetizan hasta cierto punto la situación de un buen número de personajes femeninos en la dramaturgia del escritor: "No tenemos ni siquiera derecho a soñar, porque cuando despertamos nos hallamos frente a un criminal que se vale de los medios más sagrados para complicarnos en sus miserias."² Un personaje secundario, Aurora de El derrumbe, que vive como amante de un hombre desalmado se defiende ante la acusación de Ernesto de que ha explotado y arruinado al viejo Pancho con las siguientes palabras: "Dígame, doctor, ¿no es un canalla un individuo que valiéndose de mi ignorancia y de la ignorancia de mi pobre padre nos hizo creer que yo me había casado con él?"³ Otros ejemplos de mujeres engañadas, seducidas y por lo general abandonadas son: Ermelinda de Los Colombini que llega a la realización de que sólo ha servido de "pasatiempo" a su novio Julián; Dorita de Los Soñadores que después de ayudar económicamente a su novio Alomar, es abandonada porque éste aspira a la figuración social que su matrimonio con Luz le puede proporcionar; Cristina de La mala siembra que, al ser engañada, seducida y abandonada por el íntimo amigo de su hermano acaricia la ilusión de poder curar a un morfinómano que le ha perdonado su falta; Estela de Superficie que se suicida al ser engañada, seducida y abandonada por Chalo; Evangelina de Servidumbre y Mecha de El mago escondido que son deshonradas a la fuerza. El mejor ejemplo de la mujer que cae en las

garras de los hombres debido a la necesidad económica es Laura de El viaje de don Eulalio que se expresa sobre el asunto de la manera siguiente: "Cuando una se queda sin empleo, sin un centavo para pagar una modesta habitación, cuando la engañan y la tiran a la calle como a una cosa inservible, la honradez no sirve para nada, porque nadie quiere escucharla."⁴ Un ejemplo en donde la mujer cae en el encenagamiento debido a la irresponsabilidad de los padres y la miseria económica es el caso de María Luisa y Leonor de Mate dulce. Situaciones en donde vemos que la debilidad personal de la mujer contribuye a su deshonor son el caso de Coca de La bambolla y Marta de Diamantes quebrados.

Otro tema que aparece con frecuencia, directa o indirectamente, y que se relaciona en algunos casos con el motivo que acabamos de mencionar es el de la emancipación de la mujer que manifiesta la preocupación del escritor en lo que se refiere a la ubicación social de la mujer. Martínez Cuitiño estudia el problema dentro del hogar, del matrimonio o dentro de la convivencia entre amantes. Su propósito es criticar la patética situación de la mujer dentro de un ambiente que la condena a través del prejuicio y de la injusticia a una esclavitud espiritual. Los obstáculos que se le presentan a la mujer que defiende la independencia de sus actos suelen ser múltiples: gran número de convencionalismos sociales, ideas tradicionales de los hombres que consideran a la mujer como un ser

inferior y por lo tanto incapaz de encauzar su propio destino, el concepto tradicional del honor femenino, el papel tradicional que le ha sido otorgado a la dama de casa; en fin, una moral que sirve principalmente a los intereses de los hombres. En contraste con el tradicional papel sumiso que los hombres apetecen, algunos personajes femeninos del autor se esfuerzan por hacer valer sus derechos de mujer y adoptan una de dos posiciones: la simulación que las convierte en cómplices de una sociedad enmascarada o la abierta rebeldía que las convierte en blanco de la moral social pero a través de la cual luchan por el mantenimiento de sus ideales. La situación de la mujer dentro de la sociedad no es muy halagadora según el escritor debido a que en la mayoría de los casos la mujer está condenada a la resignación, la sumisión y a la supresión de sus propios sentimientos. La simpatía con que el escritor dibuja a muchos de sus personajes femeninos pone de manifiesto el interés que tenía por el mejoramiento de la situación de la mujer.

En El derrumbe, Sara se rebela contra las injusticias de una sociedad hipócrita y decide vengarse empleando las mismas armas que los hombres han usado contra ella: la mentira, la hipocresía y la simulación. A los diecisiete años su familia la casó con un hombre por quien no sentía ningún afecto. Habiéndose resignado a su situación, logró ilusionarse con el amor por algún tiempo pero no tardó en darse cuenta de que en realidad sólo era

un instrumento expuesto a la violencia y al ultraje de su marido. Como consecuencia, pronto empezó a sentir asco por el hombre y por las cosas tan naturales como "el amor, la verdad, decir lo que se piensa, lo que se siente . . ." ⁵

Después del fracaso de su matrimonio, la heroína se da a la vida alegre y ya convertida en experta en el arte de la simulación emplea todos los medios a su alcance para explotar las debilidades de los hombres. El caso de Sara es interesante porque muestra el efecto determinante que el medio ambiente puede ejercer en el individuo y como extensión el efecto pernicioso que tal resolución de parte de la mujer puede tener dentro de la sociedad. Mientras avanza la carrera dramática del escritor, sus obras irán adentrándose más y más en el problema de la mujer. En El viaje de don Eulalio surge una situación dramática en donde el amante de Laura, luego de pedirle que abandone el apartamento, le informa cruelmente de su estado de insignificancia con las palabras siguientes: "No te pongas trágica. Cuando no me gusta un mueble me compro otro, con toda sinceridad." ⁶

La actitud del hombre que relega a la mujer a un estado de mera posesión o decoración también se manifiesta en el caso de Adelaida de No matarás en donde el marido por estar entregado a la tarea de distribuir justicia no repara en que su esposa es un ser humano que necesita de sus atenciones. Tampoco parece creer que su compañera sea capaz de sentir compasión por el infortunio de otro ser humano. En una entrevista entre el marido y

el secretario Cabral, en donde aquél se resiste a firmar una sentencia de muerte, la esposa espontáneamente aprueba la decisión del juez y deja escapar un entusiasmado "¡Muy bien!" Con las pocas palabras que siguen el autor revela la actitud del marido y a la vez la actitud sumisa a que está condenada la esposa.

Herold: Cállate. No intervengas en estas cosas.

Adelaida: Perdóname. (A Cabral) Perdone, señor. Ha sido sin querer; se me escapó.⁷

El reverso de esta actitud sumisa aparece en aquellas situaciones en donde la heroína se rebela contra las imposiciones de los hombres. Ermelinda de Los Colombini, a pesar de la apremiante situación económica del hogar se rebela contra la actitud de su hermano y padre quienes anhelan su casamiento con el hijo del enriquecido italiano y defiende con ahinco sus derechos de mujer y la independencia de sus actos. En forma de reproche la joven le dirige al padre la siguiente interrogación: "¿Quiere que me venda y me sacrifique para salvar a la familia?"⁸ El matrimonio se lleva a cabo pero no porque la heroína traicione sus ideales sino porque verdaderamente ama al hijo de don Giacomo. La misma actitud de la mujer que no quiere ser sacrificada a intereses materiales se destaca en el caso de Mecha de El mago escondido en donde la protagonista vence el propósito de su padre que quiere casarla con un hombre de dinero pero a quien ella odia. El interés por los bienes materiales y la actitud de los

hombres que se consideran guardianes del destino femenino se manifiesta en la siguiente observación de la protagonista:

"He accedido en silencio al codicioso e inesperado comedimiento de mi padre, preocupado siempre con mi porvenir hasta más allá de lo humano."⁹ Considerándose dueña de su propia alma, la heroína defiende la independencia de sus decisiones y está dispuesta a todo sacrificio con tal de conservar su dignidad y de estar de acuerdo consigo misma.

El tema de la liberación de la mujer se aborda directamente en La fiesta del hombre y en La emigrada. Las dos obras constituyen, quizá, las más representativas del escritor en cuanto se refiere a la defensa de los derechos de la mujer. En la primera se presenta el caso de la mujer que defiende sus ideales frente a una sociedad intranigente y cuya moral está encarnada en la actitud de su ex-novio, Mario. Despechado ante la revelación de que Enriqueta ha sido amante de don Florencio, Mario invoca la moral pública para injuriarla. Horrorizada con el verdadero carácter del hombre por quien se sacrificó, la heroína da rienda suelta a su dolor y sintetiza de la manera siguiente el dilema de la mujer dentro de una sociedad hipócrita e injusta:

¡Oh! ¡Basta! ¡Basta! ¡Así lo quiere la moral pública que tú invocas para injuriarme; pero la moral pública se transforma! ¡Con ser rígida es menos dura que el corazón de los hombres! ¡Y ya ha de llegar el día en que todos ustedes comprenderán mejor la necesidad de respetar a la mujer, no solamente en los libros, con cuyas páginas se llenan la boca cuando simulan una

inteligencia con la actitud revolucionaria que no aceptan luego por la triste razón de que no les conviene, sino en la calle, en la escuela, en el hogar, en la vida misma, donde pretenden aún mantenernos en calidad estúpida de muebles o de inconcientes [sic] fábricas de hijos, mientras ustedes, los austeros defensores de nuestra esclavitud, los inflexibles apóstoles de la moral pública visitan en el lupanar a la otra, a la mujer libre--que es libre por la infamia de algún hombre--a la mujer libre a quien persiguen y adulan y sirven como lacayos y con cuyo recuerdo ¡¡¡hipócritas!!! quieren humillarnos para vengarse acaso del profundo desprecio con que ellas les pagan la locura de quererlas! Sigue ofendiéndome, despréciame más aún; lánzame todo el bagage [sic] de injurias, llama también al otro, llama a todos los hombres, tráelos aquí para que me abofeteen y me ultrajen de todos modos porque he cometido el delito de la sinceridad, que tú no mereces, que ustedes nunca merecen, porque sólo aceptan la mentira y el fraude en su afán de comprender la vida . . .¹⁰

Las quejas de la joven sintetizan hasta cierto punto la protesta femenina que se encuentra en varias obras de Martínez Cuitiño. Un caso parecido al que se observa en La fiesta del hombre se da en La emigrada, pero aquí la acción dramática gira en torno a un dilema matrimonial en donde el motivo de la liberación de la mujer se vincula con el tema del divorcio. Obdulia, la protagonista, se rebela contra la tiranía de su esposo, de su familia y de la sociedad. Considera que ha sido utilizada como "objeto" por su familia (todos hombres) y por su marido. Con enérgica resolución, que nos recuerda el abandono del hogar por la Nora de Ibsen, la heroína defiende sus derechos y su dignidad. En una reveladora escena entre padre e hija, Obdulia se expresa con palabras que cifran la actitud de la mujer moderna que reclama a todo trance su liberación

ante el yugo de una injusta sociedad condicionada por prejuicios y por una moral que sirve principalmente a los intereses de los hombres:

Prudencio: -Cualquier cosa, hija, cualquier cosa, menos el divorcio. ¡No faltaba más! ¡Sería gracioso! ¡Bonitas cosas dirían de toda la familia del viejo de la Fuente! ¡No, no, hija, no! . . . Hay que tener más calma y proceder con más tranquilidad, cuando se trata nada menos que del hogar.

.....

Obdulia: (Exaltada) La belleza moral de la mujer más digna no resiste a la vida en común con un canalla, padre. Perdóneme, pero yo no necesito que usted me haga el retrato de mi madre para justificar su oposición a mi divorcio . . . Quisiera ver a la mujer más santa aguantar hora tras hora, día tras día, año tras año, el asalto de la infamia . . . Y además . . . yo no tengo pasta de santa. Yo soy una mujer de mi siglo y de mi medio. Robada, golpeada, ultrajada de todos modos por un hombre a quien no quiero más, porque ha hecho todo lo humanamente posible para extirpar hasta el último vestigio de afecto, quiero mi libertad, clamo por mi libertad, después de haber agotado todos los medios para evitar un desastre de esta naturaleza . . . Está muy bien el hogar, está muy bien el amor eterno, está muy bien todo lo que usted quiera, padre; pero todo eso no tiene nada que ver con mi realidad. Yo también amé y quise y puse todas mis ilusiones en la construcción de la dicha. Para mantener el ensueño puse además de amor mucho dolor . . . Pero se acabó, padre. Es la centésima vez que lo llamo. Es un pillo, es un degenerado, padre . . . ¿Quiere usted que continúe viviendo con él? Será peor para usted y para mí . . . Aquí el único que gana es él, porque explota en mí su condición de marido, y lo [sic] explota brutalmente, y cuenta con otro punto de apoyo: con sus escrúpulos y sus prejuicios para ejercer su profesión.¹¹

El padre y los dos hermanos, que se consideran "fuerzas directivas de núcleos sociales y políticos"¹² y que defienden su posición en nombre de intereses políticos, materiales, económicos y sociales, le niegan rotundamente la aprobación que anhela la heroína. Todos invocan la

"ley moral" que es, como se puede esperar, una moral que les conviene. Aprueban sólo una separación y le aconsejan que vuelva al hogar en donde, según ellos, no le faltará nada y en donde será la "reina" pero en donde la protagonista sabe con toda certeza que perderá los últimos vestigios de su dignidad. Gerardo, su hermano que piensa casarse por interés para salvar a la familia de la ruina económica, puntualiza con las siguientes palabras el carácter de posesión en que es considerada la mujer: "Tú, primero, perteneces a la familia, y después a la sociedad."¹³ A lo que responde valientemente la heroína: "Primero me pertenezco a mí misma."¹⁴ Ante la intransigente actitud de su familia y sintiéndose incapaz de la resignación, la protagonista se embarca con su hija para Europa dejando atrás una situación intolerable que sólo terminaría en menoscabo de sus ideales y de la integridad de su pensamiento; es decir, de su propia personalidad.

El motivo del divorcio también ocupa un lugar destacado en El segundo amor. Dentro de un núcleo familiar, el autor trata varios aspectos relacionados con el tema. Al darse cuenta de que su marido la engaña con una amiga íntima del matrimonio, Rosaura trata de echar de la casa a la intrusa que ha logrado perturbar la tranquilidad de su hogar. La intervención del marido, que no quiere que Tina salga, sólo aumenta el dolor de la esposa quien defiende inútilmente sus derechos de esposa. En un arrebató de indignación, Rosaura abandona el hogar y por lo tanto

surge la posibilidad de que pierda el pleito. En el tercer acto se hace hincapié en el doloroso trance por el cual pasan los hijos que no comprenden por qué han sido separados de la madre. Los chicos quieren saber cuándo los llevarán a ver a la madre pero sus preguntas sólo consiguen provocar un evasivo "Silencio . . . No preguntar cosas raras"¹⁵ de parte de una inglesita pretenciosa que los cuida. El agravante aspecto de la murmuración social se introduce con la entrada de dos personajes secundarios por cuya boca el público se da cuenta de los diversos comentarios que ha ocasionado el enojoso pleito. En este mismo acto el autor señala algunos trámites legales que son inevitables en un pleito de esta naturaleza. El marido se muestra magnánimo en cuanto al aspecto económico, pero, por otro lado, pretende quedarse con los dos hijos. El dilema de la esposa no puede ser más angustioso. Esta invoca los derechos de madre y los opone a toda ley social que pretenda quitarle lo único que ambiciona. Finalmente la madre consigue llevarse a los hijos y el padre se resigna a su cruel desgarramiento interior. En escenas sumamente dolorosas, el dramaturgo ha logrado dar vida escénica a la complicada cuestión del divorcio. Como aspectos negativos del divorcio se hace hincapié en la destrucción de un hogar, el dolor causado a seres inocentes, la murmuración social que suele agravar el dilema de los esposos, el odio conyugal que fácilmente puede llevar a la difamación de carácter, la inevitable intervención de los representantes de la justicia

que aplican leyes rígidas a asuntos tan delicados como el problema de los hijos, y finalmente las repercusiones sociales que puede ocasionar el divorcio en la vida de los contricantes.

El tema del tráfico de mujeres se expone en El malón blanco. El autor se basa en un caso particular para atacar un problema que no puede ser más universal. La triste historia de Regina, que es vendida por el padre y corrompida por el marido, no es sino un grito de reivindicación social.

Un caso de dominación doméstica en la farsa Prepotencia sirve al autor para tratar el tema de la tiranía. Cloro, marido prepotente y absurdo en el primer acto, se siente relegado a una posición inferior en el segundo y no llega a comprender las razones que puedan explicar su situación hogareña que considera injusta y grotesca. Las injusticias a que lo someten la esposa y la hija le llevan a compararse con una cucaracha que según él es "una cáscara que anda por los suelos."¹⁶ Genaro, inquilino de la casa y portavoz del autor, en una conversación con el marido, revela la intención del dramaturgo:

Todo esto le pasa por haber abusado antes de su autoridad. Yo se lo dije a tiempo, cierta tarde que usted pretendió vejarme. Usted era un tirano y ya sabemos lo que a la postre queda de un tirano. Una triste cosa mendicante que implora misericordia o perdón. Lo único que puede salvar a los tiranos es lo que no hacen: el bien que sólo practican--y muy mal--cuando tienen necesidad de comprar voluntades. Invocan el amor, como lo invocaría usted ahora. Todo aquello que usted hacía lo hacía por amor, ¿no? . . . ¡Lindo amor! Lo único que los caracteriza es lo que

a usted lo caracterizaba: la crueldad, contra la cual se vuelve cuando son ellos, como usted ahora, quienes deben padecerla.¹⁷

Martínez Cuitiño presenta al típico tirano que abusa de su autoridad y que suele recurrir a la crueldad para infundir temor dentro de la sociedad. El mensaje del escritor cobra un carácter universal cuando pone en boca de don Genaro la siguiente observación: "Usted sólo sabía deprimirlas, lo mismo que los tiranos con sus amados pueblos, un hecho casual, como el de la bala que aquella noche lo salvó, le dio en un instante conciencia de su fuerza y han hecho con usted lo mismo que hacen los pueblos con los tiranos cuando llegan a vencerlos: despreciarlos, cuando no los matan.

. . ."¹⁸ El conflicto se resuelve alegremente al final de la farsa mediante la reconciliación de los cónyuges y la tranquilidad doméstica se restablece tras la conversión del marido quien reconoce lo absurdo que resulta el tratar de establecer un régimen mediante la fuerza bruta.

El tema de la pena de muerte constituye el asunto principal de No matarás. Este alegato contra la pena capital manifiesta de nuevo el profundo sentimiento de justicia que se evidencia en la mayoría de las obras del escritor. El título mismo de la obra se basa en el precepto bíblico que establece el carácter sagrado de la vida humana. Partiendo de esta idea, el autor se rebela contra un sistema de justicia que tiene más en cuenta el delito y la pena establecida por la ley que las circunstancias, sociales o psíquicas, responsables por el acto

anti-social del individuo. El protagonista explica al secretario Cabral algunas de sus razones por las cuales se resiste a sentenciar a muerte al parricida Nager:

Que un hombre con o sin taras determinadas, enloquecido o no por la pasión, hostilizado por el ambiente moral, bajo la presión de circunstancias distintas y complejas pierda el dominio de sí mismo y mate, lo encuentro perfectamente lógico; una nube ha caído sobre sus ojos y ese hombre no ve, una fuerza superior a su voluntad armó su brazo y acomete sin quererlo, una onda de atavismo invade su conciencia y la extermina para dar paso a los impulsos que duermen en el fondo de su ser y de los cuales nunca es responsable. Pero que un juez mate reflexivamente, fríamente, calculadamente, en nombre del Estado y para dar satisfacción a la sociedad que, por lo general, no se lo pide ni se lo agradece, eso, me resulta francamente intolerable. A nadie que esté cuerdo le gusta matar, y si el Estado es la suprema cordura no debe matar. Matan los locos, los tarados, las pobres víctimas de la pasión. Y el Estado no puede ser loco, ni puede apasionarse, mi querido amigo. (Se hace un silencio.) Además, si la ley autoriza a matar en defensa de la propiedad privada, cuyo régimen y cuya naturaleza el hombre puede discutir y aun negar ¿con qué derecho se despojará al hombre de la vida que es su mejor propiedad, su propiedad más cierta porque entre otras razones, no es susceptible de negarse ni de discutirse?¹⁹

Para Martínez Cuitiño lo ideal era que un sistema de represión tuviera en cuenta el estado patológico, fisiológico y psicológico del criminal ya que se trataba de hacer justicia y no simplemente de conseguir una venganza que, según él, la sociedad en la mayoría de los casos no pide. En los siguientes parlamentos de una conversación entre el secretario y el juez, en donde se discute el problema de culpabilidad, aparecen algunas ideas claves de la ideología del autor:

Herold: (Exaltándose) ¿Y quién se fabrica asesino?
 . . . Nadie. El que quiere matar, cree que quiere, es decir: padece la ilusión de su voluntad libre. Obedece, sin saberlo, a factores heredados o adquiridos sin su culpa.

Cabral: Me imagino que la culpa no es de la víctima.

Herold: La culpa es de la sociedad que en tal caso crea dos víctimas: la que mata y la que muere. El asesino es siempre un producto, nunca una causa. Mire usted. Si un viento constante inclina a un árbol en su desarrollo y en una sacudida violenta el árbol hace daño a un niño, de ello no tiene la culpa el árbol, ni siquiera el viento, porque ni el viento ni el árbol lo quisieron. Usted, con su criterio, trataría posiblemente de aniquilar el árbol porque hizo daño al chico. Yo, en cambio resguardaría al árbol del viento para que creciera recto y, en todo caso, apartaría a los niños del lugar. Los atavismos son vientos ocultos, los asesinos árboles inclinados, las víctimas niños que la sociedad pudo apartar del peligro. Por lo demás, ¿usted cree o no en la ciencia? Si cree, sabe muy bien que la pena de muerte no ejerce ningún poder intimidatorio, porque así lo demuestra hasta la evidencia la criminología.²⁰

En una dramaturgia tan orientada a corregir los males de una sociedad materialista no podía faltar el tema de la ostentación. Para Martínez Cuitiño el afán de figuración social constituía una de las causas principales por las cuales muchas familias se encontraban al borde de la miseria económica y moral. En Mate dulce, por ejemplo, se presenta un hogar criollo de medio pelo en donde el afán por distinción social es un factor determinante en el deslizamiento de la familia hacia la deshonra. Por no perder a dos jóvenes adinerados que les pueden proporcionar dinero y lujo, las dos hijas de Pedro viven como amantes de aquéllos mientras que los padres se convierten en meros alcahuetes. El mismo tema aparece en obras como La

bambolla y Diamantes quebrados. El título²¹ de la primera ya anuncia el asunto principal de la obra. En ella se pinta una familia en donde el ansia de ostentación trastorna el equilibrio económico y moral del hogar. En contraste con la noble figura del marido y de una de sus hijas, aparece el perfil de una esposa inconsciente e irresponsable. Sin el consentimiento del marido pide dinero prestado a un usurero para poder satisfacer las exigencias de la vida social a que está acostumbrada, sabiendo bien que la situación económica del hogar es grave. Para ella, como para su hija Coca, la vida sin las visitas al teatro y a las modistas, los paseos en el Tigre, el auto, los buenos vestidos y una casa sin mucho relumbrón sería un infierno. El abandono de la casa por la esposa es la recompensa al noble esfuerzo del marido que trata de salir a flote mediante un procedimiento decoroso. Ante el desbarajuste de la familia, el marido y una de las hijas deciden iniciar una nueva vida mediante el esfuerzo propio y el trabajo. En Diamantes quebrados aparece otra familia venida a menos, en donde la ostentación ha ido paulatinamente minando la solidez económica y moral. Debido al afán de figuración social, los miembros del hogar, con la excepción de Rosina, prefieren continuar viviendo una mentira porque no tienen la fuerza de carácter ni el deseo para acostumbrarse a vivir una vida más modesta. Ante el desalojo de la familia y la inconciencia de su padre y hermanos, Rosina decide afrontar el problema mediante un

esfuerzo honrado. Según ella "El trabajo no es deshonor."²²

Un caso en donde la ostentación del padre contribuye hasta cierto punto a la desgracia de la hija aparece en Cuervos rubios. Ante el regreso de la hija que ha abandonado a su marido, doña Catalina reprocha al marido: "Yo ya te lo había dicho. Juanita era demasiado joven. No había necesidad de que se casara tan pronto. Además nosotros no conocíamos bien al yerno. A ti te gustaba porque tenía título, querías un doctor en la familia. Ahí tiene [sic] para lo que sirve el título, para labrar una desgracia."²³ Esta afición por los títulos doctorales, mediante los cuales muchas familias pretendían adquirir notoriedad social, es objeto de una sátira en el tercer acto de El mago escondido.

El tema del arrivismo dentro de la sociedad también atrajo el interés de Martínez Cuitiño. El arrivismo se presenta en sus obras como una fuerza negativa que en muchos casos lleva al hombre a la degradación moral. El autor deja entrever que la ambición en sí no es mala siempre que vaya acompañada de una sana moral. Lo que el escritor critica es el arrivismo desenfrenado que no respeta los derechos ajenos y que por lo general acarrea la desgracia de seres inocentes. En varias obras del dramaturgo aparecen tipos arrivistas que todo lo sacrifican mientras puedan obtener ya sea una posición social más elevada o una sustancial fortuna. Alomar de Los soñadores sacrifica el verdadero amor para ascender socialmente; García de La bambolla es indiferente a todo ideal elevado con tal de

conquistar la "gloria bancaria"; y Prudencio, Gerardo y Wenceslao de La emigrada se oponen a que Obdulia se divorcie porque temen que tal acción perjudique sus intereses sociales, políticos y materiales. A Antúnez, marido de Obdulia de la última obra mencionada, no le importa seguir con un matrimonio basado en la mentira mientras pueda conseguir un puesto diplomático. El mejor ejemplo del arrivismo desenfrenado se da en el caso de Herrera de Cuervos rubios. Una vez casado con la hija del millonario Indarramendi, Herrera regresa a Buenos Aires en donde piensa usar a la esposa como instrumento de su loca ambición y "obtener sobre sus despojos favores oficiales."²⁴ En el segundo acto, durante una fiesta en casa de Herrera, se habla del arrivismo como la cosa más natural dentro de la sociedad. Aparecen en este acto algunos tipos arrivistas a quienes un personaje secundario llama "cuervos rubios" por la simple razón de que obran como aves de rapiña. Ramírez alude a la semejanza de la manera siguiente:

Los cuervos son aves de rapiña y se alimentan de cadáveres. Y éstos también. Persiguen la muerte del suegro o de la suegra y hasta que no les llega no viven en realidad. Rubios, porque la civilización los dora, prestándoles todos los elementos técnicos necesarios para ocultar sus garras filosas y el color negro en que se esparce el plumaje o la conciencia.²⁵

Dentro de este cuadro de corrupción moral sobresale la figura de Herrera que ha llegado a la desfachatez de Prohibir que su madre lo visite debido a que ésta pertenece a una familia venida a menos. Heriberto, el único amigo noble del matrimonio, trata de impedir el encenagamiento

de la joven esposa y provoca las siguientes palabras del marido que ponen de relieve su actitud maquiavélica:

Ella no quiere pedir más a su padre, yo tengo que buscarme un puesto. El ministro ha prometido ayudarme. He dado esta fiesta con el propósito de invitarlo, para que ella refuerce mi pedido. Me importa un comino que me critiquen. Los que me critican no me van a pagar los gastos, ni me van a ayudar a subir. Y tú sabes bien que yo necesito subir, y que he de subir, cuéstemelo que me cueste. El mundo no se ha hecho para los imbéciles, sino para los audaces.²⁶

La actitud de Herrera se mantiene firme y tras una vehemente insistencia logra que su esposa interceda por él con el ministro Suárez. Cuando el ministro trata de aprovecharse de la situación, la indignada mujer lo abofetea y el ministro se despide tras haber hecho responsable de la afrenta al marido. Juanita trata de explicarle al marido que su procedimiento ha respondido a la noble intención de defender su honor, pero el irritado esposo le dirige el siguiente reproche que muestra la degradación moral a que ha llegado:

¡Inocencia estúpida! ¿Crees aún en semejantes tonterías? . . . ¿No sabes todavía que el mundo es un infierno donde cada cual hace lo que puede, donde solamente fracasan los imbéciles, los que no se saben adaptar porque carecen de los elementos necesarios para el triunfo? Pero has de saber que yo no quiero ser ni ese imbécil ni ese fracasado.²⁷

La ambición exagerada del marido condena el matrimonio al fracaso y la heroína regresa con sus ilusiones deshechas al hogar paterno.

El vicio del juego es otro motivo que suele aparecer relacionado con la quiebra moral y la deshonra de algunas familias. La propensión a jugar con el dinero

ajeno y la irresponsabilidad de algunos personajes contribuye en la mayoría de los casos a la crisis económica y moral de los hogares. En algunas obras el vicio pone de manifiesto la vida de disipación que sigue algún individuo y otras veces el motivo aparece con la intención de hacer patentes las dificultades que el vicio de un personaje puede acarrear a la vida de otros personajes que lo rodean. En Los Colombini, el vicio del hijo coloca a don Marcos frente a una situación que hace peligrar la situación económica y el honor de la familia. El vicio del juego contribuye a la vida inmoral y de disipación que vive García Rivero de La bambolla, un mal negociante que juega con el dinero ajeno sin asumir la responsabilidad de sus actos. Su vicio contribuye en buen grado a las dificultades de don Jacobo que se esfuerza por salvar el crédito moral y económico de su familia. En La humilde quimera el vicio del juego de Roque no sólo lo lleva a la inmoralidad individual sino que a la vez ocasiona la desesperante situación de Consuelo que ahora se ve obligada a asumir la responsabilidad de sus actos debido a que robó para salvarlo de la cárcel. El vicio del marido de Obdulia en La emigrada es un factor principal que empeora la situación económica del hogar. Antúñez ha llegado a tal grado de irresponsabilidad que no vacila en robar a su mujer el dinero que ésta había conseguido de su padre para sufragar los gastos del hogar. En Diamantes quebrados, el vicio del juego de Hugo expone a Rosina a la murmuración social y la

coloca al borde de la quiebra cuando pierde una fuerte cantidad de dinero que su hermana había conseguido con gran dificultad para levantar un pagaré. En algunos casos los personajes viciosos se defienden diciendo que han utilizado el dinero para pagar una deuda de honor. El mensaje del dramaturgo es bien claro en las siguientes palabras que pone en boca de don Marcos de Los Colombini para contrarrestar la defensa del hijo: "El jugador que juega lo que no tiene, no tiene honor ni vergüenza, ¿sabe? . . ." ²⁸

Martínez Cuitiño reconocía los peligros inherentes en el ocio del juego y veía los graves resultados que podía acarrear. De ahí que el autor se propuso exhibir esta obra social con el fin de combatirla porque veía en el ocio del juego otro causante de la degeneración moral dentro de la sociedad.

El tema principal que inspira la obra El caudillo es la política rastrera. Con pinceladas certeras, el autor señala la baja "politiquería" que provoca una degeneración regresiva. El senador Regueira es el tipo representativo de políticos ambiciosos y sin escrúpulos que se aprovechan de las almas sencillas para ascender dentro de la sociedad a quienes no les importa el mal que hacen a las personas que se sacrifican por ellos. El hijo del caudillo don Bernardino, que inútilmente ha tratado de apartar al padre de la política, se refiere a la idiosincrasia maquiavélica de tales políticos con las siguientes palabras que dirige al senador:

Ustedes, los políticos, tienen ideas muy particulares acerca de las personas. En cuanto un hombre se decide a pensar por cuenta propia, ese hombre es un monstruo. Y, en realidad, lo monstruoso es lo otro: la facilidad que los políticos tienen para ser populares a fuerza de lugares comunes y de hipocresía. La democracia tiene desgraciadamente el inconveniente de criar charlatanes, cuyas arengas no existirían si se suprimieran del vocabulario las palabras institución, principios republicanos, soberanía del pueblo, sufragio libre, todos aquellos en fin que, por lo general, aquellos no sienten, ni comprenden, ni respetan.²⁹

Otro tema de proyecciones sociológicas que aparece **en** algunas obras del escritor y que fue uno de los dominantes **del** teatro realista es el del inmigrante y su papel en **cuanto** a la evolución económica, social y política del **país**.³⁰ El portentoso número de inmigrantes que se había **venido** multiplicando desde las últimas tres décadas del **siglo** pasado no dejó de preocupar a los núcleos dirigentes **del país** que veían en todo ello una amenaza a la homogeneidad **del** pueblo argentino. Este fenómeno se registra en la **literatura** de la época como un conflicto entre los extranjeros que venían con la ilusión de "Hacer América"³¹ y los **nativos** que se defendían contra el advenedizo que a fuerza de **trabajo** iba mejorando su situación económica, política y **social**. El tema del inmigrante que se enriquece a fuerza de su **trabajo** y que provoca la envidia y el odio del nativo se da en el caso de don Giacomo de Los Colombini. Después de **veintiún** años de afanoso trabajo el "gringo" ha acumulado una fortuna muy superior a la de su antiguo amo a quien le **debe**, según el mismo don Giacomo, todo lo que tiene porque fue aquél el que en una época le facilitó un préstamo que

fue el punto inicial de su buena fortuna. El italiano se ha conquistado una buena posición social, ha educado a sus hijas y tiene un hijo que es médico. La amistad entre el criollo don Marcos y don Giacomo provoca la ira del hijo de aquél debido a que no se puede acostumbrar a considerar al italiano como a un igual sino como a un antiguo trabajador de su padre. Tal es el encono del joven que ni por su propio nombre quiere llamarlo. Los siguientes trozos de una conversación entre el joven y su hermana manifiestan el resentimiento de Armando ante la situación:

Ermelinda: No seas así, Armando. ¡El gringo! ¿Por qué no lo llamas por su nombre?

Armando: ¡Por su nombre! . . . ¡Vaya a saber uno los nombres verdaderos de esta gente! A lo mejor en Italia se llamaban de otro modo. Además, yo siempre lo conocí por "el gringo" y aunque quisiera, no podría decirle don Giacomo. ¡Don Giacomo! . . . ¡Qué rico tipo! Cuando vino a América no era don Giacomo; era "el gringo" a secas. ¡Bah, bah, bah! . . . El no tiene la culpa, sino papá.

Ermelinda: ¿La culpa de qué?

Armando: La culpa de que se haya enriquecido. Primero lo tuvo de quintero en la estancia que desgraciadamente ya no nos pertenece; después lo trajo aquí de . . . ¡qué se yo de qué! . . . de mucamo o algo por el estilo; luego le prestó tres o cuatro mil pesos para que comprara un almacén y hoy es don Giacomo, se sienta a la misma mesa con su antiguo patrón, tiene un hijo médico.³²

La actitud del joven encarna la xenofobia de la élite de la sociedad que trata de defender sus fueros amenazados. Y sin embargo, es el "gringo" quien le facilita a don Marcos el dinero con que evitar una catástrofe después de que Armando ha empeorado la situación económica por haber falsificado el nombre del padre para obtener de un

prestamista una fuerte cantidad de dinero. Cuando Armando se da cuenta de que el hijo del gringo está enamorado de su hermana, su actitud cambia repentinamente porque ve en un posible casamiento la salvación de la familia. Este hecho es significativo debido a que el desenlace de la obra lleva a un hecho trascendental en la evolución social argentina: el cruce de razas. Además en esta obra se refleja la ilusión del inmigrante que a todo trance quiere integrarse a la estructura social del país adoptivo. Esta última actitud está encarnada en las palabras que el escritor pone en boca del italiano al final de la obra:

Giacomo: (Abrazando a Marcos que llora de emoción) ¡Don Marco! ¡El cardín que yo había soñado! ¡El cardín que yo había soñado!³³

El mismo tema aparece en Cuervos rubios en donde el noble perfil del vasco fuerte, José Marí, contrasta con la figura del yerno arrivista. El vasco, a través de un constante bregar, se ha convertido en el hombre más rico de la comarca y por lo tanto atrae la envidia y el odio de gente sin escrúpulos que se quieren aprovechar de su bondad y buena fe. En la escena XI del acto tercero, en la cual Herrera se presenta con la intención de hacer valer sus derechos de esposo e insistir en que Juanita regrese con él a Buenos Aires, el vasco puntualiza sus humildes comienzos y la manera optimista con que afrontó la vida:

No levantarte y escucha. (Herrera se sienta. Hay un silencio). Este vasco viejo que ver vos aquí con mano dura y espaldas anchos, conocer mejor que vos tu modo. Trabajar siempre desde chiquito, venir en el tierra de América como animal de carga y no saber leer

y no tener un cobre en la bolsillo cuando llegar a pisar el república. Haber recorrido mucho, ser peón de estancia, ser lechero, ser domador, ser sembrador y hacer florecer campo virgen porque aró desde el mañana hasta la noche. Y acumular centavos, y prosperar trabajando siempre, y siempre tener el vasco áspera el mano porque servirle para trabajar y hacer respetar de todos. Conocer el vasco mientras trabajaba mucho cuatrero, mucha policía y hacerse respetar de policía y de cuatros. Tener vasco viejo conciencia blanca como leche que ordeñó, no deber nada a nadie, y siempre acumular centavos. Hacer una familia para agradecer el tierra el trabajo que le daba y educar familia y comprar campo y hacerse respetar mucho, porque trabajar siempre con amor y fe.³⁴

La simpatía con que el autor diseña a estos extranjeros que encarnan las virtudes de la bondad, de la honestidad, de la fe y del trabajo muestra la saludable reacción del autor ante los inmigrantes que aportaban con su trabajo, sana moral e idealismo ingredientes positivos a la evolución social del país. Por cierto que no todos los extranjeros surgen como seres nobles en las obras del dramaturgo. También aparecen algunos seres antipáticos cuyos rasgos principales mencionaremos en el estudio sobre los personajes.

El tema del alcoholismo y la morfinomanía también fueron tratados por Martínez Cuitiño y muestra su preocupación por una raza fuerte. Para el dramaturgo estos vicios eran la causa del embrutecimiento del hombre; embrutecimiento que se reflejaba en la falta de voluntad e irresponsabilidad en el individuo. Eran, para el autor, vicios que en algunos casos llevaban al hombre a la miseria moral y en otros a la propia degeneración física o a la desdicha de otros seres humanos. En varias obras del

escritor aparecen individuos que se entregan al vicio del alcohol con el propósito de evadirse de una realidad que no concuerda con sus aspiraciones. Es, sin embargo, en las obras Mate dulce y La mala siembra en donde plantea el problema directamente y en donde se estudian algunos efectos perniciosos que dentro de la sociedad producen el alcoholismo y la morfina. En la primera, un padre ebrio se convierte en un irresponsable y en una patética figura sin voluntad alguna. Hermano espiritual de algunos personajes abúlicos de Florencio Sánchez, el jefe de familia de Mate dulce carece de fuerzas para contrarrestar la corrupción moral dentro del hogar. Pedro ha sido relegado a una posición de sirviente y cuando estorba es despachado al boliche con algunos pesos para que se embrutezca. Sabiéndose impotente ante el derrumbe de su hogar, el padre va adquiriendo mañas para poder sacar más provecho de la situación. La familia continúa "barranca abajo" hasta que un acontecimiento sacude al padre de su acostumbrada resignación. La muerte de su hija Leonor lo convierte tardíamente en un defensor de su hogar y de los suyos. En escenas brutalmente conmovedoras el autor presenta la trágica figura de Pedro que reconociendo el encenagamiento de su hogar y la maldad del tiránico Fernando le dice a éste:

Diga, diga que yo la he muerto también. Dígalo. (Vuelve su cabeza hacia el cuarto en que ha fallecido la hija, tira el cuchillo a los pies de Fernando, se arrodilla). ¡Tome, mátenos, mátenos . . . a nosotros también! . . . ¡De todos modos! . . . (El sollozo

brota espontáneo en su garganta y ahoga sus palabras).
¡De todos modos!³⁵

Ese ¡De todos modos! que adquiere mayor intensidad mediante la repetición, da a la obra un tono tan patético como el "Están muertos" con que Florencio Sánchez pone fin a su obra, Los muertos, en donde también se enfocan los temas del alcoholismo y de la falta de voluntad. Estos dos temas vinculados con el principal, que es el vicio de la morfina, constituyen la materia que inspira la dolorosa obra La mala siembra. Sin embargo, en este caso el peso de la responsabilidad recae no sólo sobre el individuo sino también sobre la sociedad. Estévez, que dice ser "el fruto de una transacción entre un torpe deseo senil y una serena resignación femenina,"³⁶ carece de voluntad y termina convirtiéndose en un adicto de la morfina. La culpa no es suya, según él, y las acusaciones deben dirigirse al juez que sancionó el matrimonio entre una joven sana de diecisiete años y un viejo decrepito y alcohólico. Las consecuencias del vicio del padre que recaen sobre el hijo es el mismo resorte teatral usado en Espectros por Ibsen. Ante el conflicto entre sus aspiraciones creadoras de poeta y su incapacidad de realizar lo que siente, el protagonista busca en el espejismo de la morfina lo que la realidad cotidiana le niega. Ya en plena curación, el protagonista mismo, en una conversación con su esposa y sus cuñados, señala en la escena once del acto segundo la vía de

escape que le proporcionaba la droga y a la vez su completa sumisión a su nefasta tiranía:

Tú no sabes que es eso. No, no, no lo sabes . . . Ni tú ni nadie . . . ¡Qué han de saberlo! (Pausa larga) Si lo supieran . . . comprenderían mi pasión por la calumniada morfina, la potente diosa que dulcificaba mi angustia y regaba el jardín de mi imaginación y colaboraba en la composición de mis versos y tornaba amable una vida inútil y desdichada . . . ¿Cómo pretendes tú que la olvide, si le debo los únicos momentos de mi vida, más bellos aun que los tuyos, porque los tuyos fueron precisos, se materializaron; los suyos no, (deleitándose) fueron vagos, indefinibles como el ideal, como el ensueño más remoto, y más cercano a la vez? . . . Su sola evocación me hace bien, al punto de que si en este instante se me presentara, no sentiría odio alguno por mi padre, y hasta le perdonaría el haberme engendrado. Ustedes pueden hablar contra el alcaloide, pueden lanzar toda clase de improperios.³⁷

El vicio del protagonista lleva a la familia a la ruina económica y hasta cierto punto al ostracismo social. Los esfuerzos de la esposa por curarlo han sido inútiles y al final de la obra termina siendo la víctima del marido quien la estrangula en el acto de quitarle un vaso de morfina. La crítica del dramaturgo contra una sociedad tolerante e indiferente ante el problema es fuerte y directa. Martínez Cuitiño apoya leyes fuertes que castiguen severamente a los vendedores del veneno que impulsados por el deseo de ganar dinero son indiferentes ante el mal que causan a la sociedad. Las víctimas de los vendedores del alcaloide son, según uno de los personajes, "como las ramas muertas de un árbol"³⁸ cuyo vicio "ejerce su acción funesta sobre todas las clases sociales."³⁹ Visto el problema no sólo desde un punto de vista clínico sino a la vez social, el

autor favorece la reclusión obligatoria de las víctimas por su propio bien y el bien de la comunidad.

El interés de Martínez Cuitiño por ciertas realidades psíquicas que se expresan en forma de anomalías de la conducta lo impulsó a tratar el problema de la personalidad en algunas de sus obras. Dicho tema aparece relacionado con los motivos del amor y de la soledad en Extraña. El autor hace en esta obra un análisis de dos almas completamente distintas cuyo matrimonio ha llegado a un estado crítico debido a la falta de comunicación entre los cónyuges. Al iniciarse la acción, la heroína padece de una neurosis agravante. El médico ha diagnosticado que no es una enfermedad física lo que la consume sino la tristeza. Poco a poco el espectador se va dando cuenta de que la protagonista se encuentra como suspendida en un punto fijo de su pasado y que a todo trance defiende su amor ardiente y la imagen del marido amoroso que sólo existe en su imaginación. Mediante el recuerdo, la esposa defiende lo que para ella constituye su íntima realidad contra el avance del tiempo. De hecho, el hastío ha minado el idilio amoroso que en una época compartieron los esposos. El marido, por su parte, intenta sobreponerse al aburrimiento que le causa la vida mediante la meditación sobre abstracciones filosóficas que, según él, constituyen su "morfina." El esposo, a través del estudio, ha tratado de contrarrestar la soledad que le consume pero como consecuencia se ha alejado más y más de la compañera. Cuando su amor es rechazado, la heroína no

tiene más remedio que encerrarse en su mundo interior en donde se debate en su angustiosa soledad. El primo del marido se enamora de ella, pero Fernanda prefiere la angustia de su soledad antes que aceptar un sustituto por el "sujeto ideal amado."⁴⁰ En una entrevista con el esposo, el médico trata de hacerle comprender el problema de su mujer y las funestas consecuencias del egoísmo humano pero el marido también defiende su manera de ser y dice: "Mi deber es ser como soy, en la plenitud de mi espíritu, y no como otros quisieran que fuese."⁴¹ Ambos personajes se encuentran en una situación sin salida. Los dos defienden su manera de ser y sus ideales; es decir, su propia personalidad que quedará ignorada por el compañero debido a que la verdadera personalidad de un individuo sólo puede manifestarse cuando a través del amor, la bondad o la simpatía, está en relación con la personalidad de otra persona.⁴²

El problema de la personalidad aparece relacionado con el tema de lo inconsciente en Superficie en donde el autor contrasta dos realidades entre las cuales se debate el ser humano: una realidad que el individuo conscientemente experimenta y una realidad psíquica que está más allá de la conciencia.⁴³ El protagonista de la obra es un introvertido que emprende la búsqueda de sí mismo porque, según él, desconfía de sus sentimientos. A pesar de la fuerte resistencia de sus hermanos, Chalo defiende sus derechos de encauzar su propio destino y, en consecuencia, rompe su

noviazgo con su prima y se embarca para Francia. El remordimiento se va apoderando fuertemente del protagonista y no tardan en sobrevenir las alucinaciones en las cuales cree ver a sus familiares por todos lados. Creyéndose loco, consulta a un médico quien le explica el problema de la manera siguiente:

Hay en usted, mi querido amigo, un proceso subconsciente que actúa enérgicamente. Un complejo que por su carga efectiva trabaja desde el inconciente puede desbaratar los planes de un gozador [sic]. Puede también reducirlo y aún aniquilarlo. Debe usted tener mucho cuidado entonces. Su insomnio puede estar vinculado a ese proceso que sin duda es mucho más profundo de lo que usted imagina. Si usted logra traerlo a la superficie se curará, de lo contrario . . .⁴⁴

Se puede notar la procedencia freudiana de tal análisis. El subconsciente se ha apoderado de tal manera del ánimo del protagonista que ha logrado perturbar su equilibrio emocional. Queda entendido que la catarsis se producirá mediante la confesión de Chalo.

El misterio de la personalidad también es tratado en Horizontes, donde se estudia un caso de metapsiquismo y en donde lo inconsciente juega un papel importantísimo. Se dramatiza el caso de Zaida, una serranita cordobesa que tiene virtudes de vidente. Su pensamiento se desdobra en dos planos: el normal y el que el autor llama "paranormal." Antes de que entre la heroína en escena, el autor incluye la siguiente acotación que pone de relieve los dos planos mencionados:

Presenta esta criatura dos planos de acción: el plano común, en el que sólo podría diferenciarse de las otras criaturas por ser más o menos graciosa, más o menos ingenua, más o menos bella, por más que ella concreta esas tres cualidades, y el plano paranormal de vidente, de iluminada, o simplemente de hipersensible, como en cierta clasificación metapsíquica.⁴⁵

Dotada de un alma simple, la protagonista fácilmente cae repetidas veces en el éxtasis y la alucinación. Y en ese estado de introversión la heroína puede adivinar el pensamiento, transmitir el pensamiento, ver a la distancia y llegar al presagio optimista o a la premonición trágica.

Lo absurdo que resulta ser un empeño de limitar la personalidad por medio de la fuerza aparece en El hombre imperfecto en donde se enfoca la lucha anímica de la protagonista quien se casó, por temor a perder la vida, con un hombre a quien desprecia. No tarda en darse cuenta de que su cobardía la ha llevado a traicionarse a sí misma. Es la misma mujer que en el primer acto nos sedujo con las siguientes palabras: "Vale más mi libre albedrío que la rutina de todos los anquilosados de la tierra."⁴⁶ Y sin embargo, rompe su noviazgo con el joven a quien ama y de pronto se ve casada con un hombre prepotente y egoísta que aspira a moldearla a su capricho. El recuerdo del novio que abandonó surge constantemente en el mundo espiritual de la heroína y desde el principio constituye un muro infranqueable que el marido inútilmente trata de derribar. Desde la primera noche y aun antes de que el matrimonio se haya consumado, se plantea el conflicto principal: la falta de comunión entre esposo y mujer. El marido trata de

acercarse a ella y su egoísmo lo domina de tal manera que no parece sospechar que jamás podrá penetrar en la personalidad de su compañera. Veamos cómo se plantea el motivo de la relatividad de la verdad en aquella noche inolvidable:

El:--Me has hecho dos grandes regalos: un renunciamiento que vale toda una vida . . . (un silencio) . . . y . . . tu vida, que vale más que la mía, porque sin la tuya la mía no existe. El día que me faltes yo no existiré.

Ella:--(Como si se le escapara el pensamiento.) ¿Y en qué adviertes mi presencia?

El:--(Sin notar la verdad de la pregunta.) ¿Cómo? . . . ¿Acaso puedo desconocer tu realidad? Estás frente a mí.

Ella:--Es posible.

El:--(Mientras desenvuelve los dos paquetitos.) Es verdad.

Ella:--Sí. Es verdad. Estoy frente a ti. Pero . . . ¿estoy contigo? ¿Podrías afirmarlo acaso?⁴⁷

El abismo espiritual que se abre entre los dos no puede ser más patético. El marido cree poseerla con sólo tenerla frente y se empeña en acercarse espiritualmente a su esposa sin tener en cuenta que, como señala la protagonista, "para eso se necesita amor . . ." ⁴⁸ Ella por su parte se desplaza hacia su mundo interior en donde lucha con su crisis espiritual. Siente que su personalidad se desintegra y en su íntima soledad se da cuenta de su insignificancia. Mediante la exteriorización de sus pensamientos en forma de monólogo interior, sabemos que sus reflexiones la han llevado a confrontarse con la verdad de su dolorosa situación. La negación de sus íntimos sentimientos la

llevan a odiar profundamente al marido pero lo que es peor a odiarse a sí misma. No se cree capaz de la resignación y por lo tanto se propone separarse definitivamente del marido. Tiene la ilusión de que así se podrá unir con el hombre amado. Sin embargo, su ilusión queda deshecha al darse cuenta de que su ex-novio y su hermana se aman. En un arranque de desesperación busca la libertad en la muerte porque está convencida de que así ganará la batalla. Ante el dolor expresado por el marido e indignado ante la muerte de la protagonista, un personaje secundario sintetiza de la manera siguiente el mensaje del autor: "--¡Hombre perfecto, prepotente, absurdo! ¡No se contradiga! ¡Ahora está como usted la deseaba: carne sin espíritu, que es lo mismo que decir vida sin libertad!"⁴⁹

El tema de lo inconsciente y su importancia en cuanto a la fuerza que puede ejercer en la personalidad de un individuo vuelve a aparecer en El mago escondido. En la obra se hace hincapié en el poderoso influjo que un acontecimiento en la adolescencia puede tener en la vida adulta de una persona. La protagonista siente una anormal aversión hacia los hombres, aversión que influye grandemente en sus relaciones con ellos. La exagerada agresividad que muestra hacia el propio padre no parece ser sino otra manifestación de dicha aversión. Es evidente que su actitud se debe al temor que siente debido a que siempre ha asociado a los hombres con la fuerza y la violencia. Sólo un hombre llega a impresionarla y es significativo que

esto se debe a que ve en el poeta Alcides a "un ser que afirma su condición de tal a través de la armonía y de la gracia y no a través de la fuerza."⁵⁰ Pero a pesar de la atracción que siente hacia el poeta, no puede entregarse a la ilusión del amor porque un episodio de su pasado continúa atormentándola, sin que la heroína tenga plena conciencia de ello. Ella misma informa al público, durante una charla con sus amigos, de la falta de armonía en su cosmo interior de la manera siguiente:

Debí no ser nada, y si estudié arquitectura fué por sentir en ella la atracción de la armonía y de la belleza que deseaba para mi mundo.

.....

Pero mi mundo--¡Ay! no es el mármol que obedece a las frías leyes de la construcción. Es material de sangre que a veces se escrespa, y entonces, en vez de vivir sueño, en vez de edificar deshago y en vez de ilusionarme me torturo.⁵¹

La protagonista no ha podido sobreponerse a su estado de soledad mediante el estudio e inútilmente trata de acallar la voz del inconsciente avasallador que determina muchas de sus actitudes incomprensibles para los que la rodean. El sonido de cristales suele convertirla en una introvertida y ella misma revela su aislamiento cuando dice: "La vida interior de un ser es lo único que vale como vida y es lo que todos ignoran."⁵² El médico es el único que se da cuenta del dilema y poco a poco va buceando en el alma de la heroína con el fin de atraer a la superficie el mal que la aqueja. Paso a paso vamos observando en esta obra un proceso psicoanalítico mediante el cual el médico trata de ultimar lo que él llama el mago escondido. La alusión a

Freud se hace patente cuando un personaje secundario nos informa que "Así llamó alguien al inconciente [sic] freudiano."⁵³ La confesión de la protagonista revela que a los doce años había sido acosada por un empleado de sus padres que recurrió a la violencia para aprovecharse de ella. Ella misma aclara, durante la confesión, el por qué de su reacción ante el sonido de cristales que suele trastornarla:

¡Después de haber empleado la violencia, la amenaza de muerte! . . . "Si llegas a decir una sola palabra, te mato!" Desde entonces--¡oh, qué horror, Dios mío, qué horror!--siempre asocié su amenaza de muerte al llamado de mi madre, a la que en el afán de buscarme se le cayó una gran bandeja llena de copas de cristal. . . .⁵⁴

El desahogo de Mecha produce la catarsis y el efecto deseado que ocurre cuando la evocación del episodio cruel deja de infundir temor en el ánimo de la joven. Una vez que la armonía interior ha sido restablecida en su mundo espiritual, la heroína puede entregarse sin reservas al hombre a quien ama.

Un tema que difiere de los que hasta aquí hemos mencionado, debido a su índole estética, es el papel del espectador en la completa realización de una obra teatral. Este tema aparece en El espectador o la cuarta realidad en donde el autor utiliza un marco satírico del teatro argentino para exponer su teoría de las distintas realidades (hecho, autor, actor, espectador) que en su opinión dan vida a una verdadera pieza artística. Habiéndose convertido en el centro de la reunión en donde algunos amigos le

brindan una comida de desagravio a una artista que ha sido silbada, el protagonista (el Espectador) expone de la manera siguiente la teoría de las cuatro realidades:

Un hecho de la vida, realidad social; un temperamento en actividad que recoja aquel hecho y le dé forma artística, realidad individual, y ya son dos realidades; intérpretes de aquella forma, tercera realidad, individual como la segunda; y espectadores que la sientan, cuarta realidad, que, como la primera es social . . . Cuando falla una de esas realidades la obra no vive.⁵⁵

Como se puede ver, la pobre realidad de un hecho cotidiano no le interesa al Espectador sino como punto de partida. Le interesa, sin embargo, la de un espectáculo que lleve el sello de vida. Para llegar a la anhelada interpretación artística, la obra tiene que pasar por cuatro etapas que sumarán las cuatro realidades de jerarquía que el autor cree son necesarias a un espectáculo teatral. La primera realidad es la de un hecho vulgar con posibilidades de poesía. Esta realidad, sin embargo, necesita, según el autor, la imaginación y la mano hábil de un escritor para que dicha poesía no pase inadvertida. La segunda realidad es la interpretación que el escritor, al imprimirla "la realidad de su alma,"⁵⁶ hace al recoger el hecho. La tercera realidad es la del intérprete que añade algo de su sentimiento a las dos primeras. Y por fin se llega a la cuarta realidad creada por los espectadores debido a que éstos también, al interpretarla a su manera, le imprimen el sello de su personalidad. Así queda resumida la teoría de las cuatro realidades que, según Martínez Cuitiño, deben

formar un conjunto en la realización de un espectáculo teatral. Una obra así concebida es por lo consiguiente una labor colectiva que, como señala el protagonista, no pertenece a nadie y a la vez pertenece a todos.

El motivo del honor surge intercalado en varias situaciones dramáticas en donde el dramaturgo puntualiza rasgos esenciales de la personalidad de los personajes. Un detenido estudio a través de lo que dicen los personajes revelará que en la mayoría de los casos los personajes apelan a un sentido de honor que está estrechamente vinculado a sus intereses materiales o a los convencionalismos sociales. De ahí que el concepto de honor de algunos personajes aparece como falso y suele estar reñido con la sinceridad, la integridad y la honestidad. Sin embargo, en casos aislados aparecen algunos personajes nobles cuya conducta sugiere que el verdadero honor es aquél que es sinónimo con la honestidad, la integridad y la sinceridad personal que llevan al individuo a actuar responsablemente. Veamos ahora el sentido de honor que tienen algunos personajes de Martínez Cuitiño.

El concepto convencional del honor familiar se manifiesta en la entrevista entre Santiago y el protagonista de El derrumbe. En realidad, a Santiago no parece importarle que Daniel no ame a su hermana sino más bien se preocupa por lo que dirá la sociedad. El honor de la familia aquí no tiene nada que ver con la sinceridad ni con la probidad en el procedimiento sino con la satisfacción de una sociedad

que prefiere mantener las apariencias a costa de la desgracia de los contrayentes.

Martínez Cuitiño critica la ausencia de un concepto elevado de la honra familiar en Notas teatrales. Seraffín, marido de Silva, está más interesado en los bienes materiales que en cuidar del buen nombre de la familia. En esta obra también se señala la fuerza del ¿qué dirán? que en muchos casos agrava la situación puesto que es el temor a la murmuración lo que lleva a muchas mujeres a la deshonra. La nueva moralidad de algunos maridos y las consecuencias negativas que puede ocasionar el ¿qué dirán? se hacen patentes en las siguientes palabras de Silva:

La gente no le tiene miedo a nada hoy. Es más fácil que se hunda la tierra que pegue un marido. ¿No ve usted que hasta los diarios embroman a los maridos de las actrices? Cuando es verdad, porque es verdad, y cuando es mentira, para que sea verdad. "Anoche se la vió bajar a fulanita de tal en la calle de . . . con un hombre que no parecía su marido, a no ser que éste se haya afeitado los bigotes." "El marido de fulana de tal no entra nunca al escenario, porque se lo tiene prohibido su esposa, o porque teme alguna sorpresa desagradable." "El esposo de la actriz tal es un espíritu amplio, lo tolera todo; para él la amistad no tiene límites." Total: la que es honrada deja de serlo para que la prensa no hable; porque, eso sí, apenas tienen la seguridad de cualquier aventurilla se callan como por encanto.⁵⁷

Dos aspectos de la vida cotidiana contemporánea son objeto de la sátira del dramaturgo en esta obra que, aunque tratados humorísticamente, constituyen una seria crítica social: el carácter materialista de la época y una garra social que en muchos casos esclaviza al individuo hasta llevarlo a traicionar sus propios ideales.

Quizás el mejor ejemplo en donde el materialismo lleva al individuo no sólo a la indiferencia ante un sentido noble del honor sino a un descarado cinismo sea el caso de Herrera de Cuervos rubios. Las siguientes líneas de una conversación entre marido y esposa bastan para poner de manifiesto dos actitudes completamente opuestas ante el concepto del honor:

Juanita: (Asombrada). ¿Quieres decir que hubieses aceptado que yo, tu mujer, concurriese clandestinamente al ministerio?

Herrera: (Con enérgico acento). Quiere decir que tú no conoces la vida, sencillamente; que a punto de obtener una situación política brillante, preparada con todo tesón durante cuatro meses, tú, en nombre de mi honor, que no te está encomendado, me desbaratas todos los planes y en lugar de contribuir a mi porvenir, sólo te preocupas de labrar mi desgracia. (Juanita debe ir acentuando su perplejidad a medida que brotan las palabras de los labios de su esposo). No son esos los sacrificios que yo te pido. No defiendas tanto mi honor, porque el honor es una apariencia y yo no vivo de ficciones. . . .⁵⁸

Juanita no puede concebir de un sentido de honor que no vaya acompañado de una sana moral y por lo tanto no llega a comprender la actitud del marido que por su parte considera el concepto del honor como un obstáculo a sus aspiraciones materiales. Ni el temor al ¿qué dirán? logra atemperar la loca ambición del marido. Según él, los que lo critican no lo ayudarán a subir socialmente.

El reverso de la medalla se encuentra en No matarás en donde el protagonista, a pesar de ser un hombre justo e idealista, termina siendo víctima de la "murmuración anónima" a la cual él no atribuye mayor importancia. En realidad

es la duda de que su mujer le haya traicionado y principalmente su temor de que la sociedad lo considere un hombre mancillado lo que le impulsan hacia el homicidio de su mujer pero que no se realiza. Comprende además que su propio suicidio sería inútil porque en realidad, según él, los otros ya lo han muerto.

En Mate dulce, no es un sentido noble del honor lo que verdaderamente preocupa a la madre sino el ¿qué dirán? y la comodidad propia. Se trata de un honor de apariencias que satisfará a la sociedad y las necesidades materiales. En ningún momento se ve hablar a la madre del honor de la familia sino cuando su hija Leonor se resiste a tomar el remedio para abortar el fruto de sus entrañas. El mensaje del autor aparece en las siguientes palabras del marido quien, al ver que su hija se muere, dice al amante de su otra hija:

¡Hipocresías! Cuando menos no he de ser como usted, que la indujo a la muchacha a que tomase esa porquería pa que su amiguito no cargase con las responsabilidades, como si en una casa donde el padre es un atorrate y la madre una haragana y las muchachas dos pobrecitas engañadas por una miseria de lujo, un hijo tuviese algo que ver con la deshonra. . . .⁵⁹

El falso concepto del honor femenino es un motivo importante en La fiesta del hombre en donde la protagonista se defiende contra el prejuicio moral que tiraniza a la mujer caída. Toda tentativa de parte de la heroína de actuar con sinceridad fracasa ante una moral intransigente que equipara en muchos casos el honor femenino con la pureza física. Esta actitud social aparece directa o

indirectamente en la mayoría de las obras del escritor en donde las mujeres suelen ser víctimas del egoísmo masculino. Como consecuencia, muchas de estas mujeres están predeterminadas a vivir una vida de prostitución. Como contraste hay el caso de dos jóvenes de Los Colombini en donde Luis perdona a Ermelinda la falta cometida con su ex-novio. En esta situación el autor sugiere que el verdadero honor es sinónimo de sinceridad.

En Los Colombini y en La bambolla aparecen los nobles perfiles de dos jefes de familia cuyo sentido de honor les lleva a proceder con sinceridad e integridad. En ambos casos se sugiere la idea de que no puede haber verdadero honor sin un profundo sentido de responsabilidad.

El amor es otro motivo principal dentro de la dramaturgia del escritor y por lo general surge relacionado con el problema existencial del hombre. Existencial en cuanto se refiere a la necesidad del hombre de amar y ser amado. En su afán por sobreponerse al aislamiento que implica una verdadera existencia, el hombre aspira hacia la unión con sus semejantes.⁶⁰ Es, sin embargo, en la íntima relación amorosa entre dos seres donde esta aspiración del hombre se puede comprobar más fácilmente. A través de la proyección de sus sentimientos amorosos el hombre trata de conseguir dicha unión con el fin de dar sentido a su existencia. Como consecuencia, el amor debe ser considerado como una necesidad fundamental del ser humano que por ser espiritual se relaciona con el problema

de la personalidad. Martínez Cuitiño parece creer en el amor creativo que al ser proyectado hacia otra persona o personas tiene como fin la reciprocidad amorosa. Este tipo de amor, sin embargo, sólo puede realizarse cuando es sinónimo de generosidad y comprensión. Sólo así puede llegar el hombre a un nivel espiritual que lo enoblece. A pesar de su firme creencia en este tipo de amor, el autor se muestra escéptico en cuanto a su realización dentro de las relaciones humanas debido a que en la mayoría de los casos el amor está expuesto al egoísmo del hombre; situación que se agrava aun más en una época materialista. El motivo del amor en sus más variadas manifestaciones suele ser estudiado por el autor dentro de las relaciones familiares, dentro del noviazgo y dentro del concubinato.

El tipo de amor que esclaviza y que se opone a todo razonamiento y a la fuerza de los convencionalismos sociales aparece en obras como El segundo amor y Noche del alma. En estas dos obras el motivo del amor se aborda dentro del núcleo matrimonial y se relaciona con los motivos del hastío y de la infidelidad. En ambos casos el esposo se encuentra esclavizado por una pasión arrobadora que ni convencionalismos, ni consideraciones familiares, ni razonamientos de ninguna especie pueden impedir que vaya hacia el objeto de su pasión. Los dos personajes realizan su propósito pero no sin haber causado angustia en otros seres humanos que también soñaron con su ilusión. Fácilmente se puede comprobar en ambas situaciones el aspecto

dual del amor que puede conducir a la felicidad por un lado y al dolor por otro.

La insistencia del autor en que el verdadero amor sólo puede estar alimentado por la verdad aparece directamente en La fiesta del hombre en donde la protagonista sacrifica el bien deseado por la simple razón de que no quiere basar su proyectado matrimonio en la mentira. Se menciona en esta obra el entusiasmo, la abnegación y sinceridad con que la mujer suele entregarse al amor y se contrasta con la actitud del hombre que, según un personaje escéptico, "para ser feliz consulta primero, con su moral, con su prejuicio, con su banco, y hasta con su almanaque"⁶¹ antes de consultar con los sentimientos del corazón. A pesar de que Martínez Cuitiño creía que lo ideal sería un amor basado en la verdad, su conocimiento de la naturaleza humana lo inclinaba a pensar, como Ibsen, que la verdad en algunos casos puede destruir la ilusión y la felicidad.⁶² Esta es la lección que se desprende en el caso de Mario (novio de Enriqueta) quien tras su empeño en conocer toda la verdad cae en la desilusión cuando se da cuenta de que su novia había sido la amante de don Florencio. Otro caso parecido en donde la verdad destruye la ilusión y la felicidad se encuentra en La fuerza ciega en donde el amor de Salvador no puede resistir la cruel verdad de que su propio padre había deshonrado a la mujer con quien él (Salvador) se casó. En esta situación, sin embargo, la verdad lleva al personaje a su propio suicidio.

El motivo del amor también aparece en forma de amor no correspondido. Ejemplos típicos de amor no correspondido y el dolor que puede producir se dan en el caso de Bebe de Atorrante o la venganza de la tierra en donde el joven trata de suicidarse cuando su cuñada rechaza sus avances amorosos; de Picao de Horizontes quien aprende de su prima a quien ama que "querer no es mandar, ni obedecer, ni desear" sino "algo que no trajiste al mundo y que se te aparece un de repente como una dulce compañita . . .";⁶³ de Miguel de Extraña cuyas palabras amorosas son inútiles ante la resistencia de la mujer de su primo y sólo logran contribuir a la angustia que Fernanda siente ante su fracasado matrimonio. La idea fundamental que el autor señala es que el amor verdadero no puede imponerse sino que debe brotar espontáneamente del corazón. El mejor ejemplo de esta idea y lo absurdo de apelar a la violencia para conseguir el amor se halla en El hombre imperfecto donde se observa cómo un matrimonio por la fuerza sólo puede conducir al dolor, a la injusticia y en algunos casos a la tragedia como ocurre en esta obra. La protagonista no se puede resignar a su estado de "materia sin alma"⁶⁴ y por lo tanto busca su libertad mediante el suicidio.

En Extraña el autor muestra cómo el amor incomprendido y despreciado fácilmente puede convertirse en odio debido a que el amor sólo puede vivir del amor. El amor entre dos seres implica comunión, sin la cual toda tentativa amorosa es inútil. En el matrimonio de Ernesto y Fernanda

no hay tal comunión y por lo tanto el amor sensual y romántico de la esposa está relegado a un estado de impotencia. La misma idea aparece en No matarás en donde el dramaturgo nos da un ejemplo de cómo un amor despreciado puede conducir al hastío y en algunos casos a la infidelidad dentro del matrimonio. Aunque la esposa del juez Herold no lo traiciona literalmente, se entrevé que en diferentes circunstancias Adelaida muy bien pudiera haber llegado a la infidelidad porque ansía vivir el amor soñado. Una idea que el autor pone en boca de algunos personajes es que el matrimonio suele matar el amor. Esta idea aparece en La emigrada en donde Talo le dice a su prima Obdulia: "Lo bello es ser fiel al amor, tal como lo soñamos y no tal como nos obligan a tomarlo. Mira: es por fidelidad a ese amor soñado que muchos maridos y muchas esposas cometen infidelidad."⁶⁵ Martínez Cuitiño sugiere aquí una idea central del movimiento feminista de que el amor no es sinónimo con el matrimonio sino que en realidad suelen ser polos antagónicos debido a que el amor implica libertad mientras que muchos matrimonios no son sino otra forma de esclavitud.⁶⁶ Tales matrimonios podrán satisfacer los convencionalismos sociales pero no podrán satisfacer la ilusión del amor que se forja el ser humano.

La importancia que Martínez Cuitiño atribuía al amor dentro de las relaciones familiares se manifiesta en obras como La bambolla y Diamantes quebrados. En ambas obras aparece un grupo familiar en donde la falta de un amor

genuino entre algunos de sus componentes conspira contra la felicidad y la moral de la familia.

En contraste con los tipos de amor que hemos señalado, o sea el amor entre iguales, el autor entrelaza el amor maternal con el tema principal de Mate dulce y El segundo amor. En ambos casos se puntualiza el aspecto altruísta que acompaña a este tipo de amor que ha sido considerado la manifestación más elevada dentro de las relaciones afectivas.⁶⁷ En la primera obra, Leonor prefiere perder al amante y todas las comodidades que éste le proporciona antes que extinguir el fruto que se mueve en sus entrañas. Sólo cuando es acosada por el temor de que su padre vaya a la cárcel, decide tomar el remedio que ocasiona su muerte y la del hijo que está por nacer. Es, sin embargo, en El segundo amor donde el dramaturgo ha estudiado el motivo con mayor destreza. Ante el dilema de no querer y no poder elegir entre sus dos hijos, Rosaura decide renunciar sus derechos de madre antes que separarlos porque teme que "lleguen a odiarse separados el uno del otro."⁶⁸ Felizmente para ella, el tío del marido interviene y Rosaura logra llevarse a los dos hijos.

El motivo de la ilusión es otro elemento constante en un buen número de obras del autor. La necesidad que tiene el hombre de soñar es una idea central de su ideología. Como fuerza que embellece y transforma, la ilusión ayuda al hombre a sobreponerse a la monotonía, a lo rutinario, a la mentira convencional y al aspecto

materialista de la vida. Dicho en otras palabras, la ilusión es un medio por el cual el hombre aspira a contrarrestar la esterilidad de su vivir cotidiano y su soledad existencial. De ahí que, como dice uno de sus personajes, "los sueños son tan necesarios en la vida como el aire."⁶⁹ Abelardo, portavoz del autor en Los soñadores dice que "quien más, quien menos, lleva dentro un soñador, que, es en definitiva, el que manda, a tal punto, que la gente fracasa o triunfa, según supo o no ejecutar la orden del soñador que conduce."⁷⁰ En la mayoría de los casos el motivo de la ilusión aparece vinculado con el motivo del amor. Es por lo general, la realidad común lo que viene a derribar el castillo de la ilusión de un buen número de personajes.

En El derrumbe se relata la historia de un hombre que se forja la ilusión de ser fiel a sus ideales y a la integridad de su pensamiento. Es decir, defiende su personalidad. La falta de armonía entre lo que siente y el comportamiento que le exige una sociedad intransigente ocasiona su sufrimiento. El mismo nos deja intuir su dilema cuando al hablar con su amigo Roberto, quien le aconseja que abandone su idealismo y su concubinato, dice:

No, no, no. Nadie sabe si camino hacia la verdad o hacia la abyección. ¡Nadie sabe nada! Yo tengo la sinceridad de salirme de mí mismo, porque el hombre sincero se sale de sí mismo. En cambio otros, tú . . . por ejemplo . . . te escondes en tí mismo, y por eso triunfas.⁷¹

La rebeldía de Daniel ante los convencionalismos sociales no es sino un esfuerzo de sobreponerse a la mentira colectiva y de ser fiel a sí mismo. Su idealismo y su ilusión en el amor momentáneamente lo libran de su soledad pero al final la realidad cotidiana lo aplasta con el peso de sus convencionalismos. No sólo pierde sus cátedras y se convierte en blanco de la murmuración sino que a la vez cae víctima de una mujer simuladora. La desilusión que se apodera de él lo encamina hacia la violencia y la destrucción de su ilusión lo hunde de nuevo en la soledad.

La ilusión como algo positivo que ayuda a contrarrestar la monotonía del existir diario y la necesidad que tiene el hombre de soñar aparecen en La humilde quimera. Don Crisólogo, en una conversación con la protagonista, alude al aspecto transformador de la ilusión cuando, al referirse a las jóvenes que trabajan en la casa de comercio, dice: "Una humilde quimera les embellece la existencia, esta miserable existencia que a uno lo tortura y lo aniquila."⁷² Y más adelante comenta sobre la importancia de los sueños que, según él, ayudan a vivir:

Ni me espera ni me acompaña nadie. Y no porque no lo desee ardientemente. Me alumbrara una quimera semejante y, acaso, el perro anónimo que ha olvidado a su amo y se da a una poética vagancia me tuviera envidia. En cambio, así . . . ¡bah! . . . la vida es un desierto de Sahara; un horizonte eterno, la misma esterilidad, una aridez idéntica; pero aún, pues en el desierto hay simunes, crepúsculos imponentes y sobre todo, alienta allí la esperanza de un oasis. En mi vida, hija, todo está lejos. Ni vientos que distraigan, ni espejismos que engañen, ni ensueños que ayuden a vivir. No hay nada más que números: Sumas, restas,

multiplicaciones y divisiones en la vigilia, para soñar como propios los capitales ajenos.⁷³

La existencia de don Crisólogo no puede ser más estéril. **Su** dilema constituye el de tanto ser humano que se siente **deshumanizado** dentro del comercialismo de la época. La **protagonista** por su parte se entrega a la ilusión de su **próximo** casamiento. Cuando su quimera se desvanece debido **a** la perfidia de su novio, la heroína se resigna a su **situación** que la conduce al sufrimiento.

En La fiesta del hombre se hace hincapié en la idea **de** que la ilusión se debe mantener. Se ha dicho anteriormente que la idea de que el matrimonio mata la ilusión **aparece** en varias obras del escritor. En esta obra aparece **un** personaje razonador (Dardo) quien dice categóricamente **que** las personas no debieran casarse enamoradas "porque la **esencia** del amor es la ilusión que el matrimonio mata **implacablemente**."⁷⁴ Fiel a sus ideas, el escéptico Dardo **decide** huir de la mujer a quien ama porque no quiere **destruir** su ilusión en el amor. Según él, huye "para hacerla **feliz**."⁷⁵ Antepone su decisión al supuesto procedimiento **de** algún burgués que, según él, "se casaría para **desilusionarla**."⁷⁶ La protagonista por su parte alude a la idea de **que** la muerte de la ilusión lleva al sufrimiento cuando al **hablar** de su novio con su ex-amante dice: "El ha tenido la **ilusión** de mi pureza y supongo que usted sabrá **mantenérsela**; **quiero** que se aleje de mí con un dolor menos."⁷⁷

El motivo de la ilusión también aparece relacionado con algunos conflictos matrimoniales en obras como El hombre imperfecto, Cuervos rubios y Noche del alma. En la última obra mencionada, por ejemplo, Lucila se entrega a la ilusión de su perfecto matrimonio y el hecho de que se da en cuerpo y alma la convierte en un cristal sujeto a los azares de la vida. Cuando el marido abandona el hogar para unirse con otra mujer, la desilusión de la protagonista la hunde en la soledad.

Con intención simbólica es tratado el motivo de la ilusión en Los soñadores en donde a dicho motivo se antepone el aspecto materialista de la vida. Dorita, la protagonista, pierde a su novio a quien ama locamente cuando éste decide casarse por interés con la hija del General. Es la fuerza de la ilusión en el recuerdo lo que lleva a la heroína a la desesperación que paulatinamente va minando su salud física. Cuando Alomar viene a visitar a Dorita, la joven reconoce que su ex-novio ha dado muerte al hombre a quien su imaginación dio vida:

Alomar: ¿Qué dices? ¿Matar? ¿Y por qué? ¿Qué culpa tiene ella?

Dorita: A ella no, si demasiado lo sé que no tiene ninguna culpa. (En un supremo estallido de su pasión). ¡A ti! ¡Tenerte entre mis manos, eso quisiera! ¡Tenerte y apretarte y deshacerte y pisarte con toda la fuerza de mi amor trocado en odio hasta que no quedara en ti ninguna sombra de vileza, hasta que tus ojos, aquellos ojos, que me miraron una vez con un poco de ternura, se apagaran para siempre, antes de expresar la monstruosidad y la infamia que hoy destellan! Así, aunque te asombres. (Poco a poco va entrando nuevamente en la blanda queja, en la melancolía resignada, en el llanto suave). Porque te digo la verdad, Alomar:

no te reconozco. Cuando te fuiste tenías por lo menos la franqueza de tu arrivismo; me desgarrabas el alma, pero había cierta grandeza en tu asalto. Hoy vuelves para irte del todo y eres otro: eres pequeño y eres peor aún: eres cobarde.

Alomar: ¿Y si me quedara?

Dorita: No serías capaz. Además: ¿qué ganaría mi alma? . . . Te buscaría siempre en vano, porque yo quise al otro, al que tú mismo has dado muerte a fuerza de querer darle nueva vida.⁷⁸

Hemos observado, a través de la presentación temática de Martínez Cuitiño, su constante afán de espigar en distintos campos y una actitud señaladamente moralizadora en cuanto a los vicios e injusticias sociales. Por lo general, el dramaturgo se nos presenta en su dual papel de escritor-sociólogo. En la primera fase el autor enfoca algunos temas gratos a los escritores realista-naturalistas de principios de siglo: la mujer como víctima del hombre, la emancipación de la mujer, la trata de blancas, la tiranía, el divorcio, la pena de muerte, la ostentación, el arrivismo, el vicio del juego, la política rastrera, el inmigrante, el alcoholismo y la morfina. Si la nota amarga que acompaña el estudio de la mayoría de estos temas se puede considerar pesimismo, entonces debemos señalar que tras su aparente actitud pesimista existe un intencionado propósito de corregir los males que aquejaban al organismo social. Un noble sentido humanitario impulsa al dramaturgo a ponerse casi siempre de parte de los humildes, los caídos, los explotados y los necesitados. Por otro lado, algunos temas como la personalidad, la videncia y el proceso de la

creación teatral, manifiestan la influencia del teatro
moderno de postguerra.

NOTAS DEL CAPITULO SEGUNDO

¹En 1929 Martínez Cuitiño dictó una conferencia sobre el teatro de vanguardia en la que se evidencia su conocimiento de las tendencias teatrales modernas y en donde además hace un alegato en favor de los teatros experimentales en el ambiente argentino. Véase su "Teatro de vanguardia" en Anales del Instituto Popular de Conferencias, XV, 1929 (Buenos Aires: Publicidad Vaccaro, 1930), pags. 223-241.

²Martínez Cuitiño, La humilde quimera, págs. 174-175.

³Martínez Cuitiño, El derrumbe, pág. 82.

⁴Martínez Cuitiño, El viaje de don Eulalio, págs. 226-227.

⁵Martínez Cuitiño, El derrumbe, pág. 87.

⁶Martínez Cuitiño, El viaje de don Eulalio, pág. 217.

⁷Martínez Cuitiño, No matarás, pág. 230.

⁸Martínez Cuitiño, Los Colombini, pág. 184.

⁹Martínez Cuitiño, El mago escondido, pág. 19.

¹⁰Martínez Cuitiño, La fiesta del hombre, págs. 107-108.

¹¹Martínez Cuitiño, La emigrada, págs. 7-8.

¹²Ibid., pág. 10.

¹³Ibid.

¹⁴Ibid.

¹⁵Martínez Cuitiño, El segundo amor, pág. 72.

¹⁶Martínez Cuitiño, Prepotencia, pág. 27.

¹⁷Ibid., págs. 27-28.

¹⁸Ibid., pág. 28.

¹⁹Martínez Cuitiño, No matarás, págs. 231-232.

²⁰Ibid., págs. 232-233.

²¹Bambolla: Martínez Cuitiño emplea esta palabra con el significado de ostentación.

²²Martínez Cuitiño, Diamantes quebrados, pág. 17.

²³Martínez Cuitiño, Cuervos rubios, pág. 78.

²⁴Ibid., pág. 52.

²⁵Ibid., pág. 51.

²⁶Ibid., pág. 59.

²⁷Ibid., pág. 75.

²⁸Martínez Cuitiño, Los Colombini, pág. 168.

²⁹Martínez Cuitiño, El caudillo, pág. 12.

³⁰"Ese hombre aluvional, trae consigo sus problemas que los va a sumar a los problemas que le planteará el medio y que, por ello mismo, refluirán sobre el ámbito en que les toca actuar. Para ser más concreto: a las circunstancias históricas que vive el país, el inmigrante agrega sus problemas, y como el número es un hecho importante en toda manifestación social, siendo los inmigrantes muy numerosos, hacen impacto en el mecanismo social, político y económico y por ende cultural del país, desajustando el exiguo equilibrio que se ha logrado. De ahí el temor y la desconfianza de la élite que gobierna." Juan Pinto, "El inmigrante en nuestro teatro" Universidad (Santa Fe), No. 59 (ene-mar 1964), pág. 46.

³¹Comentando sobre la actitud del inmigrante en cuanto a su traslado al nuevo mundo, James R. Scobie dice: "For a moment, let us imagine the position of the immigrant. He might be illiterate and in all probability poor, but he either had faith in his two strong arms or recognized that

nothing could be worse than the overcrowding of land and industries at home. The thought that this was only a temporary move sustained his courage for the leap across the Atlantic. Even when he brought his family, he came as a migrant. Hacer América was his dream-to conquer the riches of the new world and return to his village or city to enjoy them." J. R. Scobie, Argentina: A City and a Nation (New York: Oxford Press, 1964, pág. 131.

³²Martínez Cuitiño, Los Colombini, pág. 117.

³³Ibid., pág. 197.

³⁴Martínez Cuitiño, Cuervos rubios, págs. 98-99.

³⁵Martínez Cuitiño, Mate dulce, pág. 184.

³⁶Martínez Cuitiño, La mala siembra, pág. 57.

³⁷Ibid., pág. 59.

³⁸Ibid., pág. 39.

³⁹Ibid., pág. 41.

⁴⁰Martínez Cuitiño, Extraña, pág. 11.

⁴¹Ibid., pág. 12.

⁴²Cf. Nicolas Berdyaev, Solitud and Society (London: The Centenary Press, 1938), pág. 195.

⁴³Comentando sobre el problema de lo inconsciente en la literatura y su influjo en el teatro nacional, Blanco Amores de Pagella dice: "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." Angela Blanco Amores de Pagella, Nuevos temas en el teatro argentino: la influencia europea (Buenos Aires: Editorial Huemul, 1965), págs. 56-57.

⁴⁴Martínez Cuitiño, Superficie, pág. 41.

⁴⁵Martínez Cuitiño, Horizontes, pág. 5.

⁴⁶Martínez Cuitiño, El hombre imperfecto, pág. 14.

⁴⁷Ibid., pág. 19.

⁴⁸Ibid., pág. 34.

⁴⁹Ibid., pág. 43.

⁵⁰Martínez Cuitiño, El mago escondido, pág. 17.

⁵¹Ibid., pág. 23.

⁵²Ibid., pág. 19.

⁵³Ibid., pág. 26.

⁵⁴Ibid., pág. 41.

⁵⁵Martínez Cuitiño, El espectador o la cuarta realidad, pág. 29.

⁵⁶Ibid.

⁵⁷Martínez Cuitiño, Notas teatrales, pág. 189.

⁵⁸Martínez Cuitiño, Cuervos rubios, pág. 74.

⁵⁹Martínez Cuitiño, Mate dulce, pág. 176.

⁶⁰Comentando sobre el problema existencial del hombre, el Dr. Erich Fromm dice que el hombre se empeña en unirse de alguna manera con otros individuos y con el mundo exterior en su afán por sobreponerse a su soledad existencial. Cf. Erich Fromm, The Art of Loving (New York: Harper & Row, Publishers, 1956), pág. 8.

⁶¹Martínez Cuitiño, La fiesta del hombre, pág. 66.

⁶²La idea de que la verdad en algunos casos puede destruir la ilusión y la felicidad es una de las ideas principales que aparecen en El pato silvestre de Henrik Ibsen.

⁶³Martínez Cuitiño, Horizontes, pág. 8.

⁶⁴Martínez Cuitiño, El hombre imperfecto, pág. 43.

⁶⁵Martínez Cuitiño, La emigrada, pág. 5.

⁶⁶"Marriage and love have nothing in common; they are as far apart as the poles; are, in fact, antagonistic to each other. No doubt some marriages have been the result of love. Not, however, because love could assert itself only in marriage; much rather is it because few people can completely outgrow a convention. There are today large numbers of men and women to whom marriage is naught but a farce, but who submit to it for the sake of public opinion." Emma Goldman, "Marriage and Love" en su Anarchism and Other Essays (New York: Dover Publications, Inc., 1969), pág. 227.

⁶⁷Contrastando el amor entre iguales con el amor maternal, Erich Fromm dice: "In contrast to brotherly love and erotic love which are love between equals, the relationship of mother and child is by its very nature one of inequality, where one needs all the help, and the other gives it. It is for this altruistic, unselfish character that motherly love has been considered the highest kind of love, and the most sacred of all emotional bonds." Erich Fromm, The Art of Loving, pág. 50.

⁶⁸Martínez Cuitiño, El segundo amor, pág. 103.

⁶⁹Martínez Cuitiño, El espectador o la cuarta realidad, pág. 13.

⁷⁰Martínez Cuitiño, Los soñadores, págs. 66-67.

⁷¹Martínez Cuitiño, El derrumbe, pág. 147.

⁷²Martínez Cuitiño, La humilde quimera, pág. 150.

⁷³Ibid., pág. 151.

⁷⁴Martínez Cuitiño, La fiesta del hombre, pág. 70.

⁷⁵Ibid., pág. 87.

⁷⁶Ibid.

⁷⁷Ibid., pág. 92.

⁷⁸Martínez Cuitiño, Los soñadores, págs. 118-119.

CAPITULO TERCERO

LOS PERSONAJES

La mayoría de los personajes creados por Martínez Cuitiño son individuos sacados de la realidad cotidiana que por lo general se esfuerzan por sobreponerse a los obstáculos que la vida les tiene reservados. Sus personajes dramáticos suelen pensar y actuar como criaturas de "carne y hueso" aunque de vez en cuando alguno toma alguna resolución que no llega a convencer. Por otro lado, hay varios que, por estar situados en un plano abstracto, muestran una dimensión simbólica. Se manifiesta constantemente un noble propósito de parte del autor en su acercamiento a la realidad circundante de donde toma los personajes que poblarán sus obras. Continuamente se observa la simpatía que el autor manifiesta hacia los caídos, los necesitados, los humildes y los victimizados. Nada parece serle indiferente al autor en la heterogénea comunidad argentina. Por sus obras desfilan seres humildes, egoístas, ruines, arrivistas, honestos, hipócritas, prepotentes, nobles, astutos, desilusionados, optimistas, frívolos, amorales, razonadores, adinerados, pobres, acomplexados, avariciosos, tarados, engreídos, malvivientes,

murmuradores, suicidas, homicidas, intelectuales, supersticiosos. Al comentar sobre la temática del autor, nos referimos a su constante afán de espigar en distintos campos. Un caso análogo existe en su propensión a pintar tipos que provienen de distintos sectores sociales y cuyos rasgos perdurables el dramaturgo ha sabido captar con éxito en la mayoría de los casos.

Hay en las obras de Martínez Cuitiño un nutrido número de personajes que debido a su debilidad moral, vicios, complejos o necesidad material son conducidos al encenagamiento. Como contraste, aparecen varios personajes fuertes que aspiran a vivir la verdad que concuerda con sus aspiraciones y la integridad de su pensamiento. Por lo general, estos personajes se rebelan contra los convencionalismos sociales, la moral vigente y el aspecto nivelador de la sociedad. A veces el choque entre la razón y el sentimiento ocasiona el conflicto de algún personaje y se manifiesta la intención del sondeo psicológico. También hay personajes que constituyen un eco ibseniano o nietzscheano. Este tipo de personaje aparece en varias obras discursivas que fueron representadas después de 1918. En el caso de estos personajes el motivo de la libertad y de la verdad son importantes como se observará en la discusión de los personajes representativos. La valentía con que algunos personajes defienden sus principios e ideales suele

redimirlos ante el espectador o lector aunque por lo general la mayoría de ellos terminan en el sufrimiento o en el fracaso. De ahí que el resultado a veces es paradójico: por un lado el procedimiento del personaje le conduce a estar en paz consigo mismo y por otro lado lo expone al sufrimiento ante la incompreensión, el egoísmo y la injusticia de otros personajes que lo rodean. El frecuente fracaso del personaje principal es una característica que sobresale en la mayoría de obras del dramaturgo. Tan marcada es la nota pesimista que Angela Blanco Amores de Pagella se ha referido a "la amarga producción de Vicente Martínez Cuitiño--con su tema social."¹ El profesor Willis Knapp Jones, al referirse a varias obras del escritor ha dicho: "Under morbid surroundings weaklings succumbed to the pressure of society."² Es verdad que muchos personajes fracasan en su respectiva empresa pero dentro de este grupo aparecen personajes que a pesar de su aparente fracaso, mantienen su integridad moral. El fracaso de algunos personajes se debe a fuerzas exteriores que en sí constituye una intencionada crítica de la estructura o llagas de la sociedad.

Dentro de la sociedad dramática del autor aparecen varias semblanzas de mujer que constituyen algunos de los personajes mejor delineados y que con sus variantes aportan características de la mujer fuerte. Como obstáculos, se les presentan a estas mujeres el egoísmo de

los hombres y la tiranía de los convencionalismos y normas sociales. Una característica principal señalada por Roberto F. Giusti es la propensión del autor de ponerse "casi siempre de parte de la mujer."³ Además, señala: "Generalmente el alma de sus heroínas mantiene en la desgracia su íntima pureza, y el amor o la abnegación suelen redimirlas."⁴ El obvio interés del autor por el mejoramiento de la situación femenina dentro de la sociedad le conduce a la creación de algunos personajes que con sus quejas no sólo aportan disconformidad contra los hombres que las rodean sino contra todo un sistema tradicional de esclavitud espiritual. A partir del estreno de Los Colombini (1912) aparece aquí y allí el tipo de mujer fuerte o con rasgos de la mujer fuerte que a todo trance defiende su derecho a encauzar su propio destino. Su rebeldía y su heroico esfuerzo no siempre las conducen a la felicidad puesto que el premio de varias es el sufrimiento y la soledad. El deseo del dramaturgo por la redención femenina le impulsa a la creación de una rica galería de personajes femeninos que desempeñan el papel de la mujer como víctima del hombre: las amantes, las novias engañadas y abandonadas, las esposas tiranizadas por el marido o familiares, las mujeres prostituidas. Como en el caso de la mujer fuerte, también tienen que luchar contra una sociedad intransigente. Varios personajes femeninos ostentan una sana moral y rasgos altruistas que

establecen un fuerte contraste entre ellas y algunos hombres que las rodean. Sin embargo, también hay en la dramática del autor un nutrido grupo de mujeres frívolas que a veces contribuyen a crear una atmósfera de ligereza, de corrupción, de vicio y de inmoralidad. En su afán por satisfacer los caprichos masculinos, por obtener la comodidad material, por obtener renombre, por satisfacer las exigencias de la vida social o simplemente para satisfacer su propio instinto, no pocas mujeres se dan a una vida licenciosa que las lleva muchas veces a la inmoralidad o que las convierte en cómplices de la perfidia de los personajes masculinos.

La mayoría de los personajes masculinos creados por el autor están dotados de un atroz egoísmo. Algunos desempeñan un papel antagónico que se antepone a los esfuerzos de las heroínas que se empeñan por realizar su liberación espiritual. Dominados por un aire de superioridad, estos individuos suelen representar normas o prejuicios que les convienen, el concepto tradicional del honor femenino, una inmoralidad que quizás sea sintomática de una era de progreso y desenfrenado arrivismo, cierta indiferencia hacia el infortunio ajeno, una sugestiva subestimación de la mujer y una señalada orientación hacia el vicio, el fraude y la disipación. Mientras que varias heroínas (Ermelinda de Los Colombini, Juanita de Cuervos rubios, Dorita de Los soñadores, Rosina de Diamantes

quebrados, Mecha de El mago escondido) no atribuyen mayor importancia al dinero o a la comodidad, muchos personajes masculinos no vacilan en sacrificarlo todo (amor, amistad, dignidad, principios morales) con tal de obtenerlos. Son también los hombres quienes por lo general sugieren la adaptación o el enmascaramiento como manera de triunfar dentro de la sociedad.

En contraste con muchas mujeres que ante la desilusión amorosa se entregan a la inútil queja, varios personajes masculinos tratan de mitigar sus penas mediante el uso del alcohol. Otros, como Daniel de El derrumbe y Carlos de Rayito de sol, toman resoluciones más enérgicas y terminan dando paso a la violencia y a los impulsos suicidas. Sólo como excepción aparece algún personaje femenino que recurre a la violencia física como sucede en El hombre imperfecto en donde la protagonista se suicida ante la imposibilidad de recobrar su libertad.

En buen número de obras aparecen personajes masculinos en su papel de confidente o amigo que mediante su intervención sirve de elemento catalizador o portavoz del autor. Algunos sirven, como ha señalado Roberto F. Giusti de "instrumentos de la redención femenina"⁵ que los diferencia de los personajes masculinos cuyo fin suele ser la victimización o explotación de la mujer.

Mientras avanza la carrera dramática del autor se notan otras dos características principales en la

creación de sus personajes. En términos generales, se puede decir que la mayoría de sus personajes creados durante el período que va de 1908 a 1920 son más dados a la fácil exteriorización de sus sentimientos y al arrebatado pasional. Sin embargo, hacia 1921 se manifiesta en varios personajes principales la tendencia hacia el agudo razonamiento que los diferencia de la mayoría de los personajes del primer período. Estos personajes aparecen en obras como No matarás y El segundo amor, en donde se observa claramente la propensión hacia el sondeo psicológico del protagonista. Con más frecuencia aparece el tipo razonador en algunas piezas escritas a partir de 1928. Señaladamente razonadores y en ocasiones más atormentados, ostentan una densidad dramática más complicada por tratarse de problemas anímicos de su personalidad. Así se observa, por ejemplo, en obras como Horizontes en donde en momentos de éxtasis la heroína profetiza sobre hechos futuros y en El hombre imperfecto en donde la protagonista termina odiándose a sí misma por su pasada conducta que determina su esclavitud espiritual. Suele haber en algunos personajes razonadores un frecuente desplazamiento introspectivo en donde se lleva a cabo una especie de monólogo interior que les confiere una nueva dimensión. La otra característica a que aludimos es el empleo, en varias obras, de personajes que ostentan

nombres genéricos: por ejemplo, el Atorrante y el Mendigo de Café con leche y El y Ella de El hombre imperfecto.

En la introducción a la obra La rosa de hierro, aparecen entre otras observaciones las siguientes que citaremos puesto que en sí constituyen un certero homenaje a los esfuerzos dramáticos del autor:

Sincero en sus producciones, con esa sinceridad que caracteriza a los que sólo pueden expresar lo que piensa su cerebro y siente su corazón; lógicamente humano en sus obras que son retazos de vida estampada en la escena y humanamente bueno en sus personajes que viven siempre la eterna dualidad de todos los seres en su doble oscilación entre el bien y el mal. Martínez Cuitiño es indudablemente el Florencio Sánchez de esta época y puede asegurarse que hay en las obras de estos dos autores una perfecta analogía en todo lo que ellas encierran de vida, de verdad y de belleza.⁶

Habiendo comentado sobre los rasgos generales que caracterizan a los personajes de Martínez Cuitiño, pasemos ahora a discutir a varios personajes representativos en las obras del dramaturgo. Una división, arbitraria desde luego, de los personajes facilitará la tarea y a la vez dará al estudio cierto orden sin el cual resultaría demasiado caótico. Dentro del grupo de personajes femeninos, nos encontramos con la mujer en su papel de víctima del hombre, de amante, de madre y de mujer fuerte. A los personajes masculinos los presentaremos en su papel de intelectuales, de "niños bien," de padres, de auxiliares del delito y de inmigrantes.

La Mujer Víctima: resignación
y desilusión

La mujer en su papel de víctima del hombre aparece, como hemos anticipado, con frecuencia en las obras del dramaturgo. El autor estudia el problema dentro de cuatro campos distintos: el noviazgo, el concubinato, el matrimonio y el núcleo familiar. Por lo general, estas mujeres terminan por resignarse ante una situación infranqueable. De nada suelen servir sus quejas ante la injusticia cometida contra ellas y lo que antes brillaba como horizonte promisorio, de pronto se convierte en sufrimiento y desilusión.

En buen número de casos se trata de una joven cuya ilusión en el amor la convierte en fácil presa del novio egoísta y de pocos escrúpulos. A esta serie pertenecen Consuelo de La humilde quimera y Paulina de Atorrante o la venganza de la tierra. En ambas obras la heroína comete un hecho que va contra sus principios morales para auxiliar al novio: utilizan una cantidad de dinero ajeno. El hecho de que los jóvenes no les devuelven el dinero para restituirlo, coloca a las heroínas en un trance difícil. Tardíamente, las jóvenes se dan cuenta de que los novios se han aprovechado de sus sentimientos amorosos para explotarlas. Consuelo de la primera obra sintetiza del modo siguiente el dilema de buen número de personajes femeninos: "No tenemos ni siquiera el derecho de soñar, porque cuando despertamos nos hallamos frente a

un criminal que se vale de los medios más sagrados para complicarnos en sus miserias."⁷

Dentro del grupo de personajes femeninos que aparecen como víctimas de los hombres se debe mencionar el papel de la amante en las obras del dramaturgo. A veces estas mujeres están dotadas de una ética moral muy superior a la de los amantes. En la actitud de algunas, se observa cierto fatalismo y cierta resignación ante las injusticias cometidas contra ellas. Otras, como Sara de El derrumbe y Enriqueta de La fiesta del hombre se rebelan y muestran cierto desdén hacia los convencionalismos sociales y hacia los hombres que por lo general están dominados por el egoísmo. Un triste pasado suele ser el común denominador en la vida de las amantes y a veces es evocado cuando inútilmente tratan de defenderse ante los hombres. Algunos casos ilustrativos servirán para señalar varios aspectos de la conducta de estas mujeres que ante su infortunio y la garra de las normas sociales se esfuerzan por mantenerse a flote en su lucha por la vida.

Uno de los personajes femeninos más interesantes es Sara, de El derrumbe, que se esconde tras la hipocresía porque está convencida de que sólo así podrá abrirse paso dentro de la sociedad. Ante la tiranía del hombre (primero en el hogar de sus padres, luego dentro del matrimonio y más tarde en sus relaciones amorosas con sus amantes), la heroína decide vengarse de los hombres "a

quienes más de una vez" se prometió "dar lecciones de moral."⁸ A causa de las injusticias cometidas contra ella, llega a odiar a los hombres y decide explotarlos porque ahora se trata de subsistir. Dos aspectos importantes de la personalidad de Sara son su sed de venganza que determina muchos de sus actos y su apetencia por los bienes materiales. Su obvio interés por las cosas materiales no parece ser sino síntoma de la transfiguración que sufren algunas prostitutas ante la perfidia de los hombres; transfiguración que impide que puedan entregarse de nuevo a la ilusión en el amor o creer en la justicia de sus semejantes. En una escena bastante reveladora del tercer acto, se manifiesta la violenta reacción de Sara cuando se da cuenta de que Daniel ha vendido varios muebles y cuadros a su amigo Conrado. Esa venta tiene gran importancia para ella porque se reduce a cierta conspiración contra su seguridad material. Viendo que todo se acaba a su alrededor, Sara decide abandonar a su amante. Ante la violencia de Daniel que trata de retenerla, la joven puntualiza el interés principal de su vida: "¡Qué, también! (Con desprecio). ¡Yo pertenezco a la vida, al mundo, donde me paguen!"⁹

Aunque Sara aparece como especie de mujer fatal que lleva a los hombres al derrumbe, la mayoría de las concubinas suelen resignarse ante la tiranía de los hombres y su situación. Por ejemplo, Leonor y María

Luisa de Mate dulce se ven obligadas a sufrir la violencia y el egoísmo de sus amantes que se creen autorizados a explotarlas porque ellos pagan. Cuando Leonor está por morir y Fernando amenaza con irse, María Luisa reconoce que su oficio de costurera no bastaría para cubrir los gastos del hogar y por lo tanto propone al padre la siguiente solución: "Yo creo que lo mejor sería cebar mate dulce para que vinieran otros."¹⁰ De esa manera y con cierto fatalismo, María Luisa señala el probable curso que tomará su vida.

Se observa en la conducta de algunas amantes cierto altruísmo que hace resaltar aun más la diferencia entre ellas y los hombres que las explotan. Laura de El viaje de don Eulalio, se sacrifica para poder ayudar a su familia económicamente. Y Leonor de Mate dulce se ve obligada a suprimir su instinto maternal y consentir al aborto porque teme que su padre sea conducido a la cárcel.

En contraste con la actitud de Sara de El derrumbe que opta por la simulación y la explotación, Enriqueta de La fiesta del hombre termina como la amante regenerada que finalmente decide dejar de ser el juguete de los hombres. El panorama contra el que tiene que luchar es parecido al de las otras amantes: la necesidad económica, el egoísmo del amante y los convencionalismos sociales. El hecho de que Enriqueta prefiera perder al novio antes

que fundar su matrimonio en la mentira, pone de manifiesto su cambio espiritual y moral. Desgraciadamente, el noble propósito de la heroína sólo logra exponerla a la actitud egoísta del amante y a la intransigencia del novio. Hay en este personaje femenino energía de carácter que la distingue de la mayoría de sus hermanas espirituales. Su actitud rebelde ante las normas sociales y las exigencias de los hombres la hermanan con el tipo de mujer fuerte que a todo trance lucha por su liberación espiritual. Las siguientes palabras de la heroína sintetizan hasta cierto punto las quejas no sólo de la amante sino de la mujer en general en las obras de Martínez Cuitiño:

Somos la fiesta de los hombres. Madres, esposas, novias o hijas, representamos siempre el ideal que los reconforta y los ilumina. Representamos el ideal aún en el aspecto escandaloso de la burguesía, cuando empujadas por un dolor o por un amor llegamos a ser amantes resignadas de esposos aburridos. Y como todo premio a este importante papel, recibimos de ustedes, religiones que nos humillan, convencionalismos que nos atan, leyes que nos condenan, prejuicios que nos torturan. (Su voz se ablanda, su tono es de dulce protesta ahora) ¿Qué es esto? . . . ¿Para qué sirve la vida así? . . . Dímelo. ¿Para qué sirve?¹¹

También hay en la dramaturgia del autor mujeres en su papel de esposa que de una u otra manera aparecen como víctimas del marido. Rosaura de El segundo amor y Lucila de Noche del alma sufren a causa del desliz amoroso de sus cónyuges que ocasiona el desbarajuste del hogar.

Otro ejemplo es Juanita de Cuervos rubios quien abandona el hogar cuando se da cuenta de que el marido sólo la quiere como instrumento de su loca ambición.

El caso más interesante en donde el marido tiraniza a la cónyuge aparece en El hombre imperfecto. El marido representa un caso psicológico bastante interesante ya que su inseguridad se manifiesta en su actitud prepotente. Dominado por los celos, el esposo establece un régimen de tiranía dentro del cual se debate la heroína. Se nota en la actitud del esposo, quien pretende que se le quiera a la fuerza, una fuerte subestimación de la mujer. Aun antes de que el matrimonio se lleve a cabo, el futuro marido muestra este rasgo de su personalidad cuando dice a la protagonista: "Siempre pensé que las mujeres valen por lo que tienen de mujer, no por lo que le han robado al hombre."¹² La protagonista por su parte no puede conformarse con la idea del marido de que la mujer sea inferior al hombre. Exhibiendo su carácter reflexivo, la heroína misma define el carácter del esposo cuando dice:

Sí. Alguien tiene que gobernar; pero gobernar no es mandar. Si en realidad gobernaras tendrías en cuenta que soy un ser como tú, con los mismos hábitos e idénticas pasiones. No me injuriarías con tus prohibiciones de que salga sola, como si fuera una adolescente tonta o una pecadora sin remedio; no me asediarías con tus constantes llamados telefónicos para comprobar tan sólo tu desconfianza vejatoria, ni me colocarías en un altar inaccesible para adornar el traje de mis despojos morales.¹³

El egoísmo del marido impide que éste pueda sospechar la fuerza de la decisión de la compañera que inútilmente trata de recuperar su libertad. Ante la imposibilidad de

resignarse a vivir con un hombre a quien odia, la heroína se suicida.

Hay además jóvenes, como Regina de El malón blanco y Mascota de Café con leche, que sufren la tiranía y explotación de su propio padre. Mientras que Regina se resigna al dictado de su avaro padre y termina siendo prostituída por el marido, Mascota se rebela contra la autoridad prepotente del padre y abandona el hogar. A esta serie de mujeres jóvenes también pertenece Moña de Prepotencia que tiene que sufrir, como la madre, el egoísmo y la violencia de su tiránico padre.

Las Madres

Es interesante observar que en varias obras de Martínez Cuitiño falta la presencia de una madre. Esto se nota especialmente en situaciones en donde aparece alguna heroína luchando contra la tiranía de los hombres dentro del núcleo familiar o en piezas en donde el dramaturgo pinta a la mujer desamparada que se esfuerza por hacer frente a las exigencias de la vida. La ausencia de las madres en varias obras logra intensificar el dilema de alguna joven que trata de defenderse contra las imposiciones de los hombres.

Los personajes femeninos en su papel de madre representan dos actitudes bien definidas en la dramaturgia del autor. Por un lado aparecen madres que representan el papel tradicional de la madre buena, sufrida y abnegada.

Estas madres, en la mayoría de los casos, asumen un papel secundario y por lo general palidecen ante los personajes principales como ocurre en el caso de Berta de La fuerza ciega y Gabriela de La humilde quimera. Como excepción aparecen algunas madres jóvenes que cobran mayor importancia por constituir un polo antagónico en el conflicto principal de la obra. Los rasgos salientes que suelen compartir estas madres jóvenes son un carácter reflexivo, una actitud defensiva cuando el bienestar del hogar es amenazado, una cariñosa actitud hacia los hijos y un empeño por defender su dignidad. Rosaura de El segundo amor es quizás el mejor ejemplo de la mujer que defiende sus derechos como madre. Este personaje ostenta algunos atributos de la mujer fuerte que defiende con valentía su dignidad. Ella misma establece este rasgo de su personalidad cuando, ante la imposibilidad de echar de su casa a la amante de su marido, dice: "¡Cállate! (Contempla a los dos, en un supremo arranque, decisiva, enérgica, vehemente) ¡Quédate, puesto que te quiere! Pero no será conmigo que te quedarás. ¡Ustedes podrán ultrajar mi amor hasta destrozarlo, pero no arrebatarán mi dignidad!"¹⁴ Cuando se le pide que elija entre sus dos hijos, Rosaura opone sus derechos de madre con estas palabras:

¡Lo que la justicia sancionaría! (Contempla a sus hijos) ¡Pero la justicia no tiene hijos, señor! Elegir entre mis dos hijos! . . . (Los besa) Yo no sé Yo puedo elegir entre mis dos manos, entre mis dos brazos, entre mis dos ojos, entre mi vida y la muerte si así les pareciera; pero no entre

mis hijos No, doctor, Mariano . . . díganme que no es cierto, que no es verdad lo que me piden.¹⁵

El aspecto altruísta de la personalidad de Rosaura surge cuando decide que los dos hijos permanezcan con el padre porque teme que los dos niños lleguen a odiarse separados el uno del otro.

Lucila de Noche del alma es otra madre joven que asume una actitud defensiva cuando otra mujer logra perturbar la tranquilidad espiritual del hogar. Lucila, como otras de sus hermanas espirituales, defiende con vehemencia sus derechos de esposa y además los derechos de sus hijos. Como Rosaura de El segundo amor, la protagonista exhibe un carácter reflexivo que se puede apreciar en los siguientes comentarios que dirige a un amigo del matrimonio:

Lo que no comprendo es que se perdone hasta el punto de traicionarse una a sí misma, convirtiéndose en instrumento de la rival y en cómplice del episodio. Porque no me diga usted que no. Yo soy su cómplice. (Reprochándose con vehemencia). Al tolerar este estado de cosas soy su cómplice perfecta, y lo soy en detrimento de los hijos cuya tranquilidad él comienza a perturbar, después de haber luchado durante los mejores años de su vida para hacerlos felices.¹⁶

Lucila ostenta cierto parentesco con la protagonista de La señora ama de Jacinto Benavente. Ambas heroínas inicialmente se muestran comprensivas ante la infidelidad del marido pero después deciden defender con airosa valentía los intereses de los hijos. Pero mientras que en la obra de Benavente el conflicto se resuelve mediante la reconciliación de los cónyuges, Lucila fracasa en su

esfuerzo por restablecer la tranquilidad espiritual del hogar.

En contraste con las madres que hasta aquí hemos discutido, aparecen en algunas obras el tipo de madre irresponsable cuyo egoísmo y afán por la figuración social contribuyen en gran manera al derrumbe del hogar hacia la deshonra y miseria. A este grupo pertenecen Casimira de Mate dulce y Mecha de La bambolla. La primera es una madre egoísta cuya irresponsabilidad y falta de una sana moral la conducen a comerciar con las dos hijas. Convencida de que los hijos tienen un deber hacia los padres que los han criado, Casimira exige el sacrificio de María Luisa y de Leonor. Nada hay en este personaje que le redima. Es ella quien predica la hipocresía y la simulación porque se preocupa por el ¿qué dirán? Cuando la hija Leonor está por tener un hijo, la madre le aconseja que tome el remedio que le exige el amante. Pero no sin agregar: "Y lo tomás calladita la boca. Con amor no vas a solucionar nada."¹⁷ El atroz egoísmo de la madre se manifiesta cuando, ante la súplica de la hija de que tenga compasión, dice: "¡Qué compasión, ni qué compasión! Con compasión no vamos a comer nosotras. Desagradecida!"¹⁸ En este personaje había grandes posibilidades para un resorte sentimental pero el autor optó por pintar a un personaje irresponsable, egoísta e inmoral.

Mecha de La bambolla también aparece como una madre cuyo egoísmo, irresponsabilidad y afán por figuración social van paulatinamente minando el bienestar del hogar. A ella se debe en gran parte que la familia esté al borde de la ruina económica y moral. Su ejemplo aparentemente ha contribuido a la formación espiritual de una de sus hijas que como la madre es muy dada a la ostentación. La irresponsabilidad de la madre se hace patente en la siguiente confesión que dirige a su hija Coca:

¡He pasado unos sofocones! ¡Qué no se vaya a enterar tu padre! ¡Qué no se vaya a enterar! Acabo de hacer una barbaridad.

.....

Me fui a hablar con el gerente. Le pregunté si me aceptaba un pagaré por los trajes, me dijo que sí y lo firmé. Después me fui a casa de un usurero, le dije quien era . . . la señora de Jacobo Cantos; le simulé una situación íntima, que había perdido los once mil pesos para abonar el Colón, le rogué que me los prestara, titubeó: me dijo que la situación era mala, que sólo se podría prestar a interés muy alto que ¡ay Dios mío!¹⁹

Mecha surge como un individuo inconsciente que en vez de ayudar al marido en los trances difíciles parece estar más dispuesta a amargarle la existencia. Jamás desempeña el papel de una madre responsable o de esposa comprensiva. El marido define el carácter de la compañera cuando en forma de reproche le dice:

Vamos a ver señora. (A Mecha.) ¿Dónde está tu pundonor, tu acción de esposa y de madre, que me ilumine el sendero? . . . ¿Cómo te revelas a mis ojos en estos momentos? ¿Qué diablo te ha envenenado el alma? ¿Qué les pasa a todos, que en lugar de ayudarme,

tratan de difamar mi nombre, de injuriarme, de echar por tierra cincuenta años de vida tranquila y laboriosa?²⁰

La Mujer Fuerte: voluntad,
rebeldía y búsqueda de
libertad espiritual

En contraste con el grupo de mujeres en su papel de víctimas resignadas del hombre, aparece un grupo reducido de mujeres fuertes que a todo trance aspiran a encauzar su propio destino. La libertad espiritual suele ser el "leit-motif" que por lo general inspira la rebeldía de estas heroínas contra la tiranía de los hombres, las normas sociales y la moral vigente. Una vez que han reflexionado sobre sus circunstancias, toman resoluciones enérgicas que las pone en conflicto con sus familiares o con el medio ambiente. Moralmente superiores a la mayoría de los personajes masculinos que las rodean, estas mujeres suelen tener en común una encomiable fe en sí mismas, una imperativa necesidad de su independencia interior, un desdén por el materialismo de los hombres, una rebelde actitud contra las imposiciones de los familiares y una actitud defensiva en cuanto a su dignidad e ideales. El heroico esfuerzo de estas mujeres no es premiado siempre con la felicidad deseada puesto que a veces terminan en la desilusión, el sufrimiento y la soledad. Algunos casos específicos revelarán el comportamiento y los móviles espirituales de estas mujeres que las hace dignas del nombre de "mujer fuerte."

Una semblanza de mujer que ostenta rasgos importantes de la mujer fuerte es Rosita de La rosa de hierro. Dentro de un ambiente humilde, esta joven huérfana se esfuerza por encauzar su propio destino. Considerándose dueña de sus actos y convencida de que en el espíritu de un individuo nadie manda sino el individuo mismo, la joven se comporta según los dictados de su conciencia. Ante las imposiciones de su primo que la ama y la crítica de algunos amigos, la heroína reacciona enérgicamente y con orgullo defiende su independencia espiritual. A los convencionalismos sociales y al egoísmo de los hombres antepone su libre albedrío el cual defiende con altivez. Rosita se autodefine y a la vez manifiesta su carácter reflexivo y la energía de que está dotada cuando dice a sus amigos:

También yo soy maleable, pero ni la palabra fácil ni la mentira brillante me doblegarían. ¿O qué se creen ustedes? . . . ¿Qué he andado por el mundo estudiando primero, ganándome la vida después con los ojos cerrados? ¿Y que no sé aprovechar el tiempo con buenas lecturas que ayudan a mi reflexión? Lo que no sé por mi misma, lo veo a través de otros espíritus, de otros seres que estudian el mundo y me lo presentan tal cual es. Estoy bien segura de que sé resistir, y de que si cedo ha de ser, como el hierro, a la acción más intensa del fuego más puro, que es el amor. Entretanto . . . hierro, como esos trozos opacos que se transforman en luz y se ablandan y se amoldan fácilmente cuando una llama pura, como la del amor que espero, les hace sentir su influencia.²¹

La misma altivez y un señalado desdén hacia el egoísmo del hombre se manifiestan cuando la heroína defiende su

dignidad y persona contra la actitud del festejante quien trata de seducirla:

Me parece que los hombres son todos iguales, igualmente ridículos en sus pretensiones de amor. Pretenden que se les quiera a la fuerza o pretenden engañar cuando se les quiere. No solamente me ha confundido tu amigo, sino que también tú me has confundido. Ha bastado que yo pisara esta alfombra, que seguramente ha apagado muchas quejas, para que no me reconocieras tal cual soy y me consideraras de otro modo. Y te equivocas. Yo soy la misma persona.²²

El hecho de que sus sentimientos e ideales nada significan para el joven, irrita y decepciona a la protagonista. Se rebela contra las imposiciones de su pariente y contra la superficialidad espiritual de los hombres y aunque fracasa en su empresa amorosa, mantiene intacta su dignidad.

Otro personaje femenino que está dotado de muchas de las características de la mujer fuerte que se han mencionado, es Obdulia de La emigrada. Se puede observar la trayectoria espiritual recorrida por este personaje. Su reflexión ante su estado de insignificancia como ama de casa provoca su voluntad que la conduce a querer librarse del peso muerto de un matrimonio de apariencias. Dicha reflexión es el paso inicial que da en su afán por recuperar su tranquilidad espiritual. Como personaje representativo de los ideales de la mujer moderna, la heroína clama por su liberación y exhibe un hondo desdén hacia los hombres que no llegan a comprender su actitud. Dice ser mujer de su siglo y por lo tanto desprecia el

pasado en cuanto a los prejuicios sociales que determinan una actitud sumisa de parte de la mujer. El desafío y el abandono del hogar por Obdulia adquieren valor simbólico debido a que constituyen una vehemente protesta contra las condiciones sociales que esclavizan espiritualmente a la mujer. Cuando el pasado se impone mediante la presencia de algunos familiares y la visita del esposo, la protagonista no claudica en su inicial decisión y su semblanza adquiere heroísmo cuando, refiriéndose al marido, dice:

Nada tenemos que hablar. Me ha ofrecido su arrepentimiento desinteresado, y yo le ofrezco en cambio la certidumbre de mi olvido. Toda tentativa de otra naturaleza sería absolutamente inútil. A su vida nueva yo contesto con mi nueva vida. Ya no soy más una señora de su casa resignada a todos los tormentos. Soy esclava de otros deberes. Tengo una profesión: soy artista. No lo busqué yo, ni ustedes lo quisieron. La vida que transforma, que educa, que construye, que pasa, lo ha querido así.²³

En contraste con la Nora de Ibsen, que abandona al marido y a la familia, Obdulia en ningún momento se desentiende de la felicidad de la hija. Ante la amenaza del marido de quitarle a la hija y con la misma actitud elevada que caracteriza la mayoría de sus actos, Obdulia dice al esposo:

Atrévete a hacerlo. Intenta iniciar la más leve gestión para arrancármela y te juro por lo que más quiero en el mundo, por sus ojos, las únicas estrellas en esta noche infernal que me has dado, que prefiero desaparecer con ella para siempre a la posibilidad de que me la arrebatés.

.....

Sobre tu derecho está la realidad de la vida. Yo te lo digo aquí . . . frente a mi hermano y a su mujer, que no sospecha tal vez toda la fuerza de mi decisión: si la quieres tanto no pretendas arrebatármela, porque te llevarías dos cadáveres.²⁴

La fidelidad de Obdulia a sus propios sentimientos y su empeño por mantener su dignidad en una contienda desigual, dan a su figura grandeza de carácter que le confiere un lugar representativo dentro del grupo de heroínas que afanosamente luchan por su liberación espiritual. Su jornada heroica la conduce al sufrimiento y hasta cierto punto a la soledad, pero felizmente la heroína consigue estar en paz consigo misma.

Rosina de Diamantes quebrados es un excelente ejemplo de la mujer fuerte que decide hacer frente a una difícil situación económica mediante el trabajo y una sana moral. Como otras de sus hermanas espirituales, la heroína está dotada de una superioridad ética que determina su comportamiento. Esta cualidad de su personalidad la impulsa primeramente a esclarecer la cruel verdad que los otros miembros de su familia conscientemente prefieren ignorar:

Aquí se debe todo; aquí nadie gana nada porque nadie trabaja, y nadie trabaja porque todos suponemos que somos la misma familia de hace diez años, cuando la posición de nuestro padre era una posición y no una de tantas quimeras que se desvanecieron con el gran sueldo que le quitaron.²⁵

Una inquebrantable fe en sí misma le ayuda a soportar la necesidad económica, la presión de las normas sociales, la deslealtad de los amigos y la continua incompreensión

de su familia. Fiel a sus ideales y exhibiendo una moral elevada, la joven se mantiene firme en su empresa hasta que un acto irresponsable de parte del hermano coloca a la protagonista ante una posible bancarrota y ante la posible deshonra. La desilusión que se apodera de Rosina provoca las siguientes palabras que manifiestan la contextura espiritual de que está dotada:

Todo para que a la postre Marta se llevara consigo a la familia, que ha preferido el bienestar ofrecido por un yerno que los llenó de oprobio a la sencillez de mi mesa modesta, pero limpia Y como si todo eso fuera poco, mi hermanito, mi buen hermanito, recibe de mis manos seis mil quinientos pesos para levantar un pagaré y desaparece como un ladrón vulgar para premiar la confianza de la hermana que le ha dado de comer. (En un desborde de indignación y protesta.) ¡Ese es mi mundo! ¡Esa es mi familia! ¡Eso es lo que yo he querido cuidar, amparar, cultivar, reconstruir, embellecer! ¡Esa porquería ha sido el motivo de mis sueños! (Enloquecidamente.) ¡Ah, no! ¡No! ¡No! ¡No puedo más! (Su crisis se resuelve en un desahogo de lágrimas.)²⁶

Rosina ostenta un obvio parentesco con el Damián de En familia de Florencio Sánchez. En ambos casos aparece el personaje virtuoso que se empeña por salvar a la familia de la ruina económica y del encenagamiento moral. Los dos tienen que luchar constantemente contra la incomprensión de la mayoría de los miembros de sus respectivas familias. Además, al esfuerzo noble de los dos se opone un hecho irresponsable de parte de uno de los miembros de la familia que los sitúa ante una apremiante situación económica y los conduce a una crisis espiritual. Y

finalmente, el fracaso de su empresa redentora los conduce al sufrimiento y a la desilusión.

A esta serie de mujeres que defienden con valentía sus ideales y su independencia espiritual, también pertenece Mecha de El mago escondido. Aunque su caso es distinto a causa del problema psicológico que la agobia, la heroína exhibe un fuerte desdén por los intereses materiales del hombre, una superioridad ética y la entereza de carácter que distingue a la mayoría de personajes femeninos que hemos denominado "mujer fuerte."

Los Intelectuales: literatos,
artistas y médicos

Dentro de la sociedad dramática de Martínez Cuitiño aparecen varios personajes masculinos identificados por su profesión de artista, literato o médico. Por lo general, estos personajes tienen un papel importante en la acción de sus respectivas obras porque en la mayoría de los casos contribuyen muchas ideas o teorías que interesan al dramaturgo. Mientras que algunos como Daniel de El derrumbe y Ernesto de Extraña desempeñan un papel importante puesto que representan un polo antitético en el conflicto de la pieza, otros como Dardo de La fiesta del hombre y Abelardo de Los soñadores tienen un papel de relativa importancia porque sirven como portavoz del dramaturgo y a la vez contribuyen o provocan ideas que sirven para la definición de los personajes principales.

Lo último se puede observar especialmente en el caso de algunas heroínas que, al reaccionar ante las observaciones de los intelectuales, van poco a poco exhibiendo las características de que están dotadas. Esta última función también se puede apreciar en el papel de varios médicos que sirven como confidentes de los personajes principales. En Extraña, por ejemplo, los comentarios explicativos de José ayudan a aclarar el estado neurótico de la heroína y a la vez provocan comentarios de parte del marido que apoyan la definición de su carácter. Un caso parecido se da en El mago escondido en donde el Médico trata de explicar el aspecto psicológico que probablemente determina la extraña conducta de la heroína.

Por lo general, los intelectuales aparecen como personajes simpáticos y en buen número de situaciones surgen como instrumentos de la redención femenina. Aunque la mayoría de ellos suelen compadecerse de las mujeres que son víctimas de la perfidia del hombre, hay varios que mantienen cierto escepticismo en cuanto a las mujeres frívolas y el matrimonio. Algunos aspectos que los hermanan espiritualmente aunque con sus variantes son un imperativo de ser fiel a sus ideales, un desdén por los prejuicios o normas sociales, un obvio escepticismo en cuanto a la conducta de los hombres, una tendencia a autodefinirse y una marcada tendencia a filosofar sobre muchos aspectos de la vida. Con respecto a lo último, la crítica ha

puntualizado la tendencia del autor de recurrir demasiado a la frase intelectual. Sobre este aspecto, Roberto F. Giusti dice: "La destreza y el vigor del comediógrafo han sido justamente alabados; sin embargo, no siempre ha sabido sortear la situación dramática que no persuade, ni libertarse de la seducción de la frase. Tal vez por influencia benaventina los personajes de Martínez Cuitiño, entre los cuales son frecuentes el literato y el artista, se sienten inclinados a filosofar sobre la vida, la sociedad, la moral, el arte, la mujer, el amor, el feminismo y otros tópicos que, para rejuvenecerse, piden la ironía o la paradoja shawianas o wildeanas."²⁷ Como se puede esperar, esta inclinación llevada a la exageración conduce a una especie de pedantería que en el teatro resulta desconcertante. En el caso de Martínez Cuitiño, esta marcada tendencia es lo que desgraciadamente vicia la pintura de varios de sus personajes intelectuales. Por ejemplo, el Practicante de Rayito de sol es un personaje muy dado a las reflexiones de índole filosófica. Un amargo pesimismo se destila de las muchas observaciones que hace sobre la tragedia de los amantes y sobre la vida en general. Su caso es un excelente ejemplo en donde no sólo se puede observar la propensión del hombre intelectual a autodefinirse sino también el frecuente empleo de la frase intelectual. Ante la sorpresa de los dos amigos del protagonista, que no llegan a comprender su actitud,

el Practicante dice: "¿Y qué más remedio me queda? Gracias que pueda pensar, gracias que pueda intelectualizar. A fuerza de familiarizarme con el dolor humano no me es posible sentirlo. Yo he perdido mi alma entre cadáveres y enfermos. Es lógico, pues, que mi inteligencia trate de construir otra, que al fin y al cabo, no es ni puede ser la sombra de la primera. (Pausa) Es muy triste, amigos, tener que pensar lo que se debiera sentir."²⁸

Habiendo comentado brevemente sobre el papel de los intelectuales y señalado las características que suelen compartir, analicemos ahora algunos aspectos de la conducta de varios personajes representativos para poder apreciar mejor el papel que desempeñan en sus respectivas obras.

Daniel de El derrumbe es el literato idealista que busca un refugio espiritual en su amante quien termina abandonándolo cuando ya no le conviene vivir con él. Daniel, como otros de sus hermanos espirituales, está dominado por una pasión amorosa que influye en su conducta ante la sociedad. Antepone su idealismo a la moral corriente y decide permanecer fiel a sus sentimientos. Daniel desempeña un papel antitético con la figura de su amante quien se abre paso en la vida mediante la explotación de los hombres que caen en sus redes amorosas. Su convivencia con Sara ha operado en el protagonista un cambio radical que finalmente determina su fracaso. El cambio

de carácter de Daniel está trazado por su amigo Roberto quien le dice:

Tú, antes trabajabas, estudiabas, producías, vivías una vida noble Tenías una voluntad inquebrantable Y ahora ¿qué haces? Vamos a ver: ¿qué haces? Es necesario que contemples tu vida presente con un poco de serenidad y de sinceridad, también ¿Qué haces? Te has dedicado al ocio, a la disipación, al banquete cotidiano, vas al Ministerio cuando se te antoja, vas a las clases cuando quieres En fin . . . una negligencia degradante.²⁹

En su papel de amigo leal y confidente, Roberto surge como polo antagónico a los planes de Sara. Además, sus observaciones en cuanto a la mujer y la simulación sirven de apoyo para la definición del carácter de la heroína.

Dirigiéndose a Daniel, Roberto puntualiza un rasgo significativo en la personalidad de Sara cuando dice:

"Yo sé que las almas hondas, como la tuya, son capaces de experimentar horribles modificaciones . . . y esa mujer . . . acuérdate de lo que te voy a decir . . . no sé por qué me parece que es un camaleón [sic]."³⁰ La semejanza entre Sara y un animal que puede cambiar el color de la piel para su propia protección, cobra importancia cuando Sara decide fingir un sacrificio para poner fin a su concubinato con Daniel.

Un intelectual que razona desmesuradamente sobre su pasión amorosa es Joaquín (médico) de El segundo amor. Hay en este personaje un afán vehemente por ser fiel a sus sentimientos y está dispuesto a todo sacrificio con tal de obtener a la mujer amada. Con postura

nietzscheana, trata de elevarse sobre consideraciones familiares y sociales y de libertarse de un matrimonio minado por el hastío. La energía de que está dotado este personaje y el aspecto reflexivo de su personalidad se puede observar en los siguientes comentarios que dirige a Tina cuando la joven le pide que reflexione una vez más sobre su decisión de separarse de su mujer.

¡Hablas mucho de razón y lógica! . . . Yo procedí porque sí, que esa es en este caso la razón. ¿De qué vale la reflexión cuando el impulso la ahoga? . . . Si la reflexión desgarra el alma contra un impulso de amor que la exalta, el alma no vacila, procede. Y si no fuera por esa fuerza, por esa capacidad que tiene el alma para desoir la cuerda de voz de la razón, seríamos más desdichados todavía. No me hables pues de lógica, ni de cordura, ni de sensatez. Lo ilógico y lo insensato responde también a una lógica y a una sensatez que nosotros no percibimos. Mi lógica es mi amor y ya has visto que cargo con todas las consecuencias.³¹

Como otros intelectuales, Joaquín se mantiene firme en su decisión de abandonar a la familia pero su lealtad a sí mismo no puede impedir el desgarramiento interior que sobreviene cuando tiene que separarse de los hijos.

Ernesto de Extraña es el tipo de intelectual que dirige todas sus energías hacia el estudio de abstracciones filosóficas en su afán por sobreponerse al aburrimiento que le causa la vida. El padre, otro intelectual, traza el carácter del hijo cuando dice: "¡Habla tan poco! ¡Duerme tan poco! En esa mesa (señala la pequeña) se pasa las noches enteras estudiando y escribiendo. Lo mismo que antes. Yo supuse que el matrimonio lo

transformaría un poco. Y por eso se lo aconsejé. Pero no le ha hecho nada."³² En efecto, el matrimonio Ernesto-Fernanda ha fracasado a causa de la constitución opuesta entre los cónyuges. Después de la luna de miel ocurre un relajamiento amoroso que produce en los esposos distintos resultados. En Fernanda se intensifica la pasión mientras que en el marido decae la atracción sexual que la heroína interpreta como indiferencia. Ella misma establece la antítesis que existe entre los dos cuando confiesa al suegro:

Después . . . un mes de embriaguez . . . la embriaguez del alma . . . el matrimonio, la luna de miel, la breve luna de miel. Un suspiro Sólo un suspiro Más tarde mi ansiedad, mi ansiedad como un tormento, su divorcio espiritual Yo era la carne . . . él decía ser el espíritu . . . yo era la tentación, él decía ser la serenidad Y no es cierto . . . yo . . . yo era tan sólo el amor . . . era una alma suspendida de su soberanía cruel, de su sonrisa cada vez más rara, de su bondad cada vez más opaca.³³

Ernesto ostenta un fuerte egoísmo que imposibilita la reconciliación entre los esposos. Ernesto se mantiene firme en su decisión de ser fiel a sí mismo mientras que la heroína rechaza toda solución que no concuerde con su ilusión amorosa. Además, comparte con otros intelectuales un carácter reflexivo, la tendencia a autodefinirse y la propensión a filosofar sobre varios aspectos de la vida.

Como hemos mencionado anteriormente, varios intelectuales están destinados a contribuir alguna teoría que interesa al dramaturgo. Uno de los intelectuales más

interesantes en su papel de portavoz del autor es el protagonista de El espectador o la cuarta realidad. Este personaje, cuyo fin primordial es la elaboración de una teoría teatral, está colocado en un plano abstracto que le confiere dimensión simbólica. El protagonista representa al espectador anónimo que con su participación interpretativa da a un espectáculo teatral la cuarta dimensión que propone la teoría de las cuatro realidades. Este raro personaje ostenta un parentesco con algunos personajes de Miguel de Unamuno en cuanto a su postura autor-personaje. Es decir, el protagonista está casi totalmente identificado con el dramaturgo. El Espectador exhibe, en manera exagerada, muchas de las características del hombre intelectual anteriormente mencionadas: el empleo de la frase intelectual llevada a la exageración, un fuerte escepticismo, una fe inquebrantable en cuanto a sus principios e ideales y una propensión al agudo razonamiento. El protagonista manifiesta una fuerza de carácter omnipotente que contrasta antitéticamente con la opacidad mental de sus contricantes (críticos, artistas y poetas). Este desequilibrio dramático vicia la personalidad del Espectador y su argumentación adquiere por momentos la forma de un monólogo. La crítica ha señalado y criticado fuertemente la postura nietzscheana del personaje principal. D. A. Arízaga dice al respecto: "La discusión es un espectáculo realmente dramático. Sin embargo, toda

la

Y P

su

a

ar

pe

pe

p

a

s

a

M.

me

pa

ex

de

El

co

po

la obra está íntimamente viciada por el espíritu polémico y por el desequilibrio dialéctico entre el espectador y sus contricantes, que anula toda lucha verdadera y entrega a aquél el dominio absoluto de la argumentación."³⁴

El Turista de Horizontes desempeña un papel análogo aunque menos brillante y menos imponente. El personaje comenta sobre la teoría del conocimiento paranormal pero sin exhibir la actitud desafiante y prepotente que se observa en el Espectador. La falta de afectación y el tono mesurado que caracterizan al Turista se manifiestan en los siguientes comentarios que dirige al incrédulo doctor Gamas y al Arquitecto:

Tales seres, con esa facultad paranormal, toman conocimiento de la realidad por medios distintos al uso de los cinco sentidos y de la razón. Según el sabio Osty, por ejemplo, médico, psiquiatra y filósofo, todos poseemos en latencia esa facultad, que se manifiesta con nitidez solamente en algunos, a veces fortuitamente, de modo accidental, y otras veces provocándola.³⁵

Mientras que el papel del Espectador se reduce principalmente a probar la tesis que el autor se ha propuesto, el papel del Turista es importante porque sus comentarios explicativos sirven como apoyo a la definición del carácter de la protagonista.

El "Niño Bien"

El "niño bien" es otro tipo dramático que aparece con frecuencia en las obras del autor. Estos personajes por lo general pertenecen a una familia acaudalada o a una

familia venida a menos que se esfuerza por subsistir o por guardar las apariencias. En la mayoría de los casos, estos tipos carecen de una sana moral que los redima. La vanidad, la disipación, el ocio, el vicio, la conquista amorosa y su fe en el dinero suelen ser las "virtudes" que los hermanan espiritualmente. Indiferentes ante el derecho y sufrimiento ajeno, a veces aparecen como tipos prepotentes que se aprovechan del infortunio ajeno para satisfacer sus caprichos. Tal es el caso de Fernando y Pastor de Mate dulce que tiranizan y explotan a una familia humilde por la simple razón de que ellos contribuyen el dinero para el sostenimiento de la familia. Fernando, el más tiránico y egoísta de los dos, sintetiza su criterio cuando dice a su compañero: "¿Y pa qué tenemos plata? Che: donde suena el vil metal, como dice José María, no hay nada que hacer."³⁶ Domínguez de La rosa de hierro y Gonzalito de Horizontes son tipos representativos del "niño bien" en su papel donjuanesco. En ambos casos aparece el joven vanidoso cuya posición social y material facilita el deslumbramiento que ejercen sobre la escogida víctima femenina. En varias obras estos personajes desempeñan el papel de hermano o hijo irresponsable cuya conducta no sólo empeora el estado económico del hogar sino a la vez contribuye al desbarajuste moral de la familia como ocurre en el caso de Armando de Los Colombini y Hugo de Diamantes quebrados. Hugo de la última obra

añade a su repertorio de "virtudes" la pobreza de su espíritu. En la siguiente entrevista entre él y su tío Marcial, el joven muestra su desfachatez y varios aspectos de su ideología que determinan su conducta ante la frivolidad de su hermana Marta:

Hugo: Tío, fuera de que me repugna desconfiar, yo no tengo ninguna autoridad sobre Marta.

Marcial: Eres su hermano.

Hugo: Usted es de otra generación: no comprende. Los hermanos ya no somos como antaño: vigilantes de las hermanas.

Marcial: ¿Han dejado de ser vigilantes para ser cómplices?

Hugo: No. Yo no soy cómplice. Dejo hacer. Yo no tengo ante Marta ningún derecho, porque ella es capaz y mayor de edad. Y si lo tuviera lo habría perdido, porque me ha prestado mucho dinero.

Marcial: ¿Y de dónde saca dinero, Marta?

Hugo: Mire, tío, no investigue.

Marcial: Tu padre no tiene un cobre. ¿Qué pasa en esta casa?

Hugo: Sé que aquí no hay dinero. Es lo único que sé. Y que sin dinero no hay nada. Aquí todo se ha perdido.

Marcial: Menos el honor.

Hugo: (Irónico.) ¿Honor sin dinero? . . . ¿Está loco usted?

.....

Marcial: ¡Hombre! ¿Qué quieres que te diga? ¡Me dan ganas de exhibirte!

Hugo: Dirían que soy un producto "Standard." Yo pertenezco a una generación que nada tiene que ver con la suya, tío. No es difícil comprender esto. Yo no puedo respetar lo que ustedes han concebido por el simple hecho de que lo hayan concebido ustedes.

Es

ra

co

Mu

Hu

co

cu

(e

me

Ma

A

cr

in

no

co

Marcial: ¿Es decir que para ti nada cuenta el honor, la dignidad, la virtud? ¿Te gustaría que tu novia fuese indigna, deshonesta, licenciosa, por ejemplo?

Hugo: No me gustaría, pero si lo fuese, ¿cómo podría evitarlo? Tampoco me gusta que mi padre, después de habernos acostumbrado a una vida llena de comodidades, nos haya dejado en la estacada, como quien dice.³⁷

Estas líneas no sólo ponen de manifiesto la configuración espiritual del joven sino que además establecen un conflicto en donde se contrastan dos criterios de vida. Muchas de las observaciones que el autor pone en boca de Hugo no sólo van autodefiniéndolo sino que a la vez constituyen una crítica general de parte del autor en cuanto a la educación de los hijos. Sin embargo, es Goya (ex-novio de Rosina) quien con mayor énfasis subraya el mensaje del autor cuando, ante la indignación del tío Marcial, dice:

¿Cómo quiere usted que Marta sienta la vocación del trabajo, cuando desde chica sólo aprendió a ser servida, y cuando en el ambiente de su casa el trabajo era tan sólo el símbolo de los enemigos? . . . Es como si usted pretendiera que yo, hombre hastiado que me burlo de mi mismo, y aún de usted, que puede ser mi maestro, y perdone, tomase una azada o un pico para sudar la gota gorda. Somos una clase que amamantó el privilegio de no trabajar y de vivir de lo que otros trabajan. No podemos hacer otra cosa que defender ese privilegio.³⁸

A través del papel de Hugo y de su hermana, el autor critica una pésima educación de los hijos que aun en el infortunio no pueden menos que defender el privilegio de no trabajar en su afán de brillar siempre aunque sea como "diamantes quebrados."

Los Padres

Los personajes masculinos en su papel de padre suelen ser tipos ruines y egoístas. A veces aparecen como tipos inmorales, prepotentes, oportunistas, avaros, arrivistas, tacaños o viciosos. Otros rasgos que suelen exhibir son una actitud intransigente y cierta subestimación de la mujer. Colocados en la mayoría de los casos al lado de alguna joven que se esfuerza por hacer valer sus derechos individuales, estos personajes aparecen como obstáculos a los deseos de las mujeres. A veces la conducta de los padres intensifica el sufrimiento de las heroínas que ante la intransigencia y egoísmo del jefe de familia terminan rebelándose contra la autoridad paterna. La actitud intransigente de don Prudencio de La emigrada, por ejemplo, aumenta el sufrimiento de la protagonista que afanosamente trata de divorciarse con el fin de recuperar su libertad espiritual. Don Prudencio no se opone al divorcio de la hija debido a alguna convicción religiosa o moral sino porque teme que tal acto perjudique los intereses materiales y políticos de la familia. El materialismo de varios de estos padres también se manifiesta en la actitud y comportamiento de don Patricio de El mago escondido quien anhela el casamiento de Mecha con Hilario porque ve en tal unión la salvación económica del hogar. El procedimiento ruin del padre

también provoca la rebeldía de Mecha quien traza el carácter de su padre cuando dice:

He accedido en silencio al codicioso e inesperado comedimiento de mi padre, preocupado siempre con mi porvenir hasta más allá de lo humano.

.....

¡Sí, señor; hasta más allá de lo humano, porque lo humano es respetar las posibilidades de cada cual!³⁹

Mientras que don Prudencio y don Patricio explotan indirectamente a las hijas, otros padres las explotan directamente como ocurre en el caso de don Giuseppe de El malón blanco. Este padre precipita a la hija al encenagamiento cuando, por amor al dinero, la vende a un tratante de blancas. La avaricia cierra los ojos del padre para tener en cuenta los deseos de la joven y, en consecuencia, la hija es utilizada como mercancía. Ante el desahogo emocional de la resignada joven, don Giuseppe pone de manifiesto la peculiaridad principal que lo define cuando dice: "Zunza, zunza, ¿Qué más quiere? . . . E' un hombre de plata, di molta plata."⁴⁰ La misma característica y la misma actitud tiránica se puede observar en el comportamiento del avaro padre de Mascota de Café con leche. Don Gervasio explota a la hija haciéndola trabajar continuamente para su propio bien sin importarle en lo mínimo los deseos ni los sentimientos de la hija. Como otros personajes masculinos, don Gervasio exhibe cierto desprecio hacia las mujeres a quienes considera inferiores. Dicha peculiaridad de su

pe

em

un

la

bi

de

te

co

za

en

el

za

de

tr

de

re

al

do

personalidad se manifiesta cuando don Gervasio dice a un empleado: "¡Vida, vida! . . . ¿Por qué no le dejo tener un novio? . . . ¿Porque ayuda a su padre que la viste y la calza y le da un nombre? ¿No come bien? ¿No duerme bien? . . . ¿No tiene un buen techo? . . . La mujer debe conformarse Para eso es mujer Y no tener tantos moños."⁴¹

En número más reducido aparecen algunos padres como el alcohólico Pedro de Mate dulce y el abúlico Zamorán de Diamantes quebrados que carecen de voluntad o energía para hacer frente a situaciones que menoscaban el bienestar de la familia. La falta de voluntad en Zamorán, por ejemplo, contribuye en gran manera al desbarajuste de su hogar. El mismo se autodefine cuando trata de defenderse ante su hija Rosina:

Por mi parte, hija Perdóname. Yo te doy la razón, pero no tengo ánimo para nada. No tengo edad para volver a comenzar, ni edad, ni espíritu. Tampoco lo tengo para vivir fuera de mi ambiente. No creo en otra vida distinta a la que pasé. Mi solución es la esperanza de que me devuelvan lo que me quitaron. Afortunadamente uno que otro amigo de viejo cuño saben todavía portarse bien conmigo. Me ayudan, aunque tampoco me queda coraje para molestarlos.⁴²

Como se puede observar, varios de estos personajes desempeñan un papel poco agradable. Como contraste y representando el reverso de la medalla, el dramaturgo crea algunos personajes, como don Marcos de Los Colombini y don Jacobo de La bambolla, quienes exhiben la fuerza de

carácter, la honestidad, la rectitud en el procedimiento, el amor hacia los hijos y la responsabilidad paterna.

Auxiliares Del Delito

En la galería de personajes masculinos aparecen algunos tipos identificados por su oficio de usurero o tratante de blancas a quienes Domingo F. Casadevall ha incluido dentro del grupo llamado "auxiliares del delito y del vicio" en su estudio sobre el tema de la mala vida en el teatro nacional.⁴³ Verdaderos parásitos de la sociedad, su oficio consiste preponderantemente en el encubrimiento y en la explotación de los delincuentes o individuos que tienen la desgracia de caer en sus garras. En las obras de Martínez Cuitiño estos personajes no aparecen con mayor frecuencia pero creemos indispensable mencionar tres casos ejemplares porque el dramaturgo ha tenido éxito en dibujar el prototipo del usurero y del comerciante de mujeres. La avaricia, la astucia y la indiferencia ante el infortunio ajeno son las peculiaridades principales que definen a estos personajes.

Los prestamistas en las obras de Martínez Cuitiño están colocados en contraposición a un personaje noble que se esfuerza por salvar su crédito moral y económico. El papel que desempeñan los usureros suele tener dos propósitos principales. Por un lado su actitud y procedimiento intensifican el problema de alguna familia venida a menos y por otro lado su papel constituye un

polo antitético que sirve de apoyo a la definición de algún personaje principal. Israel de Los Colombini aparece como el típico usurero que se aprovecha del infortunio ajeno. La astucia y la avaricia del prestamista se manifiestan en su conducta hacia el hijo de don Marcos. No sólo le presta al joven una cantidad de dinero a un interés muy alto sino que además exige como garantía la firma del padre que Armando termina falsificando. Esta última maniobra del prestamista es importante porque exhibe la falta de principios éticos que lo definen. Domingo F. Casadevall que ha comentado sobre la astucia del personaje, dice:

Para asegurar el pago del préstamo, Israel exige del joven y distinguido deudor la firma del padre, estanciero de apellido calificado. Sabe que el muchacho la falsificará; y cuando esto sucede el documento se convierte en una arma poderosa en manos del astuto acreedor, pues no sólo constituye un documento comercial con fuerza ejecutiva después de cumplidas ciertas medidas, sino un delito susceptible de ser denunciado a la justicia del crimen.⁴⁴

En la entrevista entre don Marcos y el usurero, éste se autodefine cuando manifiesta su actitud materialista de la vida:

Marcos: Es claro; pero los criollos de pura cepa no servimos para el comercio. La honradez está reñida con el comercio amigo. Y no me vaya a decir que no.

Israel: No creo tampoco eso, señor; y discúlpeme. Es muy curioso oír hablar así, pero en mi opinión no hay nadie en la vida que no sea comerciante. Negociar es ganar y todo el mundo quiere ganar, ganar siempre, de una u otra manera. Por ejemplo: el ladrón roba para ganar, el médico se hace sabio para ganar, el político habla para ganar y hasta el hombre honrado pone siempre por delante la honradez para ganar.

Par

por

imp

la

Isr

de

en

por

tan

ace

fan

que

bla

res

un

hac

car

¿No es cierto? Yo aseguraría que hasta en las relaciones sociales más apartadas de la vida material ocurre lo propio, puesto que hasta el mismo enamorado quiere ganar la felicidad del matrimonio, para volver a desear la ganancia de otra felicidad cuando con el matrimonio llega a perder la primera. ¿No le parece, señor?

.....

Marcos: ¡Bah, bah, bah! . . . ¡Y dice que es argentino! Perdóneme, pero . . . ¿no le da vergüenza esa profesión?

Israel: ¿Por qué? Nunca he visto sonrojarse a los que me piden. Y los que piden están siempre en una situación inferior a los que dan. ¿No le parece?⁴⁵

Para Israel lo importante es ganar dinero y se entiende por su procedimiento que todo escrúpulo resultaría un impedimento en la realización de dicho propósito. Naum de la comedia La bambolla exhibe un cercano parentesco con Israel. Su procedimiento ante el infortunio de la familia de don Jacobo es casi idéntico, con la diferencia de que en esta obra se trata de un pagaré firmado por la irresponsable esposa. Su presencia en la casa de don Jacobo también sirve como elemento de contraste dirigido a acentuar el elevado carácter moral y ético del jefe de familia.

Otro personaje que pertenece a esta categoría y que alcanza carácter simbólico es el Cuervo de El malón blanco. Hábilmente trazado y pintado con tintas oscuras, resulta un personaje bastante interesante. El Cuervo es un tipo representativo de los tratantes de blancas que hacen de la prostitución su "modus vivendi." Las características que comparte con los usureros mencionados

s

a

y

n

v

s

f

E

r

a

R

i

C

m

p

m

s

so

es

de

son la astucia, la indiferencia ante el infortunio ajeno y la avaricia. El Cuervo, tipo sádico, lujurioso y explotador, se casa con la hija de un avaro italiano y no tarda en convertirla en víctima de su egoísmo y oficio. Viruta, amigo del novio de Regina, señala de la manera siguiente algunas peculiaridades importantes de la personalidad del Cuervo:

¿A que no saben qué ha hecho el gringo? . . . Le ha vendido la Regina al Cuervo. El Cuervo ha pasao por todo hasta conseguirla. Le ha aflojado plata al gringo y se ha casao esta tarde con la muchacha. Pero es el casamiento de ellos Se casan con veinte y después las obligan . . . y Chiquín no sabe nada. Esta noche lo han largao. El que lo hizo meter en la gayola fué el Cuervo en combinación con el gringo ¿Qué les parece? . . . Aquí se va a armar la de San Quintín.⁴⁶

El Cuervo aparece como un traficante sagaz y poderoso que reconoce el poder del dinero y las flaquezas humanas. De ahí la facilidad con que se gana la voluntad del padre de Regina, la facilidad con que puede sobornar a otros individuos para poder sitiar por hambre el hogar de Chiquín y también la facilidad con que paulatinamente va minando la moral de Viruta quien termina disfrutando de la prostitución. El Cuervo reconoce que el contrato matrimonial no sólo le ofrece mayor control sobre su víctima sino a la vez le sirve de protección contra las leyes sociales. Para el traficante de blancas, lo importante es ganar dinero y no se detiene ante escrúpulos morales de ninguna especie.

El Inmigrante: "Hacer América"

En una dramaturgia tan orientada a reflejar la realidad del medio ambiente argentino, no podía faltar la figura del inmigrante. Se dice que el inmigrante llegaba a las playas argentinas con su sueño de "Hacer América" y esto constituye una de las claves principales en cuanto a su idiosincrasia. Lo interesante es ver cómo la expresión era interpretada según las circunstancias o los intereses de cada individuo. Para algunos la expresión implicaba la acumulación de dinero que les hiciera más llevadera la existencia al regresar a su país nativo y para otros implicaba el comienzo de una nueva vida en el país adoptivo. En la dramaturgia de Martínez Cuitiño se reflejan ambas actitudes que se han mencionado. Al primer grupo pertenece don Giuseppe de El malón blanco quien después de haber acumulado plata regresa a su país natal. Al segundo grupo pertenecen don Giacomo de Los Colombini y José Mari de Cuervos rubios que después de largos años de tesonero esfuerzo se han enriquecido y mejorado su posición social. Los atributos principales que hermanan espiritualmente a estos dos inmigrantes son la bondad, la rectitud, el amor hacia los hijos y su fe en el trabajo mediante el cual forjaron un brillante porvenir para sus familias. En contraposición a la figura de estos personajes, aparecen varios tipos viciosos o inmorales que sirven para poner en relieve el carácter de aquéllos. En el caso

de don Giacomo, su noble procedimiento contrasta con la desfachatez e irresponsabilidad de Armando. Y en Cuervos rubios se establece una marcada antítesis entre la fuerza moral exhibida por José Mari y la degradación espiritual del yerno arrivista. Hay además otro cercano parentesco en cuanto a la actitud de don Giacomo y de José Mari. En el caso de don Giacomo, el italiano ha educado a sus hijos entre los cuales se destaca un hijo que es médico. José Mari, por su parte, desea que su hija se case con un hombre con título. Ambos personajes reconocen que la acumulación de bienes materiales o la adquisición de una carrera profesional de parte de sus hijos es una manera eficaz para eliminar algunas barreras sociales. Ostentan estos dos personajes un marcado orgullo en cuanto a la manera con que afrontaron la vida en el país adoptivo. José Mari, por ejemplo, se autodefine cuando dice al yerno:

Trabajar siempre desde chiquito, venir en el tierra de América como animal de carga y no saber leer y no tener un cobre en la bolsillo cuando llegar a pisar el república Haber recorrido mucho, ser peón de estancia, ser lechero, ser domador, ser sembrador y hacer florecer campo virgen porque aró desde el mañana hasta la noche Tener vasco viejo conciencia blanca como leche que ordeñó, no deber nada a nadie, y siempre acumular centavos. Hacer familia para agradecer el tierra el trabajo que le daba y educar familia y comprar campo y hacerse respetar mucho, porque trabajaba siempre con amor y fe.⁴⁷

Al presentarse Cuervos rubios, la crítica reconoció la simpatía con que el dramaturgo dibujó la figura de José Mari. Comentando sobre el contraste entre la actitud

ambiciosa del yerno y la rectitud del laborioso vasco, Ramiro de Maeztu señala el espíritu democrático del autor cuando dice:

El héroe es extranjero, el traidor nacional; pero el espectador no sale del teatro diciendo que los vascos todos son fuertes y derechos, porque sabe que los hay sinuosos, cucos, palabreros, aduladores y cobardes, sino que se hace lenguas de la libertad del teatro en América y de la cantidad de simpatía y amor que puede poner un escritor en la concepción de un extranjero, porque esta idealización del extranjero es generalmente signo de fuerza propia.⁴⁸

Esa "simpatía y amor" de que habla el crítico se manifiesta con frecuencia en la concepción de personajes extranjeros en la dramaturgia de Martínez Cuitiño. Sin embargo, también existe el reverso de la medalla debido a que de vez en cuando el dramaturgo pinta a algunos extranjeros cuya inmoralidad y avaricia los convierte en seres sumamente antipáticos.

Personajes Del Campo

En comparación con los personajes de la ciudad, el número de personajes representativos del área rural es más reducido. Varios de ellos, sin embargo, constituyen algunos de los personajes más interesantes creados por el dramaturgo. Estos personajes son más espontáneos en sus actos y por lo general no incurren en largas discusiones de índole filosófica como los personajes de la ciudad.

Don Bernardino y su hijo Germán de El caudillo desempeñan un papel antitético que no sólo sirve para dar relieve a la figura del político Regueira sino a la vez

para establecer un conflicto entre padre e hijo. En realidad, el verdadero caudillo llega a ser el senador Regueira y no don Bernardino que a fin de cuentas termina convirtiéndose en títere que actúa según el capricho del político. Don Bernardino exhibe varias características del típico caudillo hispanoamericano: una fe ciega en cuanto al partido que defiende, un negativismo en cuanto a las ideas progresivas, una actitud adulatora y la costumbre de rodearse de tipos antisociales a quienes utiliza para imponer su voluntad. En contraposición, Germán aparece como el joven idealista y educado que se opone al servilismo político de su padre. Ante la insistencia del padre de que "sin la consecuencia no se llega a ninguna parte,"⁴⁹ Germán manifiesta su inquebrantable fe en su propio esfuerzo y el desprecio que siente hacia el prestigio subalterno de don Bernardino cuando dice: "Con el trabajo también se llega, y yo--;qué quiere que le diga!-- prefiero trabajar por mi cuenta, en modesta escala si es preciso, a ser un tiburón de mayor o menor cuantía."⁵⁰ Como en el caso de otros intelectuales, Germán ostenta un imperativo de ser fiel a sus propios sentimientos e ideas. Además exhibe una superioridad ética que lo distingue de los demás personajes. Germán muestra dicha cualidad de su personalidad cuando, desilusionado con la actitud licenciosa de la hermana y la cobarde conducta del padre ante la deshonra de la hija, dice:

Pero . . . ¿qué hay aquí entonces? ¿Qué hay aquí?
 ¡Esto es sencillamente repugnante! ¿De manera que
 todo se lo ha llevado de aquí la política, que la
 política ha matado en usted todo honor y en ella
 todo pudor? . . . ¡Ah! . . . Esas son las consecuen-
 cias: ¡ni vergüenza, ni amor, ni pudor, ni honra, ni
 conciencia, ni nada!⁵¹

Germán se da cuenta de que el camino del reformador está
 poblado de obstáculos. Su noble esfuerzo sólo logra
 provocar la incomprensión de su familia y conducirlo al
 fracaso.

Al lado de José Mari de Cuervos rubios, aparece
 la figura de su hija Juanita. Como otras mujeres que
 padecen la tiranía de los maridos, la heroína inútilmente
 se defiende contra el egoísmo de su esposo. Exhibiendo
 una sana moral y un elevado concepto del honor, Juanita
 se resiste a convertirse en instrumento de la loca
 ambición del marido arrivista y, en consecuencia, abandona
 el hogar. En contraste con algunas mujeres de la ciudad
 que también luchan por mantener intacta su dignidad,
 Juanita ostenta cierta sencillez de carácter que concuerda
 con el medio de donde proviene.

Por su rara configuración espiritual y su feliz
 delineamiento, Zaida de Horizontes es uno de los personajes
 femeninos más interesantes en la dramaturgia de Martínez
 Cuitiño. Ubicada en un ambiente que en sí da la sensación
 del misterio (las serranías cordobesas), la heroína en un
 plano exhibe un alma sencilla de acuerdo al medio en donde
 actúa mientras que en el plano paranormal ostenta un

carácter misterioso cuando en momentos de éxtasis puede ver a la distancia, leer el pensamiento y profetizar sobre el futuro. El dramaturgo, que reconoció la dificultad que existe en realizar el transporte psicológico de un plano a otro, dijo lo siguiente en cuanto a la densidad dramática de su protagonista:

Juegan en Zaida . . . diversos atributos y elementos dispares: un alma simple que florece al amparo de los cielos serranos, un amor de embriaguez lírica que otorga calidad y da tono a su naturaleza humilde, una facultad de conocimiento paranormal que desdobra su ser y lo hace pasar alternativamente del éxtasis alucinatorio a la premonición trágica y del inevitable romanticismo de la adolescencia al plano desconcertante de la criptestesia accidental. De pronto mi heroína debe perder su personalidad normal para transponer espontáneamente los límites más allá de los cuales comienza a actuar su extraña existencia metapsíquica.⁵²

Como otras mujeres en las piezas de Martínez Cuitiño, Zaida se empeña por mantener su independencia espiritual. Como Rosita de La rosa de hierro, la heroína defiende con altivez sus propios sentimientos cuando se resiste a la obscura pasión amorosa de su primo: "¿No sabés que quiero a otro? (El recuerdo la suaviza, encantándola.) ¿Que no ordenamos en el alma? . . . ¿Que el amor nace como las vertientes, sin que nadie las llame, como no sea el cielo? (Con cierta efusión lírica.) Querer no es mandar, ni obedecer, ni desear. Querer es algo que no trajiste al mundo y que se te aparece un de repente como una dulce compañá."⁵³ Con el mismo orgullo que la caracteriza aunque resignada ante la muerte de su ilusión amorosa, la joven dice al pretendiente engañoso:

¡Bonita! ¡Serranita musical y zalamera, me dijiste un día! Y el zalamero sos vos. Yo ya no soy tu Zaida, la que endulzaste con tus palabras engañosas.

¡Recordar, vos! . . . Será por eso que siento frío en el alma y me anda matrereando el sueño. Pero . . . yo quería verte así . . . cerquita . . . con mis pobres ojos. (Después de observarlo.) Mas tenés como una sombra en los ojos vos también; esos ojos que brillaron tanto pa mentirme ¿Por qué m'enredaste en tu cariño?⁵⁴

Ningún otro personaje femenino en las obras estudiadas ha recibido la atención dada a esta heroína de parte del autor. Ya sea por simpatía o por la dificultad inherente en dar vida escénica a una teoría científica, lo cierto es que el autor recurrió a la acotación extensa y detallada en su afán por exteriorizar los matices espirituales de la heroína.

Ha sido nuestro propósito en este capítulo poner de relieve la rica constelación de personajes dramáticos creada por el dramaturgo y a la vez señalar los atributos principales de la idiosincrasia de algunos de sus personajes representativos. Hemos podido observar que el autor no se limita a pintar tipos que provienen de un limitado sector de la sociedad sino que también pinta personajes que provienen de los sectores fronterizos de la ciudad. Además, se ha hecho hincapié en el espíritu humanitario del dramaturgo que se manifiesta constantemente en su defensa de los humildes y de los explotados. Ante los necesitados y explotados, el autor se muestra bondadoso y comprensivo sin verse obligado a forzar los hechos para

presentar un panorama más halagador. Con los egoístas y malvados toma una actitud severa pero aún con algunos de ellos se muestra comprensivo cuando su maldad se debe a fuerzas exteriores de cuyo influjo no han podido escaparse. Tácita o explícitamente se presentan las llagas sociales que determinan en muchos casos la actitud y la conducta de los personajes. Por lo general, su sentido de objetividad lo conduce a pintarlos tal como los ofrece la realidad cotidiana y si en algunos momentos peca en el recargamiento de las tintas oscuras, el lector o el espectador no tarda en darse cuenta de que se debe a un propósito elevado de redención provocado por el sufrimiento y la desdicha de sus semejantes. Mientras que en algunos dramaturgos se puede observar la predilección por cierto tipo de personaje (por ejemplo, Florencio Sánchez con su pintura de personajes humildes y Samuel Eichelbaum con su predilección por el tipo razonador) se puede observar en Martínez Cuitiño una propensión a pintar tipos de toda índole que dan a su labor dramática un valor documental.

NOTAS DEL CAPITULO TERCERO

¹Angela Blanco Amores de Pagella, Nuevos temas en el teatro argentino: la influencia europea (Buenos Aires: Editorial Huemul, S.A., 1956), pág. 23.

²Willis Knapp Jones, Behind Spanish American Footlights (Austin: University of Texas Press, 1966), pág. 67.

³Roberto F. Giusti, "El teatro" en Historia de la literatura argentina (Buenos Aires: Edición Peuser, 1959), Tomo IV, pág. 570.

⁴Ibid.

⁵Ibid.

⁶Martínez Cuitiño, La rosa de hierro (Portada de una copia escrita a máquina y adquirida de Buenos Aires).

⁷Martínez Cuitiño, La humilde quimera, págs. 174-175.

⁸Martínez Cuitiño, El derrumbe, pág. 151.

⁹Ibid., pág. 155.

¹⁰Martínez Cuitiño, Mate dulce, pág. 171.

¹¹Martínez Cuitiño, La fiesta del hombre, pág. 38.

¹²Martínez Cuitiño, El hombre imperfecto, pág. 12.

¹³Ibid., pág. 30.

- ¹⁴ Martínez Cuitiño, El segundo amor, pág. 70.
- ¹⁵ Ibid., pág. 101.
- ¹⁶ Martínez Cuitiño, Noche del alma, pág. 18.
- ¹⁷ Martínez Cuitiño, Mate dulce, pág. 156.
- ¹⁸ Ibid., pág. 164.
- ¹⁹ Martínez Cuitiño, La bambolla, págs. 154-155.
- ²⁰ Ibid., pág. 203.
- ²¹ Martínez Cuitiño, La rosa de hierro, pág. 10.
- ²² Ibid., págs. 25-26.
- ²³ Martínez Cuitiño, La emigrada, pág. 37.
- ²⁴ Ibid., págs. 38-39.
- ²⁵ Martínez Cuitiño, Diamantes quebrados, pág. 13.
- ²⁶ Ibid., pág. 37.
- ²⁷ Roberto F. Giusti, "El teatro" en Historia de la literatura argentina, págs. 570-571.
- ²⁸ Martínez Cuitiño, Rayito de sol, págs. 229-230.
- ²⁹ Martínez Cuitiño, El derrumbe, pág. 93.
- ³⁰ Ibid., pág. 148.
- ³¹ Martínez Cuitiño, El segundo amor, pág. 91.
- ³² Martínez Cuitiño, Extraña, pág. 6.
- ³³ Ibid., pág. 14.

³⁴D. A. Arízaga, "El espectador," en Nosotros, No. 60 (junio, 1928), pág. 420.

³⁵Martínez Cuitiño, Horizontes, pág. 25.

³⁶Martínez Cuitiño, Mate dulce, pág. 127.

³⁷Martínez Cuitiño, Diamantes quebrados, pág. 10.

³⁸Ibid., pág. 31.

³⁹Martínez Cuitiño, El mago escondido, págs. 19-20.

⁴⁰Martínez Cuitiño, El malón blanco, pág. 146.

⁴¹Martínez Cuitiño, Café con leche, pág. 27.

⁴²Martínez Cuitiño, Diamantes quebrados, pág. 15.

⁴³Domingo F. Casadevall, El tema de la mala vida en el teatro nacional (Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft LTDA, 1957), pág. 43.

⁴⁴Ibid., págs. 125-126.

⁴⁵Martínez Cuitiño, Los Colombini, págs. 135-137.

⁴⁶Martínez Cuitiño, El malón blanco, pág. 137.

⁴⁷Martínez Cuitiño, Cuervos rubios, págs. 98-99.

⁴⁸Ramiro de Maeztu, "Sobre el teatro argentino" en El Sol, Madrid, Enero 1921. Citado entre otros juicios al final de una copia fotostática de Cuervos rubios en la Colección Willis Knapp Jones (Houston: University of Houston Libraries).

⁴⁹Martínez Cuitiño, El caudillo, pág. 6.

⁵⁰Ibid.

⁵¹Ibid., pág. 29.

⁵² Mart3nez Cuiti3o, "Lo que dijo el autor de su principal int3rprete" Art3culo aparecido en "Cr3tica" pocos d3as despu3s del estreno y citado al final de Horizontes en la revista teatral Argentores (Buenos Aires: Editorial Argentores, 1935), No. 60 (junio 13 de 1935), p3gs. 35-36.

⁵³ Mart3nez Cuiti3o, Horizontes, p3g. 8.

⁵⁴ Ibid., p3g. 27.

CAPITULO CUARTO

REALISMO, NATURALISMO Y VANGUARDISMO

El Realismo

El realismo como movimiento literario y como actitud ideológica influye preponderantemente en el drama en la segunda mitad del siglo XIX. Considerando el realismo como un movimiento que surgió en parte como reacción al romanticismo del siglo XIX, se nota que los escritores realistas reaccionaron principalmente contra las limitaciones en el campo temático, la falsa idealización de la realidad, las exageraciones y recursos técnicos considerados como falsos, la falta de autenticidad en la caracterización de los personajes, un diálogo que no concordaba con el lenguaje de todos los días y un sentimentalismo caprichoso que ocasionaba una actitud demasiado indulgente ante algunos aspectos negativos de la conducta humana. Haciendo alarde de una postura un tanto científica y mostrando cierto desdén hacia los prejuicios convencionales e inhibiciones morales, el escritor realista se sirve del caudal temático que le ofrece el medio ambiente. Como el hombre de ciencia, el escritor realista se preocupa por la

documentación detallada y trata de presentar un cuadro fidedigno de lo que captan sus cinco sentidos. Como consecuencia, el escritor realista se empeña por evitar cualquier desborde sentimental e idealista. En particular, le atraen la pintura de la agitada vida burguesa, las costumbres de la clase media y la vida de las clases humildes. Sus piezas suelen inspirarse en situaciones comunes que por lo general llevan a la presentación o análisis de los problemas relacionados con la conducta del individuo dentro de la sociedad.

El realismo tuvo una gran importancia en la evolución del teatro hispanoamericano. Reaccionando contra el subjetivismo, el sentimentalismo exagerado y la exaltación del romanticismo, los escritores se mostraron receptivos a las corrientes renovadoras representadas por escritores europeos como Ibsen, Stringberg, Chéjov, Hauptman, Björnson, y Sudermann.¹ En la dramaturgia de algunos escritores se manifestó un propósito serio debido a la reforma social que se proponían. El estudio de los problemas de las sociedades hispanoamericanas imprimió un carácter autóctono a las piezas dramáticas y por lo tanto contribuyó a la creación de un teatro nacional en algunos países como México y la Argentina.

Aunque se pueden encontrar elementos realistas en obras argentinas que fueron escritas antes de la segunda mitad del siglo XIX, la orientación sistemática del realismo se hace sentir en las últimas décadas del siglo

pasado. Arturo Berenguer Carisomo, en su estudio Las ideas estéticas en el teatro argentino, dice que:

La llegada del Realismo, como término final del siglo XIX, nos trae, al fin, la "verdad" de nuestra tierra. El juego estético no puede ser más exacto: el realismo como el naturalismo pretenden desenvolver la vida tal como es en un medio, en un clima, en un meridiano determinado; si nuestro realismo sigue el europeo en su dirección principal--la verdad como fuente--no puede imitarlo por esta sencillísima causa: porque, automáticamente, hubiese dejado de ser "Realismo"; éste nos obliga a redescubrir nuestras costumbres, a fotografiar nuestro paisaje, a buscar nuestra psicología, a espumar nuestro lenguaje, en suma, a precipitar todo nuestro contenido estético y humano.²

Las obras de varios escritores nacionales que aparecen durante el período que va de 1899 a 1918, dejan de ser piezas circunstanciales que explotan sólo el color local y las costumbres campestres y se convierten en un sistemático y minucioso estudio de la realidad social argentina. A esta época pertenecen autores representativos como Nicolás Granada, Florencio Sánchez, Gregorio Laferrère, Roberto Payró y Ernesto Herrera cuya labor dramática en conjunto manifiesta serios objetivos de reforma social. La labor dramática de Florencio Sánchez queda como testimonio del apogeo del realismo-naturalismo y deja definitiva huella en la obra de otros escritores como se puede apreciar en la primera fase dramática de Vicente Martínez Cuitiño.

Una de las contribuciones de parte de los escritores realistas es el empleo de personajes ordinarios como protagonistas de sus obras que contrastan con los personajes nobles y de elevada posición social tan importantes en las

obras románticas. Los personajes de la dramaturgia realista suelen pertenecer a la clase media y a las clases humildes. Uno de los mayores aportes de los escritores realistas fue la creación de personajes humildes que por lo general aparecen como individuos explotados y necesitados y en muchos casos determinados por fuerzas hereditarias o ambientales. Theodore W. Hatlen dice al respecto:

Now the humble, the downtrodden, and the ordinary people took a central position on stage. They were revealed as complex individuals with conflicting psychological drives, products of heredity and environment. The playwright dramatized these people at critical moments of their lives, not those of violent physical action so much as the inner crisis, thus penetrating the surface and giving insight into their desires, aspirations, and frustrations.³

El escritor realista suele considerar al hombre como un mecanismo complejo sobre el cual obran impulsos psíquicos y fuerzas contradictorias. De ahí que el escritor tiende a dar gran importancia a la caracterización de sus personajes. Principalmente le interesa el sondeo psicológico de los personajes. Valiéndose de los recursos del moderno científico o psicólogo, el escritor presenta a sus personajes como productos de factores hereditarios o ambientales y como víctimas de impulsos y fuerzas sobre las cuales no tienen ningún control.⁴

Gran parte de los personajes de Martínez Cuitiño pertenecen a la clase media. Sus problemas suelen ser de índole amorosa y económica. El autor pinta a estos personajes debatiéndose ante las normas sociales, el ¿qué dirán?, la injusticia de sus semejantes y en algunos casos

ante el choque producido entre sus aspiraciones y la cruel verdad de sus circunstancias.

Martínez Cuitiño aborda los problemas de los humildes mediante la presentación de sus esfuerzos por sobreponerse a los obstáculos que ocasionan su sufrimiento. La mayoría de estos personajes parecen estar condenados al fracaso o al sufrimiento debido a la injusticia, la indiferencia de sus semejantes, la explotación de parte de la clase acomodada, la desigualdad económica o a causa de diversas fuerzas ambientales. Algunos parecen resignarse a su situación y por lo general carecen de medios o voluntad con que salir del apuro. Si por ventura aparece alguno que se rebela abiertamente ante la injusticia como Chiquín de El malón blanco, su impotencia en la obra sólo pone de manifiesto el inevitable fracaso de los pobres ante fuerzas externas que no pueden controlar. En esta obra mencionada, como en varias piezas del dramaturgo, el factor económico es decisivo en cuanto al sufrimiento de los humildes. En algunos casos el autor presenta personajes luchando no sólo contra la necesidad económica sino también contra el aburrimiento que les causa su vida sin horizontes promisorios. Como consecuencia, se nota en varios personajes la tendencia a tratar de contrarrestar el tedio mediante el juego, el alcohol, la música y el baile. A veces aparecen mujeres jóvenes desempeñando puestos humildes para el propio sostenimiento o el de la familia. Es frecuente en estas mujeres la ilusión amorosa que, según un personaje de

La humilde quimera, "les embellece la existencia" ya que "es algo así, como el punto de apoyo de los miserables."⁵ Hay obras en que aparecen tipos humildes en su papel de artista de algún café cantante que no sólo tienen que luchar contra un ambiente hostil y degradante sino a la vez contra empresarios que, según un personaje de La fuerza ciega, están "llenos de filosofía para no pagar."⁶ La explotación y corrupción de los humildes por los políticos inmorales es uno de los motivos principales en el drama El caudillo. Aunque los obreros no aparecen en la pieza Nuevo mundo, el protagonista, al atacar la actitud materialista del hermano, hace hincapié en la explotación de los obreros por los terratenientes. La rutina en la vida de la gente trabajadora está bien sintetizada en las siguientes palabras de don Camilo de La fuerza ciega: "Se levanta uno temprano, se trabaca todo ir día e casi toda la noche, se acuesta . . . se vuelve a levantar . . . e . . . e . . . sempre lo mismo . . . sempre, sempre . . . La vita é cosí . . . e triste . . . e triste . . . e triste . . ."⁷

Las comedias y los dramas de Martínez Cuitiño por lo general terminan en una nota triste y otras veces el final es lúgubre y pesimista. Los personajes principales, ya pertenezcan a la clase media o a la clase humilde, suelen terminar en el fracaso y aparecen como víctimas de un determinismo ambiental o de sus propias flaquezas humanas. Son frecuentes los desenlaces violentos o trágicos. Las escenas violentas de varias obras llevan el

sello inconfundible de la estética naturalista como se puede observar en Rayito de sol, La fuerza ciega, La mala siembra y El caudillo. Al comentar sobre la falta de resolución en obras que siguen la orientación realista-naturalista, Fred B. Millet dice que a veces un final indeterminado ilustra y apoya la visión de la vida implícita en la pieza dramática.⁸ Al terminar la comedia Mate dulce el espectador reconoce que la familia de Pedro está como condenada a seguir sufriendo en su lucha por la vida. Consuelo de La humilde quimera tiene por delante su desilusión amorosa y su continuo esfuerzo para mantener a la familia a flote. El final del drama No matarás provoca la siguiente interrogación, ¿qué pasará ahora que los celos, la duda y la posible murmuración anónima han minado la felicidad espiritual del hogar del juez Herold?

Como la mayoría de escritores que siguieron la orientación realista-naturalista, Martínez Cuitiño pone gran énfasis en la caracterización de sus personajes. Aunque en varias situaciones se encuentra la minuciosa descripción del aspecto físico, se nota que por lo general el dramaturgo suele dar más importancia a lo que dicen y hacen los personajes principales y la actitud que provocan en los personajes que los rodean. De ahí que el diálogo tiene mucha importancia en cuanto a la definición de sus personajes. La propensión hacia el atisbo psicológico se manifiesta desde la presentación de El derrumbe (1909) y cobra mayor importancia en obras netamente psicológicas como

No matarás (1921) y El segundo amor (1922). Este afán por el sondeo psicológico también tiene mucha importancia en obras escritas en su segunda fase dramática.

La actitud imparcial y objetiva que trataron de mantener los escritores realistas hizo posible el estudio de problemas sociales anteriormente ignorados o simplemente considerados tabú por el público. Estudiar, analizar y dramatizar los problemas del organismo social era su propósito y por lo tanto no esquivaban ningún tema por muy trivial o brutal que fuera. Mediante los esfuerzos de estos escritores, los problemas de la clase media y de las clases humildes se convirtieron en temas principales que como consecuencia dieron al teatro un carácter más democrático. Su interés en las ciencias sociales los condujo al planteamiento de conflictos económicos, domésticos y sexuales. Sus obras no tardaron en poner de manifiesto el creciente interés en los conflictos entre clases y problemas raciales. Abordaron con franqueza y desenfado problemas de toda índole que observaban en la convivencia social de las sociedades contemporáneas.

Arturo Berenguer Carisomo señala los siguientes temas que según él predominaron en la dramática realista-naturalista argentina entre 1900 y 1918: (a) estudio de caracteres; (b) la clase media; (c) el sexo; (d) el tema social, político y proletario; (e) el cuadro costumbrista; (f) el costumbrismo regionalista.⁹ Otros críticos han sido más específicos en cuanto a los problemas que se reflejaban

en la dramaturgia argentina de principios de siglo. Blanco Amores de Pagella, por ejemplo, señala los siguientes: el alcoholismo, la familia en quiebra moral, el triunfo del instinto, el marido ultrajado que perdona, el enfrentamiento de dos generaciones.¹⁰ De los temas señalados por Roberto F. Giusti en su estudio "El Teatro," algunos que gozaron mayor popularidad fueron: el tema del inmigrante; el caudillismo urbano y rural; la seducción, corrupción, y abandono de la mujer; el adulterio; el proxenetismo de las madres; el derrumbamiento del hogar.¹¹

La variada temática de Martínez Cuitiño, que hemos discutido en el segundo capítulo, manifiesta la típica actitud del escritor realista señalada anteriormente. Atento a las llagas sociales y a los aspectos de la vida contemporánea que conducen a la miseria y al sufrimiento, el dramaturgo expone los problemas con franqueza. Ya sea un conflicto de índole amorosa, sexual, económico, judicial o moral, el autor lo suele abordar con valentía y con una clara intención de redención social. Algunos de sus temas tienen un alcance limitado como ocurre con el conflicto gringo-criollo mientras que sus temas como el alcoholismo, la morfinomanía, la prostitución y la pena de muerte caben dentro del repertorio universal.

Gran parte de los problemas abordados por los escritores realistas giran en torno al problema económico. En el caso de la clase humilde, el problema suele ser uno de los principales motivos debido a que por lo general la

necesidad económica conduce a muchos personajes a la inmoralidad, al crimen y al sufrimiento. Cuando se trata de la clase media o de la alta burguesía, el factor económico suele ir vinculado al arrivismo, a la quiebra económica de las familias o a las exigencias sociales que en muchos casos determinan la conducta inmoral de los personajes. El problema económico ha sido estudiado desde distintos puntos de vista por los escritores realistas y sigue siendo en nuestros días un motivo principal en muchas obras que encierran implicaciones sociológicas.

El problema económico es uno de los principales motivos en la dramaturgia de Martínez Cuitiño. En varios casos está relacionado con la desigualdad económica y con la delincuencia como ocurre en La humilde quimera en donde un personaje comenta sobre las causas de la delincuencia de la manera siguiente: "Las únicas: la desigualdad. Con la nivelación económica no habría ladrones, por lo pronto, lo cual no ocurre con la desnivelación, que fomenta el robo del Estado, ladrón máximo, el robo de los capitalistas--y discúlpeme usted muy señor mío--y el robo de los hambrientos y miserables."¹² A veces el factor económico está íntimamente vinculado con problemas como la prostitución (El malón blanco y El viaje de don Eulalio), el arrivismo (Cuervos rubios) o la explotación y sufrimiento de los humildes (Mate dulce y Nuevo mundo). Hay además situaciones en donde los conflictos económicos minan la tranquilidad espiritual de los hogares como ocurre en Diamantes quebrados

y La bambolla en donde la falta de dinero conduce a actos irresponsables e inmorales de parte de algunos personajes.

Los escritores realistas mostraron especial interés en la presentación de mujeres que en muchos casos adquieren un valor simbólico. Estos escritores suelen hacer hincapié en las aspiraciones, deseos y frustraciones de la mujer moderna que por lo general aparece como víctima de las normas sociales y del egoísmo de los hombres. Insatisfechas con las limitaciones que les son impuestas, varias de estas mujeres se rebelan y afanosamente se esfuerzan por recobrar su independencia espiritual. La dramaturgia realista ha creado en el teatro contemporáneo memorables figuras femeninas como la Nora en Casa de muñecas y Mrs. Alving en Espectros de Ibsen y la Cándida de Bernard Shaw.¹³ Theodore W. Hatlen cita a Hamlin Garland quien al comentar sobre las heroínas de Ibsen decía que las mujeres reaccionaban ante los hombres y se elevaban a veces sobre ellos en su percepción de justicia y de una ética absoluta.¹⁴ No cabe duda que los esfuerzos de muchos escritores realistas han contribuido en la empresa emancipatoria de la mujer del siglo XX.

Al comentar sobre los personajes femeninos de Martínez Cuitiño se ha dicho que algunas de sus mujeres ostentan rasgos de la mujer fuerte y que constituyen semblanzas bien delineadas. Rosita de La rosa de hierro, Obdulia de La emigrada y Rosina de Diamantes quebrados se empeñan por encauzar su propio destino y se distinguen por

su fuerza moral que suele ser superior a la de los hombres que las rodean.

Los dilemas sexuales dentro de la sociedad contemporánea también fue otro problema que abordaron con insistencia los escritores realistas. No pocos escritores concentraron su atención en los problemas sexuales dentro del hogar. Otros estudiaron el problema dentro del concubinato que en muchas obras iba relacionado con otros motivos como la infidelidad, el adulterio o con un determinismo socio-económico. El problema de la prostitución en grande escala informó muchas obras realistas y especialmente algunas manifiestamente influídas por la orientación naturalista. Comentando sobre la novelística naturalista, Kessel Schwartz señala el motivo de sexualidad como uno de los favoritos y añade que fue bastante predominante en el naturalismo hispanoamericano.¹⁵

El sexo es un motivo caro a Martínez Cuitiño y en sus obras suele ir relacionado con problemas de otra naturaleza como el concubinato y la necesidad económica. Se ha dicho en el capítulo segundo que el concubinato es una situación común a varias obras del autor. Es interesante la observación de Arturo Berenguer Carisomo quien al comentar sobre el concubinato dice: "El concubinato, muy natural en nuestra etapa de cultura, quita toda emoción al tema sexual, que apenas tendría un saldo épico en la disputa a mano armada de la hembra: dominio del varón, pero no conquista sentimental. La misma ciudad conservaba,

hasta hace muy poco, una especie de tradición islámica-española con respecto a la guarda femenina, de tal suerte que todo nuestro teatro amoroso es naturalismo importado."¹⁶

En situaciones domésticas, el problema sexual con sus variantes suele aparecer relacionado con la fuerza del instinto, el adulterio, el divorcio y los convencionalismos sociales (La fiesta del hombre, No matarás, El segundo amor, Noche del alma). En La fiesta del hombre y en La emigrada Martínez Cuitiño plantea la consabida batalla entre los sexos mediante un contraste entre las aspiraciones de la mujer y la injusticia y egoísmo de los hombres. En la mayoría de las situaciones domésticas en donde se aborda el problema, no suele ocurrir la consabida reconciliación de los esposos. De ahí que la mayoría de sus conflictos conyugales terminan de una manera indeterminada o en el divorcio o en la separación.

Otra contribución de parte de los escritores realistas fue el empleo del lenguaje cotidiano de las distintas clases sociales. En muchos casos la transcripción exacta del lenguaje da al diálogo dramático un aspecto fragmentario y contrario a las reglas de la gramática. El interés de estos escritores por la exacta observación del medio ambiente y de la convivencia social los condujo al abandono de recursos teatrales como el aparte y el soliloquio que habían servido en otras épocas para la delineación de los personajes y para impulsar la acción dramática hacia el desenlace. Influidos en gran parte por las teorías de

la psicología moderna en cuanto al comportamiento del individuo frente a sus semejantes que en muchos casos contradice lo que el individuo siente y piensa, los escritores pronto se dieron cuenta de la importancia que podía tener una frase interrumpida, un silencio o un gesto aparentemente baladí. Los escritores que explotaron el color local no tardaron en enriquecer el diálogo de sus obras con localismos o giros de alguna región determinada con lo cual incorporaban ingredientes realistas a sus obras. Apartándose del lenguaje retórico e inflado tan importante para los escritores románticos, los escritores realistas lograron dar más veracidad a sus piezas y a la misma vez facilitaron la identificación entre el espectador y los personajes en escena.

El lenguaje familiar empleado por Martínez Cuitiño añade veracidad a sus obras dramáticas. Los personajes suelen expresarse según su educación, profesión o rango social. En ocasiones el autor hace uso de un idioma extranjero o de la jerga lunfarda que además de dar verosimilitud a la acción dramática sirve para la caracterización de los personajes. Es notorio el uso de términos extranjeros o de la jerga lunfarda de que se han valido no pocos escritores argentinos en su afán por incorporar aspectos realistas a sus obras o con el mero fin de explotar la nota humorística mediante la mezcla de idiomas y la corrupción de voces españolas. Como consecuencia de la fuerte concentración de italianos en la Argentina, el

italiano fue quizás el idioma extranjero más explotado por los escritores.

Martínez Cuitiño empleó el italiano y la jerga lunfarda en varias obras aunque lo hizo con sobriedad y generalmente con un fin más elevado del que se proponían escritores de obras humorísticas. En este dramaturgo el aspecto lingüístico suele ir estrechamente vinculado a su propósito de pintar fielmente la realidad social tal como llegaba a sus sentidos. A veces el uso del italiano, del francés o de la jerga lunfarda aporta la nota humorística y contrasta fuertemente con el tono serio de la obra. Además, aquí y allí aparecen expresiones familiares y particularidades en el modo de hablar que, como veremos en el capítulo quinto, enriquecen el aspecto realista de sus obras.

El énfasis que ponen los escritores realistas en la escenografía de sus obras responde también a su postura pseudo-científica y a su afán por dar la ilusión de la realidad a sus obras. Su interés por los factores ambientales que determinan en muchos casos la conducta de sus personajes, los condujo a la descripción minuciosa del ambiente con lo cual trataban de poner énfasis en la teoría de causa y efecto. Mientras que los escritores realistas solían emplear escenarios más en concordancia con el gusto del público, se nota que los escritores naturalistas por lo general prefirieron los sectores más sombríos e ingratos de la sociedad en donde les era más

fácil probar alguna tesis que se proponían. Fácilmente podían encontrar en estos sitios degradantes casos patológicos, mujeres prostituidas, casos de enfermedades venéreas, niños desvalidos y criminales de todo orden. Hicieron del ambiente una parte esencial del drama de sus personajes ya que presentaban el medio ambiente como una especie de callejón sin salida en donde los personajes estaban condenados a la miseria, al sufrimiento y en muchos casos al fracaso.

Mediante sus descripciones del ambiente físico, Martínez Cuitiño logra dar veracidad a sus obras y a la vez sus descripciones sirven para preparar el ánimo del espectador aun antes de empezar la acción dramática. Sus escenarios suelen ayudar a establecer el tono de la obra y por lo general establecen inmediatamente la posición social de sus personajes. La acción de muchas de sus obras transcurre en un local reducido (una sala hogareña, un camarín de artista, una sala de hospital, etc.) y por lo tanto no aparecen largas descripciones del ambiente como se pueden encontrar en obras que explotan el aspecto costumbrista o regional. En muchas de sus comedias el autor se limita a lo esencial en cuanto a descripciones físicas del ambiente. Por otro lado, el prurito detallista se hace patente en obras de orientación naturalista en donde es obvio el interés del autor por establecer el aspecto sombrío y degradante del ambiente.

El tono de la dramaturgia realista-naturalista varía entre lo que se podrían considerar dos polos ideológicos. Por un lado hay escritores realistas que imprimen a sus obras un carácter optimista debido a su creencia en el posible mejoramiento de la sociedad. Este tipo de escritor suele poner de manifiesto una actitud humanitaria que se trasluce ya sea sutil o abiertamente en sus obras. Muchas veces estos escritores exhiben la propensión de utilizar a un personaje como portavoz de su ideología. A veces la identificación es tan fuerte que fácilmente se puede percibir la actitud del dramaturgo. Fred B. Millett al comentar sobre la diferencia entre lo que él llama "right-wing realists" y "left-wing realists" dice que "there is, besides, an important type of realist . . . that not only does not attempt the objectivity of the scientist but earnestly espouses a particular standard of morals and philosophy, and uses the drama to express his social purpose and his social criticism."¹⁷ El otro polo está representado por el tipo de escritor cuyo amargo escepticismo lo conduce a dar a sus obras un carácter sombrío y fuertemente pesimista. A este último tipo de escritor suele darse el título de escritor naturalista.

Ángela Blanco Amores de Pagella se refiere a "la amarga producción de Vicente Martínez Cuitiño--con su tema social--"¹⁸ al comentar sobre la marcada tendencia realista que se evidencia en los dramas gauchescos y en el teatro de Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère y Martínez Cuitiño.

Quien lea obras como Mate dulce, El malón blanco y La mala siembra pronto se dará cuenta de la validez de tal observación. Aunque el tono de estas obras es amargo y sombrío, no se puede negar el propósito de redención social que las inspira. A veces el autor se limita a presentar un conflicto y deja que el espectador saque su propia conclusión. Sin embargo, por lo general las obras del autor están destinadas a exponer las llagas sociales con miras hacia la reforma social que dan a su teatro un carácter serio y trascendental. La clave a la actitud reformista de Martínez Cuitiño se transparenta en una de sus primeras obras en donde el autor pone en boca de un personaje razonador la siguiente frase significativa: "Tal vez el pesimismo sea el mejor optimismo."¹⁹ Esta frase cobra gran importancia si se toma en consideración que un buen número de escritores realistas creían que la exhibición de los males sociales provocaría programas de reforma. La disconformidad de Martínez Cuitiño lo impulsó no pocas veces a la pintura cruda de varios aspectos de la realidad social argentina. Mediante la exhibición de las lacras sociales el autor ponía de manifiesto su disconformidad que respondía a su creencia en el posible mejoramiento de la sociedad.

El Naturalismo

El naturalismo tuvo su apogeo en la literatura europea en la segunda mitad del siglo XIX y recibió su mayor ímpetu alrededor de 1870 bajo la dirección de Emile

Zola. Para el escritor francés la sociedad constituía una especie de laboratorio cuyos componentes podían ser analizados y estudiados mediante el método científico. Dicho método proponía la aguda objetividad y una fría imparcialidad cuyo fruto sería un tipo de literatura científica con carácter documental. La idea de que el hombre está determinado por factores hereditarios (biológicos-fisiológicos) y por el medio ambiente es esencial al pensamiento de Zola. De ahí el fuerte pesimismo que se desprende de sus teorías y el prurito de aniquilar toda ilusión del libre albedrío individual.

Los escritores que siguieron la pauta establecida por Emile Zola suelen dar a sus obras un carácter documental y pseudo-científico. Considerando el ambiente como un factor decisivo en la conducta humana, los escritores naturalistas minuciosamente describieron las circunstancias en las cuales se movían sus personajes. Además, la psicología moderna apoyaba la idea fundamental de que el hombre estaba sujeto a impulsos psíquicos y biológicos que por lo general no comprendía y sobre los cuales no tenía ningún control. Así se comprende por qué la crítica moderna ha dicho que el estímulo principal del naturalismo fue la ciencia.

Las obras de los escritores naturalistas tienden a desconcertar al espectador por su crudo realismo y por la exhibición de algunos aspectos sórdidos de la existencia humana. En vez de las situaciones comunes, por lo general

prefieren casos excepcionales y se deleitan en pintar situaciones donde fácilmente se puede intuir el fenómeno de causa y efecto.

Los escritores naturalistas ponen gran énfasis en la delineación de sus personajes. Estos, por lo general, pertenecen a las clases menos privilegiadas y surgen como víctimas de circunstancias. Aparecen con frecuencia en las obras tipos tarados, psicopatológicos, abúlicos, homicidas y alcohólicos. Incapacitados para el triunfo en la lucha por la vida, suelen terminar en el fracaso, en la degeneración moral o física y frecuentemente en el suicidio.

Temas caros a estos escritores fueron el efecto pernicioso del alcohol y drogas, las enfermedades venéreas, la prostitución, la situación de algunas mujeres y niños desvalidos dentro de la sociedad, conflictos de clases, las consecuencias de la pobreza, la falta de voluntad, el adulterio y las anormalidades psíquicas y sexuales. Aunque los escritores trataron de ser objetivos en la presentación de su material, por lo general, no pudieron librarse completamente de un subjetivismo enjuiciatorio que ponía de manifiesto su interés en las reformas sociales.

El interés de los escritores naturalistas por el determinismo ambiental los impulsó a poner gran énfasis en la escenografía de sus obras. Esto se debe a que los escritores se empeñaron en hacer del escenario una parte esencial del drama triste y sombrío de sus personajes. Este recurso era importante puesto que sólo así podía el

espectador llegar a comprender más ampliamente la idiosincrasia, la conducta, las frustraciones y el fracaso de los personajes en escena.

A pesar de algunas debilidades de la escuela naturalista que han sido señaladas por la crítica, especialmente el carácter demasiado documental y la falta de moderación en cuanto al detalle escenográfico, hay que tener en cuenta algunas contribuciones principales que revitalizaron el teatro contemporáneo. Los escritores naturalistas enriquecieron la dramaturgia con una rica galería de personajes sacados de los peores sectores de la sociedad. También aportaron nuevos temas que anteriormente habían sido ignorados o despreciados y trataron de presentarlos con honestidad y franqueza. El diálogo, aunque muchas veces hiere por la falta de sintaxis gramatical y por una franqueza perturbadora, contribuyó a libertar el teatro de la inflada retórica de los románticos.²⁰ Además, mediante la cruda presentación de muchos problemas sociales, los escritores atraieron la atención del público hacia las llagas del medio ambiente que conducían al hombre al sufrimiento y al fracaso.

Las doctrinas naturalistas tuvieron una innegable influencia en los escritores hispanoamericanos, especialmente en el campo novelístico, a fines del siglo XIX y principios del XX. Exponentes de algunos aspectos de la orientación naturalista fueron los argentinos José Miró, Eugenio Cambaceres, Lucio López; el mexicano Federico

Gamboa y el chileno Augusto d'Halmar. En cuanto a la característica principal del naturalismo hispanoamericano, Gómez-Gil dice:

La característica esencial de nuestro naturalismo fue el estudio cuidadoso y preciso del medio ambiente y de muchos problemas humanos y sociales que confrontaban nuestros países, entre ellos la quiebra moral en la política, la crisis de sistemas educacionales, la caída de doctrinas filosóficas y políticas, el relajamiento moral debido a la situación económica, la explotación de los trabajadores y otros.²¹

Por lo general, los escritores hispanoamericanos muestran gran desenfado en la presentación de los males sociales. A diferencia de algunos escritores europeos que se distinguen por su fuerte escepticismo, se manifiesta en los escritores hispanos un consciente esfuerzo por corregir los males de la sociedad a través de una crítica severa. Al comentar sobre el naturalismo en Hispanoamérica, Kessel Schwartz dice: "To a greater degree than the realist, naturalists also involved themselves in the social remedies for the brutality they described."²²

Huella evidente de la orientación naturalista se encuentra en la dramaturgia de Martínez Cuitiño. Dicha orientación se hace patente en la selección de algunos temas (la prostitución, el vicio del alcohol y de las drogas, el arrivismo desenfrenado, la política corruptiva y la pena de muerte) y a veces en la manera de enfocar los problemas.

En la mayoría de las obras del dramaturgo, hay constante preocupación por factores ambientales que

determinan en muchas ocasiones la conducta de sus personajes. Desde la presentación de El derrumbe (1909), se nota la fuerza del medio ambiente que se convierte en un factor determinante en la vida de Daniel y de su amante Sara. Ambos surgen como productos del medio en que viven. Sara es el resultado de una sociedad en donde la simulación parece ser la manera de triunfar y Daniel, aparte de su dilema amoroso, fracasa materialmente porque se atreve a desafiar las normas sociales. En Notas teatrales, a pesar del carácter festivo de la obra, gravita fuertemente la fuerza de "el qué dirán." Un determinismo socio-económico se hace patente en obras como El viaje de don Eulalio y Mate dulce. En obras como La bambolla y Diamantes quebrados se hace hincapié en las exigencias sociales que conducen a varios personajes a la inmoralidad. La fuerza de la murmuración social en el drama No matarás es un motivo fundamental en la conducta del personaje principal. "El asesino es siempre un producto, nunca una causa,"²³ dice el protagonista cuando se opone a la pena de muerte en el caso de un homicida. En esta breve frase se encuentra una de las ideas básicas al criterio naturalista: el medio condiciona en parte la conducta del hombre. Al iniciarse la obra, el juez Herold aparece como un hombre humanitario y reflexivo que se opone a la injusticia y aboga por la reforma de la pena de muerte. Y sin embargo, la idea de que el medio ambiente malea al hombre se reafirma en el fracaso del juez quien finalmente también sucumbe a la

fuerza ambiental. La garra de los convencionalismos sociales anulan momentáneamente en él su equilibrio emocional y lo expone al poder destructivo de los celos que le conduce a la violencia y al intento homicida.

En algunas obras del autor se estudian dilemas pasionales en donde el autor dibuja personajes debatiéndose ante impulsos contradictorios y en varios casos se observa el triunfo del instinto. El protagonista de Rayito de sol, acosado por los celos y sintiéndose impotente ante sus circunstancias termina por estrangular a la mujer que ama. En El segundo amor el dramaturgo presenta un caso psicológico en donde el personaje principal se debate ante la responsabilidad paterna y el atractivo que sobre él ejerce una mujer joven.

Cuatro obras manifiestamente influidas por la orientación naturalista son Mate dulce, El malón blanco, La fuerza ciega y La mala siembra. Además de ser cuatro de las mejores piezas de la fase realista-naturalista, constituyen también cuatro de las más crudas expresiones dramáticas escritas por el dramaturgo.

El alcoholismo como vicio que embrutece y lleva a la degradación moral fue uno de los temas más explotados por los escritores naturalistas. En la Argentina, Florencio Sánchez abordó el tema con frecuencia en obras como Los muertos, La gente pobre, y Los curdas. Martínez Cuitiño relaciona el vicio del alcohol con el relajamiento moral de una familia en Mate dulce. Roberto F. Giusti considera la

obra como una de "sus expresiones más crudas" y "drama sórdido, manifiestamente influído por Los muertos . . ." de Florencio Sánchez.²⁴ En la obra de Martínez Cuitiño aparece la familia de Pedro que se esfuerza por guardar las apariencias a pesar de la apremiante situación económica. Agravando la situación, la familia se encuentra encabezada por una madre degradada que comercia con los encantos físicos de las hijas y por un padre envilecido por el alcohol. La carencia de recursos económicos determina en gran manera la conducta de los miembros de la familia. Las dos hijas se convierten en concubinas de dos jóvenes acaudalados y la madre y el padre se empeñan por sacar provecho de la situación. Un determinismo socio-económico se manifiesta a través de la obra. Además, el miedo al "¿qué dirán?" es una de las fuerzas principales que hasta cierto punto determina la conducta de la madre. El padre, por otro lado, es un infeliz sin voluntad que carece de la fuerza necesaria para resistir la corrupción moral a su alrededor. Sólo en dos ocasiones hace un esfuerzo inútil por defender su hogar. Pero ya es tarde. Su guapeza momentánea en el tercer acto termina en un acto de desesperación cuando arrodillado ante el tiránico Fernando prefiere la muerte a la cruel verdad de su situación. En cuanto a la actitud de Pedro, Carlos H. Faig dice: "La caída de una clase que no conserva arrestos para defenderse está sintetizada en la actitud de Pedro, el padre, quien pudiendo y, tal vez, debiendo matar en dos oportunidades,

de acuerdo al común denominador de la época, se entrega acongojado, porque está vencido, muerto, diría Sánchez."²⁵ Martínez Cuitiño no aclara las circunstancias iniciales que condujeron a Pedro al alcoholismo. Cuando se inicia la obra, el padre ya aparece como un alcohólico que depende de las dos hijas para todo. Se cree perseguido por la fatalidad y quizás su patológica timidez se deba al fuerte carácter de las mujeres que lo rodean. El hecho es que para las hijas es un motivo de vergüenza y para la esposa, un estorbo. Pedro dice no poder encontrar trabajo pero en la obra no aparece haciendo ningún esfuerzo por encontrarlo. Su fracaso como jefe de familia lo induce a frecuentar la timba de don Cayetano en donde se pasa las horas bebiendo y hablando de su participación en una revolución que él ha ideado. Mediante el alcohol y su fantasía, Pedro trata de evadir la cruel verdad de sus circunstancias. Como en Los muertos de Florencio Sánchez en donde el amante de la esposa se convierte en amo de la casa, en la obra de Martínez Cuitiño es el amante de una de las hijas quien se convierte en amo prepotente. Pedro cae en la humillación y sus súplicas sólo logran provocar el sarcasmo de los suyos y de los amantes de sus hijas. La fatalidad que lo persigue es su propia flaqueza humana y como otros alcohólicos de la dramaturgia contemporánea, también termina en el fracaso degradante.

En El malón blanco Martínez Cuitiño enfoca el tema de la prostitución que fue otro tema importante para los

escritores naturalistas. Por lo general, los escritores naturalistas suelen vincular dicho problema a un determinismo socio-económico. Martínez Cuitiño presenta el caso de un extranjero amoral y avaro que vende a la hija a un tratante de blancas. Siguiendo la técnica naturalista, la acción de la obra está ubicada en escenarios gráficamente presentados. El primer acto transcurre en un cafetín de segundo orden en donde se presenta una clientela heterogénea compuesta de personajes humildes que aparentemente tratan de contrarrestar la monotonía de su existencia mediante el alcohol, la música y juegos de cartas. En este ambiente de miseria y pobreza el dramaturgo ubica la acción de su obra. El segundo acto se lleva a cabo en un apartamento lujosamente amoblado en donde la heroína (Regina) es obligada por el marido a seguir una vida de oprobio. En este ambiente de sensualidad, el autor hace hincapié en la brutalidad del marido con lo cual logra poner de manifiesto la inherente timidez de la joven. En el tercer acto se presenta el humilde hogar de Chiquín en donde las privaciones han conducido a la discordia entre los miembros de la familia. El poder del dinero, otro motivo explotado por los escritores naturalistas, aparece como "leit motif" y es un factor determinante en el triste desenlace de la pieza. Un contraste se presenta en la oposición entre el traficante de mujeres que cuenta con ilimitados fondos económicos y un pobre joven criollo (pretendiente de Regina) que trata de mantener a flote a su familia en su lucha por la

existencia. Lo desigual de la batalla atrae la simpatía del espectador hacia el joven criollo que inútilmente se defiende ante las injusticias cometidas contra él y su familia. El triunfo del más fuerte se realiza cuando Regina opta por seguir la vida de encenagamiento que le ofrece el traficante. En esta obra el autor alude a la desigualdad entre los poderosos que cuentan con influencias y con el poder del dinero y las clases humildes que a pesar de sus esfuerzos están como condenados al fracaso en una época materialista.

Mientras que la mayoría de los personajes de El malón blanco están bien dibujados, la heroína sufre una inconsistencia de carácter en el tercer acto. La joven de escrúpulos morales (no quiere seguir una vida de oprobio) que aparece en el acto segundo de pronto decide irse con el tratante de blancas. Se puede alegar que la animosidad de la cuñada y las privaciones sufridas en el hogar de Chiquín explican la decisión inesperada de la joven. Existe también la posibilidad de que Regina, quizás sin saberlo ella misma, se haya ido acostumbrando a la vida licenciosa y por lo tanto no debe sorprender su actitud final. El hecho es que el espectador se siente engañado debido a que el dramaturgo no lo prepara suficientemente para el cambio que sufre la heroína. A pesar de todo, el autor ha tenido éxito en presentar un problema social que preocupó a buen número de escritores al final del siglo XIX y principios del presente.

En La fuerza ciega Martínez Cuitiño estudia un problema de remordimiento cuyas consecuencias son trágicas. El dramaturgo acude a los bajos fondos argentinos de donde saca a sus personajes y en donde está ubicada la pieza. Un conflicto conyugal es el motivo principal de la obra. La vida matrimonial de Salvador y Amelia se hace insoportable por el recuerdo de la joven esposa de una falta cometida antes de su casamiento. El recuerdo de sus relaciones ilícitas con el padre del que ahora es su marido, el remordimiento de no haberle dicho la verdad al esposo y el producto de aquellas relaciones que lleva en sus entrañas van paulatinamente convirtiendo a la heroína en una introvertida que exaspera al marido y a todos los que la rodean. Su tardía confesión en el tercer acto provoca una crisis moral en Salvador quien no pudiendo matar al padre, termina degollándose en escena. Los críticos que han comentado sobre esta obra, suelen indicar la aparente intención del autor de escribir una tragedia porque en la obra se invoca la fuerza del implacable destino. Además, señalan la falsedad del conflicto principal y la inconsistencia en el carácter de la heroína. Juan Pablo Echagüe dice al respecto:

No llega el espectador a percibir la gravitación del <<destino>> de la fuerza superior ineluctable sobre sus personajes. Aunque ella diga lo contrario, no es la fatalidad sino su propia voluntad la que lleva al delito a la heroína. Esta no puede como Edipo, proclamarse al final víctima inocente de sobrenaturales influencias ni, como Edipo, morir en la serenidad. Hubiera podido invocar acaso otra fatalidad: la

fatalidad de sus instintos y de su mísera condición humana, aproximándose así a un tipo de heroína de tragedia moderna. Mas ella atribuye al <<destino>> sus desdichas cuando nosotros vemos que sus desdichas sólo de sus propios errores se derivan. Aquí reside la falla fundamental de La fuerza ciega considerada como tragedia. El destino, la fuerza inmaterial y terrible que juega con los humanos en la tragedia propiamente dicha, se halla ausente en la pieza del señor Martínez Cuitiño.²⁶

Como ha señalado el crítico, no se ve en esta obra el determinismo a priori de los dioses griegos. Sin embargo, se manifiesta un determinismo fisiológico que determina el comportamiento de algunos personajes principales. Este determinismo se observa en la conducta de Amelia, don Camilo y Salvador. Recordemos que los escritores naturalistas fomentaron la idea de un determinismo biológico con su énfasis en los instintos del hombre. La heroína y don Camilo son básicamente seres buenos pero aparentemente la fuerza del instinto los condujo al adulterio. La actitud de Amelia en el primer acto lleva a la conclusión de que fue seducida con su consentimiento aunque después (en el acto segundo y tercero) se considera víctima. Aquí reside una de las más serias inconsistencias en el carácter de la heroína. Si Amelia hubiera "caído" a la fuerza o por necesidad económica en el primer acto, fácilmente se pudiera explicar su odio en los dos actos siguientes. Es posible que la necesidad económica y su preocupación por el bienestar de su padre ciego la hubieran llevado al delito. Desgraciadamente, el dramaturgo no explica claramente las circunstancias que llevaron a Amelia a la deshonor.

Tampoco tuvo éxito el autor en hacer creíble el repentino cambio que se observa en la heroína según avanza la acción. El problema se reduce a un caso de conciencia turbada que acarrea como desenlace el horripilante suicidio de Salvador. Salvador, como Amelia y don Camilo, es un personaje elemental; una combinación de instinto primitivo y sana moral. De ahí su patético problema: un arranque de celos y odio frente a un problema de índole moral.

Además del problema de conciencia turbada y el papel del instinto en el comportamiento de los personajes, hay en esta obra otros puntos de contacto con las tendencias naturalistas. En primer lugar, se nota una objetividad severa de parte del autor que se acomoda a la técnica naturalista. Martínez Cuitiño se esfuerza por registrar fielmente el diálogo de sus personajes. Juan Pablo Echagüe criticó la recitación bilingüe que se encuentra en la pieza ya que según él, "le quita armonía al estilo en que la pieza se halla escrita y concluye por dar impresión de artificio; defecto agravado luego por la jerga italo-argentina en que caen otros personajes."²⁷ Más de acuerdo estamos con el crítico Carlos H. Faig quien dice: "La experimentación de esta particularidad, es, para mí, acierto de un dramaturgo que se propone reflejar un estado social surgido como consecuencia del crecimiento aluvienal [sic]."²⁸ Se puede agregar que el conflicto en sí impresiona de tal manera que el espectador está más interesado en lo que está por ocurrir en escena que en cualquier disonancia

lingüística. Otro punto de contacto con la orientación naturalista es el verismo brutal que se manifiesta en escenas en donde los celos, el odio y la sed de venganza terminan en la violencia y, como en la escena final, en el suicidio.

Un determinismo biológico y hereditario informa La mala siembra. Hay en varios escritores naturalistas el prurito de exponer los vicios de los padres y mostrar las terribles consecuencias que tales vicios pueden tener en la formación de los hijos. La intención de Martínez Cuitiño se insinúa desde las primeras escenas en donde se dice que el padre del protagonista era "medio loco, y hasta . . . algo alcoholista."²⁹ Estévez, el protagonista, es un morfinómano que aspira a la mano de Cristina. El hermano de la joven, que ha sido médico de consulta de Estévez, se opone vehementemente al matrimonio. El dramaturgo pone en boca del hermano las siguientes palabras que indican el simbolismo implícito en el título de la obra:

No te gustaría tener hijos deformes, porque, además, ese caballero será un sembrador de monstruos en tu naturaleza fuerte . . . Tú, que eres capaz de tener hijos sanos y bellos, porque posees todos los atributos de una raza vigorosa, porque no ha habido taras de ninguna especie en tus antepasados, no puedes aceptar tranquilamente por esposo al vicio, al peor de los vicios, al que mata degenerando y corrompiendo . . .³⁰

A pesar de la resistencia opuesta por el hermano, Cristina se casa con Estévez a quien piensa curar. Para impulsar la acción de la obra hacia el desenlace trágico en el segundo acto, el autor incorpora a su obra un determinismo ambiental

que determina el procedimiento del padre de Cristina. Se puede observar que el padre, a pesar de estar informado sobre el mal que aqueja a Estévez, consiente al matrimonio a causa de su tradicional concepto del honor femenino. Sólo así se explica el hecho de que Cristina triunfe ante la oposición del hermano. Sin el imperativo del honor ultrajado, aunque Estévez nada tuvo que ver con ello, no creemos que un hombre aparentemente sensato como don Lorenzo hubiera expuesto a su hija a las posibles consecuencias trágicas. El mismo Gerardo señala dicho imperativo cuando al darse cuenta de que su hermana fue seducida por su amigo, dice: "Mi verdad ha querido salvarte. La tuya nos destruye lo mejor que tenemos."³¹ En el segundo acto se presenta el dilema de la pareja que se aloja en una pensión. El vicio del marido ha minado la fortuna personal y lo que es peor, ha ejercido su degenerativa acción en el organismo del protagonista. Completamente anulado por el vicio, Estévez carece de voluntad. ¿A qué se debe la falta de voluntad en el protagonista? Según él, a "la falta de riego ancestral."³² Tratando de defenderse ante parientes de la esposa, Estévez pone de relieve una de las ideas centrales de la obra cuando dice:

Yo soy el fruto de una transacción entre un deseo senil y una serena resignación femenina. ¿Cómo quieres que tenga voluntad este lamentable producto de dos seres tan desproporcionados en su matrimonio? Un viejo y una niña pueden jugar, pero no casarse, y mucho menos cuando ella es sana y joven y él decrepito y borracho.³³

Estévez tiene la convicción de que su fracaso se debe a un determinismo hereditario y biológico. Ante su impotencia se desespera y quisiera poder vengarse contra su padre que ultrajó a la madre y lo creó "a medio hacer, enfermizo, sin voluntad, con aptitudes mediocres."³⁴ Una vez más se establece una premisa naturalista en donde el factor hereditario cobra gran importancia. A finales del siglo XIX y principios del presente, no pocos escritores naturalistas se esforzaron por probar la tesis de que los efectos del alcoholismo de los padres podían ser transmitidos genéticamente a los hijos. Prescindiendo de teorías modernas, la idea de la posible transmisión de los efectos de la morfina a los hijos todavía tiene vigencia hoy en día. Ante la imposibilidad de ver realizados sus impulsos de poeta, Estévez le pide a la morfina los paraísos que le son negados en la convivencia social. Progresivamente se va convirtiendo en esclavo del alcaloide y termina estrangulando en escena a la mujer que intentó curarlo.

La mayoría de las obras de Martínez Cuitiño que comparten de la orientación naturalista ponen de manifiesto aspectos de su visión sociológica y una actitud comprometida. Su énfasis en un determinismo socio-económico, su abordamiento de problemas psíquicos, su simpatía por los humildes, tarados y explotados, y el prurito de estudiar aspectos sumamente crudos de la sociedad argentina, exhiben la típica actitud del escritor naturalista hispanoamericano. Como Florencio Sánchez, su misión fue la del

dramaturgo útil que se proponía una crítica severa inspirada en su afán de reforma social.

La Orientación Vanguardista

Varias tendencias renovadoras que surgieron en Europa en el campo artístico y literario a partir de las últimas dos décadas del siglo XIX y principios del XX se han venido llamando de vanguardia. El afán renovador de varios artistas y literatos respondía en parte a su disconformidad con las principales corrientes literarias cultivadas durante los dos primeros tercios del siglo XIX: el romanticismo, el realismo y el naturalismo. Por otro lado, la actitud combativa de varios escritores vanguardistas se debía a su inquietud ante la crisis cultural de Occidente que se manifestó principalmente después de la primera guerra mundial. Gran parte de la dramaturgia de postguerra refleja los nuevos problemas que aquejaban a las sociedades tales como la pérdida de fe en las instituciones sociales y el efecto del industrialismo en la vida del hombre. Como contraste a los temas que informaron gran parte del teatro ético anterior a 1918, los nuevos temas de no pocas obras reflejan una inquietud filosófica que se exhibe en el planteamiento de motivos tales como el problema del ser y del conocer.³⁵ Los escritores empezaron por ensayar nuevos sistemas con el fin de superar lo hecho por las predominantes corrientes literarias del siglo pasado y en algunas ocasiones trataron de encontrar soluciones para

contrarrestar el desequilibrio sufrido a causa de la falta de fe en las instituciones morales y el escepticismo ante los valores tradicionales.³⁶ En términos generales, la cruzada de las corrientes vanguardistas se puede considerar una revolución estética, temática e ideológica.

De los diversos movimientos subversivos que tuvieron vigencia en la segunda y tercera década del siglo, el expresionismo es quizás el que más influencia ha tenido en la dramaturgia moderna.³⁷ Fundamentalmente un fenómeno alemán, el término cobró carta de ciudadanía alrededor de la segunda década del siglo XX. Como movimiento, tuvo su primer impacto en la pintura y de ahí pasó al campo dramático en donde fue bien acogido por escritores como Ernst Toller y Georg Kaiser que compartían una actitud rebelde contra la guerra y el materialismo de la época.³⁸ Aunque el movimiento en sí tiene algunas características que lo definen, hay que tener presente la observación de los críticos Oscar G. Brockett y Robert R. Findlay quien dicen que el término "expresionismo" fue empleado en muchos casos para designar el tipo de obra que se apartaba de las formas artísticas tradicionales y que bajo la denominación de expresionistas se agruparon artistas que representaban distintas actitudes y métodos.³⁹

Suele haber en obras expresionistas una actitud mesiánica y utópica puesto que algunos escritores de post-guerra se proponían la regeneración del hombre.⁴⁰ De ahí sus ataques contra el materialismo, la mecanización del

individuo y otros aspectos sociales que, según ellos, conspiraban contra el desarrollo espiritual del hombre. En términos generales, se puede decir que no pocos escritores expresionistas fomentaban la ilusión de un mundo en donde el amor y la justicia elevarían al hombre sobre consideraciones materiales.

El escritor expresionista puede ser considerado un escritor suprarrealista debido a la meta que se propone. Este tipo de autor trata de captar no una realidad superficial a la manera realista sino que se empeña en ahondar en el mundo psíquico de algunos de sus personajes porque reconoce que detrás de la máscara social de todos los días existe un vasto mundo de aspiraciones ya sean conscientes o inconscientes, frustraciones, conflictos y una fuente de fuerzas primitivas que determinan en gran medida la vida del hombre dentro de la sociedad. Aunque los dramaturgos expresionistas se esfuerzan por presentar la visión interior de sus personajes principales, en no pocos casos dicha visión aparece alterada e influida por el subjetivismo del escritor que por lo general tiene un mensaje que contribuir. De ahí que a veces, el autor está identificado con el protagonista de su obra.

A causa de que la técnica realista-naturalista no les satisfacía por estar asociada con la tecnología y el industrialismo que deploraban y además por el énfasis de dicho movimiento en la escrupulosa pintura de la realidad externa, los escritores se vieron obligados a desarrollar

su propia técnica dramática. Los dramaturgos estimularon el empleo de distintos estilos, recursos técnicos o tonos dentro de una misma obra. Por lo tanto, en una obra expresionista a veces se puede encontrar una mezcla de prosa y verso, escenas realistas que dan paso a escenas de aspecto surrealista, la mezcla de un diálogo de tipo realista con un diálogo subjetivo, monosilábico o telegráfico.⁴¹ La distorsión escenográfica también suele ser una de las características principales de obras expresionistas. Además, los escritores emplearon frecuentemente el juego de luces para establecer el tono de la obra, para presentar indirectamente estados mentales de los personajes, para aislar a los personajes en el vacío y para el cambio de escenas en donde el telón permanecía levantado durante toda la presentación dramática. Oscar G. Brockett y Robert R. Findlay dicen que "although they were willing to accept as valid the realist-naturalist concern for modern problems and neoromantic antirealistic techniques, they found both earlier movements unsatisfactory in other respects."⁴² De ahí que la orientación expresionista puede ser considerada como un movimiento socio-filosófico y a la vez un esfuerzo renovador estético.

Las tendencias renovadoras europeas dejaron huella en la dramática argentina a partir de la tercera década del siglo presente. Se ha señalado anteriormente que la modalidad predominante durante las primeras dos décadas del siglo XX fue la realista-naturalista. La tercera y cuarta

década se caracterizan por un intento de renovación teatral. Erminio G. Neglia quien ha hecho hincapié en el intento de renovación en el teatro rioplatense, dice:

Esta renovación tuvo dos aspectos: uno popular, otro de vanguardia. El popular lo dio el "grotesco criollo," el de vanguardia, todos los intentos audaces de injertar en el teatro las últimas modalidades de la dramática europea. El "grotesco criollo" no rechazó el pasado teatral rioplatense; aceptó elementos del "género chico criollo." El teatro de vanguardia al contrario, trató de romper con la tradición.⁴³

El "grotesco criollo" representó un aspecto renovador a causa de la actitud de escritores como Armando Discépolo y Francisco Defilippis Novoa quienes se propusieron pintar la situación del inmigrante como elemento social en avance progresivo. En contraste con saineteros que continuaban explotando la vena humorística que proporcionaba el inmigrante, los escritores de la nueva modalidad se empeñaron en presentar las nuevas circunstancias del inmigrante en crisis espiritual. Aunque se sirvieron del aspecto jocoso-popular del sainete criollo, la intención de los escritores del "grotesco criollo" era ahondar profundamente en el alma del inmigrante a quien solían presentar como figura tragicómica. Siguiendo el ejemplo de algunos escritores europeos, entre los cuales surge Luigi Pirandello, los escritores lograron imprimir a sus obras un carácter universal al plantear motivos estrechamente vinculados con el problema de la personalidad: el conflicto entre el ser profundo y el ser exterior.

Entre los escritores rioplatenses que trataron de enriquecer el teatro mediante el abordamiento de nuevos

temas y recursos escénicos de acuerdo con los modelos europeos deben señalarse los nombres de Alejandro E. Berruti, Roberto Arlt, Enzo Aloisi, Defilippis Novoa y Martínez Cuitiño. Erminio G. Neglia dice que estos escritores "no tuvieron gran éxito de taquilla pero echaron las bases del teatro moderno, educando al público y ganando poco a poco a otros autores a la causa de la renovación de la dramática rioplatense."⁴⁴

Tres obstáculos principales que confrontaron estos escritores y que merecen ser mencionados fueron el gusto del público, la comercialización del teatro y la falta de teatros experimentales en donde dar a conocer obras de tendencia vanguardista. Con respecto a lo último, Martínez Cuitiño en 1929 decía lo siguiente en una conferencia sobre el teatro de vanguardia:

Es lamentable que una ciudad de más de dos millones de habitantes, que es así como el centro artístico de Sud América, carezca de un teatro experimental, mantenido por el Estado, o privado, como el de Bragaglia en Italia, como los de El Caracol de Rivas Cherif, o el Mirlo Blanco de la señora Baroja o el Cántaro Roto de Valle Inclán, o como los numerosos de París, Viena, Berlín, Barcelona.⁴⁵

En cuanto al gusto del público, Octavio Ramírez en un artículo periodístico, publicado en 1932 señala tres grupos de auditorios que constitufan el público argentino alrededor de los años treinta:

El público de los espectáculos teatrales se divide netamente en tres grupos: La gran masa de los teatros nacionales por secciones, que sólo va a divertirse y a reír, y a la que interesa mucho más la gracia del actor que el contenido de la obra; el grupo intermedio y burgués, de marcado corte familiar, que frecuenta los

teatros nacionales de tres actos y las compañías españolas de comedias, que se miran más como nuestras que como extranjeras, simpatiza cariñosamente con las primeras figuras y busca en las obras una leve emoción, preferentemente sentimental; y los auditorios de compañías extranjeras, francesas e italianas, formadas en su mayor parte por la clase que da en llamarse adinerada, aun en esta época, y en más pequeña porción, por intelectuales en diversas actividades liberales, que van en busca de una expresión teatral de buen gusto siempre, y de una nota original y novedosa, muchos de ellos.⁴⁶

Antes de discutir la vinculación de Martínez

Cuitiño con la orientación vanguardista quizás sea oportuno señalar la siguiente advertencia de parte de Orlando Gómez-Gil:

No puede hablarse de que hubiera una novelística, dramática o ensayística propiamente vanguardista entre nosotros, porque las orientaciones especiales de ese movimiento hacia planos anti-realistas, hizo muy difícil la producción de obras de méritos de esos géneros. Pero no cabe la menor duda de la gran influencia de esa escuela en el vocabulario, técnicas, temas, ejecución y expresión de esos géneros, como puede verse en los autores que escribían simultáneamente al auge del vanguardismo o con posterioridad.⁴⁷

Suelen encontrarse en buen número de obras dramáticas de escritores hispanoamericanos varios temas y recursos escénicos gratos a escritores como Pirandello, O'Neill, Shaw, Lenormand y García Lorca. Los temas más predominantes en obras vanguardistas son el problema de la personalidad, el relativismo de la verdad, la incomunicación entre los espíritus, el conflicto entre Arte y Vida y algunos más novedosos como el metapsiquismo y el animismo.⁴⁸ De las principales tendencias vanguardistas con sus correlaciones literarias y filosóficas, Roberto F. Giusti señala las siguientes: "multiplicidad del yo, psicología de lo

inconsciente, sondeos psicoanalíticos y distintos planos de la realidad y en la técnica, escenarios múltiples, corporización de las imágenes de la fantasía, resurrección animada del pasado, fondos musicales, en todo lo cual se nota la influencia del cinematógrafo, han tenido repercusiones en nuestra escena, incluso las direcciones suprarrealistas y expresionistas."⁴⁹

En la segunda fase dramática de Martínez Cuitiño se nota su afán de renovación teatral dentro de las orientaciones llamadas de vanguardia. Sin embargo, hay que tener presente lo que dice el crítico D. A. Arízaga cuando señala que el autor "no obstante dejarse poseer por las tendencias teatrales contemporáneas, fruto de una cultura y de una sensibilidad infinitamente superiores a las nuestras, parece asimilar del caos reformista lo que puede cimentar su propia personalidad."⁵⁰ Esta observación cobra gran importancia si se tiene en cuenta que en la mayoría de los casos las obras del autor resultan experimentos dentro de la orientación vanguardista más que obras plenamente realizadas dentro de alguna específica orientación. Las obras que más se acercan al movimiento expresionista, ya sea por el tema, el espíritu o por los recursos técnicos empleados, son Café con leche (1926), El espectador o la cuarta realidad (1928), Extraña (1929), Atorrante o la venganza de la tierra (1932), Superficie (1934), Horizontes (1934), Servidumbre (1938), El hombre imperfecto (1943), y El mago escondido (1949).

Con la presentación de Café con leche el autor deja atrás la etapa netamente realista-naturalista y empieza a experimentar con recursos característicos del movimiento expresionista. Quizás lo que más sorprende en esta obra es la falta de un argumento propiamente dicho. Aunque hay continuidad de incidentes que transcurren durante la noche (unidad de tiempo) y unidad de lugar (un cafetín) no hay la continuidad de un argumento en la manera tradicional. Predominan, sin embargo, dos fábulas débiles. Por un lado se presenta el comportamiento del dueño del cafetín con la clientela y con su hija. La avaricia, su rasgo principal, le conduce a la falta de humanidad hacia el prójimo y determina en gran parte la huida de la hija quien, no pudiendo soportar más la vida al lado de su tiránico padre, se escapa con un empleado de éste. Más interesante resulta el dilema amoroso de la moza Azucena quien se pasa toda la noche en el sitio de cita esperando al hombre amado que jamás llega. Desgraciadamente, una vez que Azucena ha salido del cafetín, el dramaturgo dirige el interés del espectador hacia el conflicto entre padre e hija. Es como si el escritor hubiera querido empalmar dos intrigas que por sí solas hubieran constituido material para una interesante situación dramática. Hay, sin embargo, una idea que se mantiene a través de la obra y que da cierta unidad temática a varios incidentes que ocurren durante la noche como la falta de compasión de algunos personajes hacia el prójimo. Comentando sobre un aspecto importante de la

dramaturgia expresionista, Oscar G. Brockett y Robert R. Findlay dicen que "because it is 'message' centered, most expresionist drama is organized primarily through idea, theme, or motif rather than through a cause-and-effect relationship among the incidents."⁵¹

En esta obra se emplean otros recursos gratos a los escritores expresionistas que serán utilizados por el dramaturgo en su segunda fase. Uno de ellos consiste en dar nombres genéricos a varios de sus personajes. En muchas obras expresionistas los personajes tienden a aparecer como tipos y ostentan nombres como el Padre, el Millonario, el Atorrante, etc. De esa manera suelen representar no tanto individuos sino símbolos destinados a ayudar en la interpretación de la obra. Con la excepción del protagonista, a través de cuyos ojos solemos ver la acción y compartir de su experiencia subjetiva, la mayoría de los personajes en obras expresionistas carecen de complejidad psicológica. En Café con leche, el recurso, de dar nombres genéricos a los personajes, es empleado por el dramaturgo para establecer dos planos de acción. Carlos H. Faig dice al respecto: "Son notorios en esta pieza dos aspectos definidos: el de los tipos populares que el autor observa en la realidad viva y el de los imaginarios que exalta elevándolos sobre lo cotidiano; tales los casos de El Mendigo y El Atorrante."⁵² Se nota en algunas observaciones del Atorrante la intención filosófica del autor mientras que otros, como El Bichito y El Estudiante, están

destinados a aportar el color local. Otras obras en donde el autor emplea nombres genéricos son El espectador o la cuarta realidad, Servidumbre y El hombre imperfecto.

Se incluye en esta misma obra un tango cantado cuya función es doble. Por un lado sirve para incorporar el color local a la obra y por otro lado cobra la importancia de un monólogo puesto que de esa manera se manifiesta el conflicto amoroso de la joven Azucena. Uno de los mayores problemas que tuvieron que resolver los escritores expresionistas fue la manera de exteriorizar los sentimientos y conflictos interiores de sus personajes. Algunos escritores se valieron principalmente del soliloquio y en no pocas obras utilizaron los efectos de luces y colores con lo cual trataban de insinuar el estado mental de los personajes principales. Mediante la inclusión del tango y el uso de luces para insinuar la llegada del alba se produce en la obra de Martínez Cuitiño un intermedio sin descenso del telón que es otra característica en algunas obras expresionistas. La combinación del fondo musical, los versos del tango y la llegada del alba crean una atmósfera poética que es uno de los aspectos más logrados de la obra. Que esto no fue accidental se puede establecer con la siguiente acotación del autor: "Si la actriz a cargo del papel de Azucena no canta, debe limitarse a decir los versos mientras se oye la música del tango. De todas maneras, el director ha de tener presente que el autor desea sobre todo sugerir el contraste entre la insinuación

auroral del día y el anochecer del alma de Azucena, en aquel ambiente ya nostálgico del cafetín."⁵³

Martínez Cuitiño se muestra más dueño de sus recursos escénicos en El espectador o la cuarta realidad. Por el tema novedoso, su desencajada armazón, la fisonomía genérica de sus personajes y algunos recursos escénicos empleados, la obra pertenece al grupo de obras de vanguardia.

Uno de los interesantes aportes de parte de varios escritores fueron las especulaciones de índole estética en el teatro. Luigi Pirandello, por ejemplo, estimuló dichas especulaciones en obras como Sei personaggi in cerca d'autore, y Ciascuno a suo modo.⁵⁴ E. G. Neglia en su estudio Pirandello y la dramática rioplatense señala que "Pirandello dramatizó también el proceso de la transformación de la realidad de los personajes (como la imagina el autor) en la realidad creada por los actores (la tercera realidad individual, según Cuitiño)."⁵⁵ A las tres realidades (la del hecho, la del autor, la del actor) Martínez Cuitiño agrega la cuarta realidad, es decir, la visión del espectador. Habiendo pasado por las cuatro etapas, el material dramático se convierte en un espectáculo artístico y social. Sobre la concepción vitalista que se manifiesta en la teoría del dramaturgo, D. A. Arízaga dice que:

Esta concepción vitalista y social del teatro, llévanos de la mano a considerar el arte, no ya un mundo de abstracciones e imágenes desconectado de la realidad, isla maravillosa a la que concurre para poblar de visiones sus aristocráticos ocios una casta de iniciados; el arte sería una actividad permanente de la vida informe, oceánica, infinita, pujando por alcanzar la forma eterna, el vértice luminoso de la intuición del genio, que expresa en su más alta plenitud la multánime visión, más intuída que consciente, de una generación o de una época.⁵⁶

Hay que tener presente que también Pirandello trató de contrarrestar la pasividad tradicional del público mediante recursos escénicos que lograban una especie de fusión entre los actores y los espectadores. La participación mental y emocional del espectador es esencial a la teoría de las cuatro realidades del dramaturgo. Martínez Cuitiño, sin embargo, no consigue la activa participación del público a la manera pirandelliana (fusión de platea-escenario) sino que, como señala E. G. Neglia, "coincide con el dramaturgo italiano en el expediente de incorporar al espectador a la acción, presentándolo como personaje del drama."⁵⁷ Martínez Cuitiño asigna a la mayoría de sus personajes nombres genéricos que simbólicamente hace posible una especie de confrontación entre un miembro del público y algunos agentes del mundo teatral. Mediante este recurso expresionista, el autor establece dos planos: el de la realidad cotidiana que gira en torno a un hecho trivial y el literario-filosófico que es el que verdaderamente interesa al dramaturgo.

Hay en esta obra una débil fábula que sirve de pretexto al autor para abordar su discusión de las cuatro

realidades. Pero además, hay un protagonista (el Espectador) que sirve de portavoz del dramaturgo y que por lo tanto expresa las ideas subjetivas del autor y su severa crítica teatral. En muchas obras expresionistas este expediente es notorio porque de esa manera el escritor puede sintetizar en gran medida su crítica ya sea contra el materialismo, la mecanización de los individuos, la hipocresía, o la falta de humanidad del hombre para con el prójimo. La crítica ha señalado que, por lo general, los escritores expresionistas se han aliado con alguna causa social.⁵⁸ Una de las ideas que compartían los escritores expresionistas era que el artista debía tener la libertad de expresarse sin constreñimiento alguno. Martínez Cuitiño revela su intención cuando pone en boca de uno de sus personajes las siguientes reflexiones:

Yo creo que el autor debe ser ante todo un hombre. Y un hombre no es un hombre hasta que no es un hombre libre. Eso es lo que creo. No hay arte sin libertad: la libertad de pensar, la libertad de decir, la libertad de hacer. Libertad negada es afirmación de esclavitud. ¿Me explico? . . . Y el autor no debe ser jamás un esclavo, porque si supedita su producción a una condición económica, por ejemplo, rebaja su instrumento y adultera el valor de su concepción. Igual cosa ocurre con el que condiciona el espíritu de su obra a la exigencia de una moral cualquiera. Se adapta, y al adaptarse es un vencido. Si lo vencen es igual a los demás. Sólo cuando no lo vencen él triunfa.⁵⁹

Aunque en algunas obras expresionistas suele haber un motivo negativo y un fuerte pesimismo en cuanto a las instituciones sociales y valores tradicionales, se puede vislumbrar con frecuencia la noción de un mundo mejor en donde el hombre pueda disfrutar más plenamente de la vida.

Martínez Cuitiño incorpora dicha noción a su crítica teatral cuando hace que su personaje principal diga:

¡Ah, si yo tuviera el mando que unos miserables me han arrancado, verían ustedes cómo compondría yo bien estas cosas! . . . Pero día llegará en que les haré sentir en toda su potencia mi indignación. Seré un vengador tremendo y apasionado, porque la pasión . . . amigos míos . . . la pasión es el alma de las grandes verdades . . . Y yo cuento con la pasión.⁶⁰

Martínez Cuitiño emplea en esta obra un símbolo de represión que es otra característica expresionista. Al terminar la obra el Espectador, considerado loco por la sociedad, es maniatado con las esposas de un agente de policía ante la protesta del protagonista que dice:

"¡Siempre así! ¡Siempre la estúpida fuerza material contra la fuerza alada del espíritu!"⁶¹

Otro recurso expresionista utilizado por el dramaturgo en su segunda fase dramática es el empleo de luces ya sea para destacar una o más imágenes en el vacío, hacer la transición de una escena a otra sin necesidad de bajar el telón, crear una atmósfera insinuante, corporizar el pensamiento de los personajes, insinuar conflictos interiores o para iluminar más de un sitio simultáneamente.⁶² En El espectador o la cuarta realidad Martínez Cuitiño echa mano de un cortinado de terciopelo negro que es utilizado en el tercer acto para la evocación del cafetín descrito en los versos del Poeta. Mediante este recurso y el uso de luces para crear la atmósfera, el cuadro evocado se presenta con todos sus atributos. El uso de transparencias también es recurso de la nueva técnica

dramática y el autor lo combina con el juego de luces en el segundo acto para que el público advierta simultáneamente el sitio donde están los comensales y el reservado del Espectador.

Una de las más interesantes características del movimiento expresionista ha sido la propensión de parte de los escritores de limitar los elementos decorativos a lo esencial. Este recurso sirve para limitar la posible distracción del público y facilitar su concentración en el mensaje que se propone el autor. Aunque Martínez Cuitiño no limita en gran manera los enseres de sus decorados escénicos, se limita a la breve descripción de un salón en un café nocturno en donde transcurren los tres actos de El espectador o la cuarta realidad.

En Extraña Martínez Cuitiño estudia el problema de la incomunicación entre marido y mujer. Empleando un escenario íntimo (una sala-biblioteca) y recursos expresionistas, el dramaturgo trata de sondear la intimidad de su protagonista. La introvertida esposa sufre porque su matrimonio con Ernesto no concuerda con sus ilusiones personales. Mientras que el marido se entrega al estudio para mitigar su aburrimiento, la heroína sigue viviendo en el pasado mediante el recuerdo de la época pasional. Ninguno de los dos está dispuesto a transigir en lo que atañe a su propia realidad y por lo tanto es imposible cualquier comunicación.

De acuerdo con la técnica expresionista, el escenario donde transcurre la acción vale más por lo que sugiere que por lo que materialmente representa. Sin recurrir a la notoria distorsión tan grata a escritores expresionistas, el autor emplea el escenario para establecer una atmósfera insinuante que se mantiene a lo largo de la obra. La siguiente acotación de parte del dramaturgo manifestará lo antedicho:

El escenario representa una sala-biblioteca. En el rincón de la derecha hay un piano cubierto con un manto granate; encima, una calavera y un florero con rosas mustias. En el rincón de la izquierda se ve una amplia mesa de caoba. Sobre esa mesa una esfera, libros desparramados, papeles, tinteros y una lámpara eléctrica. Al lado, hacia la izquierda, en primer término, otra mesa de estudio, con libros. Las paredes y el techo tienen el color del fuego. Magníficas telas y cuadros evocadores penden de las paredes, cubriendo en lo posible los claros. Una araña. Hay puertas practicables al foro, izquierda y derecha, bajo severos cortinados. El juego de sillas tapizadas, el sofá y el "tête-a-tête" revelan en su caprichosa y asimétrica disposición, una elegancia fácil y abandonada. Un ventanal por donde se divisa un parque. La espesa alfombra tiene un color rojo-oscuro. La sala deja entrever la noble melancolía de las almas que la frecuentan. Su ambiente es propicio a un dulce recogimiento.⁶³

En este ambiente insinuante, el dramaturgo coloca a sus dos antagonistas que jamás llegarán a una comprensión mutua. Si se toma en consideración el sensualismo y la introvertida actitud de la heroína, el constante odio entre marido y mujer y las muertas ilusiones de ambos, el escenario cobra fuerte significado.

Una de las sobresalientes características de algunas obras denominadas de vanguardia ha sido el sondeo

psicológico de los personajes que manifiesta el fuerte influjo de las teorías psicoanalíticas de Freud. Oscar G. Brockett y Robert R. Findlay observan que muchos de los nuevos movimientos artísticos pusieron considerable énfasis en el subconsciente. Además agregan que quizás esto se deba a las teorías de Freud que proporcionaban una explicación semi-científica para fuerzas que los escritores simbolistas habían relegado a la esfera del destino, del misterio o de lo sobrenatural.⁶⁴ Los escritores expresionistas, por ejemplo, se valieron frecuentemente de dichas teorías porque concordaban con su visión del hombre que, según ellos, era fuertemente gobernado por fuerzas interiores. Para sondear la intimidad de sus personajes, los escritores tuvieron que recurrir al empleo de varios recursos; algunos novedosos y otros de antigua procedencia como el monólogo y el aparte.⁶⁵

Como varios escritores expresionistas, Martínez Cuitiño incluye en Extraña a un médico cuyo papel facilita la comprensión del dilema psíquico de la protagonista. El médico ha diagnosticado que el extraño comportamiento de la heroína es producto de la tristeza y que dicha tristeza procede de la ausencia del hombre amado. Las explicaciones del médico sirven no sólo para exponer el problema de la heroína sino también para hacer hincapié en la fuerza que la ilusión puede ejercer en el individuo. El mismo recurso es empleado en otras obras como Superficie y El mago

escondido en donde las implicaciones psicológicas tienen gran importancia.

El empleo de fondos musicales también fue un recurso explotado por los escritores expresionistas. Tal recurso les proporcionaba una manera eficaz para crear una atmósfera sugerente y en buen número de ocasiones lo utilizaron para insinuar los estados mentales de los personajes. Ya se ha mencionado el empleo de un fondo musical en Café con leche en donde el dramaturgo combina el aspecto musical con otros elementos para crear una atmósfera poética. Uno de los mejores ejemplos del empleo de un fondo musical se encuentra en Extraña en donde la protagonista continuamente es atraída por la música melancólica que ella identifica con su pasada alegría: "Aparece por la derecha Fernanda, llamada por la música. Fernanda es en aquel declinar de la luz crepuscular una sombra llena de soledad. Su actitud de ensimismamiento no le impide expresar que recuerda. Escucha. Se sienta a escuchar . . . A medida que la melodía avanza su pensamiento se hace visible; vale decir, la imagen del lugar predilecto de su recuerdo asociado se corporiza, apareciendo un parque lleno de grandes masas verdes algo esfumadas, como por una lenta acción de olvido. (Toda sugerencia será poca para la técnica óptica de aquella trasmutación de valores escénicos)." ⁶⁶ Como en otras obras de su fase experimental, Martínez Cuitiño se vale aquí de distintos recursos expresionistas (el juego de luces, el empleo de la música,

el recuerdo evocado que se materializa en el fondo) para crear la atmósfera espiritual de la escena y para facilitar la caracterización de la protagonista.

En el film escénico Atorrante o la venganza de la tierra y en la pieza Superficie el dramaturgo emplea recursos de la técnica cinematográfica que se caracteriza principalmente por la rápida sucesión de los cuadros, variedad de escenarios, gran número de personajes y la mutación de cuadro a cuadro mediante el juego de luces.⁶⁷

La primera obra está dividida en cuatro partes que se componen de un prólogo, trece cuadros y un epílogo. Mediante el uso del "flashback" se narran las peripecias sufridas por el profesor Morales en su vano esfuerzo por alcanzar su plenitud espiritual. Martínez Cuitiño coincide con los escritores expresionistas en presentar a su protagonista luchando, como el protagonista de antaño, contra las limitaciones de la existencia material.⁶⁸ El profesor Morales fracasa a causa de las asechanzas de la vida y por otro lado porque pertenece a una sociedad exigente e intransigente. De ahí que el protagonista aparece como títere ante fuerzas sobre las cuales no tiene ningún control. El mismo, ante el tribunal que lo juzga por el accidental homicidio de su esposa, revela la idea central de la obra cuando dice:

Por mucho que haya querido desvincularme de la tierra en busca de mi perfección espiritual, la tierra se ha vengado de mi alejamiento haciéndose presente en mi pobre naturaleza, y me cegó con su polvo y me hundió en su barro y me bautizó con sus miserias. Dijérase que la tierra tiene celos del espíritu y que castiga

a los que la olvidan como yo y a los buenos como mi mujer . . . (Piensa y se emociona.) porque mi mujer, señores jueces, era una criatura buena que no merecía el accidente.⁶⁹

El profesor intenta volver a la universidad pero los estudiantes no quieren aceptar a un profesor que, según ellos, está mancillado. Valiéndose de un grupo de estudiantes, el autor simbólicamente representa la intolerancia, el prejuicio y la injusticia social.

En esta obra la mayoría de los personajes secundarios aparecen como tipos y con frecuencia el autor les atribuye nombres genéricos. Con la excepción del protagonista, los atorrantes que aparecen en el prólogo y en el epílogo representan un grupo social más que tipos bien definidos. Aunque el dramaturgo no indica detalladamente el vestido de los atorrantes, hemos de suponer que se asemejan por el hábito andrajoso que llevan puesto.

Martínez Cuitiño experimenta en esta obra con varios recursos de la técnica expresionista: evocación animada del pasado; uso de luces para aislar en el vacío las imágenes de varios personajes o para realizar la mutación de algunos cuadros sin tener que apelar al uso del telón; el empleo de transparencias para iluminar más de un sitio que el espectador observa simultáneamente, y el uso de un fondo musical para crear una atmósfera sugestiva.

Los cuadros titulados "La balanza interior" y "Los recuerdos en tropel" son excelentes ejemplos en donde se puede comprobar la destreza del dramaturgo en el manejo de

los nuevos recursos dramáticos. En ambos casos aparece en escena sólo un personaje cuyo pensamiento toma forma en los cortinados. La manera en que se suceden y están iluminadas las distintas imágenes de los personajes con sus frases aisladas recuerdan la llamada "stream-of-consciousness technique" que sigue caracterizando gran parte de la literatura contemporánea. Ambas situaciones dramáticas constituyen un "flashback" dentro del "flashback" que se introduce en el prólogo.

En el epílogo se repite el escenario inicial del prólogo. Mediante la yuxtaposición de elementos, como las risotadas y el amargo pesimismo de los atorrantes, la referencia a los recién casados, el contraste entre el brillante de la novia y la estrella y el fuerte rumor de las bocinas automovilísticas, el dramaturgo logra crear una atmósfera de pesadilla con lo cual termina la obra.

Empleando algunos de los mismos recursos escénicos que se encuentran en Atorrante o la venganza de la tierra (el uso de luces en resistencia,⁷⁰ nutrido número de personajes, personajes con nombres genéricos, materialización de imágenes) en Superficie Martínez Cuitiño estudia un problema del subconsciente que determina en gran manera el comportamiento y la ambivalencia en que vive el protagonista respecto a la realidad que cree experimentar. La obra se compone de un prólogo y cuatro actos que se dividen en nueve cuadros. Hay además en esta obra recursos nuevos que ponen de manifiesto el constante esfuerzo del dramaturgo

por seguir experimentando con la nueva técnica dramática del movimiento expresionista.

En el prólogo el autor emplea una tela en donde el público lee una inscripción que versa sobre la acepción académica de la palabra superficie y a un Actor que dirigiéndose directamente al público plantea la idea central de la obra: "¿Es en la superficie que [sic] aparece lo profundo, o es en lo profundo que [sic] la superficie actúa?"⁷¹ De esa manera el autor establece dos planos: un plano material y visible y otro filosófico. Una vez establecida la idea que da unidad temática a la obra, se van sucediendo los distintos cuadros que en conjunto dan la impresión de una peregrinación de parte del protagonista que va en busca de sí mismo. Después de un viaje a Francia en donde consulta a un médico que lo somete a un tratamiento psicoanalítico, el protagonista regresa a su país con la convicción de que jamás pudo salir de sí mismo. De esa manera el autor trata de probar su tesis y a la vez coincide con los escritores expresionistas en cuanto a la idea de que para entender verdaderamente al hombre es necesario penetrar en su mundo interior en donde residen sus secretos y a veces deseos inconscientes, aspiraciones, conflictos, frustraciones y alucinaciones.⁷²

Martínez Cuitiño se vale de varios recursos expresionistas para sondear en la intimidad de su personaje principal. Un buen ejemplo se encuentra en el segundo cuadro titulado "Luna de plata en el mar." Empleando

atributos de la naturaleza, voces que parecen salir del vacío y un fondo musical, el autor crea una atmósfera poética e irreal que sirve de fondo a la primera alucinación del protagonista en la cual éste cree distinguir la voz del Hermano. En realidad, es como si Chalo estuviera dialogando con su conciencia. En otras ocasiones el protagonista vacila entre la cordura y locura ya que cree ver las facciones de sus familiares y de su novia en otros personajes con quien se topa. En el quinto cuadro titulado "El lente interior" el autor emplea un espacio libre en el escenario para materializar las imágenes que proceden de las visiones del protagonista. Empleando la luz en resistencia para crear un plano de ensueño y la corporización animada de las imágenes de tres cuadros, Martínez Cuitiño presenta el sueño de Chalo en el sexto cuadro y de esa manera ahonda más en la intimidad de su personaje. En el sueño, la Novia dice ser una esclava blanca y la Hermana aparece acompañada de su amante. El Hermano dice ser su conciencia y le echa en cara sus vicios y su mal comportamiento con la familia y con la novia. Después de acusarlo de haber causado su pobreza y su miseria moral, los fantasmas se echan sobre él y le dan muerte. Un aspecto interesante del sueño es que allí se habla de la apremiante situación económica de la familia de Chalo y esto resulta ser cierto al final de la obra. ¿Lo ha intuído el personaje? Cuando Chalo ha despertado, el dramaturgo continúa con el juego realidad-fantasía. El protagonista cree ver

todavía a los fantasmas de su sueño pero un criado le comunica que son invitados que se han puesto la ropa de modelos para asistir a una fiesta improvisada.

Con la excepción de Chalo que ostenta complejidad psicológica, la mayoría de los personajes secundarios resultan tipos convencionales. Algunos de ellos, por su oficio o por su idiosincrasia, sirven de blanco a la intención satírica del autor. La nota docente y la intención filosófica del dramaturgo se observan en los comentarios de otros personajes como don Florencio, el Anciano y en personajes que el autor simplemente llama Voces.

En Horizontes el dramaturgo también establece dos planos en donde transcurre la acción. El primer plano es el de la realidad concreta y el segundo es el plano paranormal en donde en momentos de éxtasis la protagonista anuncia los hechos que se realizarán en el futuro. La obra se compone de tres actos y el segundo está dividido en dos cuadros y un intermedio.

Echando mano de algunos recursos expresionistas, el autor logra exteriorizar los sentimientos de Zaida mientras va desdoblándose su personalidad. Martínez Cuitiño trata de explorar el subconsciente de su heroína y de materializar en algunos momentos las imágenes que van formándose en la mente de Zaida. El automatismo con que se expresa en varias ocasiones la vidente y algunas frases entrecortadas y enigmáticas manifiestan el aparente esfuerzo del

autor por experimentar con la llamada "stream-of-consciousness technique."

En el segundo acto Martínez Cuitiño se vale de un intermedio en donde sólo aparece un jinete serrano cruzando el escenario mientras se escucha una voz que canta una décima. El intermedio sirve para facilitar la transición del primer cuadro al segundo que transcurre en la serranía cordobesa.

Hay en el segundo cuadro un excelente ejemplo en donde el autor utiliza un juego entre los dos planos (el real y el psíquico) que es otro recurso expresionista. Mediante el empleo de luces se obscurece el escenario y se presenta en este cuadro la visión que va llegando a la mente de la protagonista por medio de su sentido paranormal. Aunque Martínez Cuitiño no incurre en las exageradas distorsiones del diálogo tan explotadas por escritores expresionistas,⁷³ las frases cortas, fragmentarias y aisladas de los personajes al final del cuadro segundo se aproximan al llamado estilo telegráfico.

En el tercer acto y bajo la sugestión del Turista, Zaida exterioriza su crisis emocional en su improvisación poética que, por el plano en que la heroína está colocada, se convierte en un verdadero soliloquio. Esta propensión de pasar de la prosa al verso es otra característica que se encuentra en algunas obras expresionistas. Aunque Martínez Cuitiño pasa de la prosa al verso en varias obras de la segunda fase, suele emplear el recurso con sobriedad.

Por el tema novedoso y por la manera en que está concebida, Horizontes resulta uno de los más interesantes esfuerzos innovadores de parte del autor.

En Servidumbre el dramaturgo experimenta con un tipo de obra en donde los personajes representan símbolos con el fin de dar una visión en síntesis de algunas relaciones humanas. Como ocurre en otras obras ya estudiadas, lo interesante en esta obra no es la fábula que sirve de pretexto al dramaturgo sino la idea central que la protagonista señala desde el primer acto: "Quien más, quien menos, todos servimos a alguien o a algo."⁷⁴ Símbolo de pureza y ansiosa del ideal, la heroína provoca la animosidad de gran parte de la servidumbre y de varios familiares del rico marido.

Coincidiendo con escritores expresionistas, Martínez Cuitiño antepone el idealismo de Evangelina al materialismo, la hipocresía y la insensibilidad de la mayoría de personajes que la rodean. Comentando sobre características de la dramaturgia expresionista, Oscar G. Brockett y Robert R. Findlay dicen que el personaje central suele ser sacrificado al materialismo, la hipocresía o a la insensibilidad de los otros personajes quienes representan en mayor grado varias actitudes sociales y tipos humanos.⁷⁵ En la obra de Martínez Cuitiño la mayor parte de la servidumbre aparecen como tipos sociales cuyo interés material los conduce a la falta de humanidad hacia la protagonista. Los familiares del marido de la heroína son

utilizados como símbolo de la crueldad social. Son ellos quienes tratan de declarar demente a Heriberto para apoderarse de su fortuna. Más interesante resulta el perturbador encantamiento que Evangelina ejerce sobre la sobrina del millonario. Varios indicios a través de la obra hacen suponer en Zelmira un latente lesbianismo. Es posible que el autor haya querido simbolizar en ella las fuerzas anormales que pueden darse en el ser humano y que determinan en gran parte su conducta. Al hablar con la protagonista, Zelmira la compadece por el drama en que se ve envuelta y agrega: "Pero tu drama se puede decir, gritar y padecer con entera libertad. Mi drama, en cambio, está hecho de tormentos y de dudas."⁷⁶ ¿Por qué no puede revelarse su drama? ¿Acaso por la intransigencia de la moral social? Durante una crisis emocional en el último acto la protagonista recoge las diversas implicaciones de la obra cuando dice: "Servidumbre humillante de los criados, sórdida servidumbre de los intereses, oscura servidumbre de la especie, servidumbre de luz del corazón."⁷⁷ Heriberto recobra su responsabilidad cuando la justicia lo absuelve y de esa manera se manifiesta el mensaje del dramaturgo: El hombre sólo puede disfrutar plenamente de la vida en una sociedad en donde reinan el amor y la justicia social.

Comentando sobre aspectos de la obra, Carlos Solórzano dice: "La fábula desenvuelve la acción dramática en dos sentidos; uno que lo conduce a conclusiones reales y filosóficas y otro a un estado de síntesis poética que

aleja la obra de su función pragmática y burguesa, aunque en cierta forma por su fácil sentimentalismo el autor no pudiera desvincularse por completo de los postulados del teatro burgués."⁷⁸

Además de los dos planos de acción y la fisonomía genérica de muchos personajes, Martínez Cuitiño emplea otros recursos expresionistas tales como el juego de luces y la resurrección animada del pasado que ya se han mencionado al hablar de otras obras. El empleo del "flash-back" en el prólogo sirve para establecer las razones por las cuales Evangelina se encuentra desamparada. Un buen ejemplo en donde el recuerdo del Padrastro se materializa para intensificar la angustia de la joven se encuentra en el acto segundo en donde Evangelina es seducida por Heriberto. Valiéndose de la yuxtaposición de elementos que ponen en juego cierta tensión dramática (la pureza representada por Evangelina, el deseo sensual de Heriberto, la imagen del Cristo y la violenta y áspera carcajada del Padrastro), el autor logra crear un cuadro expresionista.

En esta obra el uso del monólogo interior facilita el sondeo psíquico de dos de sus personajes principales. La exteriorización del pensamiento de Evangelina y de Zelmira en el tercer acto establece un plano distinto al de la realidad que las rodea. Mediante el uso de luces, el autor aísla a las dos jóvenes en el escenario y de pronto se entabla un diálogo subyacente en donde cada

personaje reflexiona sobre la actitud y el comportamiento de la otra.

En El hombre imperfecto se manifiesta la intención del autor por establecer dos planos: el de los hechos cotidianos y el filosófico que gira en torno al consabido conflicto entre los sexos. Al darles nombres genéricos a sus dos antagonistas (El y Ella) el autor aparentemente ha tratado de situarlos en un plano abstracto que les confiere cierto carácter universal.

El problema de la personalidad que ha informado buen número de obras vanguardistas es un motivo dominante en esta obra del dramaturgo. En Extraña el dramaturgo dibujó una heroína demasiado hermética e introvertida, pero en El hombre imperfecto tiene más éxito en deshojar el alma de su heroína quien odia a su marido por haberla forzado a casarse con él. Empleando algunos de los mismos recursos expresionistas ya señalados como el monólogo, efectos de luces para aislar las imágenes de sus personajes y la resurrección animada del pasado, Martínez Cuitiño presenta una situación dramática en donde se explora la tragedia de dos seres espiritualmente aislados.

El motivo de la relatividad de la verdad, tema grato a Luigi Pirandello, es oportunamente incorporado a la acción dramática en los angustiosos momentos que transcurren en la sala de hotel en donde se hace patente el aislamiento de los cónyuges. El marido cree poseer a su mujer por el simple hecho de que ella está con él. La

esposa, sin embargo, continuamente se abandona al recuerdo de su ex-novio que surge como fantasma del pasado.

En la segunda parte de este capítulo, hemos tratado de señalar las características que muestran el influjo de las corrientes innovadoras en la dramaturgia de Martínez Cuitiño. Constantemente se nota el empeño del dramaturgo por incorporar a sus piezas dramáticas temas que se alejan de los trillados temas de la dramaturgia realista-naturalista. Además, se puede observar en varias obras de su segunda fase dramática el continuo esfuerzo del dramaturgo por experimentar con la técnica de la orientación expresionista. Quizás a la resistencia de un sector del público ante los esfuerzos de no pocos escritores argentinos, se deba el hecho de que Martínez Cuitiño no incurrió en las exageradas distorsiones escénicas tan frecuentes en obras de muchos escritores europeos y norteamericanos. No obstante, hay que tener presente que el constante esfuerzo innovador del dramaturgo indudablemente ayudó a modernizar el teatro rioplatense.

NOTAS DEL CAPITULO CUARTO

¹Cf. Orlando Gómez-Gil, Historia crítica de la literatura hispanoamericana: desde los orígenes hasta el momento actual (New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1968), pág. 376.

²Arturo Berenguer Carisomo, Las ideas estéticas en el teatro argentino (Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947), págs. 257-258.

³Theodore W. Hatlen, Orientation to the Theater (New York: Appleton-Century-Crofts, 1962), p. 149.

⁴Cf. Fred B. Millett and Gerald Eades Bentley, The Art of Drama (New York: D. Appleton-Century Co., Inc., 1935), pág. 149.

⁵Martínez Cuitiño, La humilde quimera, pág. 150.

⁶Martínez Cuitiño, La fuerza ciega, pág. 66.

⁷Ibid., pág. 79.

⁸Cf. Millett and Bentley, pág. 149.

⁹Cf. Berenguer Carisomo, Las ideas estéticas en el teatro argentino, pág. 369.

¹⁰Angela Blanco Amores de Pagella, Nuevos temas en el teatro argentino: la influencia europea (Buenos Aires: Editorial Huemul, 1965), págs. 13-24.

¹¹Cf. Roberto F. Giusti, "El teatro" en Historia de la literatura argentina (Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1959), tomo IV, págs. 601-602.

¹²Martínez Cuitiño, La humilde quimera, pág. 162.

¹³Cf. Hatlen, pág. 149.

¹⁴Ibid., pág. 150.

¹⁵Cf. Kessel Schwartz, A New History of Spanish American Fiction (Coral Gables, Florida: University of Miami Press, 1972), Vol. I, pág. 105.

¹⁶Berenguer Carisomo, Las ideas estéticas, pág. 378.

¹⁷Millett and Bentley, pág. 147.

¹⁸Blanco Amores de Pagella, Nuevos temas en el teatro argentino, pág. 23.

¹⁹Martínez Cuitiño, Rayito de sol, pág. 228.

²⁰Cf. Theodore W. Hatlen, Orientation, pág. 163.

²¹Gómez Gil, Historia crítica de la literatura hispanoamericana, pág. 390.

²²Kessel Schwartz, A New History of Spanish American Fiction, pág. 106.

²³Martínez Cuitiño, No matarás, pág. 232.

²⁴Roberto F. Giusti, "El teatro" en Historia, pág. 569.

²⁵Carlos H. Faig, "La parábola del teatro de Vicente Martínez Cuitiño: en Revista de Estudios de Teatro XI, Instituto Nacional de Estudios de Teatro (Buenos Aires: 1970), pág. 17.

²⁶Juan Pablo Echagüe, Un teatro en formación (Buenos Aires: Imprenta Tragant, 1919), pág. 325.

²⁷Ibid., pág. 327.

²⁸Carlos H. Faig, pág. 18.

²⁹Martínez Cuitiño, La mala siembra, pág. 11.

³⁰Ibid., pág. 32.

³¹Ibid., pág. 33.

³²Ibid., pág. 58.

³³Ibid., pág. 57.

³⁴Ibid.

³⁵Cf. José María Monner Sans, Introducción al teatro del siglo XX (Buenos Aires: Editorial Columba, 1963), págs. 19-20.

³⁶Comentando sobre los varios movimientos artísticos que tuvieron vigencia entre 1910 y 1925, Oscar G. Brockett y Robert R. Findlay dicen que aunque aparentemente distintos y a veces hasta aparentemente en conflicto, los exponentes de dichos movimientos estaban de acuerdo en su escepticismo sobre el pasado y en su esfuerzo por definir nuevamente métodos de percepción y expresión. Cf. Oscar G. Brockett y Robert R. Findlay, Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama Since 1870 (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1973), pág. 265.

³⁷Cf. Brockett y Findlay, pág. 269.

³⁸Cf. Hatlen, pág. 168 y pág. 174.

³⁹Cf. Brockett y Findlay, pág. 270.

⁴⁰Ibid., pág. 271.

⁴¹El diálogo telegráfico se caracteriza principalmente por breves estallidos de frases fragmentarias que a veces se reducen a una o dos palabras. La crítica ha señalado que este tipo de diálogo contribuye a crear el aspecto irreal de algunas situaciones dramáticas y a veces la extraña caracterización de los personajes.

⁴²Brockett y Findlay, pág. 270.

⁴³Erminio G. Neglia, Pirandello y la dramática rioplatense, Tesis Doctoral, Washington University, 1969 (Ann Arbor, Mich.: University Microfilms, Inc., 1970), págs. 59-60.

⁴⁴Ibid., pág. 75.

⁴⁵Vicente Martínez Cuitiño, "Teatro de vanguardia" en Anales del Instituto Popular de Conferencias, XV, 1929 (Buenos Aires: Publicidad Vaccaro, 1930), pág. 243.

⁴⁶Octavio Ramírez, "El público," La Nación, 3 de abril de 1932, II sec., p. 5. Citado por E. G. Neglia en Pirandello, págs. 61-62.

⁴⁷Gómez-Gil, Historia crítica de la literatura hispanoamericana, pág. 511.

⁴⁸Comentando sobre el tema animista, Angela Amores de Pagella dice: "No puede afirmarse que el tema animista aparezca en nuestra escena en la década tercera del siglo; sólo puede decirse que se afirmó y se presentó variada y repetidamente por esa época." Angela Amores de Pagella, Nuevos temas en el teatro argentino, pág. 125.

⁴⁹Roberto F. Giusti, "El teatro" en Historia de la literatura argentina, pág. 597.

⁵⁰D. A. Arízaga, "Extraña," en Nosotros, No. 63 (marzo, 1929), págs. 270-271.

⁵¹Brockett y Findlay, pág. 272.

⁵²Carlos H. Faig, "La parábola del teatro de Vicente Martínez Cuitiño," pág. 18.

⁵³Martínez Cuitiño, Café con leche, pág. 23.

⁵⁴E. G. Neglia, Pirandello, págs. 98-99.

⁵⁵Ibid., pág. 99.

⁵⁶D. A. Arízaga, "El espectador," en Nosotros, No. 60 (junio, 1928), pág. 419.

⁵⁷E. G. Neglia, pág. 100.

⁵⁸Véase Theodore W. Hatlen, Orientation, págs. 172-174.

⁵⁹Martínez Cuitiño, El espectador o la cuarta realidad, pág. 7.

⁶⁰Ibid., pág. 37.

⁶¹Ibid., pág. 38.

⁶²Cf. Brockett y Findlay, págs. 284-285.

⁶³Martínez Cuitiño, Extraña, págs. 1-2.

⁶⁴Cf. Brockett y Findlay, pág. 265.

⁶⁵Comentando sobre la preocupación de algunos escritores modernos por proyectar acción psicológica en sus obras, Theodore W. Hatlen menciona varios de los recursos empleados por los escritores para ahondar en la intimidad de los personajes. Cf. Theodore W. Hatlen, Orientation, pág. 167.

⁶⁶Martínez Cuitiño, Extraña, pág. 14.

⁶⁷En la cinematografía se han usado los juegos de luces ampliamente para conseguir lo que se llama "fade-in" y "fade-out." Debido a que no se emplea el telón propiamente dicho, el recurso sirve para desconectar las escenas. Los escritores expresionistas siguieron el mismo ejemplo y utilizaron el recurso en vez del telón para cambiar la perspectiva escénica en el teatro. De ahí que en algunas obras expresionistas el telón permanece levantado durante toda la representación de la obra.

⁶⁸Oscar G. Brockett y Robert R. Findlay dicen que, a veces, el expresionismo parece ser una variación del romanticismo en cuanto a su visión del hombre en su esfuerzo por libertarse de las limitaciones de una existencia material. Cf. Brockett y Findlay, Century of Innovation, pág. 271.

⁶⁹Martínez Cuitiño, Atorrante o la venganza de la tierra, pág. 49.

⁷⁰Luces en resistencia: juego de luces en varios grados de intensidad. Véase la nota arriba No. 67.

⁷¹Martínez Cuitiño, Superficie, pág. 6.

⁷²Cf. Hatlen, pág. 169.

⁷³Ibid., págs. 175-176.

⁷⁴Martínez Cuitiño, Servidumbre, pág. 197.

⁷⁵Cf. Brockett y Findlay, pág. 272.

⁷⁶Martínez Cuitiño, Servidumbre, pág. 275.

⁷⁷Ibid., pág. 285.

⁷⁸Carlos Solórzano, Teatro latinoamericano en el siglo XX (México: Editorial Pormaca, 1964), pág. 67.

CAPITULO QUINTO

EL ARTE DRAMATICO DE MARTINEZ CUITIÑO

En toda obra dramática hay dos elementos indispensables: substancia y forma. La substancia, por supuesto, gira en torno al tema principal y las implicaciones que de él surgen. La forma puede tomar el carácter de una tragedia, comedia, melodrama o farsa que son las principales formas dramáticas. De acuerdo con la idea de Fred B. Millett, la conexión entre substancia y forma constituye la técnica de un escritor.¹ En términos generales, se puede decir que la técnica de un dramaturgo es el conjunto de métodos y recursos que emplea para dar forma artística al material que le interesa. El propósito de este capítulo es señalar los métodos y recursos que constituyen la técnica dramática de Vicente Martínez Cuitiño.

El punto de partida para un dramaturgo suele ser el tema que informará la obra y que hasta cierto punto determina la forma escogida por el autor. En primer lugar hay que considerar la actitud de Martínez Cuitiño ante los diversos temas que estudia. Se ha señalado anteriormente la seriedad que por lo general se manifiesta en la

dramaturgia del autor. Constantemente se puede observar en varias obras que su actitud es la del reformador social que se propone señalar distintos males sociales que en muchos casos determinan el sufrimiento o fracaso del hombre. En segundo lugar hay que considerar el hecho de que el autor no escribió para ganarse la vida. Gracias a su carrera profesional y una posición que lo apartaban de la bohemia, desiste por lo general de hacer concesiones al sector del público que, como queda señalado en el cuarto capítulo, iba sólo a divertirse y al que le importaba mucho más la gracia de algún actor que el contenido de la obra.

La crítica ha señalado que a pesar de la libertad que el autor tiene de escoger cualquier tema, surgen en algunos momentos limitaciones morales o estéticas en cuanto a los temas que pueden ser tratados en el teatro. En la época moderna, por lo general, son las limitaciones estéticas las que suelen imponer las más graves limitaciones.²

Martínez Cuitiño enfoca amplia variedad de temas en su teatro. Los títulos de la mayoría de sus obras, por lo general, sugieren o indican explícitamente la idea principal que se convierte en un elemento decisivo y determinante del autor puesto que la acción dramática está principalmente encaminada a exponer y esclarecer no sólo algún problema sino también la intención del

dramaturgo. Por lo general, Martínez Cuitiño no usa el nombre de su protagonista para el título de sus piezas dramáticas.

En las obras estudiadas, la denominación comedia es la más común. Ocho son tituladas piezas y seis llevan el título de drama. También se encuentran un boceto trágico, una farsa y un film escénico. Aun en la denominación de las obras hay variedad en la dramaturgia del autor.

Con estos breves antecedentes, pasemos ahora a discutir los aspectos importantes de la técnica del dramaturgo: la trama, la caracterización, el diálogo y el escenario.

En la mayoría de sus obras, Martínez Cuitiño emplea el tipo de intriga que se caracteriza por la relación que un incidente tiene con otro. Es decir, el dramaturgo desarrolla un tipo de intriga cuyos incidentes se relacionan de alguna manera con hechos pasados o con acontecimientos que se realizarán según avanza la intriga.

Los incidentes iniciales de las obras del autor suelen provocar el interés del público que aumenta según se van sucediendo los hechos que llevan la acción hacia la crisis, el climax y el desenlace. Según Fred B. Millett, el problema del escritor de una narrativa con trama es principalmente uno de lógica construcción. Es decir, el material de su obra debe exhibir una natural ilación entre

sucesos separados para que la acción dramática aparezca como lógica y verosímil.³ En las obras de Martínez Cuitiño esta lógica continuación y relación entre los incidentes A, B, C y D es frecuente. En su fase experimental, sin embargo, aparecen algunas obras como Café con leche y Atorrante o la venganza de la tierra que no siguen la fórmula establecida. En la primera, el dramaturgo experimenta con un tipo de narrativa sin trama dominante en donde varios de los incidentes se relacionan sólo por el hecho de que ocurren en tiempo sucesivo y en un mismo lugar. En la segunda obra el tiempo cronológico se interrumpe. La obra empieza en el prólogo con el fracaso del protagonista y de ahí se pasa mediante el uso del "flashback" a las circunstancias que llevaron el personaje al fracaso. La fórmula de esta obra se convierte en E (prólogo), A, B, C, D, E (epílogo). En otras obras como Servidumbre y El hombre imperfecto el tiempo presente y cronológico es interrumpido momentáneamente por el mismo recurso del "flashback" que sitúa la acción dramática en el pasado.

Uno de los elementos más importantes de la intriga es la exposición que, por lo general, incita la curiosidad del espectador, presenta a los personajes principales y la relación entre ellos, y establece el tema o el conflicto principal de la obra. En la mayoría de los casos, gran

parte de la exposición en las obras de Martínez Cuitiño aparece en el primer acto.

Martínez Cuitiño se vale de distintos recursos para atraer el interés del público. En varias obras el dramaturgo despierta el interés del espectador mediante la presentación de personajes interesantes tales como el profesor Morales de Atorrante o la venganza de la tierra y el protagonista de Rayito de sol. En la última obra, el personaje principal aparece en una sala de hospital con una venda sobre los ojos. Es lógico que el espectador se pregunte: ¿Quién es?, ¿Qué le ha sucedido? ¿Es grave su enfermedad? Otro ejemplo es el morfinómano de La mala siembra cuyos antecedentes establecidos por otros personajes provocan el interés del espectador. En otras ocasiones el autor atrae el interés del público mediante la presentación en escena de un personaje de extraña configuración como Fernanda de Extraña, Mecha de El mago escondido y la vidente Zaida de Horizontes. A veces es la novedad del decorado lo que inicialmente atrae el interés del espectador como ocurre en Extraña y en el prólogo de Atorrante o la venganza de la tierra. En Extraña el autor incluye un decorado de fuertes colores y contrastes que valen más por lo que sugieren que por lo que materialmente representan y en Atorrante o la venganza de la tierra el decorado del prólogo es la pared posterior de un convento que por su severidad y sencilla elegancia

nos recuerda de los decorados de las tragedias clásicas. En las dos últimas obras mencionadas Martínez Cuitiño se vale de una combinación de decorado y personaje interesante.

Uno de los métodos más directos para atraer el interés del público es mediante la presentación del conflicto principal entre los personajes importantes. En la mayoría de los casos, el problema dominante aparece en el primer acto en las obras de Martínez Cuitiño. Para plantear el conflicto, el autor a veces se vale de personajes que fácilmente provocan la simpatía o la antipatía de los espectadores. Entre los personajes que atraen la simpatía del público están la mujer que aparece como víctima del hombre, la mujer fuerte y trabajadora, hombres básicamente buenos pero tarados o dominados por la pasión amorosa, el artista no comprendido, el extranjero trabajador, y el hombre idealista. Como contraste hay un buen número de personajes hipócritas, arrivistas, explotadores, irresponsables, prepotentes y frívolos. Queda dicho en el capítulo tercero que el autor frecuentemente se pone de parte de la mujer. Sus antagonistas suelen ser hombres ruines e inmorales que fácilmente provocan la antipatía en el espectador.

En la mayoría de las obras del dramaturgo, los personajes principales aparecen en el primer acto y allí el autor suele establecer la relación que existe entre

ellos. Según Milton Marx, un personaje puede ser presentado en dos maneras: mediante los comentarios de otros personajes o el personaje principal puede aparecer sin previa mención.⁴ Martínez Cuitiño se vale de los dos métodos para presentar a los personajes. Lo más frecuente, sin embargo, es la presentación del personaje principal mediante los comentarios de otros personajes que preparan al espectador para su entrada. Un buen ejemplo existe en El hombre imperfecto en donde el futuro marido de la heroína no aparece sino hasta ya muy avanzado el primer acto. Sin embargo, los comentarios de otros personajes logran intensificar el interés del público y además sirven para influir en la predisposición del espectador hacia el personaje aun antes de que éste haya entrado en escena.

La exposición de una obra dramática también tiene una función retrospectiva. Es decir, la exposición a veces informa al público sobre hechos que ocurrieron en el pasado y que de alguna manera están relacionados con la presente situación. Martínez Cuitiño suele incluir gran parte de este tipo de información en el primer acto de buen número de sus obras. A veces el dramaturgo se sirve de un personaje secundario que informa al espectador sobre el pasado de los personajes principales. En Rayito de sol, boceto trágico en un acto, el Practicante contribuye la importante y necesaria información sobre el trágico pasado de Carlos. Otro ejemplo sería la tía Eulogia de

La mala siembra que en el primer acto alude al pasado del morfinómano Estévez. En otras ocasiones el autor deja que sus personajes principales contribuyan gran parte de la información retrospectiva como ocurre en el primer acto de La emigrada y Noche del alma. La protagonista de la primera obra, al hablar con sus parientes, informa detalladamente al público sobre su vida desdichada con su marido que ha motivado su resolución de divorciarse. Adrián de la segunda obra, al confesar su infidelidad a su esposa, pone en juego el problema principal que llevará la acción dramática hacia el triste desenlace. Un buen ejemplo en donde el dramaturgo no revela importante información sino hasta ya muy avanzada la acción aparece en el cuarto acto de El mago escondido.⁵ Bajo la sugestión psicoanalítica del médico, la heroína de la última obra revela un suceso en su pasado que ha determinado en ella una crisis emocional y hasta cierto punto la aversión que siente hacia los hombres.

Otra importante función de la exposición es contribuir conceptos o ideas que preparan al espectador para un cambio decisivo o alguna crisis en el desarrollo de la intriga.⁶ Mediante este recurso los dramaturgos también logran despertar la curiosidad del espectador y a la vez intensificar el interés del público en hechos futuros.

En la dramaturgia de Martínez Cuitiño hay varias situaciones en donde el dramaturgo ha logrado utilizar este recurso eficazmente. A veces el autor pone en boca de un personaje ideas semi-proféticas que se realizan en el transcurso de la acción. En El derrumbe, por ejemplo, Roberto establece la idea del posible fracaso del protagonista cuando dice: "Y el que carece de aptitudes y de condiciones para simular, será vencido, derrotado."⁷

Un concepto ideológico basado en la idea de que las apariencias pueden engañar es contribuido por don Honorio en el primer acto de Cuervos rubios cuando al referirse a un vaso de agua dice a Juanita: "¿Ves esta transparencia? . . . Parece que no esconde ningún secreto; sin embargo millones y millones de seres la habitan, seres que tú no ves, ni yo, ni nadie, y que sólo aparecen cuando multiplicamos con el microscopio el poder de nuestra visión."⁸

Esta idea cobra importancia en el acto segundo cuando el marido arrivista muestra su verdadero carácter. Un caso en donde el autor se vale de un objeto con el fin de preparar al espectador para un cambio en la personalidad de la protagonista se encuentra en El hombre imperfecto. Durante una fiesta, la heroína se admira ante un espejo que de pronto sufre una rajadura. Esto anticipa la crisis emocional de la protagonista en los siguientes actos en donde ya no es la mujer inteligente que confía en sí misma

sino una mujer que ha sufrido una desintegración espiritual y que se debate ante su propia cobardía.

El don dramático de Martínez Cuitiño se manifiesta claramente en las escenas finales de los actos de sus obras. Alan R. Thompson en su estudio The Anatomy of Drama dice que el final de un acto debe convencer y constituir un estimulante para la espera de hechos futuros.⁹ Por lo general, Martínez Cuitiño mantiene e intensifica el interés debido al suspenso y la incertidumbre que se apoderan del ánimo del espectador al caer el telón de los distintos actos.

Para mantener e intensificar el interés, el autor también recurre a la explotación de escenas embarazosas. Esta característica se puede observar en obras en donde se aborda algún problema conyugal. En ocasiones este tipo de escena suele preceder la confesión de parte de uno de los cónyuges como sucede en el tercer acto de La fuerza ciega, en donde Amelia teme confesar al marido el hecho de que fue seducida antes de su casamiento. En el primer acto de Noche del alma también hay una excelente escena que precede la confesión de Adrián a su esposa. En esta última obra, el marido ha seducido a una joven que se encuentra en una situación crítica debido al aborto aconsejado por Adrián. Hay en estas escenas embarazosas gran número de silencios y pausas de vacilación que logran aumentar el suspenso y la curiosidad del espectador. Otra

variante del mismo recurso se encuentra en las escenas mudas que el autor incluye en algunas obras. En Noche del alma hay una escena muda entre Lucila y Adrián que el dramaturgo describe de la manera siguiente: "La escena es absolutamente silenciosa. Adrián, al ver a Lucila, se detiene; su hermetismo padece aquel testimonio involuntario de su partida. Lentamente se descubre, empero. A poco, ante la dolorosa, pero imperturbable serenidad de Lucila continúa hacia la derecha y luego de echar una mirada de adiós hacia Lucila, que no lo mira, y al ambiente, vase."¹⁰ Otro buen ejemplo de una escena muda se puede encontrar hacia el final del cuarto acto de Superficie en donde el protagonista sin necesidad de palabras, se da cuenta del nuevo amor de la que antes había sido su novia.

Los contrastes, que son frecuentes en las obras del dramaturgo, son utilizados para impulsar la acción dramática, para la caracterización de los personajes o para establecer la atmósfera de las obras. Hay veces en que el autor se vale del contraste entre parejas para intensificar el efecto producido por el conflicto principal. En Noche del alma, por ejemplo, el idilio amoroso entre Gaspar y Yolanda contrasta con el conflicto principal del matrimonio Adrián-Lucila. Otro caso similar aparece en Extraña en donde la alegría del matrimonio Carlos-María sirve para poner más en relieve el abismo espiritual entre Ernesto y Fernanda. De vez en cuando el dramaturgo

estab

con e

el to

de s

ment

Algu

en L

un c

que

apar

donc

fuer

mari

sue.

sir

aum

por

que

el

aut

hec

alg

Diar

econ

sus

establece un fuerte contraste entre elementos contrarios con el fin de sugerir la atmósfera espiritual que establece el tono de la obra. Un buen ejemplo aparece en Rayito de sol en donde las campanas de la iglesia chocan agudamente con el glacial silencio de la sala de hospital.

Algunas veces los contrastes son más sutiles como ocurre en La humilde quimera en donde se incluye en el escenario un cuadro que según el autor "evoca groseramente la fruta que suele faltar sobre la modesta mesa."¹¹ Otro ejemplo aparece en el segundo acto de El hombre imperfecto en donde el significado del cuadro "al fin solos" contrasta fuertemente con la falta de comunión espiritual entre marido y mujer.

La complicación en las obras de Martínez Cuitiño suele tener dos objetivos principales. En primer lugar sirve para adelantar la intriga y en segundo lugar para aumentar el interés del público, puesto que la complicación por lo general aparece en forma de obstáculos a la meta a que aspiran los personajes principales. Hay variedad en el tipo de complicaciones que surgen en las obras del autor. A veces las complicaciones aparecen en forma de hechos inesperados que intensifican el dilema inicial de algún personaje. El inesperado procedimiento de Hugo de Diamantes quebrados, por ejemplo, empeora la situación económica de su hermana Rosina quien trata de cumplir con sus obligaciones. En varias intrigas amorosas y en algunos

conflictos matrimoniales la complicación toma la forma de un rival como sucede en El segundo amor en donde la complicación inicial se debe a la amorosa inclinación de Joaquín hacia la amiga del matrimonio Joaquín-Rosaura. Otras veces la complicación gira en torno a la oposición de un pariente ante las ideas y decisiones de algún personaje principal como ocurre en el caso de Obdulia de La emigrada y de Rosina de Diamantes quebrados. También hay situaciones en donde la información sobre un hecho ocurrido en el pasado complica las circunstancias de los personajes. En La mala siembra, por ejemplo, la revelación de Cristina de que había sido seducida por su ex-novio complica la situación del hermano quien se opone al casamiento de su hermana con un morfinómano.

Aunque por lo general los desenlaces en las obras del autor convencen puesto que son lógicos, hay un reducido número de obras en donde el final no convence. Esto se debe a que el dramaturgo no prepara suficientemente al público para una decisión o acto de parte de un personaje importante. En La fuerza ciega, por ejemplo, el desenlace carece de lógica si se toma en cuenta el ensimismamiento de Amelia en los actos anteriores. Lo interesante en esta pieza es que lo ilógico del suicidio de Salvador está íntimamente relacionado con la inicial conducta y tardía confesión de Amelia. Comentando al respecto, Alfredo A. Bianchi dice:

Y el final nos llena de horror, sin conmovernos. La impresión que nos deja en el espíritu es más bien de incontenible desagrado, ante ese degüello, ilógico y de mal gusto. Ilógico, porque dada la actitud permanente de ensimismamiento y mutismo en Amelia, se presume su eliminación, por el suicidio o huída, pero, nunca su confesión, tan inadmisibile como su consentimiento anterior y que no podía provocar sino una consecuencia trágica.¹²

Tomando en cuenta que finalmente la situación se reduce a un caso de conciencia turbada, quizás hubiera sido más lógico si el autor hubiera eliminado a la heroína. La indecisión con que está dibujado Salvador en los primeros dos actos también perjudica al desenlace. Aunque en el primer acto el dramaturgo trata de insinuar la posibilidad de un acto violento en un parlamento aislado de Salvador, no es sino hasta el tercer acto en donde el espectador se convence de la posible violencia de parte del protagonista. Comentando sobre la falsedad de algunos desenlaces, Alan R. Thompson dice que un tipo de desenlace falso es la violenta muerte de un personaje principal cuando no hay suficiente justificación para ello.¹³

Aunque el suicidio del protagonista cae dentro de lo posible por las circunstancias que lo acosan en el tercer acto, se puede observar que Martínez Cuitiño no prepara suficientemente al público para el horripilante degüello en escena. Quizás la caracterización hubiera sido mejor si el autor hubiera prestado más atención a la pintura de su personaje en los primeros dos actos como lo hace en el tercero. El Salvador de los primeros dos actos es un

personaje dado a los desbordes sentimentales. En el tercer acto, el personaje es un individuo celoso, vengativo y violento. En El malón blanco también hay un momento en donde la falta de preparación para una decisión de parte de la heroína malogra el desenlace. Cuando Regina decide irse con el Cuervo en vez de quedarse con Chiquín, el público se siente defraudado por la visible inconsistencia en su carácter.¹⁴

Se ha comentado anteriormente sobre los desenlaces violentos de obras de la primera fase dramática del autor. Tal vez los trágicos desenlaces de Rayito de sol, La fuerza ciega y La mala siembra hubieran ganado en dramatismo si el homicidio o suicidio hubiera ocurrido fuera del escenario. Que el autor sabía manejar este recurso se puede comprobar por los finales de obras como El caudillo y El hombre imperfecto. En ambos casos la obra gana en cuanto al aspecto dramático porque las muertes ocurren fuera del escenario. Así como en ocasiones los silencios en escena pueden decir más que el diálogo hablado, una muerte fuera del escenario puede producir un efecto más eficaz puesto que de esa manera se ponen en juego la incertidumbre y la imaginación del espectador.

Uno de los aspectos fundamentales de la técnica de un dramaturgo son los distintos recursos de los cuales se vale para la caracterización de sus personajes. Especialmente en la dramaturgia moderna, la delineación

de los

el inf

en el

del si

cuyos

motivo

contin

XX qu

los p

turbu

otro.

darno

drama

como

prota

obser

media

mane.

pers

que

pers

Con :

acci

ffsic

amane

de los personajes es un factor de gran importancia. Bajo el influjo del método científico y los nuevos descubrimientos en el campo de la psicología, los escritores de finales del siglo XIX mostraron gran interés en crear personajes cuyos actos respondían a sus íntimas aspiraciones y motivos complejos. Theodore W. Hatlen señala la continuación de dicho interés en los escritores del siglo XX que también se preocupan por la acción recíproca de los personajes con el fin de explotar la tensión y turbulencia que resulta del impacto de un personaje sobre otro.¹⁵

Martínez Cuitiño se vale de varios métodos para darnos a conocer a sus personajes. Aunque en su dramaturgia se pueden encontrar métodos indirectos tales como los comentarios de otros personajes que rodean al protagonista y mediante detalles escenográficos, se observa el énfasis en la caracterización de los personajes mediante lo que dicen y hacen. A pesar de las distintas maneras con que un autor puede darnos a conocer a sus personajes, varios críticos parecen estar de acuerdo en que el método básico para la caracterización de los personajes es mediante la exhibición de su comportamiento. Con respecto a lo último, Frank H. O'Hara indica que la acción dramática de un personaje incluye más que movimiento físico puesto que la acción física a veces no es más que amaneramiento o acción incidental. Según el crítico, la

verdadera acción surge del mundo espiritual de los personajes.¹⁶

Un método importante que ha sido utilizado por los escritores modernos es la auto-definición del mismo personaje mediante el empleo del soliloquio, del monólogo o del aparte. Mientras que los escritores realistas-naturalistas se empeñaron en suprimir el uso de dichos recursos por considerarlos falsos y perjudiciales al objetivo que se proponían, los escritores modernos se han valido frecuentemente de tales métodos para sondear la intimidad de sus personajes.

El número de apartes en las obras de Martínez Cuitiño es muy reducido. En la mayoría de los casos son breves y aislados comentarios de un personaje a otro. A pesar de que en varias situaciones el dramaturgo no indica un aparte como tal, así se entiende puesto que se supone que el aludido en el escenario no escucha lo que se dice. El mejor uso del aparte aparece en el tercer acto de El mago escondido. Valiéndose del antiguo recurso, el autor establece un plano contrapuntista entre los comentarios del médico y del matrimonio Luis-Camelia con lo cual el dramaturgo logra incorporar el aspecto humorístico a la obra.

Un reducido número de breves comentarios en algunas obras pueden considerarse breves soliloquios porque el personaje se encuentra solo en escena cuando habla. El

mejor ejemplo del uso del soliloquio en las obras estudiadas aparece en el tercer acto de El hombre imperfecto. Mediante el soliloquio Martínez Cuitiño ahonda en el alma de la protagonista que se desespera ante su pasada cobardía y se resiste a la idea del marido de que la mujer es inferior al hombre. El monólogo también es empleado por el autor en obras de su segunda fase dramática con el fin de explorar la intimidad de sus personajes principales. En el capítulo cuarto se ha hecho referencia a un ejemplar uso del monólogo interior en Servidumbre en donde el recurso sirve para establecer dos planos de acción y para bucear en el alma de Evangelina y de Zelmira. Como en el caso de los apartes, el dramaturgo no abusa del empleo del soliloquio ni del monólogo.

Martínez Cuitiño no es muy dado a las largas descripciones físicas de que se valen no pocos escritores para definir el carácter de sus personajes. Por lo general, las descripciones que el dramaturgo incluye en las notas son breves. A veces el autor simplemente indica el aspecto general del personaje con observaciones tales como "en traje de paseo," "vestida con sencilla elegancia," "pobrementemente vestido," etc. Más substanciales son a veces las referencias al aspecto físico de algún individuo que surgen en los comentarios de otros personajes. Sólo de vez en cuando aparecen largas descripciones físicas en las acotaciones escénicas. Dichas descripciones

pueden ser mejor apreciadas por el lector o pueden ser útiles al actor encargado de desempeñar el respectivo papel. Por ejemplo, en el primer acto de El malón blanco el autor incluye en sus instrucciones escénicas la siguiente información sobre el dueño del café de Barracas: "Don Giuseppe, dueño del café, fuma en pipa sin distraerse y atiende a los pedidos que formula el mozo con estentórea voz. Desde luego adviértese en este patrón cierta fisonomía rígida, sin rasgos nobles, pero curtida por el trabajo. Tiene dos ojos firmes, los únicos que pudieran contemplar a través de largos años, sin humedecerse, una humanidad heterogénea y a las veces degradada."¹⁷ Y más adelante añade: "Algún agente se aproxima al mostrador, bebe una taza de café con leche, quiere pagar, don Giuseppe rehusa el dinero, más por miedo que por generosidad . . ."¹⁸ Como puede observarse, esta descripción sirve para señalar no sólo el aspecto físico del personaje sino también para indicar atributos espirituales tales como el afán de ganar dinero, la timidez e indiferencia ante una clientela humilde. Es interesante observar que a veces los personajes que tienen un papel episódico están mejor delineados físicamente en las acotaciones escénicas que varios personajes principales. En La fuerza ciega, por ejemplo, el dramaturgo describe a Esteban como "gordo, picado de viruela, vizco y tupido de cerdas rubias."¹⁹ Salvador, el protagonista, entra al escenario hacia el

final del primer acto sin ninguna descripción física de parte del autor. Sólo después, en los actos siguientes se hacen referencias a su semblante con el propósito de revelar su estado emocional.

El diálogo en las obras de Martínez Cuitiño por lo general tiene una función utilitaria. Es decir, el diálogo sirve para adelantar la intriga, para exponer las ideas, las emociones y las peculiaridades esenciales de la naturaleza de los personajes y en menor grado para describir el local en donde transcurre la acción dramática.

Otra importante función del diálogo en las obras del dramaturgo es informar al público sobre acontecimientos que por una razón u otra no pueden ser representados en el escenario. En varios casos el diálogo gira en torno a hechos que ocurrieron antes de iniciarse la acción de la pieza. A veces este tipo de diálogo suele ser expositivo, es decir, aclara sucesos o situaciones que condujeron al estado presente o informa al espectador sobre hechos en el pasado que están estrechamente vinculados a la intriga principal de la obra. En obras como El derrumbe, La emigrada, y Noche del alma, la mayor porción de este tipo de diálogo aparece en el primer acto. En otras obras el diálogo expositivo aparece esparcido a través de la pieza. En obras como La mala siembra y El mago escondido una parte importante del diálogo expositivo no aparece sino hasta el último acto y sirve para revelar importante información

que aclara hechos pasados que están estrechamente relacionados con el sufrimiento del personaje central.

En la mayoría de los casos, Martínez Cuitiño tiene éxito en presentar la información que el espectador necesita para comprender los hechos que ocurren en escena. Además, las ideas expuestas suelen estar tan estrechamente vinculadas con la caracterización de sus personajes que el interés no decae durante el desarrollo de la intriga.²⁰

Se ha mencionado en el cuarto capítulo de este estudio que en la dramaturgia moderna se puede observar marcada propensión de parte de los escritores por hacer que sus personajes se expresen tal como lo harían en su vida diaria. Este tipo de diálogo ayuda al escritor en la caracterización de sus personajes y a la vez concuerda con la actitud de escritores modernos que se proponen exhibir al hombre tal como aparece en la convivencia social.

El diálogo en las obras de Martínez Cuitiño convence porque los personajes suelen expresarse de acuerdo a su posición dentro de la sociedad. En obras en donde aparecen parlamentos discursivos, el dramaturgo emplea profesionales que por su educación y profesión convencen aunque en muchas situaciones puede observarse que el personaje desempeña el papel de portavoz del escritor. Lo mismo ocurre con los personajes humildes que, además de expresarse conforme a su clase social, añaden aspectos de color local o ingredientes humorísticos que

sirven a veces para ocasionar un descanso emocional en el público durante el desarrollo serio de una intriga. Además, en ocasiones, el diálogo sirve para establecer un contraste en cuanto a la educación de los personajes.

Mientras que en obras de la fase realista-naturalista (Mate dulce, La fuerza ciega) el diálogo de los personajes se distingue por su naturalidad expresiva que se ajusta a la humilde contextura de los personajes, también hay un buen número de obras en donde la índole discursiva del diálogo de varios personajes desgraciadamente perjudica el ritmo espontáneo de la acción dramática. Este aspecto de la dramaturgia del autor se manifiesta especialmente en obras que giran en torno a problemas de la clase media y de la alta burguesía tales como La fiesta del hombre, El segundo amor, Noche del alma y La emigrada. En la fase experimental de Martínez Cuitiño, que va de 1926 a 1949, también se nota dicha propensión discursiva en obras como El espectador o la cuarta realidad, Extraña y El hombre imperfecto.

Martínez Cuitiño hace uso de disonancias lingüísticas en varias obras que sirven para dar verosimilitud a sus intrigas y a la pintura de sus personajes. Es bien conocida la noción de que una de las mejores maneras para caracterizar tipos sociales es a través de la transcripción exacta del habla de los personajes. Este recurso ha sido explotado con frecuencia

en la época moderna por escritores que se esfuerzan por pintar tipos representativos de algún medio determinado. En los Estados Unidos, por ejemplo, no pocos escritores han explotado peculiaridades del habla de los distintos grupos étnicos como los negros y los italianos. Queda dicho en la introducción de este estudio que los escritores argentinos frecuentemente explotaron las disonancias en la manera de expresarse de los compadritos, de los inmigrantes y de los tipos del hampa porteña.

En algunas obras el autor hace uso limitado de voces lunfardas y de peculiaridades del lenguaje para la definición de tipos humildes o arrabaleros. Esto ocurre, por ejemplo, en el cuadro tercero de la segunda parte de Atorrante o la venganza de la tierra y en el primer acto de El mago escondido. Lo mismo sucede en obras de menor extensión como La rosa de hierro y Prepotencia. Por lo general, las obras que contienen el mayor número de disonancias lingüísticas están ubicadas en los sectores marginales de la sociedad (El malón blanco, La fuerza ciega, Café con leche, El espectador o la cuarta realidad) o en el área rural (El caudillo y Horizontes).

En El malón blanco y en La fuerza ciega, el dramaturgo hace amplio uso de las disonancias en el habla de los compadritos y de los tipos arrabaleros. En ambas obras aparece un inmigrante (don Giuseppe--El malón blanco; don Camilo--La fuerza ciega) cuya mezcla de español e

italiano no sólo los define como inmigrantes sino que a la vez añade humorismo a la acción dramática. En el diálogo de los compadritos y de los tipos arrabaleros aparecen con frecuencia voces de la jerga lunfarda como "grévano," "morfo," "encanar," "otario," y "espiente." Incorporadas al argot lunfardo surgen palabras del español popular como "guita," "gayola" y "curdela." Hay en el diálogo de los personajes un buen número de americanismos como "macanuda," "bailongo," "pilchas," "piba," "leonera," "basurearlo" y "espiche." Frecuentemente se encuentran en el diálogo de los tipos populares la omisión de la "d" en el participio pasado y la supresión de la "d" final en sustantivos como "salú," "felicidá," "verdá," etc. Aparecen también en el diálogo de los compadritos de la ciudad expresiones rústicas como "ande" (donde), "usté" (usted), y "pa" (para). También se encuentran contracciones de palabras: "vaso'e vino"; "d'ella"; "p'acá"; "vi'a a ir yo"; "qu'esta"; "s'escapen." Además, hay varios dichos populares que enriquecen el diálogo y el empleo del voseo mezclado con el tratamiento de tú.

Un buen ejemplo en donde el dramaturgo se sirve del diálogo de dos personajes arrabaleros para incorporar la nota humorística y para mitigar el aspecto discursivo de la obra se encuentra en El espectador o la cuarta realidad. Hay en el diálogo de Tevagrán y de la Callejera un nutrido número de voces lunfardas. Como en el caso de Bichito de

Café con leche, estos personajes incurren en el uso del vesrre²¹ como se puede ver en los siguientes ejemplos: "tagai" (gaita), "tegobi" (bigote), "tequebán" (banquete), "chomu" (mucho), "gollega" (gallego), "jaevi" (vieja), "Dopi la bralapa" (Pido la palabra). Felizmente el autor no abusa en el empleo del vesrre.

Un personaje cuyo diálogo establece fuerte contraste entre su educación y la de los otros personajes que lo rodean, es el vasco José Mari de Cuervos rubios. Algunas características sobresalientes del diálogo de este personaje son la tendencia de suprimir el artículo antes del sustantivo, la propensión a explotar el uso del infinitivo, frecuente uso del diminutivo, el uso del artículo o pronombre posesivo masculino con una palabra femenina ("mano tuyo," "el sangre," "al hija," "el franqueza tuyo," etc.). Además, hay en el diálogo de este personaje varias palabras que terminan en "ota" y "ote" que dan fuerza a sus parlamentos y buen número de comparaciones rústicas que están en concordancia con su configuración rural.

Aunque en El caudillo y en Horizontes aparecen varias peculiaridades en el idioma vernáculo mencionadas al hablar de El malón blanco y La fuerza, hay en estas dos obras disonancias en el diálogo que tienden a establecer cierta diferencia entre el habla de los compadritos de la ciudad y el diálogo de los personajes

del área rural. Por ejemplo, en El caudillo hay expresiones como "güelta" (vuelta), "güeno" (bueno) y "güeso" (hueso). De vez en cuando se observa la preferencia de la "i" sobre la "e" en palabras como "traí" (trae) y "disgraciao" (desgraciado). Algunos cambios más radicales aunque aislados se pueden encontrar en palabras como "lai" (ley), "rair" (reir), "ahura" (ahora) y "prosima elección" (próxima elección). Con más consistencia, sin embargo, no pocos personajes incurren en la omisión de una o más letras en un mismo vocablo como dejan ver los siguientes ejemplos: "istrución" (instrucción), "dotor" (doctor), "atuar" (actuar), "nustra" (nuestra), "ai" (ahí), "emostrao" (demostrado), "toavía" (todavía). En esta obra hay fuerte contraste entre el diálogo disonante del caudillo don Bernardino y sus seguidores y el diálogo de los hijos del caudillo y del senador Regueira. De vez en cuando se encuentra en Horizontes la omisión de letras en el verbo "estar" y en el adverbio "hasta" en expresiones como "¿Tá segura?," "Tas por rezar," "Ta mañana" y "Ta luego." Además, aparecen arcaísmos españoles como "dende" (desde), "mesmo" (mismo), "vide" (vi), "naide" (nadie), "entuavía" (todavía) y la expresión "no más" que, según Augusto Malaret, se empleó mucho en España durante los siglos XVI y XVII.²² Algo que no hemos visto en otras obras del dramaturgo es el empleo del yeísmo que aparece en el diálogo de algunos personajes como "cabayo" (caballo),

"ayá" (allá), "alcantariya" (alcantarilla), "yébelo" (llévelo). Otros cambios más radicales que aparecen en el diálogo de un vendedor que dice venir de Catamarca se pueden apreciar en las siguientes frases: "¿Qué ieba aí?" (ll → ie; v → b) y "Beia, hay de todo" (v → b; a → ia). El dramaturgo, sin embargo, no abusa de estos cambios porque el vendedor es un personaje que desempeña un papel episódico.

Mientras que por un lado las disonancias lingüísticas empleadas por Martínez Cuitiño sirven para dar verosimilitud a sus intrigas, por otro lado quizás limiten la posible difusión de reducido número de obras fuera del área rioplatense; especialmente las obras en donde el dramaturgo emplea buen número de voces lunfardas. Felizmente, el autor no abusa de dichas disonancias en la mayoría de sus obras en donde hace uso del idioma vernáculo. Hay que tener presente, sin embargo, que cualquier distracción o confusión causada por el diálogo puede limitar el posible éxito de una obra dramática.

Una de las responsabilidades de un dramaturgo es indicar el local en donde se llevará a cabo la acción dramática de su obra.²³ Los decorados en las obras de Martínez Cuitiño suelen ser de tipo realista. El ambiente físico, sin embargo, no sólo sirve para indicar el local sino que a veces sirve para sugerir el tono de la obra. Además, sus escenarios facilitan la tarea del autor en

cuanto a la presentación de detalles tales como la clase social a que pertenecen sus personajes, el estado económico de alguna familia, gustos y preferencias, hábitos y costumbres y la hora del día. De ahí que los escenarios en las obras de Martínez Cuitiño suelen tener una función útil.

Por lo general, Martínez Cuitiño no incurre en la larga y minuciosa descripción escénica. En muchos casos el autor simplemente indica el aspecto general del escenario. La acción de varias de sus obras transcurre en un local reducido (una sala hogareña, un camarín de artista, una sala de hospital, etc.) y no aparecen largas descripciones del ambiente como se pueden encontrar en obras de algunos escritores que explotan el aspecto costumbrista y regional. El decorado más frecuente en sus obras es el de una habitación. Sólo como excepción aparecen obras en donde el dramaturgo describe ampliamente el escenario como ocurre en El malón blanco y La fuerza ciega. Estas dos piezas pertenecen a su etapa realista-naturalista y manifiestan el interés del dramaturgo por establecer el aspecto tétrico del ambiente.

A veces el dramaturgo se vale de un contraste entre los decorados de los distintos actos para adelantar la acción dramática. Estos contrastes suelen establecer inmediatamente un ascenso o descenso económico como ocurre en El derrumbe y en Mate dulce. En El derrumbe, por

ejemplo, la ausencia de varios cuadros que aparecieron en el primer acto no aparecen al levantarse el telón del acto tercero y de esa manera el dramaturgo sugiere la crítica situación económica del protagonista aun antes de que dicha situación sea explícitamente revelada a través de los comentarios de los personajes.

Una de las funciones importantes del decorado de una obra es contribuir al general efecto de verosimilitud que se requiere de una obra dramática. Mientras que en una pieza extensa el diálogo puede ser utilizado para indicar el tiempo transcurrido entre los distintos actos, en una obra breve la tarea es más difícil puesto que, a pesar de las referencias al tiempo, el dramaturgo a veces tiene que utilizar otros recursos para conseguir el efecto de verosimilitud. En la mayoría de obras de Martínez Cuitiño, el tiempo transcurrido entre los distintos actos se establece a través del diálogo de los personajes. Sin embargo, en obras de un acto el dramaturgo exhibe su maestría en el empleo de otros recursos que contribuyen para conseguir el mismo efecto. En Rayito de sol, por ejemplo, el autor utiliza el juego de luces para crear "un crepúsculo que se irá apagando durante el transcurso de la obra."²⁴ Además, el dramaturgo se vale de los toques de las campanas de una iglesia, toques que insinúan el ritmo del tiempo que pasa, frecuentes referencias a la hora del día en el diálogo, gestos de los

personajes que miran su reloj en distintos momentos y el sirviente que enciende la luz en la sala de hospital. A pesar de la brevedad de la obra, el efecto producido por los distintos recursos deja la sensación de que han transcurrido varias horas. En Café con leche, en un acto, el dramaturgo emplea varios de los mismos recursos para dejar la sensación de que la acción dramática ha transcurrido durante toda la noche: juego de luces para indicar el alba; referencias a la hora; gestos de los personajes; pregones de "Nación," "Prensa" y "Vanguardia" y ruidos que anuncian "el tumulto de la dinámica matinal."²⁵

Los decorados más novedosos en la dramaturgia de Martínez Cuitiño aparecen en obras escritas durante su fase experimental (1926-1949) en donde el dramaturgo utilizó varios recursos de la orientación expresionista y de la cinematografía que han sido mencionados en el cuarto capítulo de este estudio. Sus decorados adquieren el sello de modernidad mediante el empleo de recursos expresionistas como el "flashback," la materialización del pensamiento de varios de sus personajes y los fondos musicales.

En Extraña, por ejemplo, Martínez Cuitiño crea una atmósfera insinuante mediante el empleo de decoraciones y enseres teatrales para establecer el tono de la obra: "un piano cubierto con un manto granate," "una calavera," "un florero con rosas mustias," "paredes y el

techo tienen el color del fuego," "magníficas telas y cuadros evocadores," "severos cortinados," "un ventanal por donde se divisa un parque," "espesa alfombra tiene un color rojo-oscuro."²⁶ Mediante la combinación de varios elementos sugestivos, Martínez Cuitiño logra crear un cuadro expresionista en donde el efecto producido es uno de conflicto, de silencio, de melancolía y de tristeza.

Otros ejemplos de decorados novedosos que se apartan de los acostumbrados por el dramaturgo durante su fase realista-naturalista son el cuadro titulado "Luna de plata en el mar" de Superficie cuya acción transcurre en la proa de un barco en una noche ecuatorial y el decorado del prólogo de Atorrante o la venganza de la tierra que hemos mencionado anteriormente.

En Superficie, el dramaturgo crea una atmósfera de ensueño en el cuadro sexto en donde toma forma el sueño del protagonista. Al levantarse el telón del cuadro aparecen unos cuadros en la pared cuya aparente importancia parece limitarse a una función decorativa: "el retrato de un hombre," "el retrato de una señorita" y "el retrato de una pareja." Durante una fiesta, Chalo se emborracha y decide descansar un poco mientras que los otros personajes van saliendo del escenario. La luz del escenario se modifica y de esa manera se crea el plano de ensueño. Se supone que el protagonista está dormido cuando de pronto

las figuras que representan sus familiares se desprenden de sus respectivos cuadros y terminan por darle muerte.

Es posible que esta situación dramática le haya sido sugerida al dramaturgo por el tercer acto de Enrique IV de Pirandello en donde el autor siciliano hace salir de los nichos de la pared a la figura de la Marquesa y de Enrique IV con el objeto de provocar en el protagonista un choque mental. Otra semejanza es el efecto que produce la aparición de la Marquesa y de Enrique IV en el protagonista de Pirandello y el efecto que produce la aparición de los fantasmas de su sueño en Chalo. Ambos personajes vacilan entre la cordura y la locura. Mientras que Pirandello traza los personajes de los cuadros de acuerdo con la acción externa de la obra, Martínez Cuitiño incorpora los personajes-fantasmas al sueño de su protagonista para sondear el problema psicológico del personaje. En la obra de Pirandello el presente viene a destruir el mundo de ilusión del personaje mientras que en la obra de Martínez Cuitiño es la conducta en el pasado del personaje lo que termina perturbando su presente de vividor.

El número de decorados en las obras de Martínez Cuitiño varía según las exigencias de la intriga dramática. En la fase realista-naturalista el número de decorados por lo general depende del número de actos en cada obra. Sin embargo, hay varias obras de tres actos que sólo tienen dos distintos decorados. Esto se debe a que en no pocas

obras el decorado del tercer acto suele ser el mismo decorado del acto primero o segundo. Varias obras de tres actos tienen un decorado firme²⁷ como sucede en El segundo amor y Noche del alma. Las obras de cuatro actos suelen tener cuatro distintos decorados.

Los decorados en las obras que pertenecen a la etapa experimental también varían según las exigencias de la intriga, pero durante este período los cambios de decorado dentro de un mismo acto son frecuentes. El mayor número de cambios escénicos en las obras de cuatro actos se encuentran en el film escénico Atorrante o la venganza de la tierra y Superficie en donde el dramaturgo se vale de recursos cinematográficos y expresionistas para facilitar el cambio de los distintos cuadros. En la primera obra, por ejemplo, el autor a veces emplea el telón tradicional y en otras ocasiones utiliza el juego de luces para crear un telón de obscuridad.

En este capítulo hemos tratado de señalar los distintos métodos y recursos de que se vale el dramaturgo para dar forma a las ideas o temas que le interesan. Se ha mencionado en el primer capítulo de este estudio que a pesar de la semejanza entre varias intrigas y situaciones, se puede encontrar diversidad de asuntos en la dramaturgia del autor. Mientras que algunas obras se resienten debido a la fuerte dosis de sentimentalismo o a causa de no pocos parlamentos discursivos, por lo general,

las obras de Martínez Cuitiño están bien construidas y logran mantener el interés del espectador. El escritor no suele incurrir en el empleo de un "deus ex machina" ni se ve obligado a forzar los hechos aunque, como se ha señalado anteriormente, en casos aislados se puede encontrar algún desenlace que no convence. Por lo general, Martínez Cuitiño se muestra dueño de su técnica dramática en cuanto al desarrollo de sus intrigas, la caracterización de sus personajes, el empleo del diálogo y la escenografía de sus obras. Además, el empleo de recursos novedosos exhiben el conocimiento del escritor de las corrientes innovadoras y a la vez ponen en evidencia el constante anhelo del dramaturgo por ir superando su propio arte dramático.

NOTAS DEL CAPITULO QUINTO

¹Cf. Fred B. Millett and Gerald Eades Bentley, The Art of Drama (New York: D. Appleton-Century Co., Inc., 1935), pág. 171.

²Ibid., pág. 172.

³Ibid., págs. 179-180.

⁴Cf. Milton Marx, The Enjoyment of Drama (New York: Appleton-Century-Crofts, Inc., 1961), pág. 41.

⁵Este tipo de exposición se ha venido llamando en inglés "delayed exposition."

⁶"Foreshadowing is merely an indication of what is to come. It is indeed the dramatization of the old saying that "coming events cast their shadows before." It is any device, psychological or mechanical, used for preparing the audience to receive, without shock, some further revelation of character or plot." Frank H. O'Hara and Margueritte H. Bro, A Handbook of Drama (Chicago: Willett, Clark & Company, 1938), pág. 156.

⁷Martínez Cuitiño, El derrumbe, pág. 85.

⁸Martínez Cuitiño, Cuervos rubios, págs. 18-19.

⁹Cf. Alan Reynolds Thompson, The Anatomy of Drama (Berkeley: University of California Press, 1942), pág. 147.

¹⁰Martínez Cuitiño, Noche del alma, pág. 32.

¹¹Martínez Cuitiño, La humilde quimera, pág. 107.

¹²Alfredo A. Bianchi, Teatro nacional (Buenos Aires: 1920), pág. 80.

¹³Cf. Thompson, The Anatomy of Drama, pág. 146.

¹⁴Véase la discusión sobre este personaje en la página 202 del capítulo IV de este estudio.

¹⁵Cf. Theodore W. Hatlen, Orientation to the Theater (New York: Appleton-Century-Crofts, 1962), pág. 44.

¹⁶"Action, it must be understood, embraces far more than physical movement. Mere physical action is sometimes little more than mannerism, it is often incidental. Real action springs from the deep wells of purpose, of will, of character." O'Hara and Bro, A Handbook of Drama, págs. 93-94.

¹⁷Martínez Cuitiño, El malón blanco, págs. 129-130.

¹⁸Ibid., pág. 130.

¹⁹Martínez Cuitiño, La fuerza ciega, pág. 8.

²⁰"The history of the drama shows that while the facts of a play may be interesting in themselves, they are much more interesting to an audience which hears them as they present themselves to well-defined characters of the story. It is axiomatic that sympathy quickens interest." George Pierce Baker, Dramatic Technique (Boston: Houghton Mifflin Co., 1919), págs. 317-318.

²¹El vesrre consiste en hablar al revés mediante la inversión de las sílabas de las palabras. "El vesrre es una travesura; no una jerigonza. En el prístino lunfardo--el de Benigno Lugones, el de Dellepiane, el de Fabio Carrizo--no tiene cabida. Esta es una jerga fundamentalmente itálica (aunque no desconoce la germanía, de la que asume palabras tales como gil, changador, cantar, y logra también crear esta hermosa metáfora: vaivén, cuchillo). El hablar al revés, en cambio, parece ser un juego español. Juan Hidalgo recoge estas cuatro metátesis que lo prefiguran: chepo, por pecho; lepar, por pelar; lepadó por pelado, y greno por negro." José Gobello, Vieja y nueva lunfardía (Buenos Aires: Editorial Freeland, 1964), pág. 69.

²²Cf. Augusto Malaret, Diccionario de americanismos (Buenos Aires: Editores EMECE, 1946), pág. 587.

²³Cf. Millett and Bentley, pág. 230.

²⁴Martínez Cuitiño, Rayito de sol, pág. 215.

²⁵Martínez Cuitiño, Café con leche, pág. 33.

²⁶Martínez Cuitiño, Extraña, págs. 1-2.

²⁷"Decorado (Firme: Cuando no cambia y es uno solo para toda la obra." Tito Livio Foppa, Diccionario teatral del Río de la Plata (Buenos Aires: Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, 1961), pág. 1019.

CONCLUSION

La carrera dramática de Vicente Martínez Cuitiño abarca un período que va de 1908 a 1949, año en que se estrenó El mago escondido. Es posible que el dramaturgo haya escrito otras obras después de 1949, pero hasta el momento presente no se han encontrado datos que confirmen tal posibilidad. Su muerte en 1964 pone término final a una carrera dramática que se distingue por una preocupación humana y por un constante anhelo de superación en cuanto a la estructura formal de sus obras.

Se ha señalado en el capítulo primero de este estudio la imposibilidad de encuadrar la labor dramática de Martínez Cuitiño dentro de una temática o estética determinada a causa de la propensión del autor por abordar temas de variada índole y su constante inquietud innovadora. Sin embargo, se ha podido observar que su creación dramática se puede dividir en dos distintas fases que por separado ostentan aspectos unificadores. Los años que van de 1908 a 1926 marcan la época durante la cual el escritor revela la influencia de la orientación realista-naturalista. Siguiendo de cerca la tradición establecida por dramaturgos como Nicolás Granada, Ernesto Herrera y

Florencio Sánchez, Martínez Cuitiño enfoca el material de sus obras con la actitud del escritor reformista.

Por lo general, Martínez Cuitiño no se propone el simple entretenimiento de su público sino más bien se esfuerza por hacerlo reflexionar ante muchos aspectos de la convivencia social que conspiran contra los sentimientos que dan valor a la existencia humana. De ahí que sus obras suelen tener un carácter utilitario encaminado a la elevación del hombre mediante la enseñanza moral. A través de su trayectoria dramática aparece en sus piezas una severa crítica contra la inmoralidad, la hipocresía, el vicio, las leyes injustas, las normas intransigentes, la explotación de los humildes y el materialismo, es decir, contra las llagas sociales que deprimen al hombre y que lo condenan a una pobreza espiritual. Su profundo humanitarismo y sentido de justicia social lo ponen casi siempre de parte de los humildes y explotados que, por lo general, no tienen control sobre los factores que determinan su desdicha. El frecuente fracaso de no pocos de sus personajes principales y los tristes desenlaces de buen número de sus obras, imprimen a su dramaturgia un marcado carácter pesimista que tiende a mostrar la disconformidad del escritor ante el desencanto y el sufrimiento de un nutrido número de sus personajes. Sin embargo, a pesar de su actitud comprensiva y bondadosa ante el infortunio de sus criaturas dramáticas, se ha

señalado que el dramaturgo se resiste a forzar los hechos para presentar un panorama más halagador. Además se ha dicho anteriormente que Martínez Cuitiño coincide con muchos escritores modernos en cuanto a la idea de que la reforma se puede realizar mediante la exhibición de las lacras sociales. Como su amigo Florencio Sánchez, el escritor aboga por los derechos individuales de gran parte de sus personajes y su propia "humilde quimera" gira en torno a su concepción de una sociedad en donde el amor y la justicia social determinen la conducta del individuo. En este sentido, la dramaturgia de Martínez Cuitiño se puede considerar un arte comprometido que aspira a la tarea civilizadora y a un intento de redención social.

En su primera fase, el dramaturgo manifiesta una actitud combativa que irá adquiriendo un tono más mesurado según avanza su carrera dramática. Durante este período, Martínez Cuitiño publica varias de sus obras más conocidas tales como Mate dulce y La humilde quimera. También aparecen durante estos años algunas de sus más crudas expresiones teatrales como El malón blanco, La fuerza ciega y La mala siembra que exhiben la influencia de la orientación naturalista.

En su primer período, Martínez Cuitiño ostenta la típica actitud de los escritores que siguieron la tendencia realista-naturalista en cuanto a la franqueza y desenfado con que se propusieron estudiar problemas de toda índole.

A pesar de la variedad de temas que interesan al escritor, dos que aparecen con frecuencia son el derrumbe de las familias hacia la miseria y deshonra y el problema de la mujer que de una u otra manera aparece como víctima del hombre. En realidad, la temática que inspira las obras de este período no varía en mayor grado de los motivos explotados por otros escritores argentinos durante las primeras dos décadas del siglo presente, tales como la situación de la mujer dentro de la sociedad, la trata de blancas, el divorcio, el afán de figuración social, el vicio del juego, el arrivismo dentro de la sociedad, la política corruptiva, el tema sexual, el tema del inmigrante, los conflictos de índole amorosa y los motivos del honor, del amor y de la ilusión. Queda dicho en el capítulo cuarto de este estudio que algunos problemas como el conflicto gringo-criollo tienen un alcance limitado mientras que otros como el alcoholismo, la morfinomanía, la pena de muerte y la prostitución caben dentro del repertorio de la literatura universal. Dichos temas reflejan la preocupación del dramaturgo con importantes aspectos de la realidad social argentina que, como ocurrió en otros países, acompañaron el progreso material de la nación.

Como muchos escritores modernos, Martínez Cuitiño muestra especial interés en presentar a sus personajes femeninos luchando contra la tiranía de las normas sociales y contra la perfidia de los hombres. Mientras

que muchas mujeres suelen resignarse ante el egoísmo de los hombres, hay un grupo de personajes femeninos que ostentan los atributos de la mujer fuerte que defiende con ahinco su independencia espiritual y la integridad de su pensamiento. Algunas como Obdulia de La emigrada y Enriqueta de La fiesta del hombre cobran valor simbólico puesto que su rebeldía ante las imposiciones de los hombres y los convencionalismos sociales representa la actitud de la mujer siglo XX que se empeña en hacer valer sus derechos individuales. La actitud positiva del escritor ante los esfuerzos de estas mujeres que, por lo general, se elevan sobre los hombres en su concepción de justicia y superioridad moral emparentan la dramaturgia de Martínez Cuitiño con la literatura feminista que aspira a contribuir a la lucha emancipadora de la mujer moderna.

Se ha podido observar que los personajes masculinos en la mayoría de casos desempeñan un papel sumamente ingrato. Colocados en situaciones frente a un personaje femenino que defiende su derecho de encauzar su propio destino, varios de estos personajes representan normas o prejuicios sociales y un concepto tradicional del honor femenino. Además suelen exhibir un aire de superioridad y muestran una fuerte subestimación de la mujer a quien consideran inferior. En contraste con los personajes cuyo fin suele ser la explotación de la mujer, aparecen en las obras del dramaturgo varios personajes masculinos en su

papel de intelectuales que dejan entrever no pocas ideas del autor y otros que sirven como instrumento de la redención femenina.

El influjo de la orientación naturalista en las obras del dramaturgo se manifiesta no sólo en la selección de algunos temas tales como la prostitución, la política corruptiva, el vicio del alcohol y de las drogas y el arrivismo desenfrenado sino también en la manera de enfocar los temas. Lo más frecuente en las obras de Martínez Cuitiño es un determinismo socio-económico que, por lo general, ocasiona el sufrimiento o el fracaso de sus personajes. Varios de los problemas principales en las obras del escritor giran en torno al aspecto económico. En la mayoría de casos, el factor económico está estrechamente vinculado con otros problemas tales como la delincuencia, la explotación y el sufrimiento de los humildes, la prostitución y el afán de figuración social. El determinismo ambiental aparece en varias formas tales como las normas sociales, las exigencias de la vida social y el miedo al ¿qué dirán? Sin embargo, el autor también plantea un determinismo fisiológico en obras de la primera fase dramática y en La mala siembra clínicamente describe un caso que gira en torno a un determinismo hereditario.

A partir de 1926, se nota un cambio de dirección por el escritor en cuanto a los temas principales que

estudia y la estructura formal de sus piezas que manifiestan el influjo de las corrientes innovadoras llamadas de vanguardia. Participando activamente en el intento de renovación en el teatro rioplatense llevado a cabo por dramaturgos como Defilippis Novoa, Armando Discépolo y Samuel Eichelbaum, el escritor constantemente exhibe un anhelo por incorporar a su teatro motivos y recursos escénicos más en concordancia con el espíritu de la dramaturgia europea de postguerra. De ahí que varias obras de su segunda fase dramática manifiestan una inquietud filosófica y a la vez registran el intento del dramaturgo por experimentar con varios recursos de la orientación expresionista. Como ejemplos de esta nueva modalidad se pueden citar Horizontes, Extraña y El espectador o la cuarta realidad en donde el autor trata temas más novedosos y universales tales como la videncia, las anomalías de la conducta que se enlazan con la problemática de la personalidad y la elaboración de una teoría estética, en todo lo cual se puede observar el influjo de la temática europea.

A diferencia de la mayoría de los personajes de la primera fase dramática que son más dados a la fácil exteriorización de sus sentimientos y al arrebató pasional, varios personajes principales que aparecen en las obras del segundo período ostentan un carácter más reflexivo que los impulsa hacia el análisis introspectivo en donde se

debaten ante sus aspiraciones íntimas que, por lo general, no concuerdan con las circunstancias exteriores de su existencia. Señaladamente razonadores y en ocasiones más atormentados, varios personajes exhiben una densidad dramática más complicada por tratarse de conflictos anímicos de su personalidad. No pocos personajes principales del segundo período ostentan nombres genéricos con lo cual el dramaturgo logra establecer distintos planos de acción. En algunos casos, el autor da nombres genéricos a los personajes secundarios para simbolizar actitudes sociales.

En su segunda fase dramática, Martínez Cuitiño experimenta con varios recursos gratos a los escritores expresionistas tales como el juego de luces para aislar a los personajes en el vacío o para presentar más de un sitio simultáneamente, el uso de transparencias, espacios libres en el escenario en donde se materializa el pensamiento de los personajes, la resurrección animada del pasado, fondos musicales para sugerir estados de ánimo o para indicar el tono de la obra, telones de obscuridad mediante el uso de luces en distintos grados de intensidad, la yuxtaposición de elementos escenográficos para crear una fuerte tensión escénica y el empleo del monólogo interior para exteriorizar el pensamiento de los personajes. Además el dramaturgo usa en algunas obras recursos de la técnica cinematográfica que se caracteriza por la rápida sucesión de los cuadros, variedad de escenarios, un nutrido

número de personajes y la mutación de cuadro a cuadro mediante el juego de luces. También se puede observar la tendencia del escritor por establecer dos planos en donde transcurre la acción de la obra. Un plano se adhiere a la realidad concreta de los hechos visibles mientras que el segundo da cabida a la intención filosófica o al sondeo psicológico.

Mientras que la mayoría de temas y recursos técnicos empleados por Martínez Cuitiño en su fase experimental no son nuevos, se debe tener en cuenta que el sólo hecho de haber sido utilizados por el dramaturgo constituía una contribución al intento de varios escritores por poner la literatura rioplatense en tono con la literatura mundial. En cuanto a algo nuevo, sólo hay que recordar el plano de la cuarta realidad que forma parte de la teoría estética elaborada en El espectador o la cuarta realidad. Aunque Pirandello, según E. G. Neglia, dramatizó la transformación de la realidad en distintos planos, es posible que Martínez Cuitiño sea el primer dramaturgo que haya dado vida escénica a una teoría estética que incluye la visión del espectador. Si es así, Martínez Cuitiño debe ser reconocido como un escritor que, por su iniciativa, ayudó a enriquecer el arte teatral universal.

Martínez Cuitiño manifiesta un constante empeño por ir mejorando su técnica teatral según avanza su carrera dramática. En la mayoría de casos, el autor se

muestra diestro en el manejo de los elementos intrínsecos del arte dramático tales como la exposición, la complicación, el empleo de métodos directos e indirectos para la caracterización de los personajes, el diálogo y la escenografía.

El dramaturgo se vale de varios métodos para provocar el interés del público tales como la presentación de un personaje de extraña configuración o a través del uso de un decorado atrayente. Otras veces Martínez Cuitiño se vale de un personaje que fácilmente atrae la simpatía o la antipatía del espectador.

La complicación en las obras de Martínez Cuitiño ayuda a impulsar la intriga y a la vez sirve para intensificar el interés del público puesto que por lo general la complicación toma forma de un obstáculo al objetivo que se proponen los personajes.

Mientras que los desenlaces de las obras del escritor suelen ser verosímiles, en casos aislados la falta de preparación del espectador para un cambio decisivo en el comportamiento de los personajes resulta en menoscabo del efecto total de la respectiva obra.

Aunque en la dramaturgia de Martínez Cuitiño podemos encontrar varios métodos de que se vale el autor para la caracterización de sus personajes, se ha señalado anteriormente que en la mayoría de casos el dramaturgo los define principalmente a través de lo que dicen o hacen.

En obras en donde se manifiesta la intención psicológica, el autor a veces recurre al empleo del soliloquio y del monólogo. Hemos dicho en el capítulo quinto que Martínez Cuitiño no es muy dado a largas descripciones físicas y que a veces la descripción se reduce a una simple referencia al aspecto general de muchos personajes. Esto nos lleva a la conclusión de que, posiblemente, el aspecto físico no tiene mayor importancia para el escritor.

El don dramático de Martínez Cuitiño se manifiesta en las escenas finales de sus actos que por lo general logran intensificar el suspenso del espectador y en la explotación de escenas embarazosas que provocan la curiosidad del público. Estas escenas suelen ir acompañadas de largos silencios y pausas que en ocasiones dicen más que el diálogo hablado.

Martínez Cuitiño hace excelente uso de los contrastes en sus obras. Mientras que varios son obvios, el dramaturgo a veces recurre al empleo de contrastes sutiles como se ha observado en el capítulo quinto de este estudio.

El dramaturgo también se muestra hábil en el uso del diálogo de sus personajes con lo cual logra dar verosimilitud a sus intrigas. Mientras que no pocos personajes humildes se distinguen por la naturalidad expresiva de su diálogo, varios personajes que pertenecen a la clase media o a la alta burguesía suelen incurrir en

largos parlamentos discursivos que desgraciadamente perjudican el ritmo espontáneo de la acción dramática. En varias obras el autor se vale de peculiaridades del idioma vernáculo para dar verosimilitud a la intriga y además para definir el carácter de sus personajes que provienen del área rural o del hampa porteña.

En la mayoría de sus obras, el autor utiliza decorados de tipo realista. Sin embargo, en su fase experimental Martínez Cuitiño se vale de su conocimiento del arte escénico y logra crear novedosos decorados que añaden interés a sus piezas y a la vez registran el empeño del escritor por dar a su dramaturgia el sello de modernidad. Valiéndose de una combinación de recursos expresionistas y de la técnica cinematográfica, el dramaturgo logra crear decorados que tienden hacia la insinuación simbólica puesto que su verdadero valor reside más que nada en las sugerencias que provocan en el espectador y menos en lo que materialmente representan.

Martínez Cuitiño debe ser considerado una de las figuras importantes en la evolución del teatro argentino. El hecho de que los historiadores por lo general mencionan a Florencio Sánchez como su modelo puede llevar a los lectores que no conocen su dramaturgia a considerarlo simplemente un eco del autor de M'hijo el dottor. Es innegable la influencia de Florencio Sánchez en varias obras escritas durante su primera fase dramática. En

ambos dramaturgos se observa una honda preocupación por la realidad social argentina. Además, los dos exhiben un marcado humanitarismo y un noble afán reformista ante las llagas sociales que confiere a la dramaturgia de ambos escritores un valor documental. Sin embargo, Martínez Cuitiño supera la tradición realista-naturalista y tiene un papel importante en el intento de renovación del teatro rioplatense.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

FUENTES DE INFORMACION GENERAL:

- Berenguer Carisomo, Arturo. Las ideas estéticas en el teatro argentino. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios del Teatro, 1947.
- . "La crisis del teatro argentino." Cuadernos del Sur (Buenos Aires, Argentina), III, no. 25 (agosto 1966), 681-690.
- Berenguer Carisomo, A. y Jorge Bogliano. Medio siglo de literatura americana. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1952.
- Berruti, Alejandro. "El teatro breve nacional." Revista de Estudios de Teatro (Córdoba, Argentina), II, no. 5 (1962), 35-39.
- Blanco Amores de Pagella, Angela. Nuevos temas en el teatro argentino: La influencia europea. Buenos Aires: Editorial Huemul, 1965.
- . "El 'grotesco' en la Argentina." Universidad (Rosario, Santa Fe, Argentina), no. 49 (julio-setiembre 1961), 161-175.
- . "El problema del ser en el teatro nacional." Universidad (Santa Fe, Argentina), no. 57 (julio-setiembre 1963), 171-190.
- Bollo, Sarah. Literatura uruguaya 1807-1965. t. I. Montevideo: Ediciones Orfeo, 1965. 135-136.
- Bosch, Mariano G. Historia de los orígenes del teatro nacional argentino. Buenos Aires, 1929.
- Brown, John Mason. The Modern Theatre in Revolt. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1929.
- Brugger, Ilse M. de. El expresionismo. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, S.A., 1968.

Cárdenas de Monner Sans, María Inés. "Algo sobre nuestro teatro de hace 50 años." Universidad (Santa Fe, Argentina), no. 46 (1960), 79-86.

Casadevall, Domingo F. El teatro nacional: Sinopsis y perspectivas. Buenos Aires: Cuadernos de las Ediciones Culturales Argentinas. Ministerio de Educación y Justicia, 1961.

_____. El tema de la mala vida en el teatro nacional. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, 1957.

Castagnino, Raúl. Esquema de la literatura dramática argentina: 1717-1949. Buenos Aires: Instituto de Historia del Teatro Americano, 1950.

_____. Literatura dramática argentina 1717-1967. Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1968.

_____. "La comedia en la escena porteña 1800-1930." Artes y Letras Argentinas (Buenos Aires), II, no. 5/6 (1961), 64, 81-82.

Chandler, Frank W. Aspects of Modern Drama. New York: The Macmillan Co., 1929.

Dauster, Frank N. Historia del teatro hispanoamericano: Siglos XIX y XX. México: Ediciones de Andrea, 1966.

Díaz-Plaja, Guillermo. El teatro: enciclopedia del arte escénico. Barcelona: Editorial Noguer, S.A., 1958.

Foppa, Tito Livio. Diccionario teatral del Río de la Plata. Buenos Aires: Argentores, Ediciones del Carro de Tesis, 1961.

Furness, R. S. Expressionism. London: Methuen & Co. Ltd., 1973.

García, Juan Agustín. Sobre el teatro nacional y otros artículos y fragmentos. Buenos Aires: Agencia General de Librería, 1921.

Giusti, Roberto F. "El teatro" en Historia de la literatura argentina, dirigida por Rafael Alberto Arrieta. t. IV. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1959. 513-603.

- Gobello, José. Vieja y nueva lunfardía. Buenos Aires: Editorial Freeland, 1964.
- Gómez-Gil, Orlando. Historia crítica de la literatura hispanoamericana desde los orígenes hasta el momento actual. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968.
- Guardia, Alfredo de la. El teatro contemporáneo. Buenos Aires: Editorial Schapire, 1947.
- Jones, Willis Knapp. Behind Spanish American Footlights. Austin: University of Texas Press, 1966.
- _____. Breve historia del teatro latinoamericano. México: Ediciones de Andrea, 1956.
- Legido, Juan Carlos. El teatro uruguayo: De Juan Moreira a los independientes 1886-1967. Montevideo: Ediciones Tauro, 1968.
- Mazzei, Angel. "El derecho y el teatro." Revista de Estudios de Teatro (Córdoba, Argentina), III, no. 9 (1965), 5-12.
- Monner Sans, José María. Introducción al teatro del siglo XX. Buenos Aires: Editorial Columba, 1963.
- _____. Panorama del nuevo teatro. Buenos Aires: Editorial Losada, 1942.
- Morales, Ernesto. Historia del teatro argentino. Buenos Aires: Editorial Lautaro, 1944.
- Ordaz, Luis. El teatro en el Río de la Plata: Desde los orígenes hasta nuestros días. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1957.
- _____. Breve historia del teatro argentino. 8 volúmenes. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1962-1965.
- _____. Enciclopedia de la literatura argentina, dirigida por Pedro Orgambide y Roberto Yahni. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970. 437-438.
- Pacheco, Armando Correia. Diccionario de la literatura latinoamericana: Argentina. Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1961. 329-332.

- Pastor, Arturo Giménez. Historia de la literatura argentina. t. II. Buenos Aires: Editorial Labor, S.A., 1945.
- Pinto, Juan. "El inmigrante en nuestro teatro." Universidad (Santa Fe, Argentina), no. 59 (enero-marzo 1964), 41-62.
- Ponferrada, Juan Oscar. "Orígenes y rumbos del teatro argentino." Boletín de Estudios de Teatro (Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro), no. 21/21 (marzo-junio 1948), 55-64.
- Rela, Walter. "Frecuencia del tema regional en el teatro sudamericano contemporáneo." Anales de la Universidad de Chile, CXVIII, no. 117 (1960), 195-201.
- Rest, Jaime. El teatro moderno. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A., 1967.
- Saz, Agustín del. Teatro social hispanoamericano. Barcelona: Editorial Labor, 1967.
- _____. Teatro hispanoamericano. t. II. Barcelona: Editorial Vergara, 1963. 189-233.
- Schaefer Gallo, Carlos. El revés de la máscara: Añoranzas y recuerdos teatrales rioplatenses. Buenos Aires: Editorial Huemul, S.A., 1965.
- Scobie, James R. Argentina: A City and a Nation. New York: Oxford University Press, 1964.
- Solórzano, Carlos. El teatro latinoamericano en el siglo XX. México: Editorial Pormaca, 1964.
- Storni, Eduardo Raúl. "Notas sobre el teatro argentino 1810-1960." Estudios Americanos XX, no. 103 (julio-agosto 1960), 61-71.
- Torre, Guillermo de. Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965.
- Valdés, Fernán Silva. Teatro uruguayo contemporáneo. Madrid: Editorial Aguilar, 1960. 21-22.
- Viale Paz, Julio César. "50 años de teatro argentino: el panorama de la escena nacional desde el estreno de 'La piedra de escándalo' hasta nuestros días." Continente Mensuario de Arte, Letras, Ciencias, Humor, Curiosidades e Interés General, no. 72 (marzo de 1953), 67-81.

OBRAS DRAMATICAS DE VICENTE MARTINEZ CUITIÑO

I. Obras consultadas para la elaboración de esta tesis:

Las siguientes obras se encuentran en los siete tomos publicados por la editorial M. Gleizer, Buenos Aires, 1923.

Tomo I: LA FUERZA CIEGA (drama en tres actos, 1917); LA HUMILDE QUIMERA (comedia en tres actos, 1917).

Tomo II: EL SEGUNDO AMOR (comedia en tres actos, 1922); LA BAMBOLLA (comedia en tres actos, 1914); RAYITO DE SOL (boceto trágico en un acto, 1909).

Tomo III: LA FIESTA DEL HOMBRE (comedia en tres actos, 1919); LOS COLOMBINI (comedia en tres actos, 1912); EL VIAJE DE DON EULALIO (comedia en un acto, 1912).

Tomo IV: LOS SOÑADORES (comedia en tres actos, 1922); EL MALON BLANCO (drama en tres actos, 1912); NO MATARAS (drama en dos actos, 1921).

Tomo V: CUERVOS RUBIOS (comedia en tres actos, 1920); MATE DULCE (comedia dramática en tres actos, 1911); NOTAS TEATRALES (comedia en un acto, 1910).

Tomo VI: LA MALA SIEMBRA (comedia dramática en dos actos, 1923); EL DERRUMBE (comedia en tres actos, 1909); NUEVO MUNDO (pieza en un prólogo y un acto, 1918).

Tomo VII: EL AMOR AUSENTE; EL CAUDILLO; LA ROSA DE HIERRO.

EL CAUDILLO: drama en cuatro actos, El Entreacto, año I, no. 7 (Buenos Aires, 1913).

LA ROSA DE HIERRO: pieza en dos actos (Buenos Aires, 1922).

LA EMIGRADA: comedia en cuatro actos, Argentores, año XII, no. 246 (Buenos Aires, 1925).

NOCHE DEL ALMA: comedia en tres actos, Argentores, año XIV, no. 277 (Buenos Aires, 1947).

CAFE CON LECHE: pieza en un acto, Bambalinas, año XII, no. 695 (Buenos Aires, 1931).

EL ESPECTADOR O LA CUARTA REALIDAD: pieza en tres actos, Argentores, año II, no. 46 (Buenos Aires, 1935).

EXTRAÑA: pieza en un acto, Bambalinas, año XIII, no. 699 (Buenos Aires, 1931).

PREPOTENCIA: farsa en dos actos (Buenos Aires, 1929).

ATORRANTE O LA VENGANZA DE LA TIERRA: film escénico en cuatro partes, Argentores, año II, no. 39 (Buenos Aires, 1935).

SUPERFICIE: pieza en un prólogo y cuatro actos, Argentores, año I, no. 6 (Buenos Aires, 1934).

DIAMANTES QUEBRADOS: comedia en tres actos, Argentores, año I, no. 30 (Buenos Aires, 1934).

HORIZONTES: drama en tres actos, Argentores, año II, no. 60 (Buenos Aires, 1935).

SERVIDUMBRE: pieza en un prólogo y cuatro actos, Argentores, año VII, no. 185 (Buenos Aires, 1940).

Teatro uruguayo contemporáneo. Madrid: Editorial Aguilar, 1960, págs. 175-288.

EL HOMBRE IMPERFECTO: drama en cuatro actos, Argentores, año X, no. 229 (Buenos Aires, 1943).

EL MAGO ESCONDIDO: pieza en cuatro actos, Proscenio, año II, no. 7 (Buenos Aires, 1949).

II. Obras no consultadas:

EL UNICO GESTO: drama en tres actos, 1908.

EL IDEAL: comedia en un acto.

LOS TIRANOS: comedia en un acto.

MUÑECOS DE OCASION: obra en dos actos.

LA PROA: drama en un acto.

EL TROMPO DORMIDO: drama en tres actos.

LA NOVIA DE TODOS: farsa en cuatro actos.

LA COMPAÑERA DE SIRIO: comedia en tres actos.

EL AMIGO RAQUEL: (Citada por Willis Knapp Jones en Behind Spanish American Footlights, pág. 67, pero sin más datos.)

EL AMOR AUSENTE:

LIBERACION: (Citada por Luis Ordaz en El teatro en el Río de la Plata, pág. 268, pero sin más datos.)

LAS MADRES: (Citada por Diez-Echarri y J. M. Roca Franquesa en Historia general de la literatura española e hispanoamericana, pág. 1051, pero sin más datos.)

III. Estudios sobre Vicente Martínez Cuitiño:

Acasuso, Luis Rodríguez. "La fuerza ciega." Del teatro al libro. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones, 1920. 48-53.

Anuario Teatral Argentino. Año II. Buenos Aires: Ediciones ATA, 1925-1926. (Discusión de La emigrada de Martínez Cuitiño.) 91.

Arízaga, D. A. "Teatro nacional: 'El espectador' de Martínez Cuitiño." Nosotros, no. 60 (junio de 1928), 416-423.

_____. "Teatro nacional: 'Extraña,' pieza en un acto de Vicente Martínez Cuitiño." Nosotros, no. 63 (marzo de 1929), 270-274.

Barros, Nicolás. "Teatro nacional: 'El malón blanco,'
pieza en tres actos de Vicente Martínez Cuitiño."
Nosotros, no. 38 (marzo de 1912), 221-226.

Bianchi, Alfredo A. "Teatro nacional: 'La fuerza
ciega' de Vicente Martínez Cuitiño." Revista de
Estudios de Teatro (Buenos Aires: Instituto
Nacional de Estudios de Teatro), XI (1970),
17-20.

_____. "Teatro nacional: 'La humilde quimera.'" Nosotros, no. 98 (junio de 1917), 346-349.

Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y
Artística Argentina: "Teatro: Vicente Martínez
Cuitiño." (Buenos Aires) no. 73 (segunda quincena
de octubre de 1950), 5-7.

Lugones, M. G. "Teatro nacional: 'El caudillo,'
drama en cuatro actos de Vicente Martínez Cuitiño."
Nosotros, no. 54 (octubre de 1913), 99-100.

Ramírez, Octavio. "El espectador o la cuarta
realidad." Treinta años de teatro: 1925-1955.
Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1963.
47-50.

3 1293 03061 6076