

EL TEATRO INTELECTUAL
DE
SAMUEL EICHELBAUM

Thesis for the Degree of Ph. D.
MICHIGAN STATE UNIVERSITY
PANOS D. KARAVELLAS
1972



This is to certify that the

thesis entitled

EL TEATRO INTELECTUAL

DE

SAMUEL EICHELBAUM

presented by

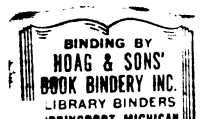
PANOS D. KARAVELLAS

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

PH. D. degree in ROMANCE LANGUAGES

Major professor

Date 5/19/72



ABSTRACT

EN TEATRO INTELECTUAL
DE
SAMUEL EICHELBAUM

By

Panos D. Karavellas

Samuel Eichelbaum es considerado hoy uno de los valores positivos de la literatura dramática argentina e hispanoamericana. De configuración filosófica y de proyección universal, su teatro ha sido objeto de estudio de una tesis doctoral, de un libro y de varios artículos. Sin embargo, nadie hasta ahora le ha dedicado un estudio referente al aspecto intelectual que define y caracteriza el conjunto de su producción dramática.

La presentación, análisis y valoración de la obra dramática de Samuel Eichelbaum, examinada en su totalidad y con referencia especial al aspecto intelectual que caracteriza la esencia de su arte escénico, constituye el propósito de esta tesis.

Dividido en cinco capítulos, el estudio abarca un bosquejo biográfico del autor y una breve exposición de su labor dramática; análisis de los temas que sustentan

la varias piezas; presentación y definición de los personajes más típicos que pueblan la sociedad eichelbaumiana; exposición del proceso del análisis introspectivo que los personajes siguen; análisis de la técnica dramática y de la modalidad dialéctica que define el arte escénico de Samuel Eichelbaum.

EL TEATRO INTELECTUAL

DE

SAMUEL EICHELBAUM

By

Panos D. Karavellas

A THESIS

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

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance Languages

1972

A mi esposa, Emmy, por su constante estímulo en la elaboración de este trabajo; al Profesor Carlos Terán por su acertada dirección y al Dr. Neoclis Kalavros por sus valiosos consejos.

ÍNDICE

	PÁGINA
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO	
I. SAMUEL EICHELBAUM: SU TRAYECTORIA DRAMÁTICA	16
II. LA COMPLEJIDAD TEMÁTICA	48
III. LOS PERSONAJES	92
IV. EL ANÁLISIS INTROSPECTIVO	'158
V. LA TÉCNICA DRAMÁTICA	190
CONCLUSIÓN	221
BIBLIOGRAFÍA	228

INTRODUCCION

Las principales manifestaciones de la expresión dramática argentina desde su eclosión hasta los principios de nuestro siglo abarcan el tema de la tierra en su relación con el problema gauchesco y criollista; la pintura de las costumbres y de la vida en general de acuerdo con la técnica realista-naturalista; la presentación de la existencia burguesa y la vida de salón; la dramatización del episodio histórico y el tratamiento de problemas sociales. Estas manifestaciones transformadas en obras dramáticas, dieron vida al drama gauchesco, al sainete criollo, al drama de la tierra, al drama histórico, a la comedia del salón, a la comedia burguesa y a la de costumbre.

Con el fin de la dictadura de Rosas en Argentina en 1852, el teatro argentino pudo desarrollarse libremente y comenzó a adquirir verdadera importancia. En su larga lucha por encontrar el filón expresivo de su ser y el contacto con el pueblo, la literatura dramática iba a hallar por fin un tema: el gaucho. El teatro gauchesco es la primera manifestación dramática original de Hispanoamérica y tiene por eso una gran trascendencia en el desarrollo de su conciencia literaria. Por contraste con la literatura anterior, lo que se pierde en mérito

literario y lingüístico se gana en valor cultural, colorido, acción y comunicación con la masa.

El gaucho, personaje semisalvaje, reunía todas las características necesarias para la creación de un mito. Cercano al "cowboy" del norte por su profesión y vida independiente y solitaria, era sin embargo un personaje más complejo. Llevaba en sí un sentimiento trágico de raíz española al que es ajeno su correspondiente norteamericano. Era un proscrito como Robin Hood¹ y por eso, amigo de las masas contra las clases altas. Tenía a su vez la potencialidad poética.

El nacimiento del teatro gauchesco está ligado al circo y por eso nos pone en contacto con algo primigenio y auténtico: la pantomina. Los circos ambulantes iban de pueblo en pueblo, dirigidos hereditariamente por familias.² En mitad de la representación se intercalaba una pieza improvisada, con alusiones locales en las que se evocaba la figura nacional del gaucho, a la manera de un melodrama. Con el tiempo, estas obritas llegaron a constituir un repertorio limitado, repetido una y otra vez durante un período de años y con gran favor del público. El circo bonaerense de los hermanos Podestá también intercalaba en sus funciones unas pequeñas pantominas con escenas de costumbres y bailes populares, una especie de interludios con características del teatro de títeres, especialmente en la simplicidad de los caracteres. El empresario de uno

de estos circos tuvo la genial idea de adaptar la novela gauchesca Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez y representarla en forma de pantomina, en 1884.³ Con ello se daba vida y se ponía al alcance del público una tradición que estaba viva en la historia argentina. El Juan Moreira original se interpretaba todo con mímica acompañada de música. El silencio de los actores sólo se interrumpía con el baile de un "gato" y la canción de Juan Moreira en la fiesta. De esta manera, parece como si los orígenes del teatro gauchesco volvieran a repetir los orígenes de todo teatro. Unos años más tarde, se sugirió la idea de que los actores dijeran en voz alta el texto sobreentendido en la pantomina, convirtiendo a Juan Moreira en un melodrama hablado. El Juan Moreira teatral repite el tema de Martín Fierro y de la novela de Gutiérrez: la domesticación del gaucho. En este tema empieza a verse claramente el conflicto entre dos culturas, la antigua del mítico gaucho pampero, con su código del honor, la santidad de la palabra dada, el culto a la amistad, y por otro lado, la nueva cultura traída por los emigrantes-italianos muchos de ellos- gracias a la gran apertura al exterior efectuada después de la caída de Rosas. La entronización del dinero y la venalidad, representados generalmente por algún gringo casi siempre italiano, echan por tierra los ideales épicos del campo argentino, de los que el gaucho es paradigma. El hecho de que el Juan Moreira real fuera un vulgar criminal, no impide para que el mito

del gaucho tenga su efectividad intacta. El mito habla por sí mismo, independientemente de los hechos en que se funda. Lo que importa es que el público argentino se identificaba con estos gauchos viendo en ellos algo de su propio drama.

En su etapa inicial, el drama gauchesco presenta tanto la figura del "gaucho perseguido" como la del "gaucho noble". En su esencia temática, se trata siempre de la lucha del hombre de la tierra con el hombre que llega de afuera. El tema inicial gauchesco adquiere cierto valor literario con la aparición de Calandria (1896) de Martiniano Leguizamón y Jesús Nazareno (1901) de Enrique García Velloso, dos piezas consideradas como las mejores obras del ciclo gauchesco. Sin embargo, la tragedia del gaucho llamado a desaparecer, sería expresada con toda su fuerza, años más tarde, por Florencio Sánchez en Barranca abajo (1905).

Junto con el tema del gaucho, hay en segundo género teatral de raíz popular que se asienta en Buenos Aires en los últimos años del siglo XIX. Nos referimos al sainete y a su derivado, la revista. El éxito total de los sainetes y zarzuelas que venían de la península impulsó a empresarios, autores y actores rioplatenses a utilizar la forma del sainete ya desarrollada en España, introduciendo temas, personajes y situaciones propiamente criollos. El "género chico" argentino contribuyó a la formación del teatro nacional en igual o aun mayor medida que el teatro gauchesco.

Desarrolló un lenguaje sabroso, un repertorio de situaciones peculiares porteñas que fueron después aprovechadas por Roberto Payró, Florencio Sánchez y Gregorio Laferrère. Y lo que es más importante, atrajo al público de masas, elemento imprescindible en la creación de un teatro nacional. El uso de un lenguaje castizo y la explotación de unos tipos que las situaciones exigían, fueron un caudal de materiales para los grandes autores de la década siguiente. El gran erudito y escritor argentino Ricardo Rojas, habló elocuentemente de la necesidad de este teatro popular y puso en guardia contra la exclusividad de un teatro para minorías mantenido por la clase alta. "Una minoría culta puede llegar al goce de un teatro inactual o exótico; pero la mayoría sensitiva necesita un teatro propio que le represente el drama de su propia existencia."⁴

La eclosión del teatro nacional argentino fue el resultado de la confluencia de dos corrientes dramáticas: el teatro elevado de importación extranjera y la tradición sainetera y de gauchos. Este maridaje vino de la mano de un hombre excepcional, Ezequiel Soria, empresario del teatro Apolo en el que actuaba la compañía de los Podestá, y de una serie de jóvenes literatos que coincidieron en Buenos Aires en la década de 1900-1910. Raúl Castagnino describe así a estos últimos:

La década comprendida entre 1900 y 1910...coincide con un estremecimiento de la vieja sociedad porteña, de raigambre colonial, en su fe cristiana, la organización aristocrática y patriarcal, y

su deslumbramiento hacia determinadas corrientes foráneas; estremecimiento debido a la introducción de ideas sociales avanzadas, de rojo color, que tenían por corifeos a ciertos jóvenes literatos y bohemios, entre otros, Roberto J. Payró, Alberto Ghirardo, Florencio Sánchez, José de Maturana, que llevan a la escena las nuevas ideas. Así los problemas de la lucha de clases, de los conflictos entre el capital y el trabajo, de la explotación de los labriegos por los terratenientes, el latifundismo y el caudillismo, son abordados con mas ribetes de utópico lirismo que convicción del posible remedio por la rendición social.⁵

El primero, cronológicamente, de estos jóvenes, aunque no el más dotado para la escena, fue Roberto Payró. Su primera obra, Canción trágica, tiene el mérito de unir por primera vez los temas nacionales con la dignidad que hasta entonces sólo tenía el teatro de importación. En Florencio Sánchez se juntan las dos corrientes populares del teatro argentino: las obras de gauchos y el teatro de las clases humildes. Hombre de cultura muy escasa, de vida atormentada por la angustia de una crisis psicofisiológica,⁶ tenía una especie de intuición teatral para dar vigor a sus personajes y un oído fino para el lenguaje del pueblo. Su mayor aporte consiste en haber recreado la vida y el espíritu de la clase humilde y haber introducido un conflicto entre dos maneras de enfrentar la vida.

La vida de Buenos Aires con sus características peculiares de una ciudad en el proceso de transición, es presentada por Gregorio Laferrère, en dramas como Locos de verano (1905), Bajo la garra (1906) y Los de barranco (1908).

Después de la "década dorada del teatro rioplatense", (1902-1913), como afirma Berenguer Carisomo,⁷ observamos el desarrollo de otro tipo de comedia social a la manera benaventina. Como representantes de este tipo de comedia figuran César Iglesias Paz y José León Pagano. El primero, cultivó el drama psicológico caracterizado por una tendencia a lo superficial y por el planteamiento de problemas de la clase burguesa con marcada tonalidad moral. Como dramaturgo, José León Pagano, se considera más acabado que César Iglesias Paz, debido a la profundidad de los temas que aborda y a la caracterización de los personajes.

La preocupación del hombre por su destino, constituye el tema dominante en el período que inmediatamente sigue a la primera guerra mundial. La creación escénica de esta época se caracteriza por una tendencia al misterio y un afán de trasladar la atención del individuo de asuntos triviales a problemas trascendentales. Entre las mejores obras que ejemplifican esta tendencia figuran Tu honra y la mía (1923), El alma del hombre honrado (1926) y He visto a Dios (1930) de Francisco Defilippis Novoa. En esta última obra, el autor aborda el problema de la ilusión frente a la desesperación desarrollando la tesis de que es mejor tener falsa ilusión que perder los ideales y la esperanza. Por la profundidad de sus ideas y el tratamiento de temas poco comunes, la obra de Defilippis Novoa se considera como teatro de minorías dirigido a los sectores intelectuales

de la sociedad más bien que a las masas populares. Dentro del mismo marco ideológico se manifiesta la preocupación de algunos autores por el aspecto grotesco y la deformidad física y espiritual. Entre las mejores obras de esta corriente se mencionan Mateo (1923), Stéfano (1928) y El relojero (1934) de Armando Discépolo, en las que el personaje principal se ríe de sí mismo. Por su tendencia a la presentación y pintura de escenas y tipos populares, las obras de Discépolo se acercan mucho al sainete, pero siempre evidencian la intención de presentar los aspectos cómicos de la desintegración humana.

En este grupo de gramaturgos de mayor importancia, se destaca la figura de Samuel Eichelbaum, cuya obra dramática constituye el objeto de examen de este estudio.

Eichelbaum empieza a escribir en una época poco favorable para un autor más inclinado al cultivo del arte que a la exploración de éste como negocio. El mismo Eichelbaum dice lo siguiente refiriéndose a la situación teatral de entonces y comentando sobre el "teatro por secciones" que producía obras breves:

Para salvar el teatro en tres actos nada pueden hacer los autores por varias causas: Primero, porque para lograr esa resurrección, diremos así, se necesitan empresarios cuya comprensión de los problemas teatrales les permita saber llegar a la conclusión de que la obra es todo. Segundo, los autores entre sí sustentan opiniones contradictorias respecto de las producciones de cada uno de ellos para saber a ciencia cierta cuáles son los autores o las obras necesarias para la realización de una temporada de teatro digno.⁸

A pesar de estas condiciones, Eichelbaum se dedica al teatro resuelto a sobrepasar la mediocridad del drama de la época. Cuarenta años después de su iniciación en el teatro, Arturo Berenguer Carisomo escribía:

El áspero, frío, analítico y sagaz Samuel Eichelbaum tiene un estilo teatral personalísimo. Digamos, desde ya, que, desde Florencio Sánchez, no había aparecido en nuestra escena un autor de su calidad y su fuerza. Le opondremos reparos-¡Dios mío, quién no los tiene!-, pero es el caso más radical de seguridad en sí mismo, de vocación escénica y de personalidad inconfundible surgido en las máscaras argentinas contemporáneas. Su dramaturgia muy moderna, muy puesta al día, no le ha hecho flaquear en ningún momento el rigor de su propio y singular estilo.⁹

El interés de Eichelbaum por la escena no se limita sólo a la composición de obras dramáticas, sino que se extiende al campo de la dirección escénica. Así, en 1926, en colaboración con Pedro Pico y Rodolfo González Pacheco, forman la compañía teatral Los tres y estrenan varias obras dramáticas. Dos años más tarde, funda en Buenos Aires la Agrupación Artística Juan B. Justo, un grupo teatral que se dedica a presentar obras de escritores extranjeros, como O'Neill, Bernard, Ibsen y otros. De las piezas presentadas, Eichelbaum dirigió la obra de Bernard El huésped queda. En su afán de crear en teatro independiente y reaccionando contra el teatro existente de la "boletería" organizó, en 1930, un grupo de aficionados con el nombre La mosca blanca, que se dedicó a poner en las tablas obras de nuevos escritores. Con la formación de este grupo y la organización del Teatro

del Pueblo, que se inauguró en el mismo año, quedó establecido el comienzo de un teatro regular e independiente encaminado a elevar el nivel de la expresión artística y teatral argentina.

En 1935, un grupo de escritores y actores compuesto por Eichelbaum, Armando Discépolo, Antonio Cunill Cabanellas y Eduardo Guibourg, organizaron el NEA (Núcleo de Escritores y Actores) con el propósito de presentar obras de escritores argentinos y extranjeros. A pesar del excelente programa, el grupo no logró presentar más que dos obras, una de las cuales fue dirigida por Eichelbaum. Las ideas que él tiene acerca de la dirección escénica son firmes y peculiares. Considerando la palabra como el móvil principal del drama, Eichelbaum insiste en pausas largas, diálogo claro y lento, sostenido por un mínimo de movimientos escénicos y escenografía elemental. Esta creencia suya va a ser reflejada en sus propias obras en las que domina la escena dual (escena larga con participación de dos personajes) demorada por pausas y caracterizada por falta de acción externa. A pesar de que no insiste siempre en dirigir sus propias obras, Eichelbaum sostiene que nadie mejor que el autor puede captar el espíritu de sus obras y comprender a los personajes suyos. Aun cuando está convencido de la necesidad de ciertos cambios en una obra, Eichelbaum acepta la opinión, pero se niega a cambiar la forma original del manuscrito, y no permite que lo haga

otro director. Para Eichelbaum la palabra escrita tiene un valor sagrado que nadie puede violar ni siquiera el propio autor que engendró la obra. A pesar de que en los primeros años de su carrera literaria el autor colaboró con otros dramaturgos, como Pedro Pico y Rodolfo González Pacheco, sostiene que la composición de una obra dramática debe ser la tarea de una sola persona, responsable y dedicada a su trabajo. De todos los que colaboran para la producción de una obra escénica- director, actores, técnicos y otros-, Eichelbaum destaca el papel del autor como autoridad suprema, bajo la cual subordina a todos los demás considerándolos como meros colaboradores del autor. Este concepto de la importancia del dramaturgo deriva de su creencia que el teatro constituye una forma de literatura viva y, como todo tipo de literatura, constituye la manifestación de ideas del escritor que la concibió.¹⁰

Como autor dramático, Eichelbaum ha sido objeto de discusiones opuestas, y especialmente con referencia a su concepción del arte dramático puro y su desdén por el teatro de carácter comercial. Los críticos han distinguido este singular aspecto de su personalidad y han tratado de ubicar su arte dentro del cuadro de la época enlazándolo con las principales corrientes europeas y señalando su nueva visión renovadora. Hablando del aspecto ético de su personalidad, José León Pagano escribía en 1922:

Es interesante la posición del joven autor de La mala sed frente a la crítica y en medio de la producción escénica del momento. Cuando jóvenes, hoy apenas iniciados en la vida teatral, sólo se preocupan en imitar a los peores modelos en el arte de ganar dinero, olvidados por completo de la belleza, Samuel Eichelbaum se atreve a imaginar y escribir obras sin más objetivo que el de satisfacer su pura pasión estética. Es un artista entre mercaderes, y al público hecho ya a las representaciones groseras que por lo común le ofrecen, él le da, en la medida de sus fuerzas, muy juveniles aún, asuntos nobles, con atisbos psicológicos profundos y con emociones verdaderas.¹¹

Por su actitud intransigente en cuanto a la revisión de las obras dramáticas, por sus creencias firmes en la autoridad suprema del autor, por su desdén al teatro de la botetería y por el concepto severo de su arte, Eichelbaum es considerado como uno de los pocos dramaturgos en Latinoamérica que ha resistido a las tentaciones del teatro comercial y ha merecido el título de verdadero dramaturgo, consagrado al cultivo del arte dramático puro. Este aspecto singular de su credo dramático, constituye su mejor acierto, y al mismo tiempo, su mayor debilidad.

El propósito de este estudio es la presentación, análisis y valoración de la obra dramática de Samuel Eichelbaum, examinada en su totalidad y con referencia especial al aspecto intelectual que caracteriza su conjunto escénico. El estudio consta de cinco capítulos en cada uno de los cuales se examina un aspecto particular de su obra.

El capítulo primero abarca un bosquejo biográfico del autor que incluye la presentación de su labor dramática

con breve comentario expositivo de cada obra particular.

La complejidad temática examinada en sus aspectos principales y la manera en que se enfocan los varios problemas del temario de Eichelbaum, constituye el asunto del segundo capítulo.

En el capítulo tercero examinamos los personajes escénicos que componen la sociedad dramática de Eichelbaum, señalamos sus rasgos peculiares y analizamos el papel que desempeñan ellos en su capacidad de entes sociales.

En el capítulo cuarto trazamos el proceso del análisis introspectivo que los personajes siguen para la conquista de sus metas deseadas; y examinamos los varios recursos de que se vale el autor para la definición de sus personalidades.

En el último capítulo nos ocupamos de la técnica estructural y de la forma que revisten las varias piezas dramáticas señalando la modalidad dialéctica y sus aciertos expresivos.

NOTAS DE LA INTRODUCCION

¹Cf. Edward Hale Breistadt, Three Plays of the Argentine (New York:Duffield and Co.), pág. xv. Sobre la figura y personalidad del gaucho cf. especialmente A. Torres-Rioseco, La gran literatura iberoamericana, (Buenos Aires: Emecé, 1945), pág. 157. También cf. The Gaucho, Cattle-Hunter, Cavalryman, Ideal of Romance por M. Nichols, (Duke University Press, 1942).

²Como ejemplo de circo dirigido hereditariamente por la misma familia podría citarse el de los hermanos Podestá cuya dirección pasó de generación a generación siendo su contribución muy importante para la afirmación del drama gauchesco. Consulte también el capítulo "Teatro gauchesco" de Ernesto Morales, Historia del teatro argentino (Buenos Aires: Lautaro, 1941), págs. 172-223.

³Antes de 1884 se habían representado obras de carácter rural. "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 con sincero matiz 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.

⁴Cf. Luis Ordaz, Breve historia del teatro argentino 8 vols. (Eudeba, 1963). Vol. II, pág. 14.

⁵Raúl H. Castagnino, "La literatura dramática argentina" en Historia general de las literaturas hispánicas (Barcelona: Vergara, 1967), Vol. V, pág. 413.

⁶Ibid., pág. 416.

⁷Arturo Berenguer Carisomo, Teatro argentino contemporáneo (Madrid: Aguilar, 1962), pág. xi.

⁸Samuel Eichelbaum, La Razón, 24 de diciembre de 1927. Citado por Jorge Cruz en Samuel Eichelbaum (Buenos Aires: Cuadernos de las Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1962), pág. 8.

⁹A. Berenguer Carisomo, Teatro argentino contemporáneo, pág. xxiii.

¹⁰Theodore Apstein, "Samuel Eichelbaum, Argentine Playwright" en Hispania, XIX (1945), pág. 39.

¹¹José León Pagano, "Prólogo" a La mala sed, (Publicada por La Escena, No. 126, del 25 de noviembre de 1920).

CAPÍTULO PRIMERO

SAMUEL EICHELBAUM: SU TRAYECTORIA DRAMÁTICA

Samuel Eichelbaum nació el 14 de noviembre de 1894, en Domínguez, provincia de Entre Ríos.¹ Sus padres, de origen judío, emigraron de Rusia. Su padre, obrero experto en la técnica del hierro, manifestaba intenso interés en la política y defensa de los derechos de la clase obrera. Estas condiciones y preocupaciones paternas van a figurar reflejadas en algunas obras, como El dogma, El judío Aarón y Nadie la conoció nunca. Nació Eichelbaum con la vocación de dramaturgo y al arte dramático dedicó su vida. Su primera aventura empieza a los catorce años con la composición de un sainete en tres cuadros que titula El lobo manso. Contando con el apoyo de un tío suyo que vivía en Rosario y con el propósito de estrenar este sainete, el joven Samuel deja la casa y va a Rosario en busca de una compañía que acepte su obra.

Aquel chiquillo, de revuelto pelo y ceño contraído, llevaba bajo el brazo un cuaderno de colegial cubierto de nerviosa escritura, de acotaciones apretadas, indicaciones imperiosas que describían a las personas y ordenaban su aparición. A esa edad en que sus compañeros, que frecuentaban la escuela, y trabajaban en la chacra o cuidaban los bueyes en el potrero comunal, soñaban en las carreras que se

realizaban en las tardes de fiestas o en las diversiones de la yerra, a esa edad de divagación todavía pueril, había imaginado ya un diálogo, un conflicto, un esquema oscuro de las vicisitudes humanas.²

Después de haber visitado vanamente a los varios empresarios de la ciudad, vuelve a casa descorazonado, pero resuelto a continuar sus esfuerzos dramáticos.

Motivado por su inquietud intelectual y atraído por la vida y las actividades literarias de la ciudad grande, Eichelbaum, en sus ardorosos veinte años, deja la casa paterna por segunda vez y se traslada a Buenos Aires en busca de un clima propicio para el cultivo de sus dotes literarias. En la capital el joven Samuel empieza a frecuentar los varios cafés y peñas literarias donde observa atentamente las conversaciones informales de los artistas y literatos y asiste a menudo a sus conferencias. En una de estas reuniones, conoce a Alberto Gerchunoff que lo presenta a otros jóvenes con quienes pronto intima y forma su primer círculo de amistades. Evocando aquellos días tempranos de aprendizaje literario y refiriéndose a las aspiraciones e intereses del joven Samuel de aquel entonces, Gerchunoff escribe:

De aspecto adusto, de una profunda taciturnidad interior que denunciaba su premadura madurez, silencioso a veces hasta el mutismo, locuaz en ocasiones hasta llegar a la amplitud de la disertación, interesaba apenas se empezaba a tratarlo. Se advertía en seguida que en ese hombre joven, un poco torturado, no por retorcimientos recónditos, sino por

su visión general, por su contemplación de unánimemente humano, se agitaba algo que nos apartaba del hablador común del café, que en esa época mantenía aún su prestigio de academia nocturna y concentraba, con la hora de las estrellas, a la mayoría de los que se dedicaban en nuestra urbe, suntuosa y provincial, al oficio de hilvanar palabras y las convertían en su diaria plática en travesaños del globo terrestre.³

Con la ampliación de su círculo de amistades, el papel de Eichelbaum cambia, y de atento observador se convierte en participante activo y exponente de varias ideas. El tema que desde el principio parece atraer su atención, es el teatro. Siguiendo la costumbre de la "academia nocturna", se enfrasca ahora en largas discusiones, que a veces duran noches enteras, sobre el teatro en general o acerca de la labor dramática de Ibsen, Bjornson, Shakespeare y otros dramaturgos.

Al estallar la primera guerra mundial, el ritmo de las actividades nocturnas de Eichelbaum cambia. Alberto Gerchunoff que, como amigo y compañero de Eichelbaum comparte con él muchas de estas actividades, cuenta en qué consisten los nuevos intereses de su amigo Samuel.

Ambos hacíamos la guerra a Alemania.... Nos diseminábamos por las esquinas de la metrópoli, en las salas de los cinematógrafos, en las asambleas de los suburbios, para anunciar a la humanidad que la ineludible derrota del prusianismo, de la dinastía germánica, de lo que yo llamaba en mis arengas de combatiente callejero "el Africa Rubia", traerá al universo el goce completo de la paz en un orden razonable y amable.⁴

Con el deseo de mejorar su modalidad lingüística y perfeccionar su idioma, empieza Eichelbaum a escribir para los periódicos tratando diversos temas que incluyen comentarios políticos, crónicas de la vida porteña y sátira social. Al mismo tiempo, cultiva la crítica dramática y sus comentarios aparecen en los periódicos La Nota, La Nación y La Prensa de Buenos Aires. Sus actividades periodísticas se extienden, unos años más tarde, para incluir más artículos y comentarios sobre el género dramático que se publican ahora en las revistas y periódicos El Diario, Sur, Nosotros, Argentina libre y Noticias gráficas. Su labor crítica incluye dos valiosos trabajos sobre el teatro de Florencio Sánchez y el de Ernesto Herrera.⁵

Siguiendo el ejemplo de otros dramaturgos, escribía de vez en cuando autocríticas de sus propias obras dramáticas destinadas a aclarar ciertos puntos o encaminadas a señalar aspectos de notable interés implícitos en la obra. En la primavera de 1940, época del estreno de Un quapo del 900, Eichelbaum escribía con referencia a esta obra particular:

Me ha sentido atraído por un aspecto de aquellos años nuestros y, como consecuencia, he terminado una pieza que titulo Un quapo del 900, destinada a la compañía Muino-Alippi, cuyos dos primeros actos-la obra tiene tres-conoce, desde los primeros meses de 1937, el agudo director del bien renombrado rubro artístico. He hablado de los elementos prístinos que brinda aquella época y reparo en el peligro que implica para mí -para mi trabajo, mejor dicho- esa afirmación. No estoy muy seguro de que mi obra refleje eso. Mas bien, cierto

abandono en el don de vivir un poco dionisíacamente, sin la percepción del mecanismo espantable que hace vivir. Las gentes de entonces no aplicaban los oídos a las voces interiores que desintegran y vivían una vida infinitamente igual, para la noción actual, pero más libre. De esa época hay un tipo que ha quedado ileso de la visión literaria de entonces y de la hoy: el guapo puro. Este es el sujeto saliente de mi obra, según lo anticipa el título. He querido buscar el resorte íntimo por el cual actúa. Me propuse, por otra parte, hacer una proeza en la que la pintura de ambiente no surja en forma exclusiva de las individualidades, según la casi totalidad de mis obras. Me propuse, también, vencer lo que en este caso serían mis vicios fundamentales de autor, extirpando despiadadamente las autoexplicaciones y la introspección, auxiliado por las características de la época y de sus hombres. No sé si lo he conseguido y tampoco sé con qué ventaja, pero no puedo hacer un secreto de la alegría que me produce el haberlo intentado. En el peor de los casos, Un guapo del 900 tendrá en mí y para mí la importancia de un avatar consciente.⁶

Otro aspecto de su labor literaria incluye narraciones y cuentos que, agrupados, constituyeron tres libros: Un monstruo en libertad (1925), Tormenta de Dios (1929) y Un viajero inmóvil (1933). Se anunció también la inminente aparición de la novela El casamentero que nunca llegó a ser publicada.

En 1919 Eichelbaum presenta a la consideración del público bonaerense su primera obra.

En la quietud del pueblo se denominaba la pieza inicial de Eichelbaum. Con ella apareció ante el severo juicio de los que escribían y dictaminaban sobre lo que se escribe. Se manifestaba en ese ensayo, digámoslo así al compararlo con sus posteriores producciones, el nervio de un autor, y lo que más halagaba a los espectadores exigentes, un autor sin la voracidad de conquistar

al auditorio con los recursos subrepticios o vulgares con que resulta fácil, según afirman los entendidos, atraer la muchedumbre y lograr el éxito. Eichelbaum empezaba.⁷

A partir de este momento, Eichelbaum sigue escribiendo para la escena tratando de enriquecer su labor con nuevos matices, experimentando con esencias originales y perfeccionando la técnica de su arte dramático.

Como todo escritor original, Eichelbaum tiene sus preferencias y siente predilección por cierto tipo de temas y problemas que siempre enfoca en su aspecto íntimo. Le atraen las varias dimensiones de la realidad oculta del hombre y siente la necesidad de explorar la vida en forma vertical penetrando hasta las más recónditas profundidades del alma. Los que lo conocieron de muy cerca,⁸ hablan con entusiasmo de su personalidad mesurada y fuerte, de su carácter serio y concentrado y de su obsesión por lo introspectivo. En 1928, Eichelbaum escribía: "Soy un maniático de la introspección. Cualquier suceso, por insignificante que sea, me induce a bucearme obstinadamente."⁹ Fiel a su premisa, no busca y no plantea conflictos superficiales, sino que examina choques interiores e indaga en los motivos que engendran las acciones interiores del hombre. Este desapego a lo superficial y afán por las esencias íntimas, está en plena armonía con su visión dramática según la cual la verdadera acción no se forja sólo del conjunto de los movimientos escénicos,

sino que se forma con la expresión y emana del pensamiento a medida que éste se exterioriza y se convierte en palabras.

La ideología de Eichelbaum tiene su raíz en la remota antigüedad clásica y brota del interno choque de la interrelación del hombre consigo mismo. Es una ampliación del apotegma socrático γνῶθι σεαυτόν o sea "conócete a ti mismo". La vida del hombre, según el gran filósofo, debe ser una lucha incesante destinada a familiarizar al hombre con su propia naturaleza. Para la implementación de esta teoría, Sócrates sugería frecuente autoanálisis y constante autovaloración: enfrentamiento del individuo consigo mismo. La verdadera vida humana, según Eichelbaum, consiste en un preciso conocimiento de las ideas y de los sentimientos del hombre. Sólo a través del entendimiento de sus ideas y de la comprensión de los sentimientos propios, puede el hombre comprender las ideas y los sentimientos ajenos. El conocimiento de lo que rodea al hombre empieza por el conocimiento del hombre mismo. Para que el hombre conozca su circunstancia, como diría Ortega y Casset, primero hay que conocerse a sí mismo. La existencia de una vida completa presupone el ejercicio de una amplia libertad espiritual, postulado que, según Eichelbaum, constituye el comienzo de una profunda comprensión y mutua lealtad entre los hombres. Así, la independencia espiritual en la dramaturgia de Eichelbaum,

llega a considerarse como supremo esfuerzo y como vehículo para la comprensión de la naturaleza humana en particular, y de la vida humana, en general. La búsqueda de la independencia espiritual ocupa lugar preponderante en la problemática del arte dramático eichelbaumiano y va a constituir el objeto de la existencia de los personajes principales. Por un proceso de análisis introspectivo el personaje, que hasta entonces ha vivido en un estado de desenfoque, se encuentra a sí mismo; por la intervención de un hecho determinado descubre su verdad y se transfigura en un ser independiente, responsable y en paz consigo mismo. Esta transfiguración absoluta se consigue a toda costa y a todo riesgo, a veces aun con evidente desprecio e indiferencia a las existentes convenciones sociales. A Eichelbaum le interesan primeramente los problemas profundos del hombre, y de éstos los que el hombre como ser razonador, se plantea por sí mismo. Con actitud analítica y reflexiva se enfrenta entonces con sus personajes y observa las acciones, y reacciones de éstos siguiendo la línea que traza el proceso del análisis introspectivo.

Expuesta la ideología y establecida la visión y concepción dramática del autor, procedamos ahora a presentar su producción escénica y a exponer los eslabones formativos que componen las obras dramáticas.

El año 1920 marca la iniciación oficial de Eichelbaum en el teatro profesional con la aparición de su primera obra en tres actos titulada La mala sed y estrenada por la compañía de Angelina Pagano. En esta obra se presenta un vasto cuadro dentro del cual se mueven los miembros de una familia tiranizados por una pasión sensual. Estos seres atormentados tienen plena conciencia de la pasión que los domina, la examinan y analizan su procedencia, sin poder escapar de su fuerza avasalladora. Al final, todos se resignan al darse cuenta de que son víctimas de un desorbitado impulso sexual que del padre se transmite a los hijos paralizándolo la voluntad e impidiendo la imposición de la razón. La obra fue acogida con entusiasmo, tanto por el público, como por los críticos, algunos de los cuales vieron en La mala sed la eclosión de una nueva era para el teatro argentino. Alfredo de la Guardia dice "que introduce en la dramaturgia argentina un elemento hasta entonces inédito: la psicología abisal".¹⁰

En 1921 se estrena El dogma, en un acto, obra de contenido social cuyo material deriva del fondo familiar de Eichelbaum y refleja las preocupaciones sociales de su padre, que, como el protagonista de la obra, era obrero ruso emigrado a la Argentina y defensor de los ideales de la clase obrera.

Otro drama que se desarrolla en el ámbito familiar, es la pieza Un hogar, obra en tres actos, estrenada en 1922.

En Un hogar se traza el perfil psicológico de los miembros de una familia -cinco hermanos y una hermana- y se registran sus acciones siempre movidas por la falta de afecto y completa incomprensión. La personalidad de cada hermano es modificada por un ciclo de influencias y experiencias individuales adquiridas en un ambiente en que domina cierta actitud de apatía e indiferencia recíproca entre los hermanos. Los defectos personales de un hermano son proyectados sobre la personalidad del otro y sirven de norma para la valoración de la conducta individual y colectiva.

En el mismo año, aparece El camino de fuego, en dos cuadros, cuyo asunto versa sobre la historia de dos amigas engañadas: la primera, preparada psicológica y fisiológicamente a aceptar las obligaciones de madre, se ve obligada a rechazar la maternidad para evitar las consecuencias del escándalo social; la segunda, que exhibe una marcada indiferencia hacia los niños, acaba casándose y aceptando la llegada del hijo.

De acuerdo con la pauta trazada con la aparición de La mala sed, o sea, el tratamiento de temas en que el imperio del instinto figura en el primer plano, escribe Eichelbaum El ruedo de las almas, en tres actos, estrenada en 1923. Es la historia de dos hombres distintos en apariencia pero iguales en el fondo de la personalidad; ambos caen víctimas del instinto sensual. El uno, joven y

apasionado, confiesa su incapacidad de controlar sus acciones ligadas con impulsos bajos y exalta la finalidad de la vida; el otro, medurado en su carácter e intransigente en sus ideas, critica con rigidez e intolerancia las pasiones humanas bajo el peso de las cuales, irónicamente, sucumbe él mismo.

Otro drama de conflictos de clase media planteado en el ámbito de la familia, es La hermana terca, en tres actos, estrenada en 1924. Como en Un hogar, en esta obra las relaciones entre hermanos constituyen el eje dramático de la pieza que versa sobre el problema íntimo de la mujer y su incapacidad de distinguir entre el amor materno y el cariño fraternal.

En 1926 se estrenan dos obras cuyo contenido versa sobre el problema racial: El judío Aarón, en tres actos, y Nadie la conoció nunca, en dos actos. La segunda de estas obras es la dolorosa historia de una muchacha emigrante judía que llegada a Buenos Aires desde Polonia, asume el nombre fingido de Ivonne y goza de la vida lujosa de la capital hasta que la reproducción de una escena despierta su conciencia racial y se descubre su verdadera personalidad, la que nadie conoció nunca.

El año siguiente, 1927, aparece N. N. homicida, obra en un acto, en que se esboza la odisea psíquica de un hombre que después de haber cometido un crimen "en nombre de la sociedad", no puede reconciliarse con su conciencia y busca

la oportunidad de purificarse por medio de la confesión. Cuando tal oportunidad se le presenta, N. N. inicia una severa autocrítica en la que se percibe que el hombre tiene plena conciencia de su crimen, lo expone, lo analiza y busca los móviles de su acción funesta. Por falta de comunicación e incompreensión con sus interlocutores, el mismo N. N. sirve de juez, y aunque su crimen parece justificado-mató para librar a la sociedad de un hombre cuya "vida entrañaba un peligro para la humanidad"-¹¹ sigue torturado por su conciencia y por el miedo de que el impulso de matar reaparezca a la luz de las mismas circunstancias.

En 1928 se estrena otra obra de un acto titulada ¡Viva el padre Krantz! en la cual aparece la figura de un sacerdote cuya vida está constantemente mareada por la tentación de los bienes materiales. Como los personajes de La mala sed, este sacerdote está cautivo de una pasión que domina su vida y marca el rumbo de su destino. Al final, a pesar de sus esfuerzos, el padre es vencido por la atracción de los bienes terrenales, pero consigue salvarse de la caída definitiva y desastrosa.

En 1929 aparece la obra en tres actos Cuando tengas un hijo que representa la historia de un joven adolescente atrapado en su soledad e incapaz de comunicarse con el mundo que lo rodea, y especialmente con su padre viudo. Es también la historia de una mujer en busca de hogar, y la de una joven en el momento en que descubre el amor.

Los tres relatos están estrechamente tejidos de tal manera que la historia de la mujer y la de la joven complementan el argumento central que versa sobre las relaciones del padre y del hijo.

Otra obra en que las relaciones filiales constituyen el nudo del drama es Señorita, estrenada en 1930. Enfocando dos momentos cruciales en la vida de una joven, se percibe que en ambos casos la protagonista actúa de la misma manera: la primera vez abandona la casa para librarse de la tiranía de su padre, y la segunda, huye para librarse de su amante, considerando la paternidad y el amor como meras expresiones de egoísmo. En los dramas anteriores al advenimiento de Señorita los principales personajes femeninos aparecían, por lo general, como tipos de mujeres víctimas del hombre (Elsa de La mala sed y la señora Amador de El ruedo de las almas). Con la aparición de Señorita, Eichelbaum inicia una serie de dramas en que el personaje víctima femenino es reemplazado por la mujer de espíritu independiente que lucha por la defensa de sus principios y está dispuesta a toda clase de sacrificios para conservar su dignidad. Señorita fue bien acogida por el público y su autor recibió, en 1931, el primer premio municipal de la ciudad de Buenos Aires.

En 1931 aparece Ricardo de Gales, príncipe criollo, obra en un acto, en que se pone de manifiesto la intención satírica del autor, aspecto que hasta ahora no hemos

encontrado en la presentación de su producción dramática.

Una obra en que se exhibe claramente el desapego de Eichelbaum por la realidad externa y su afán por la realidad de las esencias, es Soledad es tu nombre, en seis actos, estrenada en 1932. Se traza el perfil de una mujer joven que a pesar de su caída y su apariencia exterior y mundana, conserva intacto y puro su cosmos interior, mostrando que la destrucción superficial debida a las adversidades de la vida no afecta la esencia del ser humano, el cual, indiferente a las convenciones sociales, puede mantener su superioridad moral.

Después del estreno de Soledad es tu nombre, Eichelbaum se retira del teatro por dos años y se dedica a escribir cuentos que en 1933 aparecieron bajo el título de El viajero inmóvil.

En 1934 vuelve a sus actividades teatrales estrenando la obra En tu vida estoy yo que consta de seis cuadros y está basada en su cuento "Laberinto". Como en la obra anterior, el peso del juego dramático cae sobre los hombros de una joven que lucha en busca de su íntima felicidad espiritual. A causa de una incomprensión se separa de su novio, y meses después, se casa con otro hombre a quien ofrece su amor y dedicación. A los cuatro años de casados, la joven descubre que la imagen del antiguo novio no está muerta, sino que vive sepultada en el fondo de su subconciencia, y resucita a medida que los pliegues de su

subconciencia se iluminan por la evocación de un recuerdo.

De aquí en adelante, el recurso predilecto del análisis introspectivo utilizado desde la aparición de La mala sed cobra un marcado vigor y va a figurar con distintos matices como rasgo caracterizador en toda la producción dramática del autor. Con esta obra, la posición de Eichelbaum en el teatro se solidifica y su labor escénica recibe los merecidos elogios de reconocimiento. Los críticos de la época distinguieron en su arte visibles aspectos de madurez y ensalzan el esfuerzo del autor con los mejores encómios. A. E. Torrassa señala la creciente tendencia del autor a la exploración del yo; dice que la pieza "pertenecce a las más noble forma del género teatral",¹² y añade que "Samuel Eichelbaum es uno de los valores más altos de la literatura rioplatense."¹³ Con referencia especial al recurso de la apelación al subconsciente, el mismo crítico ve cierto parentesco de esta pieza con el Extraño interludio de Eugenio O'Neill, y añade lo siguiente, hablando siempre de lo subconsciente:

Pero Eichelbaum no se vale del soliloquio ni de las máscaras para marcar estos estados en que asoma la vida interior más profunda, vecina a los instintos y a las tendencias vitales; usa un medio más simple, más natural. Hace que sus personajes se confiesen en instantes de ensimismamiento, cuando hablan para sí y está atenuada la censura que ejerce la conciencia sobre nuestro pensamiento y nuestros impulsos; o les vincula en este estado equivalente y más libre, que es el sueño.¹⁴

Manuel Lago Fontán, después de exponer los aciertos de la obra, señala la tonalidad diferente de cada acto, y concluye: "Un magnífico trabajo teatral. La obra de un artista: sentida, pensada, profunda y valiente. Obra nacional de singular calidad, construída con los elementos más nobles del teatro universal: el amor, la verdad y el pensamiento".¹⁵

En 1936 estrena Eichelbaum una de sus mejores obras: El gato y su selva, en tres actos. De acuerdo con lo que nos dice el autor en su autocrítica, se plantea el problema de la soltería que afecta a un hombre y a dos mujeres. "Pero el problema del solterón difiere del de las solteras. En el hombre es casi siempre un fenómeno psicológico; en las mujeres, en cambio, casi siempre un fenómeno social."¹⁶ Sin descartar por completo el aspecto social, el autor dirige su atención al fenómeno psicológico y en particular a los móviles que nutren este fenómeno. Los personajes principales de la obra, dos tías y un sobrino, viven en un ambiente asfixiante en que el sobrino Eleuterio (nombre simbólico relacionado con el afán del personaje por la libertad),¹⁷ es receptor constante de las influencias de las dos tías. Huérfano desde niño y criado bajo la tutela de las dos solteras, Eleuterio, al llegar a una edad madura, se enfrenta con un problema cuya solución requiere su intervención personal. A lo largo de su vida monótona ha querido a una mujer y ha creído que podría llegar a ser su esposa. En el momento de decidir, y a pesar de sus

esfuerzos, Eleuterio se ve incapaz de romper los lazos y librarse del influjo de las tías, pues el ambiente ha afectado su conducta y ha forjado su carácter petrificando sus sentimientos amorosos. Como el gato salvaje que domesticado pierde su rapacidad y su capacidad de vivir en la selva, Eleuterio admite que no puede encontrar el coraje de abandonar la casa y vivir en la selva mundana. Así, Eleuterio, que irónicamente anhela la libertad, queda libre del matrimonio y de la mujer querida para permanecer esclavo de las fuerzas dominadoras de sus tías. El gato y su selva representa un avance marcado sobre las obras precedentes en cuanto este avance se refiere a la modalidad de la caracterización, al reparto de la acción y al balance estético y psicológico. El proceso de la caracterización es de doble contextura e incluye caracterización por proyección de los sentimientos del personaje y por alusiones de otros personajes; la acción brota en proporciones iguales tanto del ámbito físico-externo, como del cosmos interior, o sea, que hay armonía entre palabra y movimiento; y por fin, se observa un equilibrio visible en la coordinación de los movimientos escénicos así como en el proceso del análisis introspectivo.

Tejido de madre, estrenada in 1936, representa tres momentos cruciales en la vida de un matrimonio: el período de la gravidez e incompresión, el del nacimiento del hijo y el período de la crisis espiritual y reconciliación.

Desde el punto de vista estructural, Tejido de madre representa la tendencia de su autor hacia la escena dual,¹⁸ característica que empezó a despuntar desde las primeras obras, y que va a formar rasgo típico a medida que su labor dramática se desarrolla. Sin eliminar el múltiple enfoque de las escenas complementarias, el autor se vale de la escena dual para mover la acción y desarrollar la trama hacia su desenlace determinado.

En 1940 se estrena una de las obras más discutidas del repertorio eichelbaumiano: Pájaro de barro, en un prólogo y tres actos. La obra dramatiza la historia amorosa de una simple peona¹⁹ de cultura limitada, con un escultor y analiza las repercusiones de esta aventura sobre la personalidad de la joven campesina.

En el mismo año estrena Eichelbaum otra obra de notable mérito, Un guapo del 900, en tres actos. El protagonista Ecuménico es un guardaespaldas de un jefe político y tiene su propio código de honor; no mata por órdenes de nadie, ni para proteger la vida de su patrón político, sino para conservar el honor de éste que se ve manchado por la infidelidad de su esposa. "A mi nadie me manda matar. Nadie me ha mandao nunca. Me juego solo. Soy asesino, si le parece, pero por mi voluntad."²⁰ Ecuménico sirve a su amo con lealtad y orgullo. Pero cuando se da cuenta de que la esposa de su amo lo engaña con su adversario político, ya no se siente capaz de seguir

sirviéndole y mata al amante para vindicar el honor de su amo. Explicando los móviles de su crimen en la confrontación que sigue con la esposa del patrón, el guapo dice:

"Soy hombre de don Alejo desde hace muchos años. Usted lo sabe. Y como le cuido la espalda, tengo que ver las traiciones que se le hacen y castigarlas a mi modo."²¹

Liberado de la cárcel por falta de pruebas, expresa ante su madre su intención irrevocable de volver a la prisión para recibir el castigo merecido. Así, el hombre "que... tomó él solito y su alma, a punto de cuchiyó, una comisería",²² según expresión de su madre, no puede aguantar en su conciencia el peso de un crimen que cometió para salvaguardar el honor de su amo; asume completa responsabilidad ante la ley, y se entrega a la policía para expiar su crimen. "Encerrao, aunque fuera pa siempre, no hay hombre que se me iguale, en coraje, en liatá, en honradez. Detrás de las rejas hasta la osamenta de Ordóñez se levantaría pa darme la mano."²³

Con el estreno de Un guapo del 900 y la incorporación de temas de tradición costumbrista, el teatro de Eichelbaum adquiere nuevo vigor que vitaliza su arte y aporta nuevas esencias evidentes en la arquitectura armoniosa, en la vibrante expresión de giros locales, en la acción y la densidad dramática de esta pieza. Los críticos señalaron con satisfacción el retorno de Eichelbaum a los campos de la tradición costumbrista del teatro argentino, y Alberto

Gerchunoff distinguió en el éxito de esta obra una prueba clara de las dotes creadoras del autor y de su capacidad de tratar temas de carácter local destinados para un amplio público.

Con Un guapo del 900 ha probado Eichelbaum que sabe manejar el teatro asequible a la multitud, que, ciertamente no cometería el pecado anti-poético de desdeñar, quien es, con tanta piedad y tanta elevación filosófica, un representante de ella y a la cual nunca quiso adular ni acercársele con la irrespetuosa brujería del prestidigitador. Ha demostrado con esa hermosa y arterial obra que el dinamismo dramático, el teatro absolutamente teatral, está abierto a su talento fertilísimo y si no lo usa con asiduidad es porque no le seduce ni le promete el medio de ahondar la vida como el drama primordial, de entrañada complejidad, que se ubica en la literatura definitiva.²⁴

Un guapo del 900 trajo a su autor mucha notoriedad y tuvo un tremendo éxito de taquilla. Con la colaboración personal del autor, la obra fue adaptada para el cine y la versión cinematográfica mereció el primer premio, considerada como la mejor película argentina de 1961.

En Vergüenza de querer, estrenada en 1941, nos presenta un cuadro de una familia que consta de dos hermanos y tres hermanas y que viven de rentas. Por una serie de escenas caracterizadoras, llegamos a conocer el perfil físico y espiritual de cada miembro de la familia y el problema que confrontan. Los conflictos individuales de los hermanos se diferencian aunque exhiban algunas características comunes. Divergen en cuanto representan distintos conceptos de la vida y

12

12-11-1921

12

12

convergen en cuanto nacen y se forjan en el ámbito del mismo hogar. Como en Un hogar, en Vergüenza de querer la actitud extraña de los hermanos hacia la vida está deformada por la proyección de los defectos propios sobre la personalidad de los otros individuos.

En el mismo año, y con diferencia de unos días, estrena Eichelbaum otra obra de textura psicológica titulada Divorcio nupcial. Utilizando su técnica favorita de la preponderancia de la escena dual, el autor nos presenta una pareja recién casada en el momento que ~~ésta~~ cruza el umbral de la nueva vida conyugal. Como sugiere el título, el conflicto principal empieza a surgir en la primera noche de la boda antes de que el matrimonio se haya consumado. El esposo que durante toda su vida ha sabido arreglar sus negocios con inflexible rectitud y razón mesurada, se apresura a poner la piedra fundamental de su hogar basado en el postulado de verse reflejado en un hijo. La esposa se siente ofendida por la condición tácita impuesta por el hombre; su dignidad de mujer se rebaja al sentirse convertida en un instrumento de reproducción. Atada al hombre por el nudo matrimonial, la esposa cumple su deber de mujer y se queda con él. Pero cuando la niña nace, la madre y esposa deja el hogar para dramatizar el abismo que se abrió la misma noche de la boda. El padre permanece con la hija hasta que un día el hombre de carácter intransigente se da cuenta de que no se puede forjar el carácter de los

otros según su propia voluntad, y va en busca de la esposa para confesar su error e invitarla a volver a su familia.

La contribución de Eichelbaum en la formación de un teatro nacional argentino con rasgos regionales, es más evidente en la producción de Un tal Servando Gómez, drama en un prólogo y tres actos, estrenado en 1942. En esta obra se traza con toques minuciosos, el retrato simple y bondadoso de un carrero de Avellaneda rodeado de un ambiente de color local. Las cualidades de su carácter se definen por una serie de escenas que empiezan con la llegada a la casa del carrero de una mujer y su niño en busca de amparo, y terminan con un proyectado duelo entre Servando y el esposo de la mujer, duelo que nunca llega a realizarse.

Después del estreno de Un tal Servando Gómez, la producción dramática eichelbaumiana pasa por un período de inactividad y silencio que dura hasta 1952, año en que aparece Rostro perdido. Esta obra, que pertenece al ciclo de dramas psicológicos, fue escrita en 1942 bajo el título de La liebre enfocada y puesta en la escena en 1952. La acción de la obra se desarrolla en una pensión donde presenciamos las acciones y reacciones de los pensionistas, sus ideas, preocupaciones y problemas de la vida cotidiana. La pintura del ambiente de la pensión está en plena consonancia con la mediocridad de los personajes que viven y se mueven dentro de su marco asfixiante: los dueños con

sus quejas diarias; el periodista con sus proyectos frustrados; la maestra de escuela que odia secretamente la vida; el estudiante de medicina que, cansado de estudiar anatomía, se pregunta sobre la finalidad de este curso en la medicina. Como en Vergüenza de querer, en esta obra se usa el método de múltiple escenario con enfoque simultáneo a todos los personajes. Después de haber presentado un breve bosquejo de cada pensionista en varias escenas de índole caracterizadora, el enfoque dramático se dirige hacia la pareja central compuesta por la viuda Angela Custodia y el cantor Carlos María. El cantor inicia un asedio persistente, seduce a la joven viuda y luego la abandona. Esta, indignada por la actitud de aquél, lo mata, castigando así al asesino de la imagen de su esposo y no a su seductor. Como en Un tal Servando Gómez, aquí los personajes secundarios adquieren carácter notable, y mientras enriquecen el cuadro total como unidades completas hábilmente trazadas y claramente delineadas, sirven también para realzar la densidad dramática de la figura central. Esta pieza comparada con otras precedentes, presenta ciertas diferencias en cuanto al desenlace. En Un tal Servando Gómez, por ejemplo, el público ha asistido al forjamiento del carácter del protagonista mediante sus acciones y declaraciones personales, y al final, el enfrentamiento del carrero con su antagonista no es algo que extrañe al público. En cambio, en Rostro perdido el

auditorio no tiene precedentes del carácter de la heroína y consecuentemente no puede adivinar cuáles son los verdaderos móviles de la acción de Angela Custodia hasta que ella misma los profiere en la última escena de la obra. Parece que el autor en su afán de hacer hincapié en la condición del ambiente, no pintó al personaje central con fuertes pinceladas definitivas y caracterizadoras.

En 1955 se estrena la obra Dos brasas, drama en tres actos, cuya acción transcurre en Nueva York. La obra presenta la historia de una mujer dominada por la avaricia y el amor pasional a su esposo. Las dos obsesiones se desarrollan en pleno conflicto cuando el esposo Robert, cansado de tolerar las locuras económicas de su esposa Eleanor, decide pedir el divorcio. Eleanor entonces renuncia a sus derechos sobre su fortuna, deposita el dinero a nombre de Robert y se arregla así el asunto del divorcio. Una vez adquirido el dinero, Robert se convierte en un esclavo y sufre una crisis de "avaricia contagiada". Eleanor que se da cuenta de la condición grave de su esposo, trata de reclamar el dinero y recibe la recalcitrante y obstinada respuesta de Robert. La obra termina con una nota trágica que le da el tono de una tragedia moderna. El elemento trágico está enraizado en el mismo personaje de Eleanor que, al transmitirlo a Robert, asume ella la responsabilidad ética de las acciones de su esposo y sufre las consecuencias en manos de

éste cuando la obsesión por el dinero se convierte en codicia incontrolable. Estructuralmente, Dos brasas representa un mejoramiento técnico que consiste en una construcción más flexible y menos rígida, que sin excluir la escena típica dual eichelbaumiana, añade a la ya conocida manera de caracterización otro modo de definir a los personajes mediante una presentación directa.²⁵

El problema de la paternidad, abordado por el autor en Cuando tengas un hijo y en Tejido de madre, cobra un marcado vigor en Las aguas del mundo, obra en tres actos, estrenada en 1957. La acción de la obra se despliega en la región entrerriana, y el personaje protagónico es un joven simple y bondadoso. Los viajes que él hizo por "las aguas del mundo" ennoblecieron su personalidad y humanizaron su carácter. Al lado del protagonista Laureano, figura Amancia, una muchacha joven de carácter sencillo y volátil. Laureano está enamorado de Amancia, pero ella no le corresponde y se lo dice cuando el joven está para salir y cumplir su servicio militar en la marina. Durante la ausencia de Laureano, Amancia da a luz a un hijo que es el fruto de las relaciones que ha tenido con un hombre de edad madura. Para tranquilizar a su madre, Amancia atribuye la paternidad de su hijo a Laureano, y éste al regresar del servicio militar, lo acepta. Asumida la paternidad del hijo, Laureano acepta también el casamiento impuesto por los padres, pero confiesa a

Amancia que no la quiere. Después de unos años Amancia muere y Laureano asume complete responsabilidad del hijo y lo defiende cuando su verdadero padre viene a reclamarlo.

En 1967, diez años después de la aparición de Las aguas del mundo, Eichelbaum ve estrenada su última obra titulada Subsuelo, en tres actos. La obra relata la pasión tardía e impulsiva de una soltera cincuentona y traza el proceso en que se revela el amor. La mujer vive con su hermana menor, que es también soltera, y las dos son retratadas en una serie de escenas en que las dos hermanas aparecen casi siempre acompañadas por dos jóvenes estudiantes. Como contrafigura de la hermana mayor aparece el estudiante más joven, de unos veinte años, que con su inexperiencia y bondad sirve de fuente de inspiración y atracción para el despertar de los sentimientos amorosos de la cincuentona. Los cuatro personajes comparten igualmente el juego del análisis introspectivo que se despliega a través de largas conversaciones, por la mayor parte entre dos personajes, sobre temas variados.

Con la presentación de Subsuelo, se cierra el ciclo de estrenos de las obras dramáticas de Eichelbaum. Quedan todavía dos obras que fueron publicadas, pero nunca se estrenaron: Un cuervo sobre el imperio y Gabriel el olvidado, ambas en tres actos. La primera de estas obras cuenta la historia dramática de una joven presentada en su doble capacidad de mujer y de Reina. Usurpado el reino

por un primo suyo, la Reina vive en exilio donde tiene su corte provisional y desde donde dirige sus planes anti-revolucionarios encaminados a recuperar el trono. Entre los individuos que frecuentan su corte imperial figura un joven arquitecto llamado Artino de quien la Reina se enamora, y lo envía a su país para encabezar las fuerzas antirevolucionarias. Vencidos los enemigos de la Reina, Artino, que ahora es el comandante general del ejército, en vez de restaurar la monarquía e invitar a la soberana a que recupere su trono, él mismo se declara jefe del estado aboliendo la institución monárquica. Unos años más tardes, a petición de la Reina, los ex-amantes y ahora enemigos, se encuentran en la frontera de un país neutral donde la ex-soberana pide las explicaciones apropiadas. Artino responde que no considera traición lo que ha hecho, y añade: "Comprendí que el ser humano actúa en dos universos diferentes: uno, visible, iluminado por la conciencia de su vinculación indestructible con su pueblo y, a través de éste, con la humanidad, y otro, en penumbra, el invisible de su espíritu, iluminado tan solo por relámpagos de deseos."²⁶

La segunda de las obras que todavía no se ha estrenado lleva el título de Gabriel el olvidado; es una de las obras más acabadas del repertorio eichelbaumiano y la que ostenta casi todos los rasgos caracterizadores típicos del arte de su autor. Como en Subsuelo, el principal papel

Ar

Ed

Ch

D

ô

Z

E

V

â

h

t

D

o

t

h

R

Y

h

S

â

t

â

t

o

h

dramático está repartido entre cuatro personajes, dos hombres maduros y dos hermanas jóvenes, presentados en un entrecruce caleidoscópico de deseos, conflictos y aspiraciones. Dionisio convive con la hermana menor Ratona, joven de dieciocho años que dejó la casa paterna para independizarse y seguir su vocación favorita de corista. La hermana mayor Leda, que aspira a una carrera de actriz en el teatro, vive con sus padres hasta que queda embarazada. Entonces abandona la casa y animada por Dionisio viene a ver a su hermana para quedarse con ella y dar a luz. Entonces Ratona, que se siente ofendida por el desdén que Leda ha mostrado siempre por su vocación, rehusa aceptarla en su casa y decide salir dejando a su hermana bajo la protección de Dionisio. Este, encantado por la idea de un hijo que siempre ha anhelado pero que nunca pudo darle Ratona, acepta a la futura madre y le ofrece su amparo y cariño. Nacido el chico, Leda visita al padre de su hijo, que es el director de una compañía teatral, y le pide trabajo. El director rechaza a la madre y a la actriz, y Leda iluminada por su calidad de madre y fortalecida por una voluntad tenaz, se dedica a estudiar el arte mímico hasta que, con la ayuda positiva de Dionisio, encuentra su verdadera vocación: la de una actriz de teatro.

Además de las obras presentadas, Eichelbaum escribió, en colaboración con Pedro Pico, las siguientes piezas: Un romance turco, un acto (1920); La Juana Figueroa, un acto

(1921); Doctor, dos actos (1922); La cáscara de nuez, tres actos (1921). En colaboración con Agustín Remón escribió Lotería sin premio, dos actos (1930).

En la breve presentación de la labor dramática de Eichelbaum, hemos visto la persistencia de algunos aspectos determinantes que corren a lo largo de su producción escénica y que constituyen el elemento unificador de toda la obra. A pesar de esta considerable unidad, el conjunto de la obra puede deslindarse en tres épocas, cada una de las cuales reviste distintas características y presenta cierta variación temática, pero siempre tratada con la misma modalidad de enfoque. La primera época que se extiende hasta 1940, año del estreno de Pájaro de barro, se caracteriza por el predominio de una actitud analítica e introspectiva y por la proyección de un teatro de índole universal que entronca con las corrientes principales del teatro europeo. Con la segunda época, Eichelbaum inaugura una nueva modalidad de expresión que consiste en la limitación del razonar excesivo, en la utilización de un lenguaje natural y más espontáneo y en una estructuración de forma armoniosa y más equilibrada. Lo más notable durante este período es la admisión de temas de tono localista con elementos costumbristas que se manifiesta principalmente en la pintura del tipo del guapo y del carrero dramatizados en las respectivas obras de Un guapo del 900 y Un tal Servando Gómez. La producción de la tercera época, que

empieza en 1952 cuando se estrena Rostro perdido, presenta un avance técnico sobre las otras dos épocas que preceden en cuanto este avance se refiere a la estructura, estilo y densidad dramática. Junto a la persistente vena del análisis introspectivo corre un renovado afán por temas locales cuya acción se ubica en el campo, repleta de esencias de una belleza insuperable y de un lirismo encantador. Además de la temática multiforme que sustentan las varias piezas, los rasgos salientes que sintetizan el conjunto escénico de Eichelbaum son un marcado aspecto intelectual que caracteriza a los personajes, un afán vehemente por el análisis introspectivo y una evolución técnica evidente en todos los sectores de su producción dramática. Cada uno de estos elementos característicos va a constituir objeto de estudio particular en los cuatro respectivos capítulos que siguen.

NOTAS DEL CAPÍTULO PRIMERO

¹Jorge Cruz, Samuel Eichelbaum, Cuadernos de las Ediciones Culturales Argentinas (Buenos Aires, 1962), pág. 13.

²Alberto Gerchunoff, "Samuel Eichelbaum" en Prólogo a Un tal Servando Gómez, Vergüenza de querer, Divorcio nupcial (Buenos Aires: Ediciones Conducta, 1942), pág. i.

³Ibid., págs. ii-iii.

⁴Ibid., pág. iv.

⁵Samuel Eichelbaum, Ernesto Herrera, Cuadernos de Cultura Teatral, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1936; "Florencio Sanchez" Boletín de Estudios del Teatro, No. XI.

⁶Samuel Eichelbaum, La Nación, 28 de marzo de 1940. Citado por J. Cruz en Samuel Eichelbaum, pág. 68.

⁷A. Gerchunoff, Samuel Eichelbaum, pág. iv.

⁸Ibid., pág. ii.

⁹J. Cruz, Samuel Eichelbaum, pág. 13.

¹⁰Alfredo de la Guardia, "Raíz y espíritu del teatro de Eichelbaum", en Nosotros, No. 25, (abril de 1938), pág. 132.

¹¹Samuel Eichelbaum, N. N. homicida, (Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1965), pág. 44.

¹²A. E. Torrassa, "En tu vida estoy yo", en Crítica, (agosto de 1934).

¹³Ibid.

¹⁴Ibid.

¹⁵Manuel Lago Fontán, El Mundo, (13 de agosto de 1934).

¹⁶Samuel Eichelbaum, La Nación, (20 de mayo de 1936). Citado por J. Cruz en Samuel Eichelbaum, pág. 46.

¹⁷Eleuterio: del griego Ελευθέριος nombre propio que deriva del sustantivo ἐλευθερία libertad.

¹⁸Escena dual: escena larga de índole discursiva en que los personajes se enfrentan de a dos; una especie de diálogo dual de tono discursivo.

¹⁹Peona: trabajadora campesina a jornal. Modismo rioplatense frecuentemente usado por el autor a lo largo de la obra Pájaro de barro.

²⁰Samuel Eichelbaum, Un guapo del 900 (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1952), pág. 103.

²¹Ibid.

²²Ibid., pág. 85.

²³Ibid., pág. 153.

²⁴Gerchunoff, Samuel Eichelbaum, pág. ix.

²⁵Caracterización de los personajes por medio del método directo, o sea, en acción o por expresión y estilo directos.

²⁶Samuel Eichelbaum, Un cuervo sobre el imperio (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966), pág. 127.

CAPÍTULO SEGUNDO

LA COMPLEJIDAD TEMÁTICA

Eichelbaum empieza a escribir para la escena después de la primera guerra mundial, época en que el interés principal de los dramaturgos europeos se centra en temas de índole filosófica con problemas pertinentes a la verdad, la relación entre la realidad exterior y la íntima, la transformación de la personalidad frente al fluir del tiempo, la dicotomía entre el cuerpo y el espíritu, el problema de la comunión del hombre con otros hombres y la relación de éste con su ámbito inmediato.¹

El teatro de vena realista que se había iniciado a fines del siglo pasado persiste durante los principios de nuestro siglo, cuando en la temática europea se observa un marcado interés de los dramaturgos por el teatro de ideas y el teatro psicológico. Es el período en que culmina la influencia ejercida por los patriarcas del teatro moderno Ibsen, Strindberg, Bjoernson y Tolstoy. La nueva modalidad dramática adquiere clara fisonomía hacia 1918, época de múltiples inquietudes renovadoras en casi todas las esferas de la existencia humana.² El dramaturgo ya no copia fielmente los actos humanos los cuales solían presentarse

bajo el lente de la rutinaria cotidianidad. Ahora el autor tiene plena libertad de gestar, moldear y plasmar su obra según su arbitrio de creador original. Los temas de este teatro posterior a la primera guerra mundial de clara configuración filosófica que, según expresión de José María Monner-Sans, "orillan la metafísica o que derechamente la invaden,"³ se enlazan estrechamente con los problemas del ser y del conocer y versan sobre la problemática de la personalidad. Así; las tres grandes preocupaciones filosóficas, la ontología, la gnoseología y la axiología constituyen el núcleo de la nueva temática y van a figurar como base de la problemática europea de la postguerra.

Además de la influencia ejercida por los ya mencionados principales dramaturgos del teatro europeo, se registra también la influencia de Luigi Pirandello sobre el teatro argentino, especialmente en lo tocante a la autonomía del personaje, tema tratado por Unamuno en su novela Niebla (1914) y dramatizado por Jacinto Grau en El señor de Pigmalión (1921). La representación de la famosa obra de Pirandello Seis personajes en busca de autor llevada al las tablas de Buenos Aires en 1923⁴ debió haber producido tanta impresión, que años después el autor argentino Enzo Aloisi titula una de sus obras Nada de Pirandello, por favor (1937). El tema de la desvinculación y de la independización del personaje que escapa del dominio de su creador es tratado también por Roberto Arlt en sus obras

Trescientos millones y El fabricante de fantasmas, donde la autonomía del personaje se lleva a su punto máximo de libertad. Ligado con la autonomía del personaje figura el problema del ser, o el ontológico que surge como repercusión del hombre para explicar a base de la ciencia las normas que rigen su existencia. Así, como en el campo literario el antirrealismo brota como clara reacción contra el realismo, en la esfera filosófica el desasosiego y la frustración del hombre contra el positivismo se traducen en una especie de angustia metafísica que se asoma al teatro incorporado en una serie de problemas relativos a la meditación del hombre sobre sí mismo, la reflexión sobre su destino y su afán de conocer a los demás y a sí mismo.⁵ Como piezas ilustrativas de esta corriente podrían citarse La plaza de Berkeley (1918) de Balderston, El hombre que se encontró a sí mismo (1918) de Antonelli, La máquina de calcular (1923) de Rice, Jazz (1926) de Pagnol, Prohibido suicidarse en primavera (1938) de Casona y Las moscas (1943) de Sartre.⁶

Relacionado directamente con el problema del ser o expresado implícitamente aparece el tema de la personalidad estrechamente ligado con el tema de lo inconsciente. Durante el periodo "prefreudiano" Ibsen ya había tratado este tema en La dama del mar (1888), D'Annunzio en La ciudad muerta (1898), Lenormand en El despertar del instinto (1908) y Bracco en El santo (1909).⁷

Bosquejada brevemente la orientación temática europea, veamos ahora la repercusión de los temas señalados en la escena argentina. El tema criollista con sus múltiples ramificaciones, la presentación de costumbres vinculadas a la reproducción fotográfica de la realidad, la pintura de la vida cotidiana presentada con técnica naturalista y examinada desde el punto de vista social y el ciclo de los temas gauchescos, han sido una serie de temas típicos del repertorio dramático argentino. Estos temas fueron representados en la escena argentina durante el período correspondiente a la etapa realista-naturalista del teatro europeo. Con la excepción del tema gauchesco que eventualmente se desvanece, el resto de los temas subsisten por un tiempo y gradualmente son reemplazados por los que predominan en la escena europea. Así, el influjo directo de la dramaturgia europea sobre la argentina empieza con la representación de obras extranjeras en la escena argentina⁸ y se complementa con la composición y estreno de obras escritas por dramaturgos argentinos.

La influencia de los temas señalados no se extiende a la escena argentina hasta ya avanzada la segunda década de nuestro siglo, cuando un grupo de dramaturgos llamados "renovadores",⁹ según término de Raúl Castagnino, y compuesto por Francisco Defilippis Novoa, Samuel Eichelbaum, Armando Discépolo, Armando Moock y Enrique Gustavino, emprenden el cultivo de un drama de textura universal

destinado a superar la consagrada tradición costumbrista.

Samuel Eichelbaum, ávido lector de los escritores europeos y profundo conocedor de la literatura mundial en sus más notables expresiones ideológicas,¹⁰ se adhiere a la temática del teatro europeo la cual incorpora a su obra integrándola en su ideología y enraizándola en el suelo argentino. Transplantada la modalidad temática europea a la escena argentina y enriquecida por los matices vivos de su imaginación creadora, Eichelbaum aborda toda una serie de problemas que enfoca desde su ángulo predilecto de la esencia íntima y recóndita. Los temas principales que alientan la labor dramática eichelbaumiana son el tema de la personalidad humana según se transforma ésta en las múltiples trasmutaciones del vivir cotidiano desglosada en varios motivos como la soledad, el amor, lo inconsciente; el tema de la textura social reflejado en el papel del hombre frente a la sociedad, en las relaciones del individuo con sus semejantes y en la preocupación racial; el tema de la tradición costumbrista ejemplificado en la mitificación del guapo, en la idealización del compadre y en otros aspectos de carácter rural.

Reflejando las inquietudes anímicas que irrumpen durante el período turbulento que inmediatamente sigue a la primera guerra mundial, Eichelbaum trata el tema de la personalidad examinando y analizando sus varios aspectos de acuerdo con las mutaciones que sufren al ser afectadas

por los aspectos temporal, espacial y temperamental.

Emilio de Soto, refiriéndose al tema de la personalidad y a la vibración que produce éste en la labor dramática de Eichelbaum dice:

Para Eichelbaum, el complejo de la personalidad humana equivale a una proyección de conflictos íntimos y con ellos elabora la materia artística del drama. Nosotros también creemos que no le concierne a éste, en el grado que es arte, la realidad aparential; provisionalmente lanzada a la circulación de nuestra vida cotidiana; sino la otra, la realidad de las esencias- de los caracteres, para el caso- cuyas piezas sólo se rinden a la intuición estética, después que el conocimiento experimental, sistemático o no, ha renunciado a darle caza. Por ese camino, depurando sin cesar los recursos, han llevado los dramaturgos de última hora a instaurar una nueva forma de teatro, fundada sobre la crisis de la personalidad, como tema de preocupación dominante.¹¹

La preocupación de Eichelbaum por el tema de la personalidad se manifiesta en sus planteamientos de problemas espirituales que los personajes enfrentan con actitud analítica y reflexiva y con afán de explicarse y analizar todo lo que les sucede. El interés de Eichelbaum por el tema de la personalidad se centra especialmente en el estudio de sus heroínas, pues, "no son los hombres- exceptuando obras como Un guapo del 900, Un tal Servando Gómez-, los que luchan por el mantenimiento de sus ideales, por la integridad de su pensamiento, por la defensa de sus principios, en una palabra, por su propia personalidad."¹² De hecho, en la galería de los personajes que habitan sus obras,

los femeninos son los más acabados, y de ellos, las heroínas jóvenes son las que por excelencia se destacan como portavoces de la interpretación ideológica de su creador y de la transmisión del mensaje de sus obras. Iluminadas por móviles interiores y movidas por una voluntad ardorosa, estas heroínas luchan por la defensa de sus ideales y el encuentro de la verdad, que no equivale siempre al hallazgo de su felicidad, pero que las rinde en plena armonía con su conciencia. Elena en Señorita, Goya en Vergüenza de querer, Alicia en Soledad es tu nombre, Marta en En tu vida estoy yo, Blanca en Divorcio nupcial, Felipa en Pájaro de barro, Ana Rosa en El gato y su selva y Virginia en La hermana terca, son ejemplos de esta semblanza de mujer de fuerte y excepcional estado interior, típica de los personajes femeninos de Eichelbaum.

La búsqueda de la independencia espiritual, como ya hemos notado en otra ocasión, constituye uno de los principales objetos de estos personajes, pues, la personalidad humana no se relaciona sólo con la libertad espiritual, sino que no puede existir sin ella. Por eso, el individuo no puede conseguir el pleno desarrollo de su personalidad sin ser espiritualmente libre.¹³ La personalidad forma también el símbolo de la integridad humana, de los valores perennes y de una constante forma única en medio de un estado de continua mudanza. Aunque está enraizada en la región de lo inconsciente, la personalidad implica un estado de

autoconciencia aguda, una conciencia de su unidad mantenida a lo largo de varios cambios. Así, la esencia de la personalidad permanece inmutable, pues, aunque sufre distintos cambios en el proceso de su desarrollo, su identidad básicamente no se altera. Sensible a las corrientes sociales y cósmicas, la personalidad está sujeta a una variedad de experiencias a las cuales se ajusta aceptando cambios de manifestaciones externas, pero manteniendo sus características intrínsecas y su identidad. La personalidad existe por virtud de una alianza misteriosa entre el cambio y la innovación, entre la constancia y la autopreservación.¹⁴

La tendencia de Eichelbaum al análisis de las almas de los personajes y la exploración del yo, se manifiesta en la pieza En tu vida estoy yo, obra en que el autor enfoca el tema de la personalidad relacionado con el problema de lo inconsciente. El drama empieza con una escena dual entre Julio y Marta en que los dos jóvenes verbalizan sus sentimientos íntimos exteriorizando lo que late en su intimidad. Para esta escena Eichelbaum se vale del conocido recurso de la exteriorización de los sentimientos utilizado por O'Neill en Extraño interludio y El gran Dios Brown. Debido a una incomprensión, la pareja rompe su noviazgo y Marta se casa con otro hombre. El esposo empieza a impresionarse por la bondad y comprensión de su esposa y a preguntarse si los sentimientos exteriorizados de Marta responden a su verdadera personalidad o son falsos y enmascarados. Primero se

pregunta si Marta tiene defectos, y a la respuesta de ésta que tiene muchos, el esposo añade: "Es posible pero no los veo...Jamás te violentas, aunque te contraríe; jamás te ofendes aunque te hiera...¿Sabes lo que yo creo, Marta? Creo que ocultas tu verdadera personalidad. Perdóname. No creo que lo hagas fríamente, deliberadamente."¹⁵ En estas palabras del esposo se encuentra la clave que desencadena el misterio del alma de Marta. Según avanza la conversación, se arrojan nuevos rayos de luz, y las zonas oscuras de la subconciencia de Marta empiezan a iluminarse. Pronto, se da cuenta de que es posible que haya ocultado su verdadera personalidad sin saberlo, y luego admite: "Tengo la sensación de que me has dado vuelta el alma, que has tocado mi alma, que la has tenido entre tus manos...Este es el momento que empiezo a descubrirlo, gracias a ti, no te quitaré el mérito de la finísima perspicacia de haberlo descubierto".¹⁶ El esposo se arrepiente de haber iniciado esta conversación y, dándose cuenta del trastorno emocional que causó en Marta el descubrimiento de su verdad, trata de rechazar esta verdad caracterizándola de mentira, pero ya es tarde. La imagen soterrada de Julio ha recobrado vida y el proceso del afloramiento de lo subyacente al plano de la conciencia ya ha empezado: el pasado ha vuelto. Veamos cómo analiza Marta este proceso de la génesis y evolución de los sentimientos soterrados:

Hubiera podido vivir mil años ignorando esta verdad, que tú has descubierto, que tú has puesto en mí. Para mi conciencia no había nada antes que tú ni después de ti. Sólo tú en todas las direcciones de mi pensamiento. Has querido escarbar, rastrear en las profundidades del alma y de la tierra, y me has obligado a encontrar una imagen muerta. Tan muerta estaba, como un antepasado desconocido, del que sólo se sabe que está enterrado. Y he aquí que la imagen se levanta, recobra su lugar en el pensamiento, hace vibrar las carnes... Y ya no es una imagen: es un ser vivo y dominante.¹⁷

Una vez revelada la vida interior de Marta, la imagen viva y palpitante cobra vigor y se traduce en voluntad firme que mueve al personaje y lo empuja hacia la búsqueda del ex-novio Julio. Este, a su vez, ha vivido solo durante estos años y en su soledad ha buscado en vano la imagen perdida de Marta. Por una coincidencia, or por fuerza del instinto, Marta y Julio se encuentran en una sala de exposición de pintura, y en una explosión de pasión amorosa, firman su derecho a la vida interrumpida por un momento de incomprensión y reencontrada gracias a las "potentes fuerzas secretas de la voluntad".¹⁸

El tema de lo inconsciente vuelve a aparecer en la obra Tejido de madre, donde el retrato de las intimidades y el análisis psicológico cobran vigor marcado, debido a la presentación y examen de la crisis fisiológica y psicológica de los personajes.

El misterio de la personalidad se revela a través del amor con el que está íntimamente asociada, y sin el

cual el individuo no puede romper los confines de la soledad y establecer los vínculos de la comunicación. De hecho, el amor no es nada más que la comunión de dos personalidades. Por otro lado, la cualidad esencial del amor consiste en el descubrimiento de la personalidad y en el hecho que ésta se expande sólo en relación con otra personalidad.¹⁹

En la dramaturgia de Eichelbaum el amor aparece bajo varias formas y siempre figura como manifestación de la personalidad humana. Un ejemplo típico de este motivo se encuentra en las piezas Vergüenza de querer y Pájaro de barro. Las dos obras, concebidas de acuerdo con la fórmula predilecta del análisis introspectivo, representan estudios basados en la génesis y evolución del amor y en la manera que este sentimiento afecta la vida y la personalidad de las dos respectivas protagonistas. Goya y Felipa consideran que el verdadero amor se engendra y brota del alma, y es la conjunción de varias fuerzas en juego entre las cuales predominan las del espíritu. La personalidad consiste en espíritu y, consecuentemente, se opone a lo material, al cosmos de los objetos materiales, a la esfera de los fenómenos naturales; revela el mundo de los individuos, la comunidad de los seres vivientes, que son concretos por virtud de su relación y de su comunión existencial.²⁰ Comparemos ahora las declaraciones de las dos jóvenes. Dice Felipa: "Las mujeres tienen ánima también... Las cosas del ánima le han dao esa cara a mi hijo."²¹ Aquí está la misma idea

expresada por Goya: "Y querer, querer, saber querer, ¿no es cosa del espíritu? ¡Qué digo del espíritu! Del alma!"²²

Así, Felipa descarta por completo el aspecto sensual del amor a pesar de que este aspecto constituye para ella el hecho revelador que causó su trastorno emocional, y Goya no encuentra el verdadero amor en la consumación de su matrimonio, sino en la evocación de un recuerdo traído a la realidad por la presencia de un amigo de su mocedad. En ambos casos el instinto sensual se despertó y se mantuvo independiente del verdadero sentimiento del amor. El proceso en que se revela el amor difiere en cada caso: En Felipa, surge de un hecho moralmente despreciable y causa en ella la revelación de su plenitud de mujer; en Goya, brota de un recuerdo de su infancia despertado y estimulado por la llegada del causante de este recuerdo. En la primera, origina una revelación que fortalece su voluntad y le hace asumir una actitud elevada y dignificadora; en la segunda, produce un sentido de vergüenza que enerva su voluntad creadora y cambia su visión de la vida. Felipa descubre el sentimiento de plenitud de mujer cuando llega el amor; Goya pierde su cualidad de mujer fuerte y su iniciativa creadora cuando descubre el amor: el mismo sentimiento manifestado en situaciones contrapuestas.

Dos obras en las que el amor aparece bajo una forma completamente distinta, son Rostro perdido y Un cuervo sobre el imperio. Las protagonistas de ambas piezas,

Angela Custodia y la Reina Eulalia, matan a sus amantes defendiendo algo más precioso que el amor: la viuda defiende su viudez²³ y la Reina su reino. En las dos mujeres el amor despunta como una fuerza consoladora destinada a reemplazar lo perdido, y se convierte en resorte de venganza cuando la pasión amorosa cede su paso a conceptos más preciosos y nobles.

En Gabriel el olvidado, observamos una evolución profunda del amor que empieza en forma de pasión sensual y se trueca en compasión, interés por el prójimo, y por fin, se convierte en un verdadero sentido altruístico. Veamos las repercusiones de estos cambios en la personalidad del protagonista Gabriel. "Los hombres como yo desean vivir en la mujer, no con ella, sino en ella, como los demás viven en la casa... Te encontré y vos me aceptaste como inquilino de tu cuerpo."²⁴ Después de haber padecido una crisis moral, el amor carnal de Gabriel es reemplazado por un sentido de compasión que afecta su carácter e influye su conducta. En un largoparlamento, Gabriel explica los resortes que motivaron estos cambios, y en forma de recapitulación, analiza las fuerzas que despertaron en su conciencia las cualidades "gabrielescas" causando la transformación de su personalidad.

Yo soy un sujeto crapuloso. Por crapuloso, por corrompido, llegué a conocer y a convivir con Ratona, como antes conviví con otras, no sé si mejores o peores que ella. Haciendo esa vida,

no era posible que yo esperara otra estimación que aquella en que se me tenía. Un día usted me hace descubrir que hay otra fibra en mí. Hasta ese instante, hasta esa circunstancia, no lo creía posible. La descubro y me siento feliz con el descubrimiento. Empiezo a pensar que puedo ser de otra manera. Pero cuando me sospecha ese peligro, la burla de todos me pone por delante una realidad que no puedo destruir. Esa realidad consiste en que nadie cree de mí sino lo crapuloso y lo corrupto. Un tejido de cosas hace que usted confíe en mí para una ayuda insignificante. Su confianza me descubre una vida lateral, que me permite vivir sin demasiado desprecio de mí mismo. La idea de serle tan sencillamente útil me depara un sentimiento de la vida que me concilia con el concepto de las cosas. Veo, gracias a usted, que se puede vivir sin ser un abyecto. Mejor dicho, que yo puedo vivir sin ser abyecto, como lo he sido hasta ahora.²⁵

Así vemos que en esta obra, como en las que hemos comentado, el amor se presenta como resorte básico de la conducta humana y como fuerza que motiva las acciones del individuo y contribuye al desarrollo de su personalidad.

En la mayoría de las obras dramáticas de Eichelbaum se observa que, aparte de los problemas que las diferencian, existe un aspecto que como una especie de "leitmotiv" se repite y reaparece en forma variada en casi todas las obras. Esta constante, que representa un estado anímico del personaje, es la soledad, motivo predilecto de la dramaturgia eichelbaumiana y rasgo saliente de los mejores personajes. Eichelbaum no trata el tema de la soledad como un tópico literario en la manera que ha sido considerado por varios escritores a lo largo de los siglos, sino que en él asume medidas de un problema personal,

hondamente vivido en lo más íntimo del alma y estrechamente relacionado con el carácter del personaje. Así, la soledad llega a considerarse como una manifestación de la personalidad humana provocada por la falta de comunión espiritual en la esfera de las relaciones humanas. Los héroes y heroínas de Eichelbaum no están solos porque han sido compelidos a este destino por su nacimiento, como sucede en la mayoría de los héroes románticos. La soledad de los entes escénicos eichelbaumianos es el resultado de varias fuerzas que operan en el interior del personaje y lo aíslan siguiendo un proceso de análisis introspectivo y de reflexión. Cada uno de sus personajes constreñidos al estado de la soledad adopta una actitud distinta y despliega las más variadas posibilidades de reacción frente a este fenómeno. En algunos personajes, son las condiciones sociales en conjunción con un sentido de desconformidad lo que les hace apartarse del mundo (La hermana terca, Divorcio nupcial); en otros, es la complejidad de su propia naturaleza lo que motiva el aislamiento del individuo (Señorita, En tu vida estoy yo). Unos personajes huyen del ámbito familiar por falta de comprensión y buscan alivio en la anonimidad que les ofrece la "vida libre" de una metrópoli grande como en Nadie la conoció nunca; otros se identifican completamente con el estado de soledad atraídos hacia ésta por un dolor íntimo y una evidente amargura hacia el mundo, como en Soledad es

tu nombre. En unos casos, la soledad adquiere todos los matices de un aislamiento voluntario (Pájaro de barro), mientras que en otros la soledad se considera como una cruz el peso de la cual tendrá que llevar el individuo a lo largo de su vida (Subsuelo). Hay personajes solitarios que son víctimas del ambiente y de las convenciones sociales de las que tratan de escaparse (El gato y su selva, Rostro perdido); hay casos en que la actitud adversa de unos individuos constituye el factor determinante de la soledad de otros (Un hogar). A veces la soledad está acentuada por la presencia de la naturaleza, esta última considerada como fuerza consoladora y no como reflejo del estado anímico de los personajes (Las aguas del mundo, Soledad es tu nombre). En unas obras, la soledad íntima de una mujer no puede ser consolada por la soledad física de un hombre, pues, la falta de transcendencia en los sentimientos del hombre impide la comunión de las dos soledades (Pájaro de barro, Gabriel el olvidado, Señorita, En tu vida estoy yo). La soledad de algunos personajes representa un aislamiento profundo y denso porque, aunque están rodeados de gente familiar, no son capaces de comunicarse con ellos, debido a la diversidad de sus personalidades. Este es el caso de los personajes de Subsuelo, Un hogar, El gato y su selva. A veces se trata de un dolor interno que se convierte en un desafío desdeñoso hacia la humanidad entera y que aísla al personaje colocándolo al margen de la sociedad (Verquenza

de querer, La hermana terca). En todos los casos, el héroe eichelbaumiano no se aparta del mundo por sentirse mejor de los que lo rodean o por ser considerado un ser superior según el modelo del hombre de Schopenhauer.²⁶

El estado en que viven los personajes eichelbaumianos es una soledad intimista, un aislamiento completamente despojado de impresiones exteriores, un ahondarse en su propia alma, un diálogo interior.

Examinemos ahora algunas de las obras en que aparece el motivo de la soledad. La árida soledad de un joven adolescente y la incapacidad de comunicarse con su padre, constituye el tema de Cuando tengas un hijo. La incomprensión entre padre e hijo resulta de la falta de familiaridad y afinidad que existe entre los dos. Dice el padre: "Yo no te conozco y siento que te soy extraño. Nada tuyo me es familiar. Te estorbo y me estorbas. Yo no puedo vivir así. No quiero vivir así."²⁷ El hijo comparte este sentimiento del padre y se da cuenta de la imposibilidad de comunicarse con su padre. "No podemos hablar. Debemos hacerlo muy limitadamente."²⁸ La incomprensión entre padre e hijo se acentúa, y sus relaciones se deterioran, cuando una mujer, que necesita la seguridad del padre y el amor del hijo, se pone en medio de ellos casándose con el padre para tener junto al hijo. Esta obra representa un ejemplo de tragedia moderna cuyo conflicto no emana del fatum clásico, sino que brota de la realidad psíquica de los

personajes, y no termina con la caída o muerte del héroe trágico, de acuerdo con los preceptos clásicos, sino con la soledad y el aislamiento del personaje.

La soledad voluntaria de una joven y sus esfuerzos de librarse de su padre tiránico y de su amante egoísta, proporciona el tema de Señorita.

El mismo tema de la soledad se plantea en Pájaro de barro, donde el autor dramatiza la historia de una madre soltera en busca de su felicidad íntima. La peripecia de la protagonista Felipa empieza como cualquier otra aventura amorosa de una joven de origen humilde que cae víctima de las circunstancias o sucumbe a la tentación de lo desconocido y prohibido. Pero en contraposición con el engaño rutinario, que por lo general, conduce a la mujer hacia el fracaso dejándola con un complejo de culpabilidad, el engaño de Felipa no es una aventura pasajera, sino que representa la revelación de la plenitud focal de la mujer. La caída opera sobre la joven una transfiguración completa: en vez de rebajar al personaje, lo enaltece; en vez de herir su dignidad, la robustece; en vez de debilitar su voluntad, la vigoriza; en vez de desorbitar sus propósitos los encauza. Tratando de explicar los móviles que empujan a Felipa a buscar al joven que causó esta revelación trascendental, la joven admite: "Sí, ahora siento que mi cuerpo tiene caderas y mis piernas muslos y mis bustos pechos. Ahora mismo siento que es una mujer la que te está hablando,

es una mujer lo que tenés adelante tuyo. Todo me lo ha dado él con sólo haberse fijado en mi."²⁹ Esta autorevelación causa tan decisivas repercusiones sobre la personalidad de Felipa, que de ahora en adelante todas sus acciones serán motivadas por su anhelo vehemente de vivir cerca de su querido Juan Antonio. Su suprema razón de existir será guiada por una plena conciencia de su condición de mujer y de "peona". Su creencia en la defensa de sus derechos de "peona" y mujer chocan con el egoísmo varonil y la superioridad arrogante del escultor, que rehusa reparar su "crimen" a pesar de la presión de su madre. Cuando al final el escultor convencido acepta la paternidad del hijo de la "peona", ésta lo rechaza abiertamente porque se da cuenta de que el escultor se interesa sólo en el "barro" de su cuerpo y no en su espíritu. "Usted sólo entiende el cuerpo de las mujeres. Como quien dice, el barro. Usted es un enamorado del barro de ellas."³⁰ Así, una joven de origen humilde, iluminada por el proceso de la revelación y dignificada por el milagro de la maternidad, rechaza al padre de su hijo considérandolo incapaz de integrar el concepto de la mujer y de la madre; y prefiere vivir en soledad, considerada por ella como libertad absoluta. Felipa, como sus hermanas literarias Elena de Señorita y Alicia de Soledad es tu nombre, es un personaje que lucha por su felicidad íntima, anhela por la libertad, y cuando no puede conseguirla, se refugia al cosmos de la

soledad, que en este caso, opera como catarsis.

El tema de la soledad vuelve a aparecer en El gato y su selva, donde los tres personajes principales -las dos mujeres solteras y el sobrino de ellas Eleuterio- están aislados aunque los tres viven bajo el mismo techo. Primero, veamos cómo expresa Eleuterio su concepto de la soledad, en una discusión con su amante Ana Rosa:

Eleuterio: No soy hombre de convivir con ninguna mujer. Soy un ser nacido, a más bien, predestinado a vivir y subsistir en la soledad. Sabe usted que la domesticidad de los gatos es uno de los más grandes convencionalismos de la zoolo-
gía. Pertenecen, en realidad, a una familia desintegrada por la hipocresía del ser humano, que no ha logrado, no obstante los muchos años que los tiene en cautividad, adaptarlos. Su fiera ancestral subsiste en la hipocresía asimilada. Yo soy como un gato que no ha abandonado la selva. No he aprendido a convivir con nadie. Mis tías, que me han criado, que me han mimado, no consiguieron que me habituara del todo a su presencia. Todavía -después de más de treinta años de vida en común- me estorban, me irritan, me duelen. Mi domesticidad es imposible.³¹

Si Eleuterio considera la soledad como un estado donde el solterón está predestinado a vivir sin poder lograr su "domesticidad", Ana Rosa tiene confianza en el amor y cree que sólo a través de este sentimiento puede el hombre superar las barreras de la soledad y acercarse al prójimo.

Ana Rosa: Pero el amor hace todos los días, y entre toda clase de gente, milagros mayores.

Eleuterio: Yo sé que todo esto no es importante. Lo grave, lo verdaderamente serio, es esto otro: carezco de las condiciones necesarias para vincularme espiritualmente a nadie. No tengo nada

que darle a usted, que es mi amor ideal. Soy un hombre sin capacidad de intercambio. No tengo intimidad que ofrecer. Soy una imagen de pantalla, a la que le falta la tercera dimensión, la de la profundidad. Y en estas condiciones, ¿no sería un crimen que yo la condenara a soportarme?³²

Eleuterio, consciente de las condiciones que implica el amor y dándose cuenta de que carece por completo de la capacidad de encarnar y sentir este noble sentimiento, rechaza la posibilidad de casarse con Ana Rosa y se retira en el ciclo solitario de su familia. De las dos tías, Eufrasia parece estar más preocupada por los amores de Eleuterio por miedo de perder el amparo del sobrino y la presencia del hombre. En la conversación que sigue, Eufrasia expresa esta preocupación suya y explica el sentido de soledad que ella percibe en la vida de los tres.

Eufrasia: Su ausencia me apenaría profundamente. Por saberlo demasiado, pensé mucho en lo que podría ser mi obligación, en el asunto con esa mujer. Tenía miedo de conducirme con demasiado egoísmo, para evitarme la pena de perder su amparo, su calor y su bondad. Y todo eso que vos acabás de en-merar, que bien puede ser la explicación de nuestro apego a la soledad.

Mercedes: ¿Soledad?

Eufrasia: Sí, soledad. Porque nosotros, los tres: vos, Eleuterio y yo, vivimos en la más rigurosa soledad. Representamos recíprocamente algo así como un valor cero. Los ceros, por muchos que sean, no son más que eso. ³³

.

Eufrasia: No me explico bien, es cierto, pero vos no me entendés. No quiero negar que nos queremos mucho, y que cada uno representamos mucho

para los otros dos. Lo que quiero decir es que somos tres personas que, aun viviendo en compañía, vivimos cada una en una soledad completa, perfecta, porque no tenemos vida confidencial, ¿comprendes?

Mercedes: ¿Y por qué ocurre tal cosa? ¿No nos tenemos bastante confianza la una a la otra?

Eufrasia: Sí, ¡como no nos vamos a tener confianza! Lo que pasa es que no podemos vivir la una para la otra. La vida debió darnos algún ser ajeno a quien convertir en algo propio.

.

Mercedes: Deberíamos conversar más.

Eufrasia: Podríamos agotar todos los temas imaginables, y seguiríamos padeciendo nuestra invencible soledad.³⁴

Así vemos que los tres personajes están atrapados en un estado de impenetrable soledad, un aislamiento árido sostenido por el carácter autoritario de la hermana mayor y dictado por una especie de acuerdo tácito entre los tres. Nadie puede escapar de este ciclo hermético, pues, sus costumbres han sido petrificadas por el fluir del tiempo y su manera de vivir ha permanecido inmutable. Cualquier tentativa de quebrantar los límites de la soledad familiar estaría condenada a fracasar, como había ocurrido antes.

El mismo tipo de soledad se observa en dos otras hermanas solteras de Subsuelo. Menos conservadoras y más maduras que las de El gato y su selva, Obdulia y Matilde viven solas, disfrutando de vez en cuando de la compañía de dos jóvenes estudiantes. Después de haber tratado en vano de despertar el interés amoroso a un de los

estudiantes, Obdulia se retira en su profunda soledad echando la culpa de su condición a si misma.

En mis muchos años de soledad (la existencia y la presencia de Matilde sólo sirvieron para hacerla más árida) sin más compañía, en los últimos años, que esto (Señala el whisky.) y el cigarillo, he pensado mucho en mí, con muy poca satisfacción. Creo que mi carácter seco, opaco, indudablemente insensible para muchas cosas, ha tenido la culpa. 35

Al considerar más detalladamente aspectos de la soledad, vemos que la desesperación absoluta no hace presa en los personajes de Eichelbaum, pues, todos ellos fomentan una esperanza; no sucumben a la angustia de una soledad radical y creen en la posibilidad de una comunión humana.

Concluida la discusión del tema de la personalidad y de los motivos del amor y de la soledad, pasemos ahora a presentar el tema de textura social.

Eichelbaum no puede ser considerado como un reformador social en el sentido estricto de la palabra, pues, lo que principalmente le interesa no es la sociedad en su forma colectiva, sino la personalidad individual y la conducta humana. Con la excepción de la institución familiar, que en unas obras sirve de escenario para el planteamiento de problemas individuales, las instituciones sociales como entidades independientes no atraen la atención del autor ni forman objetos de examen y análisis particular. Ellas más bien sirven de fondo en el cual se proyecta la imagen del individuo y se registran los estímulos y las reacciones de

su personalidad en las varias funciones diarias. Consecuentemente, el papel que la sociedad desempeña en la dramaturgia de Eichelbaum no es tan importante como el del individuo estudiado desde el punto de vista de su actuación dentro del marco social. Eichelbaum, aunque consciente de las dificultades y problemas sociales, no ofrece soluciones utópicas para remediarlos. Guiado por un sentido puramente artístico, pinta el panorama social tal como es, visto con el ojo de un artista y no con el lente de un reformador. Así, en vez de ofrecer fórmulas para resolver los conflictos y remediar las faltas, él sugiere que el hombre mismo a través de su conducta puede proporcionar la solución de sus propios problemas y contribuir al mejoramiento de la sociedad. Así Eichelbaum contempla la sociedad como una institución de índole "antropocéntrica" en que todo el mecanismo social gira alrededor del hombre-individuo, considerado él sola y únicamente responsable para el mantenimiento de las normas institucionales y el establecimiento de una sociedad equilibrada y armoniosa sobre bases de tolerancia y racionalidad.

Para Eichelbaum la vida, a lo largo de los siglos, ha sido una inconmensurable tragedia cuyo protagonista es la humanidad. Su visión de la vida en general y del hombre en particular está matizada por un sutil tinte pesimista iluminado por una esperanza hacia un mundo mejor. De actitud individualista y de visión idealista, Eichelbaum cree en

la fuerza que engendran las ideas nobles y confía en el poder que encierran los sentimientos puros. Es principalmente este tipo de ideas y esta especie de sentimientos que él exalta a lo largo de su producción dramática, unas veces directamente y otras por medio de contrastes. Gabriel de Gabriel el olvidado, Servando de Un Servando Gómez, Alicia de Soledad es tu nombre, Laureano de Las aguas del mundo, Elena de Señorita, Doña Pilar de Pájaro de barro y Martita de Un hogar, constituyen algunos ejemplos de personajes que encarnan estas ideas y personifican estos sentimientos. En el proceso de conversión en realidad de sus ideas, estos personajes, a veces, encuentran dificultades que obstaculizan la expresión de los verdaderos sentimientos y oscurecen su visión de la vida. A pesar de las tendencias materialistas que predominan hoy en el mundo, y no obstante las nubes amenazadoras que cubren el horizonte de la humanidad, Eichelbaum mantiene una confianza firme en un porvenir mejor para el hombre y para el mundo en que vive. Así, a través de sus personajes contempla el triste panorama de nuestros tiempos con la actitud de un hombre que nunca pierde la esperanza ni renuncia a sus esfuerzos. Por lo contrario, reflejando su creencia firme en una sociedad dedicada a intereses nobles y a sentimientos puros, Eichelbaum aspira a presentar y propagar los principios intelectuales y éticos de esta sociedad en que impere un sentido de relaciones armoniosas. Consciente de la miseria humana,

Eichelbaum la observa, la examina, la analiza y a través de sus escritos trata de aliviarla. En sus esfuerzos de indentificar y exponer las causas que provocan la miseria humana, el autor se da cuenta de que el hombre no puede conseguir la realización completa de sus principios con ideas falsas y pensamientos equívocos. Para la plena realización de sus ideales, el individuo necesita el ejercicio de una amplia libertad espiritual; la existencia de un profundo entendimiento, y un sentido de lealtad mutua entre el hombre y sus semejantes. Conociendo la vida en toda su plenitud, puede uno evitar los errores y superar los obstáculos que encuentre a lo largo del camino. Todos los esfuerzos de Eichelbaum tienen esta finalidad: ayudar al hombre a conocer su propia naturaleza, conocer a su prójimo y comprender los misterios profundos de la vida. Este principio representa un supremo ideal que el hombre puede conseguir sólo por medio de una lucha incesante. Estas ideas de Eichelbaum se ejemplifican en sus personajes dramáticos dedicados en constante lucha interior consigo mismos a fin de explicarse, conocer a los demás y comprender la vida en general. En esta pugna íntima reside la trascendencia moral del teatro de Eichelbaum con su sentido intelectual enraizado en la filosofía personal del autor. El ser humano, cualquiera que sea su capacidad intelectual, es una criatura débil que necesita compasión y entendimiento. La idea de la necesidad de comprensión como ingrediente

necesario para la realización de una vida mejor, aparece expresada a lo largo de la producción dramática eichelbaumiana y figura como rasgo típico de su modalidad ideológica. Implícita en unas obras, explícita en otras, esta idea constituye la fuerza emotiva que determina las relaciones familiares de la micro-sociedad dramática de Eichelbaum y establece el clima emocional en que se mueven los personajes. Una actitud de indiferencia y falta de comprensión forman la base del ambiente triste de Un hogar. La incompreensión entre Alicia y sus parientes causa el trastorno emocional y la subsecuente desdicha de la protagonista de Soledad es tu nombre. La falta de comprensión entre marido y esposa destruye el amor conyugal en Tejido de madre. La inhabilidad de Marta y Julio para comprender sus propios sentimientos resulta en su separación temporal y causa la infelicidad de la pareja en En tu vida estoy yo. La actitud orgullosa de Eusebio y su falta de consideración por su esposa Blanca, plantea el conflicto principal de Divorcio nupcial. En esta obra, Eusebio lucha intensamente para erradicar los prejuicios que se habían formado durante varios años como resultado de sus previas relaciones, deformando su visión de la vida. Un día descubre que sus ideas eran falsas y todo este tiempo había vivido en un estado de desenfoque ideológico. Se apresura entonces a explicar el caso a su esposa para remediar la situación. Dice Eusebio:

Nunca podrías comprender lo que es ver cumplida la esperanza de prolongarse en un hijo y sentir que su presencia nos alivia de la necesidad de la mujer, que es ella y no él lo que determina el verdadero sentido de nuestra vida. ¡No supe percibir la fuerza de mis sentidos! ¡No supe percibir la fuerza de mis sentimientos para ti! No supe tratarte, no supe comprenderte ni comprenderme. No estaba preparado para tener entre mis manos, cerca de mis ojos, al alcance de mis deseos, a una criatura cándida y amorosa como tú. Y un día, inesperadamente, como vienen siempre las grandes desgacias, me quedé con las manos tendidas, los ojos vacíos y el corazón retorciéndose como una víscera ya inútil. Así estoy y así seguiré mientras no me llegue la hora de la muerte material, que la otra ya habita en mi desde que te fuiste.³⁶

Después de haberse enfrentado consigo mismo y haber analizado sus ideas, se siente espiritualmente libre para intentar la reconciliación con su esposa. Sólo después de entender sus propios sentimientos, Eusebio trata de conocer y comprender los sentimientos ajenos. Ahora se da cuenta de las graves repercusiones causadas por sus prejuicios, pues, con su actitud intransigente había destruido el amor y la ilusión juvenil de Blanca.

¡Yo la maté, sí, yo la maté! Y maté la mía, que también yo traía una ilusión, a la que le había vendado los ojos, sin duda para que no viera como la llevaba al abismo de mi presunta sensatez ensoberbecida....Ahora comprendo todo lo que he perdido por la estupidez irremediable de mis prejuicios, que me dieron un sentido gravemente caricaturesco de la vida; ahora percibo todo el bien que me he restado con la altivez de mi ignorancia, y en vez de llegar a ti, humildemente, a suplicarte piedad, vengo a hacerlo, en nombre de una nueva convicción, que existe y es verdadera, pero que no reemplaza la necesidad de remediar este dolor inmenso de haberte perdido.³⁷

Así vemos, que para hacer frente a la vida y resolver los conflictos que brotan de las relaciones humanas, el individuo tiene que entenderse a sí mismo y librarse de las ideas preconcebidas para poder aproximarse a sus semejantes imparcial y razonablemente. Sólo en este estado puede el individuo entender las ideas y los problemas de los otros. El deseo y la necesidad de una comprensión mutua se acentúa en un pasaje de la misma obra en que Eusebio se dirige a sus amigos en una de las reuniones semanales.

Eusebio: A ver si te callas por un momento. Nos reunimos para beber y nutrirnos o para nutrirnos y beber, da lo mismo. ¿Y por qué os reunís vosotros conmigo y yo con vosotros? ¿Por qué nos decimos y hasta nos creemos amigos? ¡Mentira! Gruesa y deleznable mentira. Ni yo sé quiénes sois vosotros, ni vosotros sabéis quién soy yo. Sabéis, sí que me llamo Perlaza y yo sé también que os llamáis Arrigorriaga y Murcchio y Luna y Orellana, y tú (señalándolo), Leber. ¡A tanta gente le conozco yo el nombre y no me siento, por eso, amigo de ella! Y por eso mismo, ni de vosotros. Nos hemos prohibido hablar de lo privado, de lo íntimo, hurtándonos nuestra persona, en nombre de la amistad y de la camaradería. ¡Hermoso principio de entendimiento y de acercamiento cordial entre hombres! Yo no soy fácil a las confidencias. Nunca lo he sido, acaso porque pocas cosas me acontecieron en la vida. Pero desde hace casi un año venía necesitando de amigos a quienes confiarme. Digo mal: no de amigos, que el plural en este caso es demasiada ambición. Necesitaba de un amigo, uno solo que fuera capaz de recibir mi confianza con una responsabilidad de hombre, con la misma responsabilidad con que cada uno de vosotros recibís valores de comercio, para los cuales no sólo vuestro cuerpo, sino también vuestra alma, se pone de pie, se hace sensible y austera, aunque haya engaño de por medio, que lo hay casi siempre. No me ha sido posible confiaros nada, y ahora he visto toda la

sabiduría que había en mi ánimo, que quebraba mi voluntad y endurecía mi lengua en los momentos que parecían propicios para aligerarme de angustias. Si nuestras reuniones no habían de ser para acercarnos de veras, para comprendernos, para confiarnos recíprocamente los secretos de nuestro corazón, como nos hemos confiado muchas veces nuestras intenciones comerciales, no veo para que nos reuniáramos.³⁸

Así vemos que en esta obra Eichelbaum, indagando en la intimidad de sus personajes y haciéndoles analizar y exteriorizar sus sentimientos ocultos, señala la importancia de la comprensión en la esfera de las relaciones humanas y la necesidad del acercamiento al prójimo con un sentido de confianza y reciprocidad de sentimientos.

Dentro del marco social, Eichelbaum aborda el problema racial con referencia especial a los judíos y negros. Su experiencia y aguda observación de la vida en conjunción con su origen de judío, le permiten ver los problemas de estos grupos, los cuales presenta a través de algunos de sus personajes secundarios. En Divorcio nupcial, el autor trata de explicar la actitud de los judíos e intenta aclarar algunos prejuicios contra ellos, utilizando como portavoz al personaje Leber.³⁹

Algunos de los prejuicios raciales que predominan hoy en nuestra sociedad se basan en una opinión deformada y falsa del público. A la aclaración de estos prejuicios, a la educación del público y a la creación de un ambiente de tolerancia tienden los esfuerzos de Eichelbaum.

En Nadie la conoció nunca y El judío Aarón, la actitud antisemítica de unos personajes afecta el carácter de los dos protagonistas, que encuentran dificultades en ajustarse en un ambiente prejuiciado. Al final, expuesto el problema y analizados sus varios aspectos, prevalece un sentido de tolerancia y comprensión, y el problema se resuelve con la imposición de la felicidad personal sobre la cuestión racial. En Nadie la conoció nunca, Ivonne convive con un hombre por varios años, y para evitar el escándalo, está obligada a ocultar su personalidad, sus sentimientos raciales y aun su verdadero nombre. De origen judío, Ivonne escapa de Polonia separándose de su padre, y llega a vivir en Buenos Aires bajo el asumido nombre francés de Ivonne. Un día, cuando la compañía alegre de su amante empieza a contar la historia de un judío viejo a quien humillaron cortándole la barba, y a imitar los gestos y la manera de hablar del judío anciano, Ivonne ve en estas burlas la condición de su padre y se rebela descubriendo su propio nombre y origen. A pesar de esta manifestación, Ivonne, convencida por su amante de que "El instinto no razona, pero nivela, igual a las gentes",⁴⁰ decide permanecer junto a su amante.

En Dos brasas, el tema racial se toca ocasionalmente con la intención clara de prestar color local a la obra (la acción se despliega en Nueva York), y con el propósito de exponer un problema grave que preocupa la sociedad

actual norteamericana. El concepto del autor sobre este tema se evidencia en una breve escena del primer acto entre el abogado Byrton y su cliente Mayoral, un negro. El señor Mayoral se queja de la actitud fría que el abogado muestra hacia su cliente, aun cuando le estrecha la mano para saludarle. Dice el señor Mayoral: "Usted también, mi estimado Mr. Byrton, se resiste a confundirse con los negros. Le he visto dar fuertes apretones de manos a sus amigos y clientes, pero cuando me da la mano a mí, siento que todo su ser se contrae."⁴¹ El señor Byrton protesta y sostiene que no es un hombre de prejuicios, pero admite que no puede con su naturaleza.

Admitido. No puedo con mi naturaleza. ¿Y qué importancia tiene eso? Lo que importa es lo que se piensa o lo que se cree que se piensa. También mi paladar se resiste a gustar lo que mi entendimiento acepta como excelente alimento. Jamás bebo un vaso de leche. Jamás he triturado con mis dientes un trozo de hígado. No por eso dudo de que sean dos nobles alimentos del hombre. Admito, pues que mi piel rechaza el contacto con toda otra piel que no sea blanca. Pero esto carecerá de importancia mientras que yo comprenda que mi piel es primitiva, como mi paladar. Lo que importa, lo único que importa es pensar que un color u otro de la piel no supone superioridad de ningún orden, como no sea el individual, en el que todo ser humano es capaz de levantarse sobre el nivel medio. ¿Cree usted, Mr. Mayoral, que puedo permanecer ajeno a su causa si pienso de esta manera?⁴²

El señor Mayoral cierra la escena añadiendo:

Espero que sus convicciones queden claramente expuestas en los hechos. (Se pone de pie.)
Hasta pronto. (Le tiende la mano y en seguida

Byrton le tiende la suya.) Apriete, Mr. Byrton. Apriete sin miedo. Los negros no somos mala comida. Eduque usted su paladar y su piel. Todos los problemas de la humanidad pueden ser resueltos con la fusión, con la mezcla, que empieza, como usted bien lo dijo hace un instante, en el entendimiento y no en la mesa ni en el lecho, como la gente cree, por desgracia. Hasta pronto.⁴³

De la transcripción de esta escena breve, se percibe que Eichelbaum, como agudo observador de la vida, tiene conciencia y está preocupado de los conflictos raciales que atormentan a nuestra sociedad y sugiere que, como todos los problemas humanos, estos prejuicios pueden resolverse por medio de la comprensión, entendimiento del problema y tolerancia.

En la misma obra, Eichelbaum trata de propagar el espíritu de tolerancia racial utilizando otro de sus personajes menores. La joven Evans Harding que en contraposición a los otros personajes representa la alegría de la vida y el nuevo espíritu de la juventud y de la comprensión, cuenta a su madre y a la señora Morrison la impresión que le causó una canción de una protagonista negra.

Es un "blue" maravilloso. Se trata de una negra que extraña al amigo que la ha abandonado, y al acostarse, de madrugada, lo recuerda. Todas las mañanas, cuando se descalza, cuando se quita el vestido, las medias, la combinación, lo nombra. La voz de la pobre negra se quiebra en sollozos al tirarse en la cama. Es muy simple, pero muy hermoso. Toda la letra es nada más que pintoresca, pero hacia el final: ¡Qué sacudimiento de sorpresa cuando se descubre que también las negras aman y sufren!⁴⁴

Como muchas jóvenes de su tiempo, Evans queda sorprendida al descubrir que los negros tienen las mismas emociones y los mismos sentimientos como todos los otros seres humanos. La intolerancia racial es un problema universal tan antiguo como la misma raza humana, que a pesar de los esfuerzos de resolverlo, parece que siempre sigue existiendo en algunos sectores de nuestra sociedad. Según Eichelbaum, la única manera de solucionar los conflictos raciales, es mejorar el clima moral y mental de la sociedad y edificar una base firme de tolerancia, comprensión y confianza.

En la clasificación de la obra dramática de Eichelbaum, hemos visto que hay un período en que al autor incorpora en su dramaturgia obras de temática costumbrista, cuya acción se desarrolla en el campo. El elemento del realismo costumbrista aparece en cuatro obras, caracterizadas como dramas rurales o dramas suburbanos: Un guapo del 900, Un tal Servando Gómez, Pájaro de barro y Las aguas del mundo. En estas obras Eichelbaum sigue la tendencia tradicional del realismo costumbrista que se había iniciado en el teatro argentino con la dramatización del gaucho en Juan Moreira y con la representación del repertorio criollo inaugurado por Florencio Sánchez. En estos dramas rurales Eichelbaum crea un escenario campestre que consiste en la pintura de tipos regionales, en la representación de costumbres locales y en la utilización de un sabroso lenguaje coloquial que cuadra con la idiosincrasia del

carácter y la conformación de los personajes. En cuanto al conflicto dramático, el autor nunca se olvida de su "manía" predilecta del análisis introspectivo.

El más importante de estos dramas rurales es Un guapo del 900, una de las obras más conocidas de Eichelbaum que trajo mucha fama a su autor y obtuvo tremendo éxito de taquilla. El éxito se debe a la insuperable maestría con que está concebido y definido el personaje principal del "guapo" Ecuménico y a la manera sobria en que se plantea y se resuelve el conflicto interior. En esta pieza el autor deja la época contemporánea y ubica la acción al principio de nuestro siglo, evocando la realidad de una época con sus características especiales. Así, sigue la tradición costumbrista del teatro argentino presentando la figura de un guapo, no como ha sido perfilada en los sainetes y las descripciones de los historiadores, sino matizada con rasgos heroicos y míticos. Las características de heroicidad y mitificación que reviste este personaje, nos impulsa a descartar su envergadura antisocial y aceptarlo como puro producto de la fantasía. Ecuménico, el guapo tradicional y guardaespaldas de un jefe político, pone su cuchillo al servicio de su amo sólo cuando el mismo "guapo" está convencido de lo "justo" de su acción. Así, cuando el honor de su jefe político está manchado (la esposa de su jefe tiene relaciones amorosas con su rival político), Ecuménico ya no puede servir a un hombre cuyo

honor ha sido mancillado. Cuando Ecuménico sorprende a la pareja de los amantes y se percata de que las murmuraciones sobre las relaciones amorosas corresponden a la realidad, el "guapo," sin consultar a nadie, mata al amante para restituir la honra de su amo. Esta acción de Ecuménico precipita un serie de complicaciones políticas y al mismo tiempo proporciona los resortes en que está basado el conflicto de la obra. Frente al concepto del honor impuesto por los convencionalismos sociales que brota del choque de las relaciones personales y se origina en la infracción de las leyes, se alza el honor personal y la integridad individual del guapo que surge de su interior y se basa en la ley de su conciencia. La madre que enseñó al "guapo" el arte de manejar el cuchillos y que ha sido para él fuente de inspiración, se siente traicionada y no puede entender cómo un hombre de la formación de Ecuménico puede tener ideas tan elevadas y nobles. Resignada, y con un sentido de evidente asombro mezclado con cierta amargura maternal, se da cuenta de que su hijo ha cambiado. "Yo misma me parezco otra. Y vos parecés otro también. Como un cabayo brioso, pero cansao. Te miro las crines y el pescuezo y las orejas y el hocico, y me parece que es la primera vez que te veo. Necesito verte parao pa conocerte, mirarte la estampa pa saber que sos mi hijo. De a pedazos, sos como de otra leche."⁴⁵

Además del conflicto dramático que, como hemos señalado, se forma del choque entre las creencias personales del individuo y las fuerzas tradicionales del ambiente, el autor ha decorado el escenario de su obra con escenas de carácter costumbrista entre las cuales sobresalen la escena inicial que se desarrolla en un "almacén de ramos generales," la escena en que los amigos de Ecuménico celebran con vino y canciones la vuelta del "guapo" a su casa, y la famosa escena de enfrentamiento entre Ecuménico y su madre. Todas estas escenas de colorido local representadas en forma de cuadros vivos, realzan el mérito de la obra y le prestan un aire de frescura y autenticidad, solamente superado en unas pocas obras del mismo autor.

Los asuntos de la paternidad espiritual y de mansedumbre tratados dentro del cuadro costumbrista son estudiados en Un tal Servando Gómez y Las aguas del mundo. En la primera de estas obras, la paternidad espiritual se discute con referencia especial a la figura del compadre idealizado, encarnado en el personaje de Servando, que como se auto-define no es "más que un carrero" manso, generoso, estimado por los cristianos y querido por los animales. Estas cualidades de su carácter se ostentan a lo largo de la obra. Un día encuentra en la calle a una pobre vieja, la lleva a su casa y la trata de madre; otro día acaricia los animales y conversa con ellos como si fueran seres humanos.

Un tal Servando Gómez es la pieza más optimista

que salió de la pluma de Eichelbaum. El optimismo brota del carácter mismo del protagonista definido cuidadosamente por sus acciones y plasmado con un sentido de profunda humanidad y arte ecléctico. En la época del estreno, identificando el protagonista de la obra con la masa del pueblo argentino, Eichelbaum escribía:

El protagonista de mi obra, el tal Servando Gómez, es un hombre de nuestro pueblo, netamente es un hombre cabal. So se trata de un gran individuo, que tenga un singular destino que cumplir. Es un individuo simple, como tantos otros que puede representar a la gran masa anónima de nuestro pueblo, por lo oscuro de su vida y por lo común de los hechos que le acontecen. Pero ¡con qué nobleza espontánea, natural, por delante! Servando Gómez no es nada más que un carrero de Avellaneda vivero de toda clase de malandrines, según la voz del pueblo, como lo asegura la famosa sentencia, latina-que sabe que nadie es menos que él. Pero quienes lo frecuentan llegan a persuadirse de que nadie es más que él.⁴⁶

Aludiendo a la persistente tradición realista del teatro argentino, Carlos Mastronardi ubica Un tal Servando Gómez dentro del cuadro de esta tradición, señala los valores positivos de la pieza y subraya el aporte del autor para el enriquecimiento y la continuidad de la vena realista. Comentando sobre el estilo de esta magnífica obra el mismo crítico, dice: "Eichelbaum ha encontrado un estilo para expresar la torpeza y la simplicidad psicológica de sus criaturas escénicas: humanidades intensas y sencillas que nada saben de sublimaciones. Señalamos esta característica para mejor evidenciar la magnitud y el lúcido

poderío de su empresa creadora."⁴²

Como en Un quapo del 900, los aciertos principales de Un tal Servando Gómez y Las aguas del mundo residen en las escenas costumbristas, como la del bautizo del hijo espiritual de Servando con canciones y música de color local; en el sabor del lenguaje repleto de giros locales y en la utilización del campo como escenario de las obras.

El último de los cuatro dramas rurales es Pájaro de barro, obra que exhibe las mismas características del realismo costumbrista y presenta los mismos rasgos en cuanto al escenario del campo, a la modalidad dialéctica y a la pintura de escenas de color local. Sobresale esta obra por la concepción poética del asunto de la maternidad, por el realismo y la naturalidad del diálogo, por la viveza de los cuadros y por la reciedumbre con que están perfilados los personajes, perfectamente adecuados en su psicología. En suma, Pájaro de barro es una de las mejores obras que sintetiza los tres aciertos del arte dramático de Eichelbaum: la poesía de la mujer, del campo, de la psicología.

Con la presentación de los temas de índole costumbrista⁴⁸ que como hemos señalado en varias ocasiones constituye la mejor parte de la obra escénica de Eichelbaum, concluimos el capítulo que versa sobre la modalidad temática. A lo largo de este capítulo hemos visto que el complejo de la personalidad humana constituye el tema principal

de la dramaturgia de Eichelbaum, tema predilecto del teatro europeo al principio de nuestro siglo. Otras unidades temáticas relacionadas estrechamente con la personalidad, son el amor presentado como resorte de la conducta humana y la soledad examinada en sus varias formas como manifestación de la personalidad. En el estudio del tema social hemos visto que Eichelbaum, por medio de sus escritos, aspira a ayudar al hombre a mejorar sus relaciones con el prójimo propagando los principios intelectuales y éticos de la sociedad a fin de producir un mundo mejor y más tolerante. Así con el tratamiento del tema de la personalidad y la incorporación de temas de carácter costumbrista el teatro de Eichelbaum adquiere doble contextura: entronca con la modalidad temática europea, y al mismo tiempo, se enlaza con la mejor tradición del teatro argentino.

NOTAS DEL CAPÍTULO SEGUNDO

¹"Después del 18, la articulación de los conflictos se ha inclinado hacia planteos que orillan la metafísica o que derechamente la invaden: qué es la verdad; qué la realidad; qué el mundo exterior, en la potencial antinomia de su trascendencia o inmanencia; cuál es en el hombre la escisión de su yo superficial y su yo profundo; cómo se forma, transforma y deforma la personalidad durante el inexorable fluir del tiempo; qué logra saber de sí el hombre; qué de los demás; cuál es la bivalencia, a veces tragicómica, de sus actos." José Marfa Monner-Sans, Introducción al teatro del siglo XX (Buenos Aires: Editorial Columba, 1954), pág. 26.

²"La época entre dos guerras (1918-1939), que constituye a lo largo de esta media centuria- nunca estará de más la insistencia en este punto- el período más fértil, más rico en innovaciones literarias y exploraciones estéticas". Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardia (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971), pág. 21.

³Monner-Sans, Introducción al teatro del siglo XX, pág. 26.

⁴Angela Blanco Amores de Pagella, Nuevos temas en el teatro argentino: la influencia europea (Buenos Aires: Editorial Huemul, S.A., 1965), pág. 57.

⁵Ibid., Pág. 56. "Cuando el hombre piensa que la ciencia no explica todos los aspectos de su ser, que el intelecto no es todo el hombre, y que hay algo que escapa a la pura explicación intelectualista; en una palabra, cuando el positivismo no alcanza a satisfacer, irrumpe la angustia metafísica. Y esa angustia metafísica da, en el teatro, el drama moderno, que propone problemas propios de una época llena de inquisiciones y de torturas anímicas."

⁶Cf. J. M. Monner-Sans, Introducción al teatro del siglo XX, pág. 23.

⁷A. Blanco Amores de Pagella, Nuevos temas en el teatro argentino, pág. 49.

⁸Para una lista de las obras principales de escritores extranjeros presentadas en los teatros de Buenos Aires durante este período, consulte Capítulo IV "Tablas" de A. Blanco Amores de Pagella, Nuevos temas en el teatro argentino.

⁹Raúl Héctor Castagnino, Literatura dramática argentina (Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1968), pág. 139.

¹⁰Cf. A. Gerchunoff, Samuel Eichelbaum, pág. ii.

¹¹Luis Emilio Soto, "Ensayo sobre el teatro de Eichelbaum" Prólogo a Cuando tengas un hijo (Buenos Aires: Editorial El Inca, 1931), pág. 38.

¹²A. Blanco Amores de Pagella, Nuevos temas en el teatro argentino, págs. 60-61.

¹³"The personality is not only related to freedom, but cannot exist without it. To realize the personality is therefore to achieve inner freedom, to liberate man from all external determination." Cf. Nicolas Berdyaev, Solitude and Society (London: The Centenary Press, 1938), págs. 197-198.

¹⁴Ibid., pág. 161.

¹⁵Eichelbaum, En tu vida estoy yo, pág. 94.

¹⁶Ibid., pág. 100.

¹⁷Ibid., págs. 100-101.

¹⁸Ibid.

¹⁹Cf. Capítulo IV "Personality and Love" de N. Berdyaev, Solitude and Society, pág. 195.

²⁰Ibid., págs. 162-163.

²¹Eichelbaum, Pájaro de barro, pág. 74.

²²Eichelbaum, Vergüenza de querer, pág. 237.

²³"Mató mi viudez....Lo veía a toda hora moviéndose a mi lado con su mirada mas risueña que su sonrisa....Recién entonces sentí el luto en mi cuerpo y en mi vida. Era la orfandad de mi viudez, la viuda de mi propia viudez violada y muerta. En vano apretaba mis párpados para reunirme con la imagen viva de mi marido....Ha muerto mi viudez." Eichelbaum, Rostro perdido, pág. 69.

²⁴Eichelbaum, Gabriel el olvidado, pág. 151.

²⁵Ibid., pág. 190.

²⁶"Schopenhauer, con su pesimismo, no es un hombre que se dirija con los brazos abiertos hacia la sociedad y el prójimo. Habla mucho del genio como un ser superior a la muchedumbre, y el hombre de la fuerte voluntad que propone no puede darse en muchos ni sería plenamente comprendido por los que no lo son." Biruté Ciplijauskaitė, La soledad y la poesía española contemporánea (Madrid: Insula, 1962), pág. 13.

²⁷Eichelbaum, Cuando tengas un hijo, pág. 77.

²⁸Ibid., pág. 78.

²⁹Eichelbaum, Pájaro de barro, pág. 38.

³⁰Ibid.

³¹Eichelbaum, El gato y su selva, págs. 47-48.

³²Ibid., pág. 48

³³Ibid., pág. 65.

³⁴Ibid., págs. 65-66.

³⁵Eichelbaum, Subsuelo, págs. 239-240.

³⁶Eichelbaum, Divorcio nupcial, pág. 319.

³⁷Ibid., págs. 317-318.

³⁸Ibid., págs. 275-276.

³⁹Ibid., págs. 270-275. Véase escena I, entre Leber, Murcchio y Eusebio en Cuadro Primero del Segundo Acto de Divorcio Nupcial.

⁴⁰Eichelbaum, Nadie la conoció nunca, pág. 61.

⁴¹Eichelbaum, Dos brasas, págs. 232-233.

⁴²Ibid., pág. 233.

⁴³Ibid.

⁴⁴Ibid., pág. 61.

⁴⁵Eichelbaum, Un guapo del 900, pág. 154.

⁴⁶S. Eichelbaum, El Mundo, 28 de mayo de 1942. Citado por Jorge Cruz en Samuel Eichelbaum, pág. 75.

⁴⁷Carlos Mastronardi, "Un nuevo drama de Eichelbaum", en Sur, No. 9, (junio de 1942). pág. 68.

⁴⁸La Enciclopedia de la Cultura Española (tomo II) define el Costumbrismo como: "La intención de dejar constancia de un momento determinado con sus gentes, sus hábitos, sus modos de vivir, de hablar, de decir, con la exaltación de sus virtudes, la burla de sus defectos o la vituperación de sus vicios."

CAPÍTULO TERCERO

LOS PERSONAJES

Los personajes dramáticos creados por Eichelbaum, como ya se ha mencionado en la discusión de los temas, son seres de inteligencia aguda, de visión analítica, de actitud introspectiva, de ideología clara, de sentimientos reconcentrados y de carácter reflexivo. Estas características, explícitamente delineadas como rasgos determinantes, or implícitamente trazados como aspectos complementarios, se hallan en la mayoría de los entes escénicos eichelbaumianos y figuran a lo largo de su producción dramática como matices de una tendencia persistente desde la época de la aparición de La mala sed (1920), hasta el estreno de Subsuelo (1967). Eichelbaum, como hábil buceador en caracteres humanos, crea personajes que son generalmente razonadores implacables, tiranizados por el afán de conocerse y conocer a los que los rodean, penetrando hasta las zonas más profundas del ser humano. Estos personajes de profunda indagación espiritual, son sacados de la vida humilde y cotidiana, y se colocan en el ámbito hogareño y familiar donde obran y reaccionan movidos por resortes psicológicos.¹ Como piezas ilustrativas

de este tipo de personajes podrían citarse La mala sed, Un hogar, El ruedo de las almas, El gato y su selva, Pájaro de barro, Dos brasas y otras.

A pesar de la aparente uniformidad y consistencia en la estructura de los caracteres, el rumbo seguido por los personajes y el resultado definitivo de sus acciones no se pueden siempre adivinar, debido a la variedad de circunstancias que rigen su conducta y a la complejidad de los problemas que ellos enfrentan. Cuando los formativos rasgos fundamentales de unos personajes pueden determinarse con cierta exactitud descriptiva y pueden encajar categorizados dentro de un cuadro de modalidad "temperamental" se ha de esperar que la conducta fundamental de estos personajes pueda también determinarse, por lo menos, hasta cierto punto. Sin embargo, este principio deductivo no puede aplicarse a las obras de Eichelbaum, debido a la complicada formación espiritual de sus personajes escénicos y a lo inesperado de la manera en que la personalidad humana actúa y reacciona bajo el peso de varios estímulos. En vez de forjar personajes cuyas personalidades corresponderían a cierto modelo de conducta determinada, Eichelbaum crea una vasta gama de caracteres compuestos básicamente del mismo "barro", pero de distinta y variada dosis de material temperamental. Así, la actitud del autor cambia oportunamente para entonar con la contextura y el temperamento de los personajes, y con el ámbito en que están colocados éstos.

Eichelbaum muestra, por lo general, cierta predilección por los personajes de capacidad intelectual,² por representar éstos el campo más adecuado para el planteamiento de conflictos espirituales y mayor aptitud y flexibilidad para el buceo del análisis introspectivo.

Dentro del amplio cuadro general de los personajes, se mueven y se distinguen varios tipos de personas clasificadas en distintos niveles de acuerdo con su configuración espiritual. Hay personajes, como las protagonistas Elena de Señorita, Alicia de Soledad es tu nombre, Leda de Gabriel el olvidado, que viven y exhiben las características mencionadas fuera del ambiente familiar. Hay otros de un fondo cultural limitado, como Ecuménico de Un guapo del 900 y Un tal Servando Gómez que muestran mayor inclinación a lo impulsivo y espontáneo y menor capacidad para la autoexplicación y el análisis introspectivo. La tendencia hacia el razonamiento se presenta bajo varias formas: en unas obras, como en Soledad es tu nombre y Gabriel el olvidado, "la razonabilidad" adquiere forma de altruismo; en otras, como en Un tal Servando Gómez y Las aguas del mundo, se presenta como mansedumbre encarnada respectivamente en los personajes del carrero Servando y en el de Laureano.

Examinemos ahora la conducta de estos personajes ilustrativos. Alicia, la protagonista de Soledad es tu nombre, vive con su amante Ortiz Irving, hombre maduro, escritor, y separado de su esposa. Un día, cuando éste

expresa el deseo de volver a vivir con su esposa, Alicia asume una actitud de pleno entendimiento y de incomparable superioridad. Su aspecto exterior no muestra cambio alguno; sus instintos de mujer parecen haber perdido su poder expresivo. Con ejemplar serenidad se pone a analizar el caso mostrando tal imparcialidad como si fuera una persona completamente ajena a la situación. Al final, ella, como ente racional y comprensivo, acepta la decisión del hombre y se ofrece a intervenir entre los dos esposos para facilitar la reconciliación. Alicia llega a su decisión de interceder, plenamente convencida de que lo que ata a los dos esposos no es un lazo provisional, sino un sentimiento permanente, basado en un amor hondo y fuerte, una especie de vinculación espiritual. Sus comentarios expuestos ante la esposa de su amante corroboran esta convicción suya: "Usted permanece junto a él de la manera más cierta y más permanente que un ser puede estar cerca de otro, junto a otro."³ Luego, procede Alicia al análisis del problema: "El matrimonio de ustedes subsiste, a pesar de la separación, subsiste en el conflicto moral suyo en el problema sentimental de él."⁴ Aunque Alicia había aceptado el concubinato con Ortiz Irving, ella nunca se consideró espiritualmente atada a él, ni asumió ninguna responsabilidad moral. En cambio, ha conseguido mantener cierta independencia espiritual - otro rasgo descollante de las heroínas de Eichelbaum - que le permite ahora juzgar y valorizar la situación desde un

punto de vista imparcial. "Por haber dormido a su lado, sin pactos ni promesas de ningún orden, me ata a él un sentimiento cordial que está por encima de mi comodidad."⁵ Ante los argumentos sólidos de Alicia y sus evidentes sentimientos altruísticos, Rosalía, la esposa de Ortiz Irving, se ve obligada a aceptar la superioridad de su rival aunque no quiere admitirlo y lo oculta bajo el recurso cómodo de la ironía. (Irónica). "Debe ser usted una mujer superior."⁶ La ironía no tarda en ceder el paso a la estupefacción y asombro cuando Alicia, con seguridad y vigor declara que "Tener mucho que perdonar a un hombre, es un privilegio."⁷ La escena entre las dos mujeres se cierra con una frase reveladora de Alicia que constituye parte de la respuesta a la pregunta sobre su identidad, y lleva el sello de su personalidad enigmática: "Soy una mujer razonable."⁸

En Gabriel el olvidado, Gabriel muestra los mismos sentimientos de altruísmo cuando acepta de huésped a la hermana de su amante Leda, a la cual ofrece las comodidades de su casa para que ella pueda dar a luz a un hijo ilegítimo. Enfrentado con la actitud negativa de su amante Ratona que no quiere compartir la casa con su hermana, Gabriel prefiere prescindir del amor de Ratona acogiendo en su hogar a Leda. Los motivos que mueven los sentimientos altruísticos de Gabriel brotan de su anhelo vehemente de tener un hijo, deseo que nunca ha sido realizado, por oposición de su amante Ratona. La actitud benévola y samaritana de

Gabriel tiene relación también con su redención moral (Gabriel ha vivido siempre como un hombre envuelto en el pecado y la inmoralidad) y con su metamorfosis de Dionisio a Gabriel. Por eso en la primera parte de la obra este personaje se llama Dionisio, mientras que en la segunda su nombre cambia al de Gabriel, simbolizando la conversión de los vicios dionisiacos en virtudes angélicas, "gabrielescas". Descartando las diferencias circunstanciales que caracterizan las dos obras, se observa que el procedimiento seguido en ambos casos es semejante: exposición detallada del caso, análisis minucioso de la situación y decisión definitiva, que no está siempre en tono con las normas convencionales y los cánones de existencia colectiva, pero que aísla al personaje y lo rinde en plena paz interior con su íntimo yo y responsable a sí mismo, consigo mismo.⁹

En Un tal Servando Gómez, Eichelbaum traza la semeblanza dramática de un personaje cuyas acciones están guiadas por un sentido recto y glorificador de la vida. Como Gabriel, Servando ofrece su hospitalidad a una mujer casada con un amigo suyo y la defiende contra las amenazas del esposo. Luego, cuando la mujer da a luz a un hijo, Servando extiende su cariño y amparo al chico y lo defiende con actitud valiente cuando su verdadero padre viene a reclamarlo. Considerando su profesión de carrero y las condiciones limitadas de su educación, Servando demuestra una locuacidad y una capacidad de razonamiento que sólo

una persona adiestrada en al arte de la retórica podría haberle superado. A pesar del amor latente que siente por Felisa, la esposa de su amigo Domingo, del evidente maltrato que aquélla sufrió bajo la tiranía de éste, Servando no se conmueve y no vacila en ponerse al lado del hombre cuando Felisa empieza a hablar mal de su esposo: "Así no se puede hablar del hombre con quien se duerme. Me extraña que usted, que es una buena mujer, diga esas cosas de su marido."¹⁰

Luego se pone a analizar la actitud de la mujer hacia el hombre contrariado, y la manera violenta con que éste reacciona ante la situación en que no es comprendido por la esposa, y sugiere que Felisa reflexione y regrese a su hogar.

¡Es que ustedes no saben comprender al hombre!
A veces no es malo y ustedes lo encanallan.
Le llevan la contra, no lo acompañan en la mala, y, claro, se desahoga golpeando a la mujer. Pero no siempre es por malo. Domingo habrá llegado contrariado, por no haber podido acertar ni una, y usted, encima, a cargarlo, reclamándole lo que no tenía. Se le volaron los pájaros y pegó. No es como para abandonar. ¡Hay que reflexionar, Felisa!!!¹¹

La mujer que en una situación semejante hubiera esperado una reacción distinta del hombre impulsivo y hubiera preferido oír la voz del corazón y no la del cerebro, se indigna ante el "sacrificio" de los instintos para la defensa de su bondad. Servando, con los instintos en plena serenidad, sigue salvaguardando su mansedumbre y

defendiendo su imparcialidad absoluta: "Un hombre bueno de verdad tiene que ser bueno para todos. No estaría bien que yo le diera la razón a usted y que aprovechara de un mal momento de Domingo, para ponerlo overo ante los ojos de la mujer."¹²

La dicotomía entre la razón y los impulsivo con el triunfo de aquélla es algo inesperado, por la excesividad de razonamiento y por la formación intelectual del carrero. Teniendo en consideración esta circunstancia, el personaje resulta de una contextura extraordinaria, y por extraordinaria, poco humano. La explicación de este desequilibrio se encuentra en la naturaleza misma de los personajes eichelbaumianos y en la manera en que éstos reaccionan cuando se enfrentan y luchan contra los impulsos pasionales. Conocido es, pues, el recurso predilecto de la reflexión y de la serenidad de los impulsos mediante el razonamiento.¹³

Otro personaje colocado en el ámbito pintoresco de la región entrerriana, es Laureano de Las aguas del mundo. Llegamos a conocer a este muchacho provinciano y a apreciar su mansedumbre e integridad de carácter por medio de una serie de escenas que empiezan con su completa resignación al ser informado de que su novia Amancia no corresponde a su amor, y termina con la plena responsabilidad por un hijo ajeno que su ex-novia le atribuye. Entre el principio y el final de esta serie de acciones definidoras se interponen las imprevistas consecuencias naturales impuestas por

su decisión de aceptar al hijo como suyo. En vez de indignarse por la preferencia de la muchacha por otro hombre, Laureano le agradece sus sentimientos; en vez de enfadarse por haberle atribuido la paternidad de un hijo ajeno, se alegra y prefiere sufrir la enemistad de sus padres antes que sacrificar su bondad, limitándose a explicar que el hijo le pertenece, pero la madre no. Laureano, como Servando el carrero, obra de una manera mesurada y suave utilizando una dosis de "razonabilidad" para convencer a sus interlocutores y para tranquilizar sus impulsos pasionales. Veamos ahora un ejemplo típico de este proceso en que los impulsos se tranquilizan bajo el poder persuasivo de la razón. Unos años después del nacimiento del hijo, el padre verdadero viene a reclamarlo. Al principio, el padre muestra una actitud ofensiva y parece que está dispuesto a llevarse al hijo a cualquier precio. Al escuchar los argumentos de Laureano, su ira gradualmente cesa, y al final desaparece por completo. Resignado, el hombre dice: "Hay un poco de eso que llaman conciencia, y pensé que debía venir a ver que pasa con el chiquillín... Pero ahora ya lo he visto... Un hombre joven como usted... con esa alma grandota de padre que usted tiene... mejor suerte a la verda, no podían tener ni ella ni el pobre chico."¹⁴ En esta obra, como en las que acabamos de comentar, el predominio del aspecto analítico y reflexivo sobre el elemento impulsivo y espontáneo realza

la capacidad ética del personaje y le da una dimensión de superioridad, pero al mismo tiempo tiene la desventaja de causar cierta pesadez en el desarrollo de la acción.

Después del breve esbozo de algunos rasgos que caracterizan a los personajes eichelbaumianos en general, como el razonamiento, el altruismo y la bondad, pasemos ahora a presentar a los personajes femeninos y los aspectos singulares que los distinguen y los diferencian de los personajes masculinos. Desde un punto de vista teatral, las mujeres de Eichelbaum resultan más acabadas y más logradas que los hombres; como creaciones literarias, entroncan ellas con la ideología ibseniana de la liberación femenina y transmiten el mensaje de su autor de una manera natural y espontánea. Alfredo de la Guardia, hablando de las cualidades de los personajes femeninos alude a la "poesía de la psicología" y a la "poesía de la mujer" que caracteriza como "las cumbres del teatro de Eichelbaum."¹⁵ Roberto Giusti, comentando sobre el mismo asunto, dice:

A Eichelbaum corresponde en nuestro teatro con más justicia que a ningún otro autor el título de dramaturgo de la mujer, si por tal debe entenderse a aquel que se asoma de las heroínas escénicas para escrutar sus más íntimos repliegues, como él lo hace, con piedad, con ternura, con honda comprensión y respirando la poesía que emana de esas almas. Todas angustiadas por indescifrables anhelos. Todas enamoradas de lo absoluto.¹⁶

Para mejor comprensión y claridad, hemos dividido a los personajes femeninos en mujeres independientes,

mujeres víctimas del hombre, madres solteras, madres de índole matriarcal y hermanas solteras. Al primer grupo pertenecen: Elena de Señorita, Alicia de Soledad es tu nombre, Felipa de Pájaro de barro, Ana Rosa de El gato y su selva y Marta de En tu vida estoy yo. El rasgo fundamental que caracteriza la conducta de estas mujeres es su afán vehemente por la independencia espiritual expresado en varias formas, y que todas heredan de la creación saliente de Ibsen, Nora.¹⁷ De inteligencia aguda y de un extraordinario temple interior, estas heroínas luchan valerosamente por la defensa de sus ideales (aunque no las conduce siempre hacia el camino de la felicidad) y están dispuestas a aguantar cualquier sacrificio para conservar su dignidad de mujer libre. En sus esfuerzos por la libertad espiritual se ven obligadas a abandonar el hogar mostrando cierta indiferencia por las normas convencionales y un marcado desdén al hombre por el cual no son comprendidas o correspondidas. A pesar de su entusiasmo juvenil y de su espíritu de rebeldía, estas mujeres jóvenes nunca pierden su dignidad ni se comportan de una manera histérica al enfrentarse con una situación adversa. Por lo contrario, cuando llegan a un punto crucial siempre reflexionan, se autoanalizan y analizan todos los hechos tocantes a la situación, hasta llegar a una decisión, que como ya hemos notado, en vez de la felicidad deseada, puede conducir las a un estado de soledad.

Elena, la protagonista de Señorita, vive con su padre, hombre tiránico, a quien abandona a la muerte de su madre, dejando una carta que indica que ella deja al padre para ir a vivir con su amante. El padre, indignado por la conducta de la hija, va en busca de ella y consigue encontrarla en una pensión de Rosario. Al hablar con Ernesto, el supuesto amante de Elena, se da cuenta de que éste no ha sido el seductor de su hija y de que la verdadera razón de su huida ha sido el deseo de Elena de no herir al padre confesándole la verdad. La existencia del amante ha sido sólo un pretexto y una mentira, que luego adquieren la forma de una verdad profunda, que define la personalidad de la joven y marca el destino del personaje. Veamos cómo explica Elena a su padre la verdadera razón de su huida: "Ha encarnado en mí la protesta que no alcanzó a expresar mi madre. Yo clamo por ella y por mí. Usted aplastó la vida de mamá con el peso tremendo de su amargura, de sus rincones misteriosos, de su vida fría, seca, invariable, de bestia lúgubre, que ruge o muerde porque el sol le da en la cara."¹⁸ Así, el abandono del hogar constituye el primer paso para la liberación espiritual hacia la cual están encaminados todos los esfuerzos de Elena. El recurso de la carta, la mentira y la revelación de la razón del abandono, aunque muestran cierta cobardía entremezclada con piedad, proyecta al personaje de Elena a la posición honrada de miembro representativo

del "sexo débil" que lleva en sus hombros el peso del concepto primitivo de la sumisión de la mujer, y la autoriza a protestar en nombre de todas las esposas que sufren bajo la tiranía del hombre y de las hijas que conviven con padres tiránicos. La huida, aunque sea una decisión instantánea hecha en un momento de aparente confusión mental por una joven adolescente, adquiere carácter simbólico y se alza como un grito de verdadera protesta contra los padecimientos y la tiranía de la mujer por parte del hombre. La mentira utilizada en la carta, que irónicamente se convierte en verdad catastrófica, causa eventualmente la "caída social" del personaje, pues, enajena a Ernesto y lo obliga a asumir una actitud de reserva y a conjeturar que había otro hombre en la vida de Elena, a quien había creído una señorita inocente y honrada. Pero al mismo tiempo, da al personaje cierta altivez que se aclara y se aprecia al final de la obra, cuando Elena durante la fiesta de la celebración de su cumpleaños, abiertamente rechaza la proposición de Ernesto de legalizar su unión por el matrimonio, después de cinco años de convivencia. Veamos otra vez los comentarios explicativos de Elena ante los padres y amigos de Ernesto, mientras ella trata de aclarar la razón de su oposición al matrimonio: "En primer lugar, ¿cómo te has atrevido a disponer de mí tan absolutamente como pretendiste hacerlo? ¿Cómo has pretendido preparar nuestro casamiento por lo civil,

invitar a los tuyos, fijar la hora, dejarlo todo preparado, sin decirme a mí una sola palabra? ¿Mi voluntad, por lo visto, no cuenta ni siquiera cuando se trata de comprometer toda mi vida?¹⁹ Refiriéndose al pasado cuando Elena no tuvo la feliz oportunidad de verse casada con el hombre que quería a causa de la "mentira moral", Elena dice:

Esperaba que me ofrecieras entonces lo que hoy me has ofrecido para escriturar la posesión de mi amor sino de mi persona, para asegurarte la propiedad de mi cuerpo. Esa es la verdadera razón de tu generoso obsequio de cumpleaños. Lo que hoy revela tu egoísmo, hubiera revelado en aquella oportunidad una nobleza, a cambio de la cual yo estaba dispuesta de antemano a tolerarte todo, absolutamente todo. Cuando se te ofreció una esposa, una verdadera esposa, quisiste una amante: hoy que quieres convertirme en esposa, podés tener apenas la amante. Podría ello serte doloroso, pero debes reconocer que no es del todo injusto.²⁰

Después de este parlamento queda claro que Elena, herida por el cinismo y la aparente actitud egoísta de Ernesto, elige otra vez el camino de la libertad; abandona la existencia cómoda y se opone a la proyectada vida "honrada" del matrimonio y prefiere vivir aislada, en total soledad y en paz con su conciencia.

La semblanza del personaje de Elena pintado en Señorita, vuelve a aparecer en Soledad es tu nombre, donde Alicia, la protagonista, está dotada de las mismas características fundamentales de mujer fuerte que, fiel a sus sentimientos, opta por el derecho de vivir, exhibe

el mismo temperamento acentuado por el entusiasmo juvenil, y al final obtiene la soledad como precio de sus esfuerzos. Como hemos tenido la oportunidad de notar al principio de este capítulo, el personaje de Alicia está pintado con ciertos toques de altruísmo que se manifiestan en su actitud hacia el escritor Ortiz Irving y en su deseo de facilitar el retorno de éste a su esposa legítima. Eichelbaum, en unas declaraciones sobre los personajes de Señorita y Soledad es tu nombre, ve cierta oposición entre los dos, que explica de la manera siguiente:

Para mi, Soledad es tu nombre, es el reverso de Señorita. En Señorita pinté una mujer con el más moderno sentido de la vida, que todo lo reclamaba en nombre de su aspiración de vivir y de su temple de mujer fuerte. Pintando un tipo completamente opuesto, la heroína de Soledad es tu nombre, es una mujer que no sólo no se preocupa de sí misma y a todo renuncia, sino que no tiene otro pensamiento que la felicidad de los demás, otras preocupaciones que los problemas ajenos, que repercuten como propios, más que si fueran suyos, en su temperamento comprensivo y sensible. Esto es lo que he querido hacer: pintar un tipo y envolver al auditorio en su apropiada atmósfera.²¹

Sin descartar por completo la antítesis que existe entre los dos personajes, nos inclinamos a considerar esta oposición como rasgo diferenciador más que aspecto caracterizador de cada personaje, distinguiendo un caso claro de paralelismo antitético más que un caso de aparente antítesis. El mismo Eichelbaum acepta este paralelismo, y en otra ocasión habla de las similitudes

que existen entre las protagonistas de las obras, Elena de Señorita y Alicia de Soledad es tu nombre: "Está encuadrada dentro de las características de mi anterior producción, Señorita. Es la semblanza de un tipo femenino que podría considerarse paralelo al de la protagonista de Señorita, pero realizado con un sentido más moderno de la técnica escénica."²² Procedamos ahora a analizar los puntos paralelos entre las dos protagonistas: Ambas quedan huérfanas de madre y abandonan el hogar en busca de su felicidad íntima y en busca de sí mismas; ambas poseen un extraordinario dinamismo espiritual que les permite reflexionar ante momentos críticos, y analizar con serenidad los casos y las situaciones difíciles; ambas abandonan al amante porque se dan cuenta de la superficialidad de sus sentimientos y del vacío espiritual que los separa; ambas, enamoradas de lo absoluto, muestran interés por lo esencial y recóndito ignorando por completo lo aparental y externo. Este último aspecto parece ser más evidente en el personaje de Alicia, la cual "cae" después de haber tratado vanamente de superar una serie de obstáculos. Muerta su madre e incapaz de hallar auxilio entre sus amigas, Alicia se ve obligada a trabajar en un cabaret. Decepcionada por la vida nocturna del cabaret, va a la provincia de Entre Ríos en busca de amparo en la casa de unos parientes suyos. En la estación del tren donde la encanta el sortilegio de la vida serena, encuentra a un joven empleado de la estación

que la identifica con una mujer que había visto en un tren y con la cual, desde entonces, sigue soñando. La actitud poco amistosa de sus parientes la obligan a volver a Buenos Aires donde acepta en concubinato al escritor Ortiz Irving y convive con él hasta que éste decide retornar junto a su esposa. Después del episodio de la intervención, que hemos analizado en otra ocasión, Alicia, en un último y supremo esfuerzo de volver a "vivir", va a la estación al encuentro del joven soñador y allí le informan de su muerte. Así, Alicia que a la pregunta de la esposa de su amante había dado el nombre de Soledad como símbolo de su dolor íntimo, se identifica plenamente con la substancia de este nombre y queda en una total soledad, después de haber luchado heroicamente y tratado de encontrar su felicidad recóndita. Su indiferencia por lo aparental y externo y su desdén por lo convencional precipitan su "caída" relacionada con su aspecto superficial y mundano, pero su temple moral, su generosidad y altruísmo dejan intacto su íntimo ser como testimonio de la indestructibilidad de los profundos y nobles sentimientos humanos.²³

De textura semejante y de distinta estructura espiritual, es la protagonista de Pájaro de barro Felipa Guzmán, personaje emparentado con Elena y Alicia por su independencia, su indiferencia por las normas convencionales y su actitud elevada hacia el hombre. Felipa, como Alicia,

"cae", pero su caída aunque se origine en un hecho lamentable, provoca una reveladora iluminación interna que coloca al personaje en pleno enfoque y lo conduce a descubrir su plenitud de mujer. A partir de este momento, la "pobre peona" se convierte en una mujer lograda que tiene plena conciencia de sí misma; como Elena y Alicia, abandona la casa en busca de su felicidad interna y disuelve un proyectado matrimonio de conveniencia por falta de vínculos espirituales con el hombre que aspira a ser su esposo. Guiada por un sentido de singular dignidad y de respeto, llega a la casa del escultor Juan Antonio, donde rechaza el matrimonio arreglado por la madre de éste y prefiere vivir en soledad enriquecida por su hijo huérfano. Así, el personaje, siguiendo el rumbo de su destino revelado por la trascendental iluminación y sostenido por una voluntad tenaz y afán por la libertad, adquiere plena autonomía que resulta en una individualización completa y total conservación de su identidad.

Otra semblanza de mujer que ostenta un parentesco marcado con Elena, Alicia y Felipa, es Ana Rosa de El gato y su selva. Aunque colocada al lado de un personaje más fuerte que ella, Ana Rosa exhibe las conocidas características de mujer enérgica, fuerte, incomprendida por su familia y por el hombre, en general. Enamorada de un solterón, Ana Rosa viene a verlo para discutir los detalles de la

boda y recibe la siguiente declaración: "He cambiado de propósito porque tengo un concepto desdeñoso de las mujeres, y esto me impide convivir con ninguna de ellas".²⁴ Ante los argumentos elusivos de Eleuterio (este es el nombre del solterón), Ana Rosa se pregunta si ha conseguido conocer el verdadero carácter del hombre y se pone a trazar su semblanza y a analizar su actitud cobarde y evasiva:

Repito que me he propuesto ser enérgica y fuerte. No se extrañe, entonces, de oír cosas quizá demasiado duras. Su carta ha querido dar un corte definitivo a nuestro asunto. Vamos a llamarlo así. A pesar de eso, es una carta cobarde. No ha dejado usted de serlo, ni siquiera cuando creyó haberse creado el coraje necesario para reaccionar en forma terminante. En ningún momento de nuestras extrañas relaciones he podido comprender bien qué clase de hombre es usted. Me refiero a su verdadera índole. Algunas veces lo creí un hombre blanduzco, pero noble. Otras veces me pareció todo lo contrario: un hombre fuerte, pero sin sentimientos. Ahora pienso de manera distinta. Ya me está pareciendo un canalla. Un poco complicado, como los canallas de envergadura, pero sin ningún sentimiento neutralizador de su maldad. Como quien dice, un canalla de una sola pieza.²⁵

A las acusaciones de Ana Rosa, Eleuterio responde con más argumentos que sólo muestran su actitud extrema de conservador y su incapacidad de seguir sus sentimientos a causa de la "domesticidad" que ha padecido junto a las tías y a la transfiguración que ha sufrido su personalidad.

Desahóguese diciéndome a mí todo lo que la venga en gana. Al fin, sé que lo merezco. Haga escernio de mí y de mis actos. De todos modos, no conseguirá más que darme la razón en todo lo que pienso. (Después de una pequeña pausa.)

No es nada bella mi vida, lo sé, ni temo que nadie pueda afeármela. Pero es muy natural que tema exponerme a un cambio que no la embellezca y que la torne todavía más vacua, más gris, y más inútil, y que yo, por añadidura, haga lo mismo con la vida de quien es para mí ya indeseable. Me faltaba tener esta experiencia, de un amor tardío, sordo y subterráneo, para aprender, definitivamente, a valorizar y estimar la melancolía y la aspereza y los inconvenientes de toda mi vida. Usted me ha preguntado hoy, despectivamente: "¿Qué clase de hombre es usted?" Soy un hombre cuya vida ha sido una equivocación muy grande; un error funesto. Admitido. Repudio en las mujeres todo lo que la vida me ha negado de ellas, o todo lo que yo no supe conquistarme. Admitido, también. Pero la vida no es más que una, y la mía la he gastado en el error y en el clima de subsuelo que parece ser mi destino. Me niego a la prueba de otra placentera y gozosa, porque no quiero tener la certidumbre del horror de todos mis años, y porque me espanta la idea de tener que renunciar a ella, en la hora de la dulce conversión gustada. ¿Qué crimen hay en todo esto? ¿De qué perversidad puedo yo acusarme? ¿De haberlo comprendido tan a tiempo? ¿De haber tenido el coraje heroico de renunciar a usted, cuya belleza y cuyas fuerzas interiores me han llamado a todas horas, con voces sutiles, misteriosas y seductoras? ¡Contesteme!²⁶

Este parlamento, en forma de conclusión, constituye un resumen de los pensamientos de Eleuterio y un análisis de su actitud en la cual se perciben claramente los varios matices de su justificación y su incapacidad de seguir sus sentimientos amorosos. Estas razones en que se basa su oposición al matrimonio aunque cuidadosamente elaboradas y magistralmente presentadas por el solterón, demuestran una falta completa de amor, un egoísmo basado en la razón y la ausencia de una fuerza propulsora que lo haga actuar

como un verdadero ente humano y pasional. De haber conocido el verdadero amor, Eleuterio no hubiera sido capaz de encontrar el poder razonador para expresar sus argumentos con tal exactitud, y de mantener una actitud tan elevada hacia la mujer y tan conservadora hacia sus propios sentimientos. Ana Rosa, incomprendida por Eleuterio, frustrada, ofendida por sus tías, admite su "derrota" sentimental la cual analiza con emoción de la manera siguiente:

El hombre débil, el hombre engañoso, ha vencido al fin. Ella, la mujer absurda, que ha dejado que creciera un amor sin raíz, que dejó lo poco que tenía, que confió en la omnipotencia de los grandes sentimientos, comprendió que el problema no tenía otra solución que la de dejar que el tiempo cure la herida. Hermosa lección con moraleja y todo. No se debe creer en nada grande. No hay cosas grandes. Sólo existen los pequeños seres humanos. El marido que besa por el beso mismo, y la mujer que besa porque el marido es el hombre que está a su lado. Y es preciso cuidarlo, y venerar su santa impaciencia, porque él representa la más limpia y la más pura experiencia accesible a la mujer. Todo lo que se oponga a esos pensamientos, hay que destruirlo. Es la luna en el pozo, que atrae y subyuga hasta la caída, sin salvación. Sí, amigo. Ha triunfado. La razón está de su parte. Puede usted volverse a su casa, con la conciencia tranquila, con certeza de que todo está resuelto. Voy a darle a mi padre la noticia de su victoria, porque él también triunfó. No vaya a creer que es usted solo. Han triunfado con usted y con él millones de seres que tienen de la vida una noción firme, estable, inmovible y repugnante.²⁷

La actitud de Eleuterio adquiere en esta obra una dimensión genérica, pues, su "triunfo" llega a simbolizar el triunfo de todos los hombres de la misma hechura intelectual; los esfuerzos frustrados de Ana Rosa representan la pugna que

todas aquellas mujeres emprenden en busca del derecho a seguir los sentimientos propios sin necesidad de compromisos emocionales ni de opresión de sus pensamientos íntimos.

A la serie de la mujeres independientes que presentamos, pertenece también Marta, la protagonista de En tu vida estoy yo. Por su actitud valorosa, su temperamento, su contextura espiritual, su inclinación al análisis introspectivo y su tendencia al abandono del hogar en busca de su propia identidad, se emparenta Marta con Elena, Alicia, Felipa, Ana Rosa, todas, sus hermanas literarias. Enamorada de Julio y plenamente correspondida por él, cede a la exigencia del joven y consiente en la separación, cuando éste llega a la conclusión de que la presencia de la mujer obstaculizaría el desarrollo de sus planes intelectuales y profesionales. Casada con otro hombre, Marta vive feliz hasta el día en que la joven esposa sufre una verdadera "tormenta emocional" y descubre en su subconciencia la imagen latente pero viva de su antiguo novio. Fortalecida por el amor y sostenida por su fe inquebrantable en el inviolable derecho de seguir su destino, huye del esposo para seguir el camino de su plena y completa felicidad. A la proposición de Julio de huir, Marta responde: "¡Eso, huir, hombre que me ha sido dado por Dios! ¡Junto a tí, todas las grandes cosas: el amor, los hijos, la fe, todo, todo, Julio!"²⁸ Su decisión de huir con Julio está basada en su creencia de que este derecho

dimana del Creador, y no estigmatiza al personaje con complicaciones morales por haber abandonado el hogar. La fidelidad a los sentimientos propios expresados con sinceridad al esposo requiere cierta integridad de carácter y cierto dinamismo que da al personaje de Marta una superioridad ética y lo coloca en la galería de las grandes heroínas de Eichelbaum al lado de Alicia, Elena, Felipa y otras.

El segundo grupo de personajes femeninos que hemos anunciado al principio de este capítulo consiste en mujeres que por varias razones están todavía bajo el poder del hombre y son víctimas de él. La mayor parte de estas figuras femeninas pueblan las obras de la primera etapa de la producción escénica eichelbaumiana y exhiben los fundamentales rasgos caracterizadores de las heroínas que ya hemos señalado. Lo que les diferencia de sus hermanas literarias, las que hemos denominado mujeres independientes, es su actitud más conciliadora y menos elevada hacia el hombre a quien toleran con cierta resignación, su angustia más callada que verbalizada, y su sumisión a una especie de fatalismo que aceptan como fuerza que rige su destino. En esta serie se distinguen Elsa de La mala sed, Eugenia de Un hogar, la señora de Amador de El ruedo de las almas, Blanca de Divorcio nupcial, Carmen y Elena de El camino de fuego e Ivonne de Nadie la conoció nunca. En La mala sed, los miembros de toda la familia, es decir, el padre, el

hijo y la hija, padecen de una extraña enfermedad pasional que son incapaces de controlar. A causa de este impulso sexual, el hijo Atilio gasta la mayor parte de su tiempo fuera de la casa en sus extramatrimoniales aventuras amorosas dejando a su esposa en soledad. Elsa, con aparente dolor, se lamenta de la conducta de su esposo, y su suegro le aconseja que lo amenace con el abandono y la separación. Atilio se arrepiente ante la esposa y promete que va a cambiar y liberarse de su "pasión inferior", pero a pesar de sus esfuerzos no consigue someter su pasión avasalladora. Veamos cómo analiza Atilio su inclinación a la "mala sed" respondiendo a los comentarios de su padre anciano:

Quiero profundamente a Elsa, papá. Tengo la más absoluta seguridad de que estoy enamorado de ella, tanto como lo estuve antes de casarnos. Es una certeza que está en mi espíritu como una advertencia solemne. Y, sin embargo, ya ves, papá, la sangre y la carne desobedecen, como un perro demasiado sediento al llamado del amo. Y me arrastran, como arrastra el viento furioso a la hoja liviana. No hay poder bastante para resistir el desafío, que aparece en cada rostro de mujer, como una burla perversa a la conciencia y a la voluntad de un hombre. Mil veces, después de ver llorar a Elsa, me he prometido a mí mismo, con la mudez de las promesas más graves, sobreponerme a toda pequeña pasión y destruirla con el recuerdo del asco que me deparaba me última mezquina aventura consumada. Llegaba a convencerme de la inminencia de mi renovación y me sentía libre del dominio del cieno. Pero no tardaba en mofarse la mala sed.²⁹

Ester, la hermana de Atilio que también es víctima de la misma pasión heredada de su padre anciano, explica

su incapacidad de resistir, y se entrega a su novio. Tratando de explicar la fuerza que la empuja hacia esta pasión, dice: "Hay en mi delito algo fatal, una terrible fatalidad a la cual yo no podía oponerme. La voluntad nada había podido. Todo me arrastraba; todo menos el pensamiento y la intención, que permanecieron ajenos y puros, como dos alas demasiado débiles para elevar el cuerpo de barro."³⁰ En este ambiente de conflictos de conciencia y de constante lucha para vencer la pasión dominante, se encuentra Elsa, víctima del hombre. Después de tratar vanamente de corregir las faltas de su esposo, se resigna y se retira en su soledad.

Al lado de Elsa, está su suegra, otra esposa y víctima, que trata de dulcificar el dolor de Elsa, pues, la esposa y madre anciana está acostumbrada a esta situación, por haber tolerado a su esposo por muchos años sin rebelarse y sin reclamar el derecho a la independencia. En una confrontación entre el padre y el hijo, éste, evocando el recuerdo de su madre que sufría de la misma manera que ahora está sufriendo Elsa, dice a su padre: "Si supieras las veces que te he recordado viendo llorar a Elsa por mi culpa. Si supieras las veces que al verla llorar he asociado al llanto de ella el de mamá. Parece el mismo que yo conozco desde criatura."³¹

Si Elsa es víctima de la indiferencia de su esposo a causa de la pasión que lo domina, Eugenia, la hermana

única de la familia extraña de Un hogar, es víctima del egoísmo y de la indiferencia de sus cinco hermanos a causa de la incomprensión y falta de cariño que existe entre ellos. Cuando Eugenia se atreve a protestar el tratamiento de sus hermanos, su protesta se ahoga y se pierde en la confusión que reina en la familia y en la visión miope que los hermanos tienen de la vida. La madre, que muchas veces interviene entre los hijos en su papel de conciliadora y de mantenedora de la unidad superficial del hogar, no puede ponerse al lado de Eugenia por su "inferior" cualidad de mujer. En una discusión con el hijo menor Ignacio sobre el derecho de Eugenia para aceptar de huésped a su prima sin consultar a los hermanos, la madre expresa su opinión humilde de una manera que refleja claramente el concepto primitivo de la mujer y su posición inferior frente al hombre:

Me parece que Eugenia tenía de derecho de aceptar. Aparte de que era imposible negarse, ella tenía el derecho de aceptar una visita. Al fin y al cabo, aunque ustedes la tratan como si lo fuera, ella no es una sirvienta. Es también una persona aunque haya nacido mujer. Además, me ha consultado a mí para contestarle. Y yo, aunque soy madre, también puedo ser persona con voluntad, y un poquito de criterio, no tanto como el de mis hijos, pero bastante para aconsejar a Eugenia en una cosa como esa. Si he hecho mal, perdón, Ignacio.³²

La madre, aceptando sin reservas la posición superior de los hijos sacrifica a la hija, por haber nacido ella mujer, y tácitamente la condena a desempeñar el papel de la

hermana perenne sin esperanza alguna de ver realizados sus sueños de mujer, esposa y madre.

Con El ruedo de las almas y Divorcio nupcial, volvemos otra vez a la esposa víctima del hombre. En la primera obra la señora de Amador sufre las injusticias de su esposo a causa de sus aventuras amorosas, y en la segunda obra, Blanca es víctima del egoísmo del hombre y de su extravagante exigencia de verse reflejado en un hijo, como condición del matrimonio.

Elena y Carmen de El camino de fuego, son dos amigas que están enamoradas de sus novios y aceptan el noviazgo como prólogo del matrimonio y como un período necesario para el mutuo conocimiento de los novios. Pero pronto se dan cuenta de que este período de "experimentación" puede tener consecuencias desastrosas para una joven, y puede manchar su honra de un modo irreparable. Así explica Elena su noción del noviazgo:

El noviazgo es un largo camino de fuego con precipicios a los costados y al frente. Te cuidas de uno y caes en el otro. No vale la bondad de los hombres, ni el prejuicio de la honestidad en las mujeres. ¡Oh! y si todovía se tiene confianza en el hombre que se quiere, peor. Esa seguridad destruye la noción del mundo y anula los escrúpulos. No tenemos más salvación que confiar en esa dignidad repudiada por el hombre; en esa dignidad que ellos ahogan en sí mismos por considerarle un sentimiento romántico e infantil, un sentimiento de los diez y ocho años.³³

Las dos jóvenes son engañadas por sus novios y mientras se encuentran en el período de gravidez, tratan de reparar la falta con el matrimonio. Elena, cuyo novio es el hermano de Carmen, anhela convertirse en esposa y madre y se obliga por las "circunstancias" (condición económica del novio) a anular la maternidad deseada. Carmen que no quiere a su novio, ni anhela los hijos, tiene la oportunidad de casarse, pero se niega a aceptar un matrimonio sin amor con el solo propósito de dar nombre al hijo. "Para ser madre no basta haber pecado sin conciencia y sin amor; no basta para ser madre la consecuencia de un mezquino placer satisfecho. Es necesario un amor permanente, invariable, un gran amor por todo, como lo tienes tú, como lo tiene mi madre. Yo no tengo ese amor; no quiero a nadie. Llevo ese castigo."³⁴ La creencia de Carmen en una especie de fatalismo que en forma de "castigo" la enajena de todo sentimiento amoroso, está en contraposición con la actitud de Elena, que quiere a su novio, adora a los niños, pero a causa de las circunstancias y como resultado de la actitud del hombre, no puede ver realizados sus sueños. En un parlamento conclusivo, típico de la modalidad analítica en que terminan las obras de Eichelbaum, Elena, respondiendo a su novio, resume y explica toda la situación de las jóvenes, del modo siguiente:

Me propones "eso" y vienes de ver al hombre que perdió a Carmen para obligarlo a dar su nombre al hijo? Y tú, Tartufo? Para tu

hermana ser madre es una obligación, un deber inviolable, al cual ella no puede faltar, por más que su vocación sea otra, por más que deteste al hombre que la justificó en la vida; en cambio para mi, que me siento destinada a la maternidad y que amo ese destino, amando también al hombre que hizo que el se cumpliera en mi, ¿esa maternidad debe anularse? ¡Qué noble, qué alta tu moral! Ese es el honor en cuyo nombre te sientes autorizado a sacrificar la vida de Carmen? ¡Contesta, habla, canalla, canalla!³⁵

En el grupo de las mujeres víctimas se podría añadir a Angela Custodia, la viuda de Rostro perdido y la Reina Eulalia de Un cuervo sobre el imperio. En ambas obras las dos mujeres caen víctimas del hombre, por el cual son engañadas.

Concluida la presentación de los dos grupos de mujeres independientes y mujeres víctimas del hombre, pasemos ahora a presentar los demás paradigmas de los personajes femeninos. La mujer en su papel de madre aparece en Tejido de madre, Divorcio nupcial, Un tal Servando Gómez, Las aguas del mundo, Pájaro de barro, Un guapo del 900 y Gabriel el olvidado. Puesto que en estas obras el conflicto está planteado en relación con la personalidad, cada problema afrontado representa un caso distinto de crisis personal en la que se registran las transmuciones anímicas de la mujer en su capacidad de madre. Así, en Tejido de madre se observa la crisis espiritual que sufre una madre desde el período de gestación hasta algunos años después del nacimiento del hijo, cuando la

incomprensión entre los dos esposos se desarrolla en plena rivalidad sobre el derecho de la educación moral del hijo.

Tejido de madre estrenada en 1936, tuvo un éxito notable debido al profundo interés humano del tema y a la sobria modalidad de enfoque. En el momento de su aparición el periódico La Nación decía:

Samuel Eichelbaum ha querido llevar al teatro a la madre cuando comienza a serlo. Sitúa a la mujer en un punto transcendental, momento en que un nuevo ser despierta en ella, surgiendo del misterio impenetrable de la vida renovada, y abriendo la primer página de la historia maternal, tan conmovida siempre por el gozo como por el dolor. Crisis fisiológica, crisis psicológica, evolución profunda del amor, expresión plena de la unión cumplida de la mujer y el hombre, síntesis de la continuidad sin solución de la vida. Y envuelto en este tema singularmente dramático, el autor ha puesto el motivo de la rivalidad entre el padre y la madre, desarrollada en una lucha, como él dice, donde no puede haber derrotas, en un afán de sobrepujarse en el cuidado presente y futuro del hijo, desde que sólo es una "carga de luz" hasta que llega a los graves problemas del modelado de su carácter, de su educación moral. Con todo esto, Samuel Eichelbaum ha escrito una obra tensa, vigorosa, llena de nervio, honda en su buceo psicológico, aguda en la observación y dramática por la sola esencia del tema y por la fuerza de un diálogo sobrio, lleno de pensamiento, en que los personajes ocultan y descubren sucesivamente, el fondo de sus almas.³⁶

La mujer que va perdiendo su resplandor de esposa para cobrar la cualidad maternal, tocado ya en la primera parte de Tejido de madre, se lleva a plena fruición en Divorcio nupcial, obra en que la maternidad figura como función primordial de la misión matrimonial. El concepto

de la madre que por un tiempo se debilita mientras se realza el concepto de la mujer, sirve más tarde como factor decisivo que motiva la reconciliación de los dos esposos y el retorno de Blanca a su casa.

La semblanza de madre delineada en Divorcio nupcial se asemeja mucho al carácter de la misma índole dibujado en Un tal Servando Gómez. Ambas creaciones responden a las normas más representativas y típicas del arte de su creador. Dispuestas a defender su dignidad, Blanca y Felisa abandonan el hogar familiar, ésta para protestar el maltrato sufrido en las manos del esposo y aquélla para dramatizar la exigencia y condición impuesta por el hombre. En el primer caso, rechazando el concepto primitivo de la mujer según el cual el destino de ésta es "aguantar al hombre como aguanta al hijo, por más bandido que sea",³⁷ Felisa proclama su libertad física y espiritual dejando al esposo tiránico y amparándose en la casa de su viejo amigo Servando; en el segundo caso, acallando sus instintos maternales, Blanca proclama su derecho de vivir libre y emprende el camino del exilio voluntario refugiándose en el mundo de la soledad. En los dos casos la huida representa una manifestación del espíritu inquieto y torturado de la mujer animada por su anhelo de superar y romper las normas convencionales que rigen la existencia y el mantenimiento de los mitos gregarios del hombre y de la mujer. Los hijos en ambas obras desempeñan

una función conciliadora: en Divorcio nupcial, la hija motiva el reencuentro de los dos esposos; en Un tal Servando Gómez, la intervención del hijo evita el duelo entre los dos rivales y provoca la renuncia de los derechos del padre natural sobre el hijo y el reconocimiento de la influencia provechosa ejercida por el padre espiritual, Servando, sobre el carácter y la crianza del hijo.

Felipa, la protagonista de Pájaro de barro, representa un tipo de madre completamente distinto de las que hasta ahora hemos presentado. Comparada con Graciela de Tejido de madre, Blanca de Divorcio nupcial, Felisa de Un tal Servando Gómez, Felipa resulta de una capacidad espiritual limitada y de ascendencia más bien baja. Se trata, pues, de una madre soltera que desciende de una casta de sirvientes. Deja su casa y rechaza un matrimonio de conveniencia con un primo suyo para seguir al hombre que causó en ella una revelación trascendental y al cual se considera ligada desde la noche de su caída. Cuando Felipa da a luz a un hijo, amparada en la casa de Juan Antonio por la madre de éste, la voluntad de que está dotada la peona se tonifica y su carácter se ennoblece por el encanto de la maternidad. Ahora Felipa, la madre, rechaza al padre de su hijo y se niega a casarse porque se da cuenta de que no es correspondida por el hombre y porque no quiere aceptar nada que no se le de con la misma espontaneidad y espíritu libre con que ella se dio al hombre.

El asunto de la madre soltera que prefiere vivir sola e independiente con su hijo en vez de aceptar la sanción de un matrimonio impuesto por los otros, no está tratado desde el punto de vista social, sino que está abordado con aspectos puramente artísticos y claramente dramáticos. Eichelbaum en una autocrítica publicada en La Nación se refiere al personaje protagónico de la obra, a su limitada capacidad espiritual y a la idea con que fue concebida la pieza. "Quiero advertir que Pájaro de barro no es una comedia concebida y escrita sobre una idea social prefijada, sino con un sentido dramático, que ojalá se haya cumplido, siguiera sea en parte, pero esto no me impide declarar que sólo en el pueblo, en lo que es más pueblo, pueden darse los casos tan profundamente alentadores como el de Felipa."³⁸

Dentro del mismo ambiente rural de Pájaro de barro Eichelbaum coloca otro personaje, otra madre, que sirve de contrafigura y de punto de antítesis con el personaje central. Veamos los contrastes de las dos madres: Felipa, es una madre joven y soltera, engañada, que busca su felicidad íntima y recibe la soledad como precio de su actitud elevada hacia el hombre; Doña Pilar, la madre de Juan Antonio, el amante de Felipa, es una anciana dotada de carácter típico de madre española que compadece a Felipa y trata de socorrerla en todo lo que puede. En su capacidad de mujer, Doña Pilar reconoce la posición

inferior de la mujer frente al hombre y desde el primer momento, cuando su hijo admite que es el padre del niño, ella extiende su amparo a Felipa y la acepta en su casa como nuera. La inferioridad de la mujer ha sido para la anciana una lección dura, o mejor dicho, una condición que ella aprendió por medio de experiencia individual a lo largo de su vida. Casada con un hombre más joven que ella y de indudable capacidad intelectual más limitada que la suya, Doña Pilar tuvo que tolerar la superioridad de su esposo manteniendo la casa con su trabajo infatigable y ayudando al hijo a seguir su inclinación artística de escultor. Dándose cuenta de los lazos comunes que atan a las dos madres e identificándose con todas las mujeres del mundo, la madre anciana dice: "Somos todas unas pobrecitas ovejas. Los hombres disponen de nosotras a su antojo."³⁹ En su condición de madre y esposa Doña Pilar tiene pleno conocimiento del estigma que va a manchar la vida de la joven madre soltera y las consecuencias de la ilegitimidad que van a pesar sobre la vida del niño. Por eso, se apresura a convencer a Felipa que acepte al padre de su hijo y repare el daño casándose con él. Felipa insiste en que el hijo es sólo suyo y "nadie en el mundo puede reclamarlo. Es sólo mío. No tiene más que madre. Se llama Felipe Guzmán, como ella; lleva el apellido de Guzmán como su abuela. Es de la casta de las Guzmanas. Casta de pionas, bebidas sin sed, gozadas sin amor, que

alumbran huérfanos."⁴⁰ Doña Pilar que no se deja influir por la descendencia baja de Felipa, se identifica con ella, siente una honda compasión por la joven madre y su niño y quiere que termine esta sucesión de huérfanos. Profundamente emocionada por el dolor de Felipa y con un tono de ternura maternal, dice: "Casta de mujeres que alumbran huérfanos. Es posible que sea verdad. Pero termina tú con esta casta, dándole padre a tu pequeño. Si tú te niegas, le quitas padre y madre."⁴³ La referencia a la proyectada orfandad del niño que puede resultar de la actitud negativa de Felipa no consigue convencer a la joven madre a la cual constantemente se le recuerdan la responsabilidad hacia el niño y las consecuencias desastrosas que va a tener su persistencia en no aceptar el matrimonio. Mientras Doña Pilar señala que la ciega voluntad de Felipa va a convertir al niño en un huérfano y que ésta no tiene el derecho de disponer del porvenir de su hijo, la madre anciana está cometiendo el mismo error al tratar de convencer a su hijo Juan Antonio que se case con Felipa. Es obvio que Felipa, al rechazar a Juan Antonio como el padre de su hijo, condena al niño a un estado de orfandad estigmatizada, y se muestra tan egoísta con el niño como Doña Pilar con Juan Antonio a quien empuja a un matrimonio que él mismo no desea. Pero ya hemos notado que Felipa como creación típica eichelbaumiana, lucha por el mantenimiento de sus ideales, cualesquiera que sean y por

desastrosos que resulten éstos y va en busca de su felicidad íntima determinada a criar a su hijo sin padre y dispuesta a hacer el papel de madre y padre a lo largo de su existencia. Detrás de esta determinación está la suprema razón de que el amor de la madre que engendró al hijo va a proporcionar el ímpetu necesario para enfrentar y superar las adversidades de la vida. Bernardo Canal-Feijóo, comentando sobre la transformación efectuada en el carácter de Felipa a causa del engaño padecido, dice: "La madre engañada y desengañada se transfigura en la Madre mayúscula, institucional, indiferente en el fondo a la sustantividad ocasional y efímera del agente masculino de la generación, la Madre fundamental y matriz. ¿No resuena aquí el eco de una conciencia, o una voluntad matriarcal?"⁴²

El personaje femenino presentado bajo la doble contextura de madre y padre que aparece bosquejado en Pájaro de barro, se lleva a pleno desarrollo en Un guapo del 900 donde Natividad, la madre del guapo Ecuménico, desempeña ambos papeles dentro de un ámbito de pura índole matriarcal. El personaje de Natividad posee ciertos rasgos extraños para un carácter femenino pero en línea con su semblanza de "guapa". En sus conversaciones con los hombres ostenta características que se encuentran sólo en los guapos y en los que defienden su palabra con el propio cuchillo. A lo largo de su vida, Natividad conoció a muchos hombres sin que nadie hubiera conseguido

impresionarla. En vez de quedarse con un hombre, prefirió dedicarse a la crianza de los hijos que le dieron varios hombres; en vez de desempeñar el papel de esposa, prefirió el de madre entremezclado con la función paterna. Cría a sus hijos, los adiestra en el arte del cuchillo, forja sus caracteres según el suyo y los enseña a respetarse a sí mismos y a los poderosos jefes políticos. Los hijos, que heredan de ella sus cualidades de guapa y su apellido maternal, la quieren y la respetan como madre, pero al mismo tiempo la temen y la exaltan como padre. Utilizando el instrumento de la lengua, esa arma formidable de la mujer, y valiéndose de su coraje varonil, Natividad defiende a los hijos y no vacila en enfrentarse con cualquier hombre cuando se siente ofendida o rebajada. Así, cuando un amigo de Ecuménico le dice en broma que ella está llorando sin verter lágrimas ella se enfada, pues una guapa nunca llora por mucho que sufra, e indignada le responde:

No te desarmo y te pego unos planazos con tu mismo cuchiyó, pa no dar que hablar a tus amigos, pa que no se rían de vos. Yo no preciso desahugarme, ¿me entendés? El que llora pide perdón a sus penas, y cuando se pide perdón es porque hay de qué arrepentirse. Yo no me arrepiento, ni mor mí ni por mis muchachos, que han sido siempre como yo he querido que fuesen. Su coraje no lo han robao. En estos pechos reseco se han amamantao, ¿sabés vos?⁴³

El hombre asustado por la reacción de la vieja guapa se apresura a aclarar su intención de broma, pero ella sigue con el mismo tono elevado y actitud amenazadora: "Tiene una lengua de mujer abandonada este hombrecito. Pero conmigo tenés que cuidarte, porque la desgracia de ser poco hombre se te pueda doblar cuando te convenzás, además, de que yo soy poco mujer."⁴⁴ Hablando de este gran personaje y refiriéndose a las cualidades de mujer y hombre con que está plasmado su carácter Eichelbaum dice que "es un resabio de una etapa sepultada por la civilización occidental. Distintos hombres le dejaron hijos y se fueron. Esos hijos han tenido padre y madre en ella, y no es en vano que lleven incluso su apellido y no el del progenitor."⁴⁵ En las relaciones con sus hijos ostenta ella las mismas características de guapeza, a veces los trata de inferiores y no deja de mostrar su superioridad de madre y guapa cuando la oportunidad se le presenta. "(Natividad, con el rostro demudado, se acerca a Ecuménico y le da un "sopapo" con todas las ganas). ¡Volvé a decir que no me sirvan! Te voy a enseñar quién es el guapo aquí."⁴⁶ Ecuménico reconoce la superioridad de la madre, por la cual siente un verdadero orgullo y en los momentos cruciales de su vida anhela comunicarse con ella porque siente que su madre es la única persona que lo entiende: "¡Qué suerte, vieja, tener una madre como usted! Porque usted me comprende, vieja, como un hombre

comprende a otro hombre."⁴⁷ Y más tarde añade: "Usted si que comprende la vida como un varón. Usted es mi madre, pero la siento como si fuera mi padre también."⁴⁸

Considerada la diversidad de las circunstancias que rodean a cada personaje y teniendo en cuenta el ámbito distinto en que se sitúa éste, Natividad, Doña Pilar y Felipa pertenecen a la misma clase de familia matriarcal y constituyen ramas distintas del mismo tronco. Felipa representa el matriarcado en su estado inicial, esbozado pero todavía no desarrollado. A pesar de la existencia del esposo, Doña Pilar desempeña ambos papeles de madre y padre a causa de la edad avanzada del esposo y de su inactividad en los asuntos de la familia. Natividad manifiesta un caso en que el personaje de índole matriarcal está llevado al punto de su máximo desarrollo tal como existió en aquellos tiempos.

El personaje femenino en su papel de madre soltera que ya hemos visto en Pájaro de barro, vuelve a aparecer en Las aguas del mundo y en Gabriel el olvidado. En Las aguas del mundo, Amancia, la protagonista, es una "chinita abombada" según se autodefine ella misma, que tiene la oportunidad de casarse con Laureano. Pero en vez de la sanción matrimonial que le hubiera ofrecido una felicidad aparential y externa, prefiere refugiarse en su verdad, que en este caso como en el de Felipa de Pájaro de barro, equivale a la soledad y desdicha. En esta obra como en

Pájaro de barro, hay otra madre, Doña Adoratriz, la madre de Amancia, que sirve de contrafigura y reviste características de madre honrada y exigente, que conserva honda fe en la humanidad y considera el honor de una mujer como aspecto de importancia primordial, indispensable para el mantenimiento del equilibrio de la ley moral. Veamos cómo reacciona ella ante la "confesión" de la hija de que Laureano ha sido el padre del chico: "Atendeme, Amancia! Yo sé que Laureano es muchacho honrao. Honrao como la madre; honrao como el padre. Si ese hijo te lo ha dao él se casará con vos."⁴⁹ Más tarde tratando de aclarar lo que ha dicho, añade: "Lo que digo es que quiero que mi nieto tenga padre, sea lo que sea; lo que digo es que si es verdad que es Laureano, lo tendrá y que si no lo tiene es porque no es Laureano."⁵⁰

La diferencia entre las dos madres solteras es que mientras en Pájaro de barro Felipa se orienta hacia una vida de soledad enriquecida por un hijo, en Las aguas del mundo Amancia se muere dejando al hijo a Laureano que lo protege y lo cría como si fuera su verdadero padre.

En Gabriel el olvidado el asunto de la madre soltera se aborda en conjunción con las aspiraciones de la madre a una carrera de actriz. Las dos cualidades de madre y actriz se entremezclan de tal manera que a primera vista se tiene la impresión de que Leda, la protagonista de la obra, se aprovecha de su capacidad maternal para realizar

sus planes artísticos. Pero en realidad, las relaciones que ha tenido ella con el empresario y director de la compañía teatral obstaculizan su ingreso en la compañía debido a que el director cree que Leda ha usado el nacimiento del hijo para atraparle y obtener su ayuda para avanzar su carrera. En contraposición con su hermana Ratona que se niega a darle un hijo a su amante por miedo de que estropee su cuerpo, Leda da hijo al actor y director Messina movida sólo por el afán de hacerle feliz. Un día lo oyó hablar de su amor a los hijos sosteniendo que sólo un hijo puede hacer feliz al hombre, y Leda concibió la idea de darle un hijo: "¿No dijiste que un hijo podía hacer feliz a un hombre como vos? Esas palabras engendraron nuestro hijo mucho más que vos mismo. A toda hora pensaba: 'lo puede hacer feliz, lo puede hacer feliz.' Y me dejé estar..."⁵¹ Esta concepción mental de un hijo que precede a la fisiológica está en línea con la ideología del autor que en otro caso declara por medio de Gabriel, otro personaje de la misma obra, que: "En la mayoría de las madres mejores y aun de los mejores padres, el hijo acude a la mente, lo concibe la madre y lo concibe el padre, cuando ya se anuncia."⁵² Cuando Messina supo que Leda dio a luz a un hijo le mandó ofrecer una cantidad de dinero que ella rechazó sintiéndose herida por la indiferencia del padre hacia la madre y el hijo. "Rechacé tu dinero porque yo te había abandonado antes, dentro de

mí, en la intimidad de los sentimientos y de la conciencia, que es donde se toman las decisiones que importan a nuestra vida. En ese momento vos ya estabas fuera de mí. Fuera de mi alma y fuera de mi cuerpo."⁵³ La alusión de Leda a la intimidad de los sentimientos y a la conciencia representa un esfuerzo de parte del personaje de hacer la clara distinción entre el alma y el cuerpo y de trazar la línea divisoria entre el concepto carnal y espiritual del amor, o sea, lo inconsciente identificado con la bestia y lo consciente identificado con el hombre. Para el actor Messina la aventura amorosa que compartió con Leda era una de las peripecias entre las muchas de su vida, pasajera, sin significado profundo ni consecuencia alguna; uno de esos amoríos que se reparan fácilmente con el dinero. En cambio, para Leda fue un hecho revelador que dejó en el personaje su marca indeleble. Como admite ella misma, el hijo ha sido una decisión hecha en plena conciencia precalculada y preconcebida, que respondía sólo a su afán de hacer feliz a Messina. A pesar de su vocación de actriz independiente y todavía inacabada en busca de trabajo serio, y de su cualidad de mujer "fácil," Leda posee un notable talento de formidable razonadora y se distingue por cierto dinamismo intelectual que la hermana con los personaje más descollantes de Eichelbaum. Leda, como Felipa, deja la casa paterna en busca de su felicidad íntima, se independiza, da un hijo al hombre querido para

hacerle feliz y luego rechaza su contribución espiritual de agente masculino, cuando se da cuenta de que los sentimientos de éste nunca consiguieron penetrar en la intimidad de su conciencia. Puesto que el hombre no ha concebido al hijo en sus cosmos espiritual no tiene el derecho de reclamar la paternidad. Como Felipa, Leda se siente momentaneamente ofendida y rebajada por la actitud de Messina, pero pronto recobra su voluntad y emprende una lucha incesante que, sostenida por la existencia del hijo y animada por el apoyo de Gabriel, la llevará a la realización de sus planes y al encuentro de su vocación verdadera.

Hemos visto como presenta el autor al personaje femenino en su esencia de madre y hemos pormenorizado sobre la doble textura del concepto de la maternidad consideraba como un fenómeno fisiológico así como espiritual. En La hermana terca se aborda el mismo tema de la maternidad, completamente despojado de su complejidad fisiológica y enfocado desde el punto de vista espiritual. Virginia, muchacha de carácter terco e intransigente, vive en casa de su hermana mayor Ana y tiene cuidado de su hermano menor Enriquito, a cuya crianza y educación se ha dedicado ella desde la muerte de su madre. Las dos hermanas no se entienden, debido a la parcialidad que la mayor muestra en favor de su hijo Pocho cuando éste se pelea con su tío de la misma edad, Enriquito. El conflicto

entre los chicos se extiende a las dos hermanas y se acentúa hasta tal punto que Virginia decide marcharse de casa con su hermanito para ir a trabajar de modista en casa de una amiga suya. Ahí se conoce ella con un joven de buena familia, llamado Próspero, el cual queda impresionado por la ternura de Virginia hacia Enriquito. El joven la admira y la quiere mucho, pero cuando llega el momento de afrontar la cuestión del matrimonio, Próspero se niega a casarse con ella porque está convencido de que Enriquito no es hermano sino hijo de Virginia. Pasmada ante el rechazo inesperado de Próspero, Virginia exige explicaciones, y el joven, de mala gana, se las ofrece de la manera siguiente:

Yo no puedo casarme con usted. Todo el pueblo lo sabe...Tiene usted un hijo...sin nombre. Todo el mundo lo sabe. ¡Tantas personas me lo han dicho! Le juro a usted que a mí no se me ocurrió pensarlo. Yo creía realmente que era hermanito suyo. Se lo juro por mi madre. Yo no lo pensé nunca. ¡Me dijeron tantas cosas! Me han hecho observar cómo la obedece el chico. He observado, yo mismo, como se preocupa usted por él. Tiene usted realmente la ternura de una madre para él. Una hermana no es nunca tan tierna, ni tan abnegada, ni tan suave, ni tan amorosa.⁵⁴

Ante las acusaciones tan graves de Próspero, Virginia reacciona de una manera extraña y se considera altamente honrada por haberle atribuido un hijo que no es suyo, pero a quien trata como verdadera madre. Esta actitud elevada y dignificadora que asume el personaje ante la calumnia lanzada contra su honra emana de la creencia

que al morir su madre le tocó a Virginia la labor de cuidar al niño y de preocuparse por su educación. Enfrentada con el dilema de ir a trabajar dejando solo al chico al cuidado de las otras hermanas, o quedarse en casa de la hermana mayor y sufrir las consecuencias de la convivencia e incomprensión, Virginia explica su decisión en favor de quedarse cerca al hermanito de la manera siguiente: "No podía resolverme a abandonarlo por todo el día. Los últimos pensamientos de mamá fueron para él. 'Quién lo cuidaría.' Lo leí clarito en sus ojos apagados. ¿Y cómo podía yo olvidarlo? Me parecía que hubiera sido imperdonable dejarlo al cuidado de cualquiera que no fuese yo misma."⁵⁵ De hecho, Virginia está tan convencida de esta misión maternal, que se siente incapaz de distinguir entre el cariño de hermana y el de la madre, sentimientos que se presentan en ella bajo la misma forma. Aun cuando su hermano mayor Angel quiere enterarse de las razones por las cuales ha sido ella rechazada por el novio y las aclaraciones ofrecidas por ella para la restitución de la verdad y de su honra, Virginia apenas puede explicar su reacción extraña, y dice:

Yo no podía hablar, no podía negarlo. No podía ni quería negarlo. Esa calumnia me honraba. No he anhelado, no anhelo otra cosa que ser la madre de Enriquito. No tengo otra aspiración en mi vida que substituir a mamá en todo cuanto al amor le es necesario a Enriquito. ¿Cómo podía yo decir que eso es una calumnia? ¡Me sentí enaltecida cuando me lo dijeron! Ahora

comprendo que lloré sólo por la emoción del halago. ¡Esa calumnia envolvía el reconocimiento tácito de mi maternidad sin pecado, de mi maternidad virgen! Esa calumnia era una recompensa tan alta, tan grande, que me hizo llorar de gozo, de un gozo dulce, inefable desconocido e incomprendido por mí misma.⁵⁶

Virginia aspira a ser madre pero no se afana en seguir el proceso de la convención social proporcionado por la institución matrimonial, ni anhela adherirse al proceso fisiológico proscrito por la Naturaleza. Quiere ser madre para ofrecer su amor a una criatura que le hace falta; para otorgar su cariño a un elegido ser humano ya que este cariño no ha podido encontrar su lugar apropiado en el ámbito familiar, ni en las intentadas y frustradas relaciones de Virginia con un hombre. Como ente humano adherido a los cánones de la convivencia social, el individuo se considera el receptor así como la fuente de sentimientos que se intercambian entre el individuo y su inmediato ambiente. Virginia, como persona sensible y gregaria, ha querido compartir su amor entre los miembros de su familia y ha encontrado barreras de incomprensión y egoísmo. Ha intentado ofrecer su amor al hombre destinado a ser su esposo y el padre de sus hijos y en cambio recibió un torrente de calumnias. Ha querido casarse para hacerse madre, y la maldad de la gente la ha considerado ya madre de un hijo ilegítimo y sin nombre. Así, en este conflicto espiritual la sensibilidad femenina encuentra la manera adecuada de canalizar el caudal de afectos expresados

bajo la forma de cariño de hermana e instinto maternal hacia el hermanito huérfano. No importa si no ha logrado revestirse con el halo de la verdadera madre que tanto ha anhelado. Le basta que la crean madre aunque esta creencia se base en un estigma que obstaculiza su pleno desarrollo de ente social, y eventualmente impide su participación en las actividades colectivas de la comunidad. Retirada en su cosmos íntimo, en su soledad, Virginia se sentirá feliz sacrificando su aspiración de mujer en aras del amor fraternal y ofreciendo su cariño al hermanito, pues, bienaventurados los que pueden dar más de lo que reciben. El cariño hacia el hermano menor adquiere forma genérica de amor universal canalizado no sólo hacia un hermano, sino extendido hacia la humanidad entera y encaminado a mejorar la existencia humana, pues, "basta querer con toda la ternura de nuestro corazón a un solo ser, para mejorar la vida."⁵⁷

Examinado el personaje de Virginia en su particularidad de madre espiritual, pasemos ahora a considerarlo en su cualidad de hermana. Según sugiere el título de la obra, Virginia está dotada de una terquedad e intransigencia que impiden la comunicación del personaje con el resto del mundo. Esta falta de comunicación es especialmente evidente en la esfera de las relaciones entre los hermanos donde Virginia constantemente exhibe cierta actitud de animosidad hacia su hermana mayor Ana. En otra ocasión,

cuando el hermano mayor Angel viene a visitar a las hermanas y sugiere que vayan todos a dar un paseo para divertirse, Virginia asume una actitud negativa e interpreta la invitación de acompañarlos como una expresión de egoísmo, mientras los hermanos la consideran como prueba de afecto y cariño. Así en vez de salir con sus hermanos mayores, prefiere quedarse en casa y cuidar a Enriquito. Su decisión de quedarse en casa en beneficio del hermanito en vez de irse con los otros hermanos a dar un paseo por la ciudad representa sólo uno de los muchos casos en los cuales Virginia se opuso a seguir a los hermanos mayores; pero al mismo tiempo esta oposición suya adquiere carácter simbólico y cobra un significado notable por constituir clara indicación de la orientación social del personaje y de la norma de su futura existencia. Por un proceso psíquico complicado y por virtud de creencias personales que responden a inflexibles convicciones íntimas, Virginia se separa del resto de la familia y siguiendo la voz de la conciencia elige el papel de la hermana perpetua, y tácitamente rechaza el de la esposa y madre. Este suceso insignificante, o sea, la invitación de los hermanos a Virginia para que ella participe en el paseo, la negativa de ésta y su decisión de quedarse con Enriquito, anticipan la pauta típica de la conducta que va a regir la existencia del personaje. Los hermanos se irán por el mundo y según sus aspiraciones tratarán de realizar sus sueños, mientras

Virginia se quedará en su soledad como madre espiritual-
virgen y como hermana constante condenada a desempeñar
ambos papeles a lo largo de su existencia angustiosa.

Otro personaje destinado a desempeñar el papel de
la hermana, es Eugenia, de Un hogar, hermana única,
rodeada de cinco hermanos y de la madre anciana. La madre,
como todas las madres que aspiran a verse reflejadas en
sus nietos, anhela que los hijos se casen, pero ellos se
oponen al matrimonio debido a que el concepto de la mujer
ha sido deformado por la presencia y el comportamiento
de la hermana Eugenia, que según nos la presenta el autor
en las acotaciones de la obra, es una mujer de unos treinta
y ocho años, fea y torpe cuyo "caso entraña nada menos
que uno de los más penosos problemas de la humanidad: el
problema de la mujer que no logra atraer a ningún desdichado
siquiera."⁵⁸ Los hermanos de Un hogar, preocupados de sus
trivialidades diarias, no pueden percibir la crisis de
que padece Eugenia y se apresuran a interpretar muchas
de las acciones de ella como prueba de inconsideración o
falta de afecto hacia ellos. Ella, por su parte, echa la
culpa a los hermanos y los considera parcialmente responsables
por su estado de soltera y por la manera en que ellos se
expresan aun ante la presencia de otras personas. En una
discusión típica con uno de sus hermanos Eugenia se queja
de la manera siguiente: "Los hombres de esta casa no
conocen otra obligación ni otro deber que ése: retar a la

hermana... Después cuando viene gente, ya se sabe, el tema de todos mis hermanos. 'Nosotros no nos casamos porque sabemos lo que es la mujer.' Y, es claro, la mujer que los hace hablar así contra las mujeres, es la propia hermana."⁵⁹ Así, la personalidad distorcionada de una hermana sirve de experiencia a los hermanos, y la conducta de éstos proporciona para ella el modelo deformado del hombre. Este extraño ciclo de influencias mutuas, esta reciprocidad de imágenes retorcidas conforma un ambiente de intolerancia, conflictos constantes e incomprensión, que parece constituir la norma de existencia de estos seres solitarios. Esta atmósfera turbulenta y agitada donde el problema personal de cada uno se añade e influye en el problema colectivo, se aclara con la llegada de la prima Martita, que viene a pasar una temporada con la familia de su tía. La presencia de Martita, maestra de escuela y joven de aspecto sencillo, da la oportunidad a los hermanos de observar otro tipo de mujer y de volver a valorizar su visión falsa. Esta nueva valorización y autoanálisis produce cambios tan radicales, que todos los hermanos se "humanizan", y uno después del otro se enamoran de Martita y le piden la mano. Esta, dándose cuenta de la rivalidad que podría surgir entre los hermanos, diplomática y gentilmente los rechaza recomendando que utilicen esta nueva visión para mejorar las relaciones entre ellos y la hermana Eugenia. El despertar de

sentimientos nobles y la subsecuente humanización de los personajes no produce los mismos resultados en todos los hermanos. En Ignacio, por ejemplo, la revelación del amor y la imposibilidad de verlo encauzado hacia Martita, se traduce en una profunda angustia y desesperación que acentúa su condición ya desequilibrada y acaba con el suicidio. Los otros hermanos van a utilizar la "lección" ofrecida por Martita y la nueva visión como arma y apoyo moral para lanzarse a la vida. Sólo Eugenia va a quedarse enclaustrada en su presidio de hermana esperando siempre al hombre que nunca llega y llevando "luto interior" para llorar a todos los hombres que para ella han muerto. Emilio Soto, analizando este doloroso personaje observa cierto simbolismo que explica del modo siguiente:

Creación de silencioso sacrificio, de inútil y tocante sacrificio, es el de Eugenia de Un hogar. Frustrada su juventud y desvanecida la ilusión de que aun pueda llegarle la dicha con el hombre esperado en vano, Eugenia reviste el hieratismo interior de un símbolo, pese a su ostensible movimiento. Es la hermana-antes que la mujer-cruelmente reducida a ser sólo eso en la vida; la hermana perpetua porque así lo dispuso la propia limitación psicofísica de su ser, exacerbado por el egoísmo de la familia.⁶⁰

A pesar de cierta vivacidad y aparente resignación que a veces se observa en Eugenia, en su cosmos interior se desarrolla un drama sordo que sólo Doña Carmen, la madre, percibe por haber presenciado ella de muy cerca el sufrimiento silencioso y las desilusiones de su hija. En una

discusión con Martita sobre los problemas de Eugenia, Doña Carmen ofrece estos consejos a su joven sobrina con referencia a la soltería: "No se te ocurra a ti meterte en la cabeza eso de ser soltera. ¡Cuidado, cuidadito! Es una gran desgracia para las muchachas y para los padres. Yo lo sé bien. Estoy así por todos mis hijos. ¡Se ponen terribles! ¡Cuidadito Martita! Te lo dice tu tía que te quiere bien y ha sufrido mucho."⁶¹

El problema de la soltería que ocasionalmente se toca en Un hogar, aparece como tema principal en El gato y su selva y en Subsuelo. En la primera de las dos obras la soltería afecta a un hombre y a dos mujeres, mientras que en la segunda incluye sólo a dos mujeres. En estas últimas dos obras el autor no plantea el problema con el propósito de examinar las repercusiones sociales de la soltería, sino que traza el procedimiento intelectual de los personajes y registra las reacciones de sus personalidades en crisis. En El gato y su selva el autor presenta a un hombre solterón cuyo carácter y personalidad han sido plasmados bajo el tutelaje de sus dos tías solteras. De las dos hermanas solteras, la tía Merceditas parece ser la más exigente, y la que siempre ha tenido el cargo de la educación moral del sobrino. Por eso, cualquier desviación del sobrino refleja los esfuerzos de la tía encargada de mantener el orden moral de la casa aun a costa de reprochar a Eleuterio y de tratarlo de inmaduro. Para Merceditas,

Eleuterio sigue siendo el jovencito inocente de su primera mocedad, siempre obedeciendo a las tías y manteniendo vivo el recuerdo de la madre. Por esa razón, cuando Merceditas encuentra en el bolsillo de su nieto el retrato de una señora, no puede entender ella cómo Eleuterio es capaz de mantener relaciones amorosas con una mujer y "traicionar" el nombre de la casa. Al principio de la obra, cuando Eleuterio entabla una discusión con la muchacha planchadora, su tía le acusa de tratar de impresionarla; más tarde, cuando ella descubre el retrato de su amiga, se repiten los reproches, y Eleuterio se ve obligado a hacer algunas aclaraciones: "No tengo nada con esa dama. Absolutamente nada. Pero quise conservar secretamente su retrato, porque es la única mujer que pudo ser mi novia y mi esposa. Mejor dicho, es la única mujer que me ha hecho pensar en esas cosas, y me bastaron esos pensamientos para tomarle una gran simpatía."⁶² Ya sabemos cuál es el resultado del confrontamiento de Eleuterio con esa señora, la esposa de su amigo.

Toda la obra está encaminada a mostrar la reacción del personaje principal en un momento determinado y crucial de su vida. La función de las escenas iniciales de la obra es la de definir el carácter de Eleuterio, y el papel de las dos tías es el de forjar la personalidad del sobrino y crear el ambiente apropiado de la "selva" donde se cría "el gato" y se plasma su carácter. Eichelbaum, hablando

de esta obra, dice: "Tanto el solterón de mi pieza como las solteronas viven una vida de subsuelo, según la expresión de una de ellas. De subsuelo porque el clima de sus vidas está viciado por las represiones de sus respectivos impulsos naturales."⁶³

Después de la presentación de los principales personajes femeninos en sus capacidades más representativas, procedamos ahora a bosquejar a los personajes masculinos del teatro de Eichelbaum en el desempeño de sus varios papeles. Algunas de las figuras escénicas masculinas ya aparecieron en la discusión que antecede, como por ejemplo Atilio y don Guillermo, hijo y padre de La mala sed, Don Eduardo, el padre de Señorita, Ortiz Irving de Soledad es tu nombre, Julio de En tu vida estoy yo, Juan Antonio de Pájaro de barro, y otros. Con la excepción de Ecuménico, Servando, Eleuterio y Gabriel de Un guapo del 900, Un tal Servando Gómez, El gato y su selva, Gabriel el olvidado, los hombres de Eichelbaum comparados con las mujeres, son por lo general, entes de menor cualidad artística, y podría decirse que su función es servir de apoyo a las heroínas y definir el carácter de ellas. El papel de algunos de estos personajes resulta poco agradable, como el de Don Guillermo de La mala sed cuya conducta y acciones funestas lo conducen al suicidio; el de don Eduardo de Señorita que con su actitud contribuye a la infelicidad de su hija, y el de Don Emilio de Cuando tengas un hijo cuyas relaciones con

su hijo adolescente nunca alcanzan el nivel de armonía. Otros dos hombres cuyo papel de padre afecta sus relaciones conyugales, son Luis Enrique de Tejido de madre y Eusebio de Divorcio nupcial. En ambos casos, los hijos proporcionan una especie de resorte que propulsa la reconciliación de los dos esposos y el retorno de la vida conyugal a un estado armónico.

En la rica constelación de los personajes que habitan el horizonte escénico de Eichelbaum, figuran unos individuos identificados por su profesión de artistas, dedicados a varias artes. Recordemos al escritor y novelista Ortiz Irving de Soledad es tu nombre, al poeta Ricardo Méndez de La mala sed, al escultor Juan Antonio de Pájaro de barro, al pintor Digiácomo de Vergüenza de querer y al actor y director Messina de Gabriel el olvidado. Algunos de estos artistas como Ortiz Irving, desempeñan un papel escénico de importancia relativa, mientras que otros, como Ricardo Méndez, figuran como personajes episódicos y secundarios. La nota común que todos estos individuos comparten es lo desagradable e ingrato de su papel, que muchas veces sirve para la definición y matización del carácter del personaje principal, o para la polarización de algunos rasgos personales de los personajes femeninos. En este último caso, sirven ellos de contrafiguras encaminadas a realzar la densidad dramática del personaje principal, o a acentuar esencias antitéticas entre dos personajes de constitución

opuesta. Así, se observa la antítesis entre Ortiz Irving y Alicia, entre Juan Antonio y Felipa, entre Digiácomo y Goya, entre Messina y Leda.

Analícemos ahora el carácter de algunos de estos artistas para examinar el concepto que tienen ellos de la mujer -ya que casi todos están colocados al lado de las protagonistas jóvenes como polos antitéticos- y para observar el conflicto que existe entre el arte y el papel que están llamados a desempeñar en sus obras correspondientes. La mejor definición del carácter de Ortiz está trazada por su esposa cuando ésta recibe en su casa la visita de Alicia. Dice Rosalía, la esposa de Ortiz: "Ortiz Irving tiene un objeto único en la vida, una sola razón de ser: escribir. A esta finalidad supedita su vida de los demás, sobre todo la de los demás."⁶⁴ Estas palabras, pronunciadas en un momento crucial en que la esposa trata de examinar la posibilidad de reconciliación con su esposo, constituyen un retrato exacto de Ortiz y establecen su posición de escritor ante la vida. El carácter de Ortiz cobra un verdadero valor dramático cuando se coloca al lado de Alicia, su amante. El novelista, que al dejarlo su esposa busca consuelo junto a una "mujer libre" presentada a él por un amigo suyo, en vez de encontrar un oasis de placeres fugaces, como había esperado, encuentra un mundo inesperado de inquietudes intelectuales, estimuladas por el dinamismo espiritual y la perspicacia de Alicia, y por su fuerza de

análisis imparcial de la personalidad degeneradora del escritor. Desde el primer momento de su encuentro, se observa cierta dualidad de conceptos y asuntos que los dos abordan. Irving habla en términos físicos y sensuales, mientras que Alicia, reflejando la tendencia persistente de su creador, eleva la discusión a un nivel intelectual espiritualizando los temas. En la primera entrevista que el novelista tuvo con Alicia bajo la influencia del alcohol a fin de pedirle que lo acepte en concubinato, Ortiz empieza "la conquista", orgulloso como un león y termina humillado y domesticado como un cordero. Veamos cómo explica él mismo esta transformación mental suya efectuada por la estimulación espiritual de Alicia: "Es que venía en busca de una cosa y encontré otra. Usted ha trastornado todo mi sistema mental, todo un orden establecido dentro de mí. Me siento humillado y encuentro dulce esta humillación. Quiérame usted. Mejor dicho tómeme usted. Olvide que soy un hombre. No soy más que una criatura abandonada."⁶⁵ Alicia, inspirada por piedad más que movida por amor, acepta a Irving, pero cuando llega el momento en que éste quiere regresar a su esposa, Alicia explica la razón por la cual había aceptado al novelista: "El abandono de su mujer y el peligro que se perdiera definitivamente por la bebida, me parecieron razones más que suficientes para estar a su lado."⁶⁶ A pesar de su caída externa, Alicia se mantiene pura en su intimidad, tan pura, que Ortiz

impresionado no vacila en declarar que "sufro por tu pureza."⁶⁷ Sin embargo, este concepto de pureza es el resultado de algunos cambios radicales efectuados durante su convivencia con la joven. Al principio la considera como una "mujer libre" destinada a satisfacer a cualquier hombre. "Es usted una mujer libre, que ha dado el paso decisivo para su libertad. Es absurdo que se muestre indigna del nivel alcanzado por la jerarquía de los hechos."⁶⁸ Para Ortiz, la libertad alcanzada es la libertad exterior, moral, carnal y sensual, que la permite asociarse con cualquier hombre sin escrúpulos morales ni responsabilidades de índole social y matrimonial; para ella, la libertad implica un estado de liberación interior que puede existir a pesar del permisivo estado moral y de la apariencia exterior, y que dimana del alma y no de la carne. Examinemos otra faceta importante de su discusión, el destino de la mujer, asunto en que las opiniones de los dos difieren radicalmente. Dice Ortiz:

La mujer tiene otro destino. Puede, quizá, influir sobre el hombre que está a su lado, a fin de que éste se dé a sí mismo, espontáneamente, una conducta, aquella que mejor le cuadre a sus ilusiones, si las tiene, o a su realidad, si la percibe. Pero ella no puede tener una conducta rígida, por grande que sea su orgullo. Viene al mundo con un albedrío limitado por su organismo y por su entendimiento.⁶⁹

Alicia, impresionada por la opinión de Irving sobre el destino de la mujer reacciona de una manera mesurada y

tranquila. Primero, autodefiniéndose que no es "un ser extraordinario" sino una "mujer mediocre", y luego, señalando el poder del alma, añade: "Ni el organismo ni el entendimiento, las dos cosas que limitan su albedrío, según usted, impiden a la mujer el cumplimiento de un gran destino. El alma tiene todas las dimensiones necesarias para ello."⁷⁰ Una vez más, se percibe aquí el carácter intelectual del teatro de Eichelbaum manifestado a través de uno de sus personajes más típicos y representativos. El concepto que Juan Antonio, el escultor de Pájaro de barro, tiene sobre la mujer no difiere mucho de el de Irving, especialmente a lo tocante al destino de la mujer. Dice el escultor, hablando a la joven peona con quien acaba de pasar la noche: "Ninguna mujer torcería jamás el rumbo de mi vida. La mujer, en mi vida, no tendrá nunca más importancia que una tira de asao. Por muy jugosa que sea, por muy sabrosa que esté, no puede sino satisfacer el apetito del momento."⁷¹ Messina, el actor y director de Gabriel el olvidado, hace frente a su problema sentimental tratando de resolverlo sin confundir su capacidad de director con la del hombre: "Jamás mezclo, jamás confundo los intereses del teatro con las cosas sentimentales. Los asuntos de faldas los afronto y los resuelvo fuera del teatro. El comediante no tiene por que apañar las cosas del hombre".⁷² Leda, como Felipa, ha sido engañada por un artista que cree sólo en el placer



fugaz que una mujer puede ofrecer sin vinculación espiritual ni repercusiones morales.

Un papel completamente distinto y menos desagradable desempeña el pintor Digiácomo de Vergüenza de querer, que sacrifica su aspiración de pintor y se limita a decorar almohadones para poder casarse con Goya y proporcionar los medios de vivir. Mientras los artistas aparecen como amantes engañadores dedicados al libertinaje y caracterizados por una superficialidad de sentimientos, Digiácomo figura como esposo fiel, que muestra su magnanimidad liberando a su esposa de los lazos matrimoniales cuando descubre que ésta está enamorada de un joven que había venido del pasado a turbar las aguas tranquilas de su vida conyugal. Ricardo Méndez, el poeta y amigo de Atilio de La mala sed, desempeña un papel episódico, el del mensajero que viene a informar a su amigo de una imprevista entrevista con un tal señor.

En este capítulo hemos presentado los ejemplos más importantes de los personajes de Eichelbaum; hemos expuesto los rasgos salientes que los caracterizan; y hemos estudiado el papel que desempeñan ellos en su capacidad de entes sociales. En la presentación de estos personajes, hemos visto que existe una aparente uniformidad y consistencia en la delineación de sus personalidades y en la definición de sus caracteres. A pesar de esta uniformidad, los personajes pueden clasificarse en varias categorías según su

formación temperamental y de acuerdo con su contextura social. Salvo a algunas excepciones singulares, por lo general, las mujeres son las que desempeñan los papeles más importantes en la dramaturgia de Eichelbaum y exhiben los rasgos más típicos de su arte dramático. De perfil valiente y firme, los principales personajes femeninos se caracterizan por su desapego a lo convencional, por su afán a la independencia espiritual y por la lealtad a sus íntimos sentimientos. Por el otro lado, entre los personajes masculinos descuella la figura singular y casi mítica del guapo Ecuménico, seguida del grupo de los "protectores" o padres espirituales inspirados en un sentimiento altruístico de la vida. El cuadro de los hombres se completa con la categoría de los artistas, un grupo de individuos cuyo papel, en la mayoría de los casos, resulta poco agradable. En conjunto, los hombres y las mujeres de Eichelbaum están dotados de un dinamismo espiritual y de un intelectualismo racionalizador que les permiten indagar en los hondos rincones de la intimidad y buscar los resortes recónditos que motivan las acciones humanas y los guían hacia el encuentro de la verdad.

NOTAS DEL CAPÍTULO TERCERO

¹"El teatro de Eichelbaum se halla colmado de personajes en continua reacción, en permanente lucha, si no con lo que les rodea, consigo mismos. Es un teatro analítico, en el que todo debe pasar por el tamiz del razonamiento". Luis Ordaz, Breve historia del teatro argentino (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965), pág. 162.

²Comentando sobre el aspecto intelectual de los personajes de Eichelbaum Alfredo de la Guardia, dice: "El mundo dramático de Eichelbaum está compuesto de personas inteligentes y, con mucha frecuencia, de personas cultas. De tan viva inteligencia y tan trabajada cultura que, en ocasiones, se afanan por explicar conscientemente lo subconsciente. Estas personas, como es natural, hablan bien, hablan con elocuencia." Alfredo de la Guardia, Raíz y espíritu del teatro de Eichelbaum, pág. 139.

³Eichelbaum, Soledad es tu nombre, pág. 90.

⁴Ibid.

⁵Ibid.

⁶Ibid.

⁷Ibid., pág 97.

⁸Ibid., pág. 101.

⁹"Así, la última transfiguración del personaje eichelbaumiano, al devolver al hombre al foco de su propia conciencia, lo proyecta a una soledad de Uno absoluto y de hoy en más único responsable de sí, en total unidad de pasión y voluntad". B. Canal-Feijóo, Cuatro piezas de Eichelbaum, pág. 9.

¹⁰Eichelbaum, Un tal Servando Gómez, pág. 14.

¹¹Ibid., pág. 16.

¹²Ibid., pág. 19.

¹³Un ejemplo típico de este recurso, es la escena del enfrentamiento entre Servando y el esposo de Felisa Domingo (Acto III, Cuadro III). También la escena entre Laureano y Santafecino que se analiza en págs. 103-104 del presente estudio.

¹⁴Eichelbaum, Las aguas del mundo, pág. 56.

¹⁵Alfredo de la Guardia, Raíz y espíritu del teatro de Eichelbaum, pág. 143.

¹⁶Roberto Giusti, "El teatro" en Historia de la literatura argentina (Buenos Aires: Edición Poeser, 1959), tomo IV, pág. 590.

¹⁷Comentando sobre el "noraísmo", Alfredo de la Guardia dice: "La mujer cobra, según se ve, una importancia capital en el drama de Ibsen, y determina una de las influencias más copiosas en toda la literatura teatral contemporánea." A. de la Guardia, El teatro contemporáneo (Buenos Aires: Editorial Kier, 1947). Citado por Jorge Cruz en Samuel Eichelbaum, pág. 53.

¹⁸Eichelbaum, Señorita, pág. 35.

¹⁹Ibid., pág. 77.

²⁰Ibid., pág. 82.

²¹Samuel Eichelbaum, en La Nación, 17 de marzo de 1932. Citado por Jorge Cruz, en Samuel Eichelbaum, pág. 57.

²²Samuel Eichelbaum, en La Nación, 9 de enero de 1932. Citado por Jorge Cruz, en Samuel Eichelbaum, pág. 58.

²³Jorge Cruz traza el perfil de Alicia de la manera siguiente: "Sus pujos para afirmarse en el mundo, la superioridad moral de su generosidad y la inquietud intelectual manifestada en tantas ocasiones, trazan la semblanza de una mujer pura e intacta en lo hondo, y cuyo exterior mundano,

al que ha llegado circunstancialmente, es trasunto de su indiferencia por las convenciones y por el juicio de los hombres basado en apariencias. Hay, pues, una parte de su ser que no se ha rendido, refractaria a la destrucción moral que testimonia superficialmente. Ello es prueba de su temple." Jorge Cruz, Samuel Eichelbaum, pág. 59.

²⁴Eichelbaum, El gato y su selva, pág. 76.

²⁵Ibid., págs. 72-73.

²⁶Ibid., págs. 76-77.

²⁷Ibid., págs. 77-78.

²⁸Eichelbaum, En tu vida estoy yo, pág. 139.

²⁹Eichelbaum, La mala sed, pág. 134.

³⁰Ibid., pág. 193.

³¹Ibid., pág. 133.

³²Eichelbaum, Un hogar, pág. 36.

³³Eichelbaum, El camino de fuego, pág. 6.

³⁴Ibid., pág. 11.

³⁵Ibid., pág. 12.

³⁶La Nación, 19 de septiembre de 1936. Citado en Introducción de Tejido de madre, Edición Argentores, No. 1.

³⁷Eichelbaum, Un tal Servando Gómez, pág. 17.

³⁸Eichelbaum, La Nación, 2 de julio de 1940. Citado por Jorge Cruz en Samuel Eichelbaum, pág. 63.

³⁹Eichelbaum, Pájaro de barro, pág. 59.

⁴⁰Ibid., pág. 74.

- ⁴¹Ibid., pág. 76.
- ⁴²B. Canal-Feijóo, Cuatro piezas de Eichelbaum, pág. 13.
- ⁴³Eichelbaum, Un guapo del 900, pág. 39.
- ⁴⁴Ibid.
- ⁴⁵Samuel Eichelbaum, La Nación, 28 de marzo de 1940. Citado por Jorge Cruz en Samuel Eichelbaum, pág. 71.
- ⁴⁶Eichelbaum, Un guapo del 900, pág. 136.
- ⁴⁷Ibid., pág. 55
- ⁴⁸Ibid.
- ⁴⁹Eichelbaum, Las aguas del mundo, pág. 30.
- ⁵⁰Ibid.
- ⁵¹Eichelbaum, Gabriel el olvidado, pág. 181.
- ⁵²Ibid., pág. 193.
- ⁵³Ibid., pág. 178.
- ⁵⁴Eichelbaum, La hermana terca, pág. 56.
- ⁵⁵Ibid., pág. 20.
- ⁵⁶Ibid., págs. 66-67.
- ⁵⁷Ibid., pág. 77.
- ⁵⁸Eichelbaum, Un hogar, pág. 14.
- ⁵⁹Ibid., pág. 23.

⁶⁰Luis Emilio Soto, Ensayo sobre el teatro de Eichelbaum, pág. 24. Siguiendo el análisis de este personaje, el mismo crítico añade: "Es la hermana claustral cuyo transido semblante, asoma también en algunas novelas de Cansinos Assens. A fuerza de simplicidad de rasgos, Eichelbaum le ha infundido excelstitud a esa resignación casi anónima, suprema, puesto que ni el trajín ni la locuacidad exuberante de Eugenia, expresan por sí su sordo drama."

⁶¹Eichelbaum, Un hogar, pág. 75.

⁶²Eichelbaum, El gato y su selva, pág. 35.

⁶³Samuel Eichelbaum, La Nación, 20 de mayo de 1936. Citado por Jorge Cruz en Samuel Eichelbaum, pág. 47.

⁶⁴Eichelbaum, Soledad es tu nombre, pág. 95.

⁶⁵Ibid., pág. 64.

⁶⁶Ibid., pág. 81.

⁶⁷Ibid., pág. 82.

⁶⁸Ibid., pág. 58.

⁶⁹Ibid., págs. 62-63.

⁷⁰Ibid., pág. 63.

⁷¹Eichelbaum, Pájaro de barro, pág. 63.

⁷²Eichelbaum, Gabriel el olvidado, pág. 179.

CAPÍTULO CUARTO

EL ANÁLISIS INTROSPECTIVO

En el capítulo sobre la complejidad temática hemos expuesto los temas que sustentan la dramaturgia de Eichelbaum y hemos señalado que, por lo general, la crisis de la personalidad humana constituye el tema dominante; en el capítulo dedicado a los personajes, hemos presentado y definido los entes escénicos que habitan la galería dramática eichelbaumiana y el papel que ellos están encargados de desempeñar en las varias obras.

En este capítulo nos proponemos examinar el proceso del análisis introspectivo que los personajes siguen para la realización de sus fines; desentrañar los conflictos interiores y las aventuras psíquicas que se observan a lo largo de la obra dramática; estudiar el interés de los personajes por el análisis de la realidad interior.

Con frecuencia, la acotación que precede al drama nos da ya la clave para dilucidar el perfil físico, y a veces espiritual, de cada personaje introducido. Sirva de ejemplo la siguiente acotación que sintetiza la semblanza de uno de los cinco hermanos de Un hogar:

(José León es un hombre de unos treinta y cinco a treinta y ocho años. Es fuerte y de aspecto y maneras plebeyas. No se sabe en rigor si es un filósofo o un hombre de inteligencia retardada, pero sus hechos acreditan más lo primero que lo segundo. Por ejemplo, no habla con las personas. Es más fácil arrancarle una muela de su dentadura inamovible, que un "buen día". Pero - y aquí viene la razón de la sospecha de que acaso haya en él un filósofo - es locuaz hasta la charlatanería con sus pájaros y su perro.)¹

Después de las escenas obligatorias que, por lo general sirven para exponer la situación básica y para introducir al protagonista y definir su carácter, presenciamos una típica escena dual donde aparecen dos personajes atormentados por una tortura moral. Empieza una extensa discusión interrumpida de vez en cuando por pausas largas, que representan "los silencios en compás de las ideas".² Esta discusión, caracterizada por una claridad de ideas, profundidad de pensamientos, serenidad de razonamiento y reconcentración de sentimientos, adquiere forma de inquisición encaminada a plantear el problema, casi siempre en forma espiritualizada.³ Desde las primeras frases de la escena, descuella el carácter analítico y reflexivo del diálogo, claro signo e indudable sello de la personalidad creadora del "maniático de la introspección" según se autodefinía Eichelbaum en 1928. Por el constante análisis y examen, el personaje empieza a definirse. Este recurso cuadra con la filosofía e ideología dramática de Eichelbaum, según la cual los grandes y absolutos conceptos humanos, como la

vida, el amor, la amistad, se obtienen sólo por el conocimiento profundo y recíproca comprensión entre las personas que encarnan tales conceptos. En el proceso de la búsqueda de su intimidad, el individuo emprende discusiones reflexivas en las cuales verbaliza sus pensamientos y exterioriza sus sentimientos recónditos. Así, el examen y análisis de la dimensión de la oculta realidad íntima del individuo, constituye una representación mental del problema que enfrenta el personaje. De repente, por la evocación de un recuerdo, por la imposición de una idea, por la alusión a un hecho concreto soterrado en la subconciencia del personaje, las zonas oscuras del alma se iluminan y el individuo se hace consciente de una situación hasta entonces ignorada. Esta iluminación interna por la cual se revela el misterio de las almas una vez que surge, guía como un faro al personaje hacia el encuentro con su verdad individual y produce distintas manifestaciones de ánimo según el carácter y temperamento del individuo. El personaje que hasta ahora ha vivido en un estado de desenfoque, se encuentra a sí mismo, se independiza y asume plena conciencia y responsabilidad de sí mismo. Por medio de una crisis espiritual, que a veces produce cierto desequilibrio emocional y dicotomiza personalidades y conceptos, el individuo ha llegado a conocerse y a estimar la fuerza de su propia personalidad.⁴

La importancia que el "yo" soterrado recobra al

aflorar en la conciencia difiere en cada caso, y plantea situaciones análogas a la constitución espiritual e idiosincrasia del personaje. En algunas obras, como Pájaro de barro, el sentimiento descubierto se convierte en fuerza propulsora y voluntad tenaz que conduce a la protagonista Felipa y determina su destino; en otras, como en Vergüenza de querer, el amor despertado en la conciencia de Goya se transfigura en inhibición y vergüenza, que debilita al personaje, enerva su voluntad creadora y lo incapacita para la ejecución de sus deberes familiares; en Señorita, la evocación por Elena de un doloroso recuerdo infantil se traduce en odio hacia el padre, y se manifiesta en el abandono del hogar; en En tu vida estoy yo el amor despertado en Marta se convierte en deseo incontrolable que conduce a la joven al hallazgo de su ex-novio Julio; en Gabriel el olvidado la iluminación interna revela los verdaderos sentimientos de Gabriel y causa una transfiguración total en la conducta del personaje; en la misma obra, el cariño maternal y los sentimientos de gratitud de Leda vigorizan su actitud y la ayudan al encuentro de la vocación deseada; en La hermana terca, el despertar del amor fraternal con el cariño maternal alumbra a Virginia trasformando sus sentimientos y armándola de un vigor que asume plena responsabilidad de su hermanito y de sí misma; en Soledad es tu nombre, el amor frustrado de Alicia se traduce en compasión y generosidad hacia el escritor Ortiz Irving; en El gato y

su selva, Eleuterio, después de un detallado autoexamen de su carácter y autoanálisis de sus sentimientos, admite que: "Mi debilidad se ha convertido en la fuerza más poderosa de mi vida, y que yo obedezco con cierto fatalismo, que no deja de ser cobardía, lo reconozco".⁵ En La mala sed, la pasión sensual de que padecen el padre, el hijo e la hija adquiere una fuerza catastrófica que domina y se sobrepone a su voluntad. Por medio de escenas definidoras presenciaremos el descubrimiento de la pasión de los tres personajes. Primero, la escena entre Atilio y su esposa Elsa, y después, la del padre Don Guillermo con el hijo, donde este último analiza su pasión y admite ante el padre que: "No hay poder bastante para resistir el desafío, que aparece en cada rostro de mujer, como una burla perversa a la conciencia y a la voluntad de un hombre".⁶ Después de aludir al remordimiento que siente por la conducta que ha tenido con su esposa, añade que el único consuelo a su conciencia turbada es el perdón de su esposa Elsa. "Ese perdón era para mí un renacimiento".⁷ El padre, arrastrado por la fuerza del instinto sensual e incapaz de dominarse, se refugia en la bebida donde encuentra un alivio momentáneo. "La bebida me produce el efecto de despojarme de la costra social, es decir, me deja librado exclusivamente a mi sangre, a mi instinto, equivale a decir que me proporciona los medios para mi dicha de un instante, de un minuto".⁸ Parece que la bebida destinada a aliviar su dolor y acallar

su remordimiento, se apodera de él y causa su caída definitiva al hacer que bajo la influencia del alcohol confiese su amor a su nuera Elsa. Esta última manifestación de su pasión despoja al personaje de toda noción moral y lo coloca frente a su hijo como rival. Al mismo tiempo, causa una dicotomía en la personalidad de Don Guillermo entre el hombre bestia, guiado por el instinto, y el hombre - moral guiado por la razón. El predominio del instinto sobre la razón, o sea, de la bestia sobre lo moral, resulta en un desequilibrio emocional que conduce al padre al suicidio. Esther, la hija, descubre "la mala sed" después de un análisis detallado de sí misma. "Mil esfuerzos, un continuo análisis de mí misma me han permitido saber estas cosas".⁹ Según admite ella, la educación y su conciencia moral heredada de su madre, han impedido por un momento su caída, pero al final no pudo resistir su instinto y se entrega al novio. A pesar de su caída que, como el padre, la considera como una fatalidad que arrastra a la familia, la hija se mantiene fuerte en su estado interior y, comprendiendo su destino, confiesa ante su madre que sólo ella tiene la culpa y la responsabilidad de su caída.

¿Cómo hablas de mi inocencia se confieso el mal y me atribuyo en la fatalidad la escasa culpa que pudo haber en ello? Mi confianza en él me dignifica ahora mismo cuando la indignidad me quema el rostro. Si tuve confianza en él es porque logré penetrar en su alma y persuadirme de su nobleza. Guardo para él,

aun hoy, toda la confianza de antes, mamá.
Lo sé, lo afirmo y lo juro: si hubo culpa,
se hubo intención, toda fue mía; si, mamá,
mía. De él, no.¹⁰

La defensa de la inculpabilidad del novio que Esther emprende y la asunción de toda la responsabilidad moral que ella asume, realzan la esencia moral del personaje y lo colocan al lado de las heroínas típicas y ejemplares de Eichelbaum. Luis Emilio Soto, aludiendo a este aspecto descollante de Esther sostiene que "Ese es uno de los rasgos donde Eichelbaum aguza el análisis del alma femenina, donde el espíritu de sacrificio y de comprensión del destino, rinde una jerarquía de valores morales y crea un señero de mujer, digno de las otras individuales ejemplares, animadas por nuestro dramaturgo".¹¹

Otro ejemplo de conflicto de conciencia y de la dicotomía en el personaje, con sus resultados desagradables, se halla en El ruedo de las almas, obra en que, como en La mala sed, domina la fuerza del instinto sensual. En la pieza se presentan a dos hombres de contextura paralela y antitética: el abogado Guillermo de Amador, encarnación del hombre de pasión y el doctor Rivadeneira que en la primera parte de la obra representa la semblanza del hombre medido y razonante. Al principio de la obra, Guillermo abandona a su esposa, va en busca de aventuras amorosas porque cree que la vida tiene una "finalidad sensual" que nos domina, y es reprochado por el doctor Rivadeneira,

el jefe de su partido político. En la segunda parte del drama éste último siente el despertar del instinto sensual, se enamora de su joven secretaria y le confiesa su amor. Antes, cuando la razón imperaba, el doctor Rivadeneira podía dominar su voluntad y serenar sus instintos pasionales; ahora que la pasión se apoderó del hombre y en la balanza de la conciencia pesa más el instinto que la razón, el hombre, es incapaz de controlar su pasión y cae víctima de ella. Así explica el jefe del partido el despuntar de su tardía pasión amorosa a su joven secretaria Lucía: "Presiento el resto de mi vida azotado por todos los frescos racimos que alcance mi vista. Porque esto, Lucía, que hacia usted me inclina es todo un despertar a la vida exclusiva de los sentidos. Le he comprobado ya. La carne de la fruta tiene ahora para mi un sabor de mujer".¹²

En cuanto al joven abogado Guillermo, gracias a una lucha constante y continuo autoanálisis, ha conseguido vencer su pasión y tranquilizar sus instintos, por la imposición de la razón; se ha buscado y se ha encontrado a sí mismo; su personalidad dicotomizada que antes se encontraba en un estado de desequilibrio por el exceso de pasión y falta de razón, se halla ahora en pleno balance emocional. Cuando los dos hombres se enfrentan, Guillermo, más apaciguado y desde un punto de superioridad moral, comenta: "Lo más probable es que para cada trance de nuestra vida

haya una verdad distinta, pero un mismo dolor a lo largo de ella. Hoy está usted donde yo estaba entonces, y si me tocara a mí denunciar mi posición espiritual, hoy creería estar más cerca de la suya entonces".¹³ El doctor Rivadeneira, al confesar su amor a la joven Lucía, se siente ridiculizado por ella, que lo rechaza abiertamente evocando la distancia de los años que los separa. Desesperado, y en un esfuerzo por salvaguardar su dignidad moral y su cargo de jefe del partido político, el doctor decide hacer un viaje, con la esperanza de recobrar su "salud". Antes de salir, tiene una discusión con Guillermo, en la cual el jefe explica y analiza con minuciosidad los varios aspectos de la pasión que se ha apoderado de él. En este autoanálisis, el hombre indaga en el diario de su vida y encuentra un incidente que logra descifrar el misterio psíquico que precipitó su trastorno emocional. El origen de su pasión se remonta a los años lejanos de su juventud, cuando todavía vivía con sus padres y con sus dos hermanas. El hecho revelador que estimuló el despuntar de los instintos latentes y originó el afloramiento de los sentimientos soterrados desde la zona de la subconciencia al nivel de la conciencia, adquiere ahora clara fisionomía y se manifiesta en forma de conflicto espiritual y de conciencia. Veamos cómo explica el doctor este incidente crucial de su vida:

Cuando era yo un hombre joven, convivía en casa de mis padres, con mis dos hermanas. Una de ellas, mayor que yo era fea, pero incomparablemente buena. Un alma tierna y noble. La otra menor que yo, coqueta, egóista, frívola. Me atendía a mí la mayor y a ella recurría para cuanto necesitaba. A pesar de ello sentía una preferencia avergonzada por la menor. Nunca pude explicarme la razón de aquella injusta predilección. Ahora lo comprendo. La menor era más bella. Y ya sé bien lo que es la belleza para un hombre.¹⁴

Estas páginas desconocidas de su vida, iluminadas de repente por un rayo de luz, ayudan al personaje a comprender el problema que lo tortura y a aclarar sus sentimientos.

Alumbrado por esta revelación interna, declara: "Veo ahora con una claridad que antes no veía, a través de toda mi vida".¹⁵ Siguiendo su apología ante Guillermo, el doctor Rivadeneira alude a la actitud de intolerancia que él había asumido cuando reprochó al joven abogado por su conducta despreciable y alude a su condición previa antes de aclarar el estado de su pasión. "He vivido engañado con el más torpe de los preconceptos."¹⁶ Guillermo, que por medio de su crisis padecida, ha logrado conocerse llega ahora a conocer a su jefe y a ofrecer su compasión: "Conozco bien su situación. Estoy seguro de conocer uno a uno sus pensamientos. Sé de qué índole son ellos".¹⁷ De este proceso de conocimiento propio y del reconocimiento de la condición del prójimo, resulta una comprensión recíproca entre los dos personajes, y el sentido de intolerancia que dominaba antes, se convierte ahora en compasión y tolerancia

conseguida por el acercamiento al personaje y el entendimiento de su problema. La revelación del doctor sobre las relaciones con sus hermanas ofrece la explicación que aclara el misterio de sus insinuadas relaciones amorosas con Lucía. El jefe ve proyectada sobre la joven la semblanza física, y quizás espiritual, de su hermana menor; su belleza y su edad le recuerdan los mismos aspectos de su hermana, cuando ésta se hallaba bella, joven y frívola. Estas características descollantes de la hermana menor, intactas en el fluir del tiempo, se han encerrado en la subconciencia del hermano, y ahora, con la presencia de Lucía la imagen enterrada, pero viva, recobra vida y brota en el plano de la conciencia. La imagen resucitada adquiere un poder extraordinario que pone en juego las varias fuerzas antitéticas de la personalidad causando un conflicto espiritual que puede resolverse sólo con la aclaración de los resortes psicológicos que mueven los hilos de estas fuerzas inexplicables. Así, si Lucía encarna a su hermana menor, el amor que el jefe siente por ella no es nada más que una suplantación de afectos, una mezcla de amor sensual y de cariño fraternal, que estimulado por la presencia de la joven, se manifiesta y se exterioriza. La belleza y la coquetería de Lucía evocan la imagen de la hermana, y los sentimientos de admiración que nunca habían podido expresarse ante su hermana, encuentran ahora la manera adecuada de manifestarse

apropiadamente. Así, por el recurso de la suplantación y proyección, vemos sintetizada y expuesta aquí la fórmula dramática eichelbaumiana de la génesis y evolución del proceso intelectual, el procedimiento de la iluminación interna, el afloramiento de los sentimientos recónditos desde la zona de la subconciencia al plano de la conciencia y la exteriorización de los sentimientos ocultos del personaje.¹⁸

Otra obra del mismo carácter donde los personajes se descubren a través de un proceso de introspección, es Un hogar. En esta pieza, como en la que acabamos de comentar, hay dos estados distintos: uno en la sombra, que representa el estado de desenfoque ante de la iluminación interna, y otro del pleno enfoque y de la autorevelación del personaje. La mejor caracterización del "hogar" durante el estado primero viene del hermano Roberto, en una discusión con Ignacio, el hermano menor. Dice Roberto: "Tengo una hermana que es de mucha utilidad para sembrar disgustos en esta casa.... Tengo hermanos que sólo dan señales de vida cuando olfatean algún disgusto".¹⁹ La caracterización de la hermana y de los demás hermanos es el resultado de una larga experiencia de mutua influencia negativa dentro de una familia donde cada miembro vive aislado en su soledad sin el menor esfuerzo por conocerse y conocer a los demás miembros. En la misma discusión, Ignacio pregunta a Roberto qué representa esta casa para

él, y éste contesta: "Un encierro de fieras, entre las cuales me encuentro yo también. Ya ves si conoceré esta casa y si me conoceré yo".²⁰ El problema fundamental que estos hombres enfrentan es el de la soledad, que brota de una incomprensión recíproca que existe entre ellos; ambos estados de soledad e incomprensión son frutos de la falta de conocimiento y comunicación que exacerba las relaciones fraternales hasta el punto de odiarse. Veamos lo que dice Roberto refiriéndose a sus hermanos: "No quieren ayudarme, me odian...Les pago con la misma moneda. Les tengo odio yo también".²¹ Esta situación cambia, gracias a la intervención de la prima Martita y a la lección de tolerancia aprendida de ella. De repente, los miembros de la familia que habían vivido rehuyendo uno del otro y desconociendo uno al otro, empiezan a acercarse y a conocerse. Pedro el hermano mayor confiesa esta transformación de sus sentimientos ante su prima y cuando ésta le pregunta si quiere a sus hermanos y a su madre, Pedro, con el aire de un hombre que ha descubierto recientemente su verdad, responde: "¿Quiere saber la verdad, la pura verdad? Empiezo recién a quererlos. Desde que usted llegó".²² Sin embargo, los resultados que produce la presencia de la joven maestra y la crisis espiritual que causa su conducta no repercuten de la misma manera en todos los personajes. Los cuatro hermanos descubren el verdadero sentido de la existencia humana, aprenden a apreciar la vida con todas sus

adversidades, y a enfocar los hechos cotidianos desde el ángulo luminoso; Eugenia, la hermana, aprende que la tolerancia puede ser un factor decisivo en las relaciones fraternales; Ignacio, el hermano menor, naturaleza débil y enfermiza, no puede aguantar los nuevos cambios exigidos por su conciencia, y, desesperado, se suicida.

En la misma línea con Un hogar en cuanto al planteamiento del problema y la ubicación de la acción en el ámbito familiar, está la obra La hermana terca, cuyo conflicto surge de las relaciones fraternales. En esta obra observamos la substitución de los sentimientos del personaje principal y la canalización de éstos en otra dirección. El verdadero amor de Virginia que nunca había encontrado el terreno adecuado para enraizarse, se trasplantó en el hermanito, despertando en ella un sentimiento, que al exteriorizarse cristalizó en una amalgama de amor fraternal y cariño de madre. La idea de la maternidad que por tantos años se hallaba oculta en la zona de la inconciencia, al ser expresada por el joven en forma de acusación, adquiere vida y aflora en el nivel de la conciencia donde no tarda en exteriorizarse. Al manifestarse esta idea se convierte en verdad individual del personaje que transforma su conducta y le otorga los móviles necesarios para su nueva existencia. Virginia, alumbrada por la revelación de sus sentimientos y aceptado el "mandato" de la madre espiritual, va a desempeñar este papel sacrificando la posibilidad

de verse madre verdadera dentro de la institución matrimonial y dispuesta a ejercer su sentido de reconciliación para convivir con sus hermanos mayores. "Afrontaré todas las suspiciencias de esta casa con una profunda humildad, y si me pideran sonrisas en pago de ellas las daría sin una sola queja."²³ Así, el análisis de la realidad interior del personaje y el descubrimiento de sus sentimientos recónditos llevados a cabo por la iluminación íntima de las zonas de la subconciencia, afectan el carácter del personaje a tal punto que producen un ser completamente distinto, más tolerante y más comprensivo, que se ajusta más fácilmente en un mundo mejor.²⁴

En Nadie la conoció nunca, los dos personajes protagónicos, Ivonne y Ricardito, se encuentran a sí mismos y descubren el verdadero sentido del amor en medio de falsedades. Los dos han vivido juntos por muchos años sin conocerse profundamente y sin esfuerzo alguno por superar los obstáculos superficiales y penetrar en la intimidad psíquica. Un día sucede algo extraordinario, que cambia la vida de ambos. La crisis espiritual que los dos experimentan precipitada por el temperamento de Ivonne y la ignorancia de Ricardito, convierte el amor en odio. Un análisis detallado de sus sentimientos les hace descubrir que, a pesar de la diferencia racial, todavía se quieren, y deciden seguir conviviendo. La exteriorización de los sentimientos que por años ocultaban en su interior les

ayudó a acercarse uno al otro, conocerse y examinar su conciencia, donde descubrieron que un sentimiento auténtico puede existir en medio de pretensiones y falsedades. La crisis que sufrieron y el odio que revelaron, les purificó y les permitió descubrir que el verdadero amor dondequiera que nazca y comoquiera que se engendre, es siempre superior a cualquier prejuicio. "Junta a una rena con un plebeyo y le da un hijo que no los separa más; acerca una judía a un cristiano y les hace ver que compartiendo un placer, los siglos desaparecen".²⁵

Una obra típica con predominio de la escena dual donde el conflicto se forja y se resuelve en las relaciones entre padre e hijo, es Cuando tengas un hijo. Al empezar la obra, acaban de cumplirse dos años desde la muerte de la madre; padre e hijo viven encerrados en sí mismos, sin poder comunicarse el uno con el otro. El padre se lamenta que no conoce al hijo, y éste se refugia en el cosmos de los sueños y admite que sólo en el reino de Morfeo puede comunicar con su padre. "Si yo pudiera, papá, darle un lugar en mis sueños, usted comprendería que mis sentimientos de hijo no le han faltado nunca".²⁶ Este proceso raro, donde la realidad onírica se toca con la realidad tangible, alivia a ambos hombres y les hace sentirse más cerca el uno del otro. La discusión curcial es sólo el principio de un largo y complicado proceso de mutuo conocimiento que abre las puertas de la comunicación y entendimiento recíproco.

Dos mujeres se interponen en la vida de los dos hombres: Paula, mujer de mucha experiencia, quiere casarse con el padre para estar junto al hijo; Rosita, joven inocente, se enamora del hijo Horacio y le despierta el sortilegio del amor. El joven, cuya vida hasta ahora ha sido formulada y guiada por la razón sin la menor participación del instinto, confiesa que "Ignoro el mundo, ignoro la vida, porque ignoro el amor".²⁷ El padre se casa con Paula y ésta empieza a cortejar al hijo. El joven, que ahora está cerca del padre y conoce el mundo, deja la casa para evitar la tragedia. Al regresar junto al padre y la madrastra después de unos días, es ya un hombre acabado que conoce la vida en su plenitud; se ha ido con Rosita y ha conocido el amor. Una discusión entre los tres aclara nuevas dudas y produce más confesiones. El último vestigio de verdad es restituido por Paula que admite su intriga amorosa y ayuda a los dos hombres a encontrarse definitivamente. Dice Horacio dirigiéndose a su padre: "Ha recordado usted aquella noche, que fue un amanecer en nuestra vida, porque habíamos rozado apenas la verdad. Yo también podría hoy repetir algunas cosas que dije en esa hora inolvidable".²⁸ La evocación del recuerdo se refiere al primer encuentro de los hombres, después de la muerte de la madre, cuando padre e hijo se hablaron abiertamente por primera vez y pusieron la piedra angular de su acercamiento que, por una crisis espiritual, resultó en el

descubrimiento de los verdaderos sentimientos, plena comprensión entre los dos y en la restauración de los canales de comunicación entre padre e hijo.

Mientras en Cuando tengas un hijo el conflicto se resuelve con el conocimiento recíproco entre padre e hijo a través de una crisis de personalidad, en Señorita el desenlace entraña una protesta de la protagonista, y la obra termina desconociendo el padre a la hija y el amante a la mujer. En Señorita, como en Cuando tengas un hijo, la acción empieza a desarrollarse después de la muerte de la madre, y el conflicto surge de las relaciones filiales, en este caso, entre padre e hija. Así explica Elena, la hija, su decisión de dejar la carta a su padre analizando los móviles de su acción:

Al fin- pensé yo- tendrá que serle menos dolorosa la mentira que la verdad, como siempre. Al saberme escapada con un hombre, podía tener un consuelo, el de pensar que yo era una mala hija. Lo otro, la verdad de que yo huía de usted por su carácter, por lo sombrío y tétrico de su vida, por el desamparo en que me sentía, hubiera sido mucho peor, más cruel, más inhumano.²⁹

La recompensa que Elena recibe como premio por los sentimientos de generosidad demostrados hacia su padre es la adquisición de su libertad espiritual que la aísla de su casa paterna, la enajena de toda vinculación espiritual con los hombres y eventualmente la empuja hacia en estado de soledad. Así, se junta con su novio Ernesto y vive

con él cinco años, pero nunca se logra una unión espiritual entre los dos, debido a que Ernesto no consigue penetrar en la intimidad de Elena y conocer las profundidades de su alma. Elena, dándose cuenta de la superficialidad de los sentimientos, rechaza la proposición de legalizar sus relaciones. Veamos otra vez cómo analiza la joven su decisión de no aceptar el casamiento:

La mujer que se niega a recibir el nombre de alguien que se lo ofrece, como me lo has ofrecido vos, no traiciona. Es capaz de irse, porque tiene bastante valor moral para hacerlo, pero no es capaz de traicionar. Seguí desconociéndome tanto como el primer día en que fuimos a vivir bajo el mismo techo. Y, sin embargo, no me quejo de ello. Al fin te desconoces a vos mismo. Ignoras el alcance de tus propios actos, o fingís ignorarlos, que es todavía más grave.³⁰

En las palabras de Elena está expresada claramente la fórmula dramática predilecta del conocimiento del prójimo por el autoconocimiento del personaje mismo, expresada aquí al revés. El pensamiento de la joven sintetiza el apotegma antiguo de "conócete a tí mismo" para conocer a los demás que, como hemos señalado en otra ocasión, constituye la base de la ideología dramática de Eichelbaum. Ya que Ernesto no logra conocer a Elena,³¹ ésta rechaza la unión matrimonial y por segunda vez abandona la casa, como había hecho muchos años antes la corifea del movimiento de la emancipación femenina, la célebre y conocida creación de Ibsen, Nora.

Bajo distintas circunstancias, la semblanza escénica de Elena se repite en Alicia de Soledad es tu nombre, mujer de temple interior fuerte, cuya inquietud intelectual e interés por el análisis introspectivo, constituyen sus rasgos fundamentales manifestados en muchas ocasiones a lo largo de la obra. Veamos cómo analiza Alicia la tendencia de su amante Ortiz Irving a la bebida, y cómo reflexiona sobre la costumbre de éste de distanciarse de la gente:

¿Dice usted que bebe para distanciarse de la gente? Admito este hallazgo ingenioso, en la única forma que puede tener sentido: como una razón inmediata. Pero la verdadera razón que justificara su inclinación por la bebida estaría en el por qué de ese deseo de distanciarse de la gente. ¿Por qué quiere usted distanciarse de la gente? ¿Cree usted que los hombres no tienen sagrados deberes de acercamiento? Y sobre todo, ¿cómo explica que buscando ese distanciamiento esté aquí, precisamente para acercarse a alguien? En este instante en que usted ignora todo lo que puede diferenciarme de los demás, todo lo que puede individualizarme, está haciendo un esfuerzo desesperado para aproximarse a la gente, y está bebido. Ha dicho usted que los pasos decisivos de su vida los ha dado gracias al alcohol. Todos ellos han respondido a la gente. No conozco sus libros, pero me atrevo a asegurar que han sido concebidos por virtud de acercamiento. ¿Acaso se ha encontrado usted en las selvas vírgenes? ¿Se ha inspirado usted en la soledad de un desierto inexplorado?³²

Este largo parlamento de Alicia, parte típica de la ya señalada escena dual que se destaca en la mayoría de las obras de Eichelbaum, refleja otra vez la ideología de la necesidad del acercamiento del individuo y conocimiento

de la naturaleza humana a fin de producir un mundo mejor. Alicia, como Elena, es incomprendida por los hombres, pero a diferencia de ésta que mantiene cierta animosidad contra los hombres, Alicia muestra una superioridad moral y un sentido de altruismo y generosidad que la colocan en un nivel más alto. La razón de esta diferencia de actitud se remonta a la juventud de las dos jóvenes. El comportamiento de Elena hacia los hombres deriva del padre, cuyo carácter tétrico ha deformado la visión de la vida de la hija. Alicia ha vivido sin padre, y ha luchado sola para su íntima felicidad y el mantenimiento de sus ideales; ha superado las adversidades de la vida sin heredar ningún trauma psíquico, y se ha acostumbrado a ciertos modelos de conducta. Ella misma admite que "Estoy acostumbrada a soportar la incompreensión como la consecuencia más natural de mis mejores actos".³³ Estas palabras de Alicia constituyen parte de su parlamento sacado de una discusión con Ortiz Irving cuando éste había expresado su deseo de regresar junto a su esposa. Los móviles y fuerzas que inspiran este retorno, se han de buscar en un hecho revelador que de repente despierta en la conciencia de Ortiz el sentimiento de nostalgia por su esposa. Ortiz convive con Alicia y se muestra feliz, hasta que un día ésta lee un capítulo de la novela de su amante titulado "La mujer que nos deja" y halla algunas explicaciones que la inquietaban sobre el comportamiento del escritor. Entonces Ortiz vuelve a leer

con cuidado el capítulo y se da cuenta de que el contenido versa sobre verdaderos y concretos hechos de su vida.

Mientras lo escribía, creí estar llenando páginas de retórica grosera, sin interés y sin realidad. Pero luego comprendí que nunca había escrito nada más verdadero, ni nada más autobiográfico. Releyéndolas, tuve la sensación exacta del desdoblamiento. Lo que decía en esas carillas lo sentía simultáneamente dentro y fuera de mí, como si la letra escrita fuera mi carne y mi espíritu, lo material y lo inmaterial indivisible del sufrimiento.³⁴

La lectura y análisis de las páginas del capítulo atrajeron a la conciencia del escritor los sentimientos que, experimentados en un momento de exaltación y dolor profundo, hallaron la manera adecuada de exteriorizarse puestos en unas hojas de papel. Pasado este momento, y bajo la influencia del ambiente (presencia de Alicia) los sentimientos volvieron a encerrarse en la subconciencia hasta que mencionados por Alicia se traducen en "carne y espíritu" manifestando la intensidad del sufrimiento que padecía lejos de su esposa. Animado por Alicia, Ortiz analiza sus sentimientos y explica el proceso y la forma que adquieren estos sentimientos cuando se descubren en la zona de la subconciencia. "Son sentimientos tan contradictorios los que llaman a la mujer que nos ha dejado. No sé siquiera si son sentimientos. Más bien pequeñas fuerzas de la subconciencia entre las que predomina algo así como el recuerdo de nuestras claudicaciones".³⁵

Do obras que están concebidas de acuerdo con la fórmula predilecta del análisis introspectivo son Subsuelo y Divorcio nupcial. Con la excepción de un número limitado de intervenciones episódicas de una vieja criada, la acción de Subsuelo se desarrolla entre cuatro personajes de envergadura paralela, y al mismo tiempo, antitética. El paralelismo se traza entre dos parejas: dos mujeres solteras, y dos jóvenes estudiantes; la antítesis se observa dentro de cada pareja, o sea: Obdulia la mayor de las dos hermanas solteras, "es una mujer de unos cincuenta años, llevados y bien vestidos. Solterona de verdad, orgánica y civilmente;"³⁶ Matilde, unos años más joven que su hermana, "es también soltera, por su estado civil, pero ha admitido ya algunos visitantes de su cuerpo."³⁷ Las mismas características antitéticas se observan en los dos jóvenes: Jorge Baliño es un estudiante que acaba de cumplir los veinte años, delgado y tímido; Jaime Barón, su compañero de cuarto, tiene unos veintidós años y contrasta en casi todo con su amigo Jorge; es robusto, alegre y atrevido. Los cuatro personajes comparten igualmente el juego del análisis introspectivo que transcurre en el ámbito de una casa y se despliega a través de largas conversaciones, por la mayor parte entre dos personajes, sobre temas variados. Uno de los asuntos discutidos entre Obdulia y Jorge es la cuestión del teatro que trae a la memoria de la mujer el texto de una tragedia griega

titulada Myrta que ella había leído a los dieciocho años.

La evocación de este recuerdo en conjunción con la presencia del joven Jorge despierta en su conciencia una pasión latente, se identifica con la heroína, e ignorando la barrera temporal que se alza entre ella y el joven, se lanza hacia la imposible tarea de gozar los frutos tardíos de su pasión amorosa. Dice Obdulia:

Estoy buscando la manera de relatarle la tragedia. Escuche. Un señor de cierto rango de aquella época (uno no olvida que estamos en la Grecia anterior a Jesús) tiene una hija, adolescente, muy enferma. Los padres se desviven por la salud de Myrta. Ella misma ignora que no tiene salvación, pero el padre conoce la verdad. Ante esta terrible certeza, un día sale en busca del mancebo que la rondaba y era correspondido, lo lleva a la casa y auspiciaba la entrega de la hija al joven elegido. No admite que Myrta se marche de la vida sin conocer el amor. (Observa a Jorge, que queda desconcertado ante el relato.) ¿No lo cree excepcional?³⁸

La vida y la tragedia se tocan y los personajes se confunden.

Obdulia asume el papel de la heroína y como ésta, no quiere salir de la vida sin conocer el encantamiento del amor.

El conflicto en forma disfrazada se forja y se presenta de acuerdo con los portulados de la tragedia y se proyecta en la pareja actual. Ante la reacción fría e indiferente de Jorge, Obdulia incapaz de seguir el juego juvenil, busca amparo en el cosmos consolatario del whisky. Allí, retirada en su árida soledad se da cuenta de la futilidad de sus esfuerzos, mientras profiere con inmenso dolor su

sentencia de mujer incompleta: "¡Cuántas cosas incumplidas en una sola mujer, en una solterona de cuarenta y nueve años! La esposa o la amante, la madre...."³⁹ La esposa que no ha sido y que no aspira ser; la madre que hubiera querido ser, pero ya no puede serlo; ¿la amante? Aun para el desempeño de este papel ya es tarde.

En Divorcio nupcial, la condición impuesta por el hombre durante la primera noche de la boda y según la cual la mujer sólo por el proceso de la maternidad puede adquirir su plenitud de esposa, plantea el conflicto principal de la obra. Antes de trazar el procedimiento de la lucha interior de Blanca y la repercusión que tiene ésta en la evolución de las relaciones conyugales, veamos cómo expresa Eusebio, el esposo, su vehemente afán de verse reflejado en un hijo:

Soñaba vaga y persistentemente con ser un padre de familia. La idea de mi prolongación a través de los hijos, me pareció siempre la sola cosa que puede sostener en pie a los hombres a quienes el destino no dio una función superior, como yo....No soy yo, sino mi vida que lleva el nombre de Eusebio Perlaza. Blanca, te quiero mucho, como te digo, pero tienes que darme hijos, ¿eh? Hijos que se me parezcan...Tienes que dármelos, ¿verdad que sí? Porque si no me los dieras, Blanca, con todo lo que yo te quiero, con todo el dolor de mi corazón destrozado por el fracaso, tendría que dejarte.⁴⁰

Estas palabras del hombre egoísta e intransigente que tienen el tono de un tácito ultimatum llegan a los oídos de Blanca como un eco lejano de épocas remotas cuando el

hombre todavía era señor absoluto y disponía de la vida y suerte de la mujer. Pronunciadas en un momento de alta densidad emocional, las condiciones causan una impresión de asombro e incompreensión que obligan a Blanca a asumir una actitud de reserva espiritual, pero al mismo tiempo despiertan en su conciencia herida su dignidad de mujer. Tácitamente y sin protesta alguna cumple con su deber de esposa y con las condiciones impuestas por el hombre. Una vez revestida la túnica de madre y realizado el sueño paternal de Eusebio, Blanca, atormentada por el recuerdo de la primera noche de bodas, empieza a luchar entre las fuerzas de mujer, esposa, madre. Su cualidad de esposa ha sido humillada y rebajada por el egoísmo y las condiciones del hombre; su esencia de madre ha sido herida sólo por el mero hecho de formar parte de un pacto unilateral donde la mujer figura como un agente de reproducción. Sólo su cualidad de mujer queda todavía intacta, y este aspecto es exactamente lo que Blanca está dispuesta a defender aun a costa de abandonar a su propia hija y a riesgo de verse señalada como madre indiferente y desleal. El conflicto se resuelve años después, cuando Blanca a ruego de su esposo y con la intervención de la hija, vuelve a vivir con su familia. De ahora en adelante, Eusebio va a querer y respetar a Blanca como su esposa y como la madre de su hija, sin discriminar entre los dos conceptos y con absoluto equilibrio entre las dos

cualidades. Veamos cómo confiesa Eusebio su rendición a Blanca, y cómo explica la lección aprendida por la actitud y el comportamiento de su esposa: "He venido a reconocer la lección que me ha dado la vida por tu intermedio. Si ella tuviera un símbolo único, yo estaría ya frente a él orando en señal de acatamiento de sus mandatos, pero como no lo tiene y yo he recibido a través de ti su gran enseñanza, es a ti a quien debo confesar me redición. He sido soberbio con la vida".⁴¹ Después de analizar su propia actitud durante la noche nupcial, Eusebio presenta una recapitulación de los hechos acontecidos e ideas expresadas entonces, recurso típico del autor, cuya función es la de recordar a los espectadores lo que se ha dicho al principio de la obra y enlazar la exposición con el desenlace. Dice Eusebio:

La noche de nuestra boda me conduje contigo como un pobre hombre, ensoberbecido y enceguecido. Te hablé de los hijos que quería tener. Estaba necesitando de ti, aun para eso, que me parecía la única disculpa posible para vivir permanentemente con una mujer, y te hablé como si diese una orden que nadie podía desacatar. Tú te sentiste disminuida y.... me diste una hija, porque al fin, estabas destinada a dar hijos, pero ya todo quedó destruído. Entre tu y yo no quedó mas que un inmenso vacío, que yo empecé a sentir en tus besos, como sin duda debe sentirse en ellos la traición, cuando existe.⁴²

El sentido de culpabilidad que atormenta a Eusebio por su actitud orgullosa y soberbia hacia Blanca adquiere carácter genérico y llega a simbolizar el arrepentimiento de

cualquier individuo y el reconocimiento de su error ante la vida. De esta manera, el asunto se generaliza y el problema abordado se universaliza. "He venido a pedir perdón en ti, no a ti misma, sino a la vida total, a la vida cósmica, que se manifiesta en cada ser humano y en cada acontecimiento".⁴³

Esta obra, como la mayoría de las que hemos comentado, sigue la misma línea del origen y desarrollo del procedimiento intelectual y del análisis introspectivo: escena de enfrentamiento de dos personas en la cual se expone el problema, exteriorización y evolución de la idea que precipita el conflicto, dicotomía entre dos conceptos y desequilibrio emocional, recapitulación de lo ocurrido, expresión y análisis de los sentimientos ocultos, y auto-anagnórisis, o el momento en que los personajes se encuentran a sí mismos reconociendo su error.

Así, vemos a lo largo de este capítulo que por la utilización de varios recursos, como el de la sustitución, suplantación, proyección y otros, el autor logra desentrañar los conflictos interiores que torturan a los personajes; consigue descubrir las fuerzas que precipitan las tormentas psíquicas y trata de iluminar los resortes que mueven las acciones humanas a fin de ayudar al personaje a conocerse y entender mejor el vasto mundo que lo rodea. Todo este proceso, constituye parte de su predilecta fórmula dramática del análisis introspectivo encaminada a crear un

individuo mejor, exigente consigo mismo y tolerante con los otros, dotado de un sentido de altruismo, comprensión y humanidad.

NOTAS DEL CAPÍTULO CUARTO

¹Eichelbaum, Un hogar, pág. 10.

²Alfredo de la Guardia, "Raíz y espíritu del teatro de Eichelbaum". Nosotros, Segunda época, VI (abril de 1938), pág. 139.

³"La concepción de Eichelbaum, apurada hasta sus últimos límites en el teatro, consiste de tal modo, en espiritualizar los problemas, por mucha que sea su angostura doméstica. Siguese de ello que atraiga su preferencia el estudio de los procesos psíquicos y que, por determinación espontánea de su sensibilidad creadora, no pueda menos que representarse la vida, si no es como esfuerzo y como sacrificio." Luis Emilio Soto, Ensayo sobre el teatro de Eichelbaum, págs. 23-24.

⁴"He aquí que, bajo los más diversos pretextos anecdóticos, en el drama eichelbaumiano sólo acontece en sustancia una cosa. ¡Pero de qué envergadura! Es siempre una historia de seres que, de pronto, en un momento dado, se descubren, se encuentran a sí mismos. Habían vivido hasta entonces en cierto engaño de sí o del resto, en cierto engaño que había podido parecerles, hasta entonces, una razón plausible, al menos suficiente, de su existencia....Pero de pronto, casi siempre imprevisiblemente, sobreviene un hecho dado....Bruscamente, ese hecho proyecta al personaje sobre sí mismo, lo revierte a su fondo de más secreta intimidad, lo reconcentra y comprime en sí, hasta alcanzarle, como por fuerza de esa comprensión, una última y definitiva evidencia, que atañe a su ser más que al hecho mismo." Bernardo Canal-Feijóo, Cuatro piezas de S. Eichelbaum, pág. 8.

⁵Comentando sobre esta cita, B. Canal-Feijóo, dice: "El personaje se eruirá en su final exaltación a partir precisamente de un sentimiento de su punto, diré, de menor resistencia social, de su debilidad, que es por donde se le ha dado el hecho de la prueba decisiva de su destino. La fórmula se halla muy liquidamente lograda y enunciada por uno de los personajes de El gato y su selva, y vale para todos los casos: 'Mi debilidad se ha convertido en la fuerza más poderosa de mi vida...'. Ibid., págs. 10-11.

⁶Eichelbaum, La mala sed, pág. 134.

⁷Ibid., pág. 135.

⁸Ibid., pag. 174.

⁹Ibid., pág. 202.

¹⁰Ibid., pág. 197.

¹¹Analizando el papel del novio de Esther, el mismo crítico añade: "El 'role' de Oscar, el prometido de Esther, era, sin que él lo supiese, el de simple agente, al servicio del poder maléfico que los acechaba a ambos, no menos infelices que el padre y el hermano de Esther." Luis Emilio Soto, Ensayo sobre el teatro de Eichelbaum, pág. 16.

¹²Eichelbaum, El ruedo de las almas, pág. 20.

¹³Ibid., pág. 22.

¹⁴Ibid., pág. 21.

¹⁵Ibid.

¹⁶Ibid.

¹⁷Ibid.

¹⁸Webster's New Collegiate Dictionary define la palabra "proyección" de la manera siguiente: "(Psychol.) The act of externalizing or objectifying what is primarily subjective."

¹⁹Eichelbaum, Un hogar, pág. 20.

²⁰Ibid., pág. 26.

²¹Ibid., pág. 31.

²²Ibid., pág. 81.

²³Eichelbaum, La hermana terca, pág. 77.

²⁴Comentando sobre las dos obras que acabamos de presentar, Luis Emilio Soto dice: "Dualidad de imágenes, reflejo de almas, reacciones subjetivas: tal es la suma de valores de que se componen Un hogar y La hermana terca. No repercuten allí la relaciones sociales, en su materialidad más ruda y grosera, conforme al sistema explotado por el crudo naturalismo dramático. En su lugar, la proyección del mar de fondo de la conciencia, ocupa el primer plano, de suerte que la realidad física llega al espectador, transformada en el elemento emotivo, a través de aquel flujo y reflujo del espíritu y de sus resonancias." L. E. Soto, Ensayo sobre el teatro de Eichelbaum, pág. 23.

²⁵Eichelbaum, Nadie la conoció nunca, pág. 62.

²⁶Eichelbaum, Cuando tengas un hijo, pág. 76.

²⁷Ibid., pág. 90.

²⁸Ibid., pág. 120.

²⁹Eichelbaum, Señorita, págs. 34-35.

³⁰Ibid., págs. 82-83.

³¹Jorge Cruz, en su análisis de esta obra, dice lo siguiente con referencia a la actitud de Ernesto: "En efecto, a los hombres les cuesta concebir esta actitud en la mujer, que equivale ponerse en su mismo plano. Por eso Ernesto piensa en la venganza, o en la traición con otro hombre. Y este comportamiento es el que confinará a Elena, como a Alicia y a Felipa en una total soledad." Jorge Cruz, Samuel Eichelbaum, pág. 56.

³²Eichelbaum, Soledad es tu nombre, págs. 60-61.

³³Ibid., pág. 79.

³⁴Ibid., pág. 76.

³⁵Ibid., pág. 77.

³⁶Eichelbaum, Subsuelo, pág. 212.

³⁷Ibid.

³⁸Ibid., pág. 236.

³⁹Ibid., pág. 240.

⁴⁰Eichelbaum, Divorcio nupcial, pág. 254.

⁴¹Ibid., pág. 316.

⁴²Ibid., pág. 317.

⁴³Ibid.

CAPÍTULO QUINTO

LA TÉCNICA DRAMÁTICA

En los capítulos precedentes, hemos presentado el fondo de la creación escénica de Eichelbaum y hemos analizado las ideas y actitudes que alientan su producción dramática. En este capítulo, nos ocuparemos de la forma en que se presentan estas ideas y de la manera en que se expresan, convertidas en acción dramática; examinaremos las varias técnicas y recursos teatrales de que se vale el autor para forjar y presentar su obra; estudiaremos la modalidad dialéctica, señalando sus aciertos expresivos.

Fiel al precepto de la estrecha relación entre espíritu y forma, o sea, que el espíritu de una obra debe dictar la forma, Eichelbaum elige para su obra la forma de drama interior,¹ con predominio de la palabra sobre la acción. Esta forma cuadra con la actitud de introspección y análisis que caracteriza a sus personajes y corresponde a los temas que sus entes escénicos enfrentan. Así, los varios problemas que el autor aborda, sostenidos por una actitud de introspección, se expresan en forma de dramas íntimos con máxima utilización del aspecto verbal y mínima de acción externa.² A la contextura de dramas, como lo son

los de Eichelbaum, corresponde una acción que transcurre en el cosmos interior de los personajes y se exterioriza a medida que los pensamientos se traducen en palabras.

La acción externa, según la tradicional definición de conjunto de movimientos escénicos de los personajes, es escasa en la obra de Eichelbaum y se limita sólo a lo absolutamente indispensable. Así, el paisaje interior siempre se sobrepone al paisaje exterior. La acción interior que se trama en la intimidad del individuo y brota del choque de fuerzas antitéticas que están en juego enclaustradas en su conciencia, se manifiesta exteriormente en forma de explicaciones y análisis, destinada a revelar la inquietud del personaje y a mostrar su textura espiritual por medio de la palabra. Así como la forma preferida por el autor para la expresión de sus ideas es la del drama interior, la manera en que está concebida la aparición de los personajes en las tablas, es la escena dual³ demorada por pausas largas. Las pausas y los silencios prolongados, muy frecuentemente utilizados en escenas de dos personas, se usan especialmente en momentos cruciales y en discusiones reflexivas, cuando la mente humana parece incapaz de reaccionar ante ciertos estímulos y el individuo, bajo una fuerte tensión emocional, parece haber perdido su facultad dialéctica y expresiva. En tales momentos, un silencio o una pausa pueden decir más que un caudal de palabras. Por otra parte, una pausa después de un largo parlamento sobre

un tema profundo relacionado con la personalidad humana que exige constante atención del espectador, ofrece la oportunidad al auditorio de reflexionar sobre el tema en discusión y de suministrar su solución personal al problema que se presenta en la escena, identificándose con el personaje preferido. Alfredo de la Guardia, refiriéndose a este aspecto descollante del teatro de Eichelbaum, dice: "La esencia del teatro de Eichelbaum hay que ir a buscarla en sus largas escenas de dos personajes, cuajadas de pausas, que son los silencios en el compás de las ideas. En ellas palpita y se desenvuelve ese conflicto espiritual que engendra el drama, drama, que como ya queda dicho, suele derivar de la mutua incomprensión".⁴

La índole discursiva de los dramas limita la utilización de recursos teatrales, puesto que la animación teatral se vierte por la palabra y el conflicto se plantea de una manera discursiva. De aquí, el evidente desapego del autor al empleo de recursos propiamente teatrales y su predilección por la concentración y exposición esquemática. La supremacía de lo discursivo sobre lo activo y el predominio de largas escenas duales sobre las breves de conjunto, constituyen rasgos caracterizadores de la modalidad escénica de Eichelbaum, rasgos que con cierta variación mínima, persisten a lo largo de su producción dramática y forman el núcleo de su técnica estructural desde la aparición de La mala sed (1920) hasta el estreno de Subsuelo (1967).

La tendencia señalada a la concentración esquemática se manifiesta claramente en sus primeras obras, donde las ideas se exponen por una concatenación de largas escenas sostenidas por una serie sucesiva de conversaciones; las situaciones se plantean de un modo dialéctico y los caracteres se definen por los comentarios explicativos de los personajes. El primer acto de La mala sed consta de cuatro escenas, de las cuales tres son de tipo dual. En la primera, intervienen Don Guillermo y Elsa; la segunda es una escena breve de transición en la que participan los dos personajes mencionados y Atilio; la tercera se desenvuelve entre Don Guillermo y Atilio; en la cuarta escena intervienen los dos esposos. Así, en el primer acto, presenciamos tres escenas concéntricas en las que los personajes se enfrentan en pares, y se plantea el problema de la pasión del padre y del hijo de una manera discursiva. El planteamiento de las situaciones surge exclusivamente de los comentarios explicativos y del análisis de los personajes mismos, y no deriva de escenas definitorias, ni de otros recursos directos. En los dos actos que siguen las escenas más importantes son del mismo carácter dual, como por ejemplo, la escena segunda del acto segundo entre Atilio y su madre Elena; la décima escena del mismo acto entre Don Guillermo y Elsa; y la cuarta del acto tercero entre la hermana Esther y su madre Elena. Otro ejemplo de estructuración esquemática con persistencia de la escena

dual es la pieza En tu vida estoy yo. La obra consta de cinco actos de los cuales el último está dividido en dos cuadros. La sustancia argumental consiste en cinco diálogos largos, cuajados de pausas, en los cuales los personajes se enfrentan en grupos de dos. Empieza con una escena extensa entre Marta y Julio, en que se verbalizan los sentimientos íntimos de los jóvenes y se decide el rompimiento del noviazgo. Después del acto segundo en que hay sólo escenas de conjunto, siguen dos escenas duales del acto tercero. En el acto cuarto presenciamos la conocida escena entre Marta y su esposo Rogelio, donde Marta analiza sus sentimientos y descubre el amor latente por Julio. En el acto quinto se desarrolla la escena final en la cual Julio y Marta vuelven a encontrarse. Examinemos ahora la estructura de Subsuelo, una de las últimas obras. Tres actos componen esta pieza, el último dividido en dos cuadros. De las cuatro escenas del primer acto, las dos (I y II) son confrontamiento en que intervienen dos personajes. El acto segundo tiene cuatro escenas de tipo dual y tres de conjunto. El acto tercero consiste en seis escenas, de las cuales cuatro son de índole dual y dos de conjunto. La obra en su totalidad presenta la forma de un diálogo extenso entre los cuatro personajes principales que alternan de a dos, interrumpidos de vez en cuando por la intervención episódica de la criada, o por una escena breve de transición. El argumento se despliega de un modo

esquemático y lineal siguiendo el patrón establecido de la escena modelo que hemos señalado, con evidente predominio de la acción interior sobre la externa. Hay que aclarar que este desequilibrio entre esencia dialéctica y acción externa varía a través de la producción dramática, y se halla más frecuentemente en las primeras piezas que en las últimas. Además de La mala sed y En tu vida estoy yo cuyas estructuras hemos presentado, la tendencia de esta desproporción se observa en El ruedo de las almas, Un hogar, La hermana terca, Soledad es tu nombre, Cuando tengas un hijo y otras. Con la composición de nuevas obras y constante esfuerzo de superación, el autor gana más experiencia y su arte dramático adquiere una destreza mayor que se manifiesta en la utilización de recursos más eficaces y en el empleo de contrastes que varían la manera de abordar los problemas, y mejora el método de manejar los conflictos. Ya el planteamiento de una situación o de un conflicto no surge de las observaciones explicativas de los personajes mismos de un modo discursivo, sino que se moldea por los comentarios de otros personajes, por las acciones y mediante otros efectos más directos y de mayor eficacia teatral. Como ejemplo de esta evolución del arte escénico de Eichelbaum podría citarse la obra Señorita, donde la manera discursiva de plantear el conflicto se sustituye por una técnica mejor y variada. La obra consiste en cinco actos. El primero abarca tres

diálogos principales: uno de la protagonista Elena con su tía Rosaura en el cual se expone la actitud adversa de la hija hacia el padre; otro de Elena con su amiga Chola donde se revelan los planes de aquélla y su proyectada huída de la casa paterna; y el tercer diálogo entre el padre Eduardo y su hermana Rosaura en que se discute el contenido de la carta de Elena y la huída de ésta. Desde el punto de vista estructural, el primer acto de Señorita se parece al de La mala sed. Mientras en La mala sed el conflicto se plantea por las explicaciones y análisis de los personajes que intervienen en los tres diálogos, en Señorita el planteamiento de la situación de Elena surge del diálogo con su tía, de la actitud de la protagonista hacia su padre, de la discusión con su amiga Chola, de la carta que Elena deja y del hecho mismo de su escape de casa. Así, al modo discursivo de plantear el problema en La mala sed, en Señorita tenemos una manera más directa.⁵

A partir de esta obra, la tendencia del autor al esquematismo y la exposición cerebral de los hechos se limita y es sustituida por otra más variada que consiste en la introducción de contrastes, caracterización indirecta (por medio de otros personajes) y utilización de efectos más directos. La estructura de Pájaro de barro, presenta esta forma menos esquemática, y la introducción de escenas costumbristas que contribuyen a la definición concisa del carácter de los personajes.⁶

Otra pieza que ejemplifica esta tendencia, es la obra Dos brasas en que el autor utiliza una combinación más variada de efectos de caracterización teatrales. Al lado de la ya señalada manera verbal del análisis introspectivo que los personajes mismos inician, se observa otra manera de plantear situaciones y de definir semblanzas de personajes. Veamos esta combinación de autodefinición del personaje por declaración propia y por medio de hechos. Robert Morrison es un individuo que al principio de la obra representa la contrafigura de su esposa Eleanor, mujer conocida por su avaricia proverbial. Ésta, al transferir su dinero a nombre de su esposo, le transmite también su vicio despertándole un sentido de avaricia que el esposo no puede controlar. Las características de su nueva pasión las recibimos, primero, de la confesión del mismo Robert cuando dice: "Yo no soy un avaro de orden común. Mis convicciones auxilian constantemente a las fuerzas que tú has despertado en mí".⁷ Luego, vemos las mismas características trazadas por otros personajes, como por ejemplo, por el abogado Byrton, que al enfrentarse con su cliente después de siete meses, exclama: "La verdad es que podía esperar otra conversión. Podía haber venido confiado en ver la liberación de Mrs. Morrison, y me hiere el entendimiento y la vista el espectáculo de su cautividad denigrante".⁸ El padre de Robert al escuchar los proyectos de su hijo para ganar dinero (Robert

compra piezas de hierro viejo con la esperanza de que la explosión de una guerra pueda traerle mucho dinero de la venta del hierro para fabricar armas de fuego) no lo reconoce, lo repudia y añade: "Has rendido nuestra sangre, nuestro espíritu, nuestra alma al dinero, y ahora hasta tu nombre perdiste. Porque tú ya no eres Robert Morrison, sino el avaro. Y tampoco tienes dinero: no tienes más que avaricia, sábelo una vez, es la derrota del libre albedrío".⁹ La inclusión de hechos contribuye también a la pintura del carácter de este avaro extraordinario, especialmente la escena en que Robert figura como hombre de negocios comprando hierro viejo. Por fin, el contraste mismo del cambio efectuado en su personalidad mediante la polarización del vicio, es otro aspecto que contribuye mucho a la definición de su carácter. En la misma obra, la semblanza de la esposa Eleanor, compendio de avaricia, se forja de las declaraciones del mismo personaje, del análisis detallado de hechos concretos mencionados por el esposo ante el abogado (acto I) y de las escenas entre Eleanor y su amiga Mrs. Poopesco, en que se alude al remoto origen del vicio que arranca de los progenitores de Eleanor. Por fin, esta presentación escénica de la avaricia encarnada por Eleanor, se complementa con la manera en que viste el personaje, detalladamente descrita por el autor en las acotaciones:

Por la puerta de foro del antedespacho aparece Mrs. Eleanor Morrison. Viste de manera tal que llama la atención, pero no por el lujo ni por la pobreza de su vestido, sino por cierta extravagancia que, al pronto, no se sabe en qué consiste, pero no se tarda en descubrir que lo que lleva puesto es resultado de una paciente y, por cierto, muy hábil utilización de trapos viejos a los que convierte en lo que lleva puesto.¹⁰

El carácter de la pareja de los Morrison se define también por el decorado mismo de la obra que el autor describe de la manera siguiente:

Casa de matrimonio Morrison en Nueva York. Un gran living cuyos cuatro rincones han sido aprovechados de distinta manera, no obstante lo cual se confunden por su heterogeneidad. Se nota un amontonamiento de pequeñas cosas - filigranas de metal y de vidrio, caracolillos, diversas minaturas, etc.- distribuidas con prolijidad, pero sin sentido de lo sobrio. En uno de los ángulos - el único que, a pesar de todo, puede ser individualizado-, una máquina de escribir portátil, modelo antiguo, sobre una mesita "ad hoc". El ambiente todo es extraño y parece despedir el tufo característico de los sótanos. Los muebles, por otra parte, son sólidos pero viejos, aunque de cierto buen gusto, y dejan la impresión de no corresponder del todo al ambiente.¹¹

Analicemos ahora la estructura de El gato y su selva, para ver cómo en esta obra la semblanza escénica del personaje principal Eleuterio se forja, además de los otros recursos, también del decorado de la obra. El acto primero de la obra consta de tres escenas básicas en que intervienen Eleuterio y la muchacha planchadora, Eleuterio y sus dos tías solteronas, Eleuterio y su amigo Raúl. El acto segundo contiene dos escenas que se desenvuelven entre

Eleuterio y su amiga Ana Rosa, y Ana Rosa y su padre. El tercer acto abarca también dos escenas, una entre las dos hermanas solteras, y otra entre Eleuterio y Ana Rosa. Estructuralmente, esta pieza cabe dentro de la característica escena de tipo dual que hemos descrito y analizado. Sin embargo, la manera de definir el carácter del personaje principal y el modo de plantear el conflicto no es la manera discursiva; se forja de los hechos y de otros recursos escénicos más directos. La primera escena de la discusión entre Eleuterio y la muchacha planchadora seguida de la de las dos tías, ofrece la oportunidad de distinguir los rasgos fundamentales que van a constituir el perfil físico y espiritual del protagonista. En estas escenas principales, observamos las ideas de Eleuterio sobre la moda, expresadas a propósito de las camisas que la muchacha trae planchadas; percibimos su ideología sobre el matrimonio y atestiguamos el temperamento de la tía Merceditas al averiguar que su sobrino estaba conversando con una muchacha planchadora. El carácter de Eleuterio se complementa por las acotaciones que describen el decorado de la obra. "Una habitación de soltero. Muebles viejos y macizos, no obstante el medio siglo que se les puede calcular el uso. Todo es orden y limpieza, y no falta algún detalle discretamente revelador de un romanticismo desaparecido".¹²

Debido a la naturaleza discursiva del teatro de

Eichelbaum y a la atención acordada por el autor a la palabra, los demás aspectos de su teatro tienen un significado secundario. Así, con la excepción de algunas obras, el autor no se ha preocupado mucho por el aspecto visual de sus creaciones. Su decorado favorito es el de una habitación, de un patio, de un campo, y a veces, de una estación de ferrocarril, como en algunas escenas de Soledad es tu nombre y Las aguas del mundo. El ambiente de un hogar parece ofrecer al autor el lugar adecuado donde con mínima decoración, la atención del espectador se dirige íntegra al elemento dialéctico de la escena - puesto que el carácter discursivo de su teatro exige constante atención - y no al aspecto visual. En Vergüenza de querer, tratando de modernizar el aspecto visual de su teatro y enriquecer la obra con la técnica cinematográfica de breves enfoques simultáneos en los varios cuartos de la misma casa, Eichelbaum utiliza el escenario múltiple y simultáneo. Mediante la utilización de tres escenarios simultáneos, el autor trata de captar la acción que se desarrolla simultáneamente en los tres cuartos de la familia intensificando su enfoque cada vez que la acción se traslada de un escenario a otro. Los frecuentes cambios de enfoque contribuyen a la definición de los personajes secundarios, que en esta obra particular adquieren suma importancia, debido a la función de contraste que ellos desempeñan. Así, el contraste escénico y visual

conseguido por el cambio de enfoque de un escenario al otro, está en plena armonía con el papel antitético desempeñado por los personajes secundarios. Este recurso del paralelismo entre antítesis escénica y contraste de personajes, da a la obra cierta plasticidad que produce el efecto de pequeños cuadros de pintura donde los personajes se mueven entre sutiles pinceladas de luz y sombra en un juego constante entre claro y oscuro. El doble enfoque simultáneo al ambiente y al personaje produce un equilibrio entre acción interior y externa que se traduce en balance escénico entre palabra y acción. El equilibrio es el resultado de acción externa exigida por la utilización del múltiple escenario y repartida entre las escenas en proporciones iguales, a veces sin palabras. Así, las largas escenas entre dos personajes demoradas por pausas, se reemplazan por escenas breves de conjunto en las que aun durante un largo silencio se observan movimientos escénicos de los personajes. Leemos en una acotación del primer acto en Verquenza de querer:

(Largo silencio. Digiá como dibuja, Abel observa y Don Francisco sorbe lentamente su café con leche. Luego de un instante, Goya vuelve, como después del baño, y entra a su habitación. Por la puerta del foro aparecen Aníbal Meléndez y Regina Larmare, novia ésta de aquél. El primero abre la puerta con un llave y le da paso a la mujer, que se queda algo cohibida, mientras espera que él guarde su llavero.)¹³

La misma escena de largo silencio seguido por acción externa, se repite al final del mismo acto, cuando un enfoque

simultáneo en dos puntos distintos muestra los movimientos colectivos de la tertulia y los movimientos espasmódicas de Don Francisco, padre de la familia, que simbolizan la muerte. En el acto segundo, se observa la misma pausa larga, esta vez, en dos escenarios. Citemos la acotación:

(Se produce un largo silencio en los dos escenarios. De pronto, Flora, como quien toma una resolución, abandona su asiento y se dirige hacia la habitación de Juan Manuel suponiéndolo allí. Al abrir la puerta y no verlo, se dirige a la habitación de Goya, cuya puerta abre violentamente. Se sorprende de ver a Juan Manuel haciendo el retrato de la hermana y lo demuestra observándolos un instante con cara de asombro.)¹⁴

En Rostro perdido, Eichelbaum vuelve a emplear el escenario múltiple utilizando cinco de ellos. En esta obra, como en Vergüenza de querer, la preocupación del autor consiste en la presentación de un trozo de vida colectiva (la acción se desenvuelve en una pensión) enfocando los problemas personales e integrándolos dentro de la situación colectiva de la pensión. Así, se retrata la colectividad con colores vivos, y al mismo tiempo, se hacen destacar los rasgos descollantes de la personalidad del protagonista poniendo énfasis dondequiera que exija la esencia de la obra. En concordancia con la división del decorado en cinco escenarios, está la fragmentación del diálogo durante las escenas en que se enfoca simultáneamente más de un escenario. En tales momentos, se puede observar la discusión que se desenvuelve entre dos parejas o grupos en

dos distintos escenarios y sobre diversos asuntos, donde los parlamentos de un grupo se interponen y se interrumpen por los comentarios del otro. En este caso, el diálogo no sigue el tradicional esquema lineal, sino que se presenta entrecortado en fragmentos, según exige la naturaleza y la tonalidad de las conversaciones. Citemos como ejemplo una escena del primer acto en la que presenciemos la conversación simultánea de dos grupos: uno, entre Cucha, Timoteo y Florinda, que comentan sobre la llegada de la nueva pensionista, criticando sus maneras y apariencia; y otro grupo entre Angela Custodia, (la nueva pensionista), y su hija Adelina, escena que tiene lugar en su cuarto y versa sobre las últimas impresiones de la madre e hija antes de salir de casa.

Otra obra en que se usa el escenario múltiple, es Gabriel el olvidado, donde el escenario del primer acto está repartido en dos partes: un "living room" y un baño. La división sirve para introducir la escena inicial de la obra entre Gabriel y su amante Ratona y para mostrar la preocupación y el cuidado de ésta por el mantenimiento de las líneas de su cuerpo y de su belleza. Más tarde, estas preocupaciones de la joven van a contribuir al forjamiento del conflicto, pues, Gabriel quiere verse reflejado en un hijo, y Ratona no se lo da por temor de que el nacimiento de un hijo estropee su cuerpo. Así, la función del doble escenario sirve para la presentación de

rasgos notables del personaje, para la definición parcial de su carácter y para la introducción de un hecho que va a cobrar suma importancia en el desarrollo de la obra.

En un teatro de índole discursiva, como lo es el de Eichelbaum, la palabra desempeña un papel de gran importancia. Por medio de ella se revela la intimidad de los personajes y se sintetiza el conjunto de las fuerzas que exteriorizadas forjan el conflicto del drama. A raíz de la importancia que cobra el aspecto dialéctico en la obra de Eichelbaum, los críticos han examinado con especial cuidado su modalidad lingüística y han formulado varios criterios sobre el carácter discursivo de su obra.

Alfredo de la Guardia, comentando sobre el aspecto "hablado" de la producción dramática eichelbaumiana, dice:

Se ha dicho también, que las obras de Samuel Eichelbaum son demasiado "habladas". A mi juicio, no es que sean demasiado "habladas". El espectador poco atento puede recibir esta impresión; pero el avisado advertirá que son obras "razonadas". Los entes escénicos de Eichelbaum son, generalmente, personas de inteligencia aguda. La dificultad en el arte dramático está, precisamente, en relación directa con la racionalidad de los seres movidos sobre el tablado. A mayor racionalidad, mayor verdad, más elevado arte. En cambio, cuanto más irracionales sean esos seres más facilidad para manejarlos, más engaño, más artificio.¹⁵

Roberto Giusti habla del "marcado carácter cerebral" del teatro eichelbaumiano y comenta sobre la racionalidad de sus personajes, la cual considera como un elemento que

obstaculiza la expresión espontánea de los personajes.

"Por ser demasiado razonadas, las reacciones de los personajes no conmueven; por su artificiosidad frecuente no conmueven. A veces hay belleza y profundidad en el concepto, también poesía; pero falta emoción, ese calor de vida, ese aliento humano que es la esencia de la verdad artística en el teatro".¹⁶ El mismo crítico, comentando sobre el lenguaje, añade: "Cuanto al lenguaje, se resiente a menudo de la incongruencia entre su constante aspiración a expresar con dignidad los personajes, y el empleo de formas gramaticales del habla vulgar".¹⁷ La variedad temática abordada por Eichelbaum y la constelación de los personajes encargados de interpretar estos temas, exige un lenguaje rico en esencias expresivas, adecuado a la textura de los personajes y ajustado al ambiente escénico de las varias situaciones. Sin embargo, esta adecuación lingüística al personaje y a la situación no se advierte con la misma densidad y constancia en toda la creación escénica. El lenguaje de las primeras obras, es, por lo general, altisonante, pobre en matices y en expresiones idiomáticas, y se caracteriza por un estilo afectado y por una retórica en la que abundan los términos semicultos y las expresiones que no cuadran con el tono del lenguaje coloquial. Citemos como ejemplo probativo de este tipo de lenguaje descuidado, el trozo siguiente de La mala sed, en que la madre expresa su alegría por el cambio observado en

la conducta del hijo Atilio:

Si supieras lo que me alegra. ¡Qué no diera yo para que siempre te conduzcas así, hijo! Bueno, apenas te habitúes un poco a la vida de hogar, ya palparás tú mismo los beneficios de ese cambio. Tu padre, que sabe mejor que yo como vives, puesto que está siempre con ustedes, me habló de tu juicio de estos últimos días. El confía en que no tardarás por completo, concretándose a llenar de felicidad tu casa. Ya es tiempo, Atilio. Has podido observar tan crudamente las consecuencias de una vida irregular, de abandono, que tu observación equivale a una larga experiencia.¹⁸

Transcribimos ahora otro ejemplo del mismo tipo de lenguaje, esta vez sacado de El ruedo de las almas, estranada tres años más tarde (1923) que La mala sed. El pasaje forma parte de la escena inicial de la obra en que la señora de Amador se lamenta ante su esposo por la manera de su comportamiento: "No he podido soportar por más tiempo tu alejamiento. Desoyendo consejos y deponiendo mi orgullo, vengo hacia ti, no a historiar tu conducta, que es cosa ya irremediable, sino a implorarte una rectificación de hecho. Ni siquiera estoy dispuesta a interrogarte nada. Sólo tu retorno me interesa. Tu retorno en cualquier forma, así sea bajo la condición expresa de mi sometimiento absoluto a tu persona".¹⁹ En las obras que siguen, el sentido estético de la lengua llega a un nivel más elevado y adquiere cierto tono de verosimilitud, parcialmente debido al "voseo" que el autor utiliza en las escenas de tipo familiar. Como ejemplos de este tipo de lenguaje podrían

citarse las obras El gato y su selva, Señorita, y otras. Aunque en el lenguaje de este período se advierte cierto esmero literario y mayor destreza y cuidado expresivos, todavía no ha adquirido el nivel de espontaneidad necesaria y la adecuación exigida por la constitución de los personajes y la caracterización de las situaciones dramáticas. Este nivel lingüístico no se logra hasta la aparición de Dos brasas, (1955), en que el lenguaje llega a un punto de madurez notable, caracterizado por su calidad literaria, precisión expresiva, cuidado selectivo y agudeza dialéctica.

En otra ocasión, hemos señalado que, a pesar de la clara intención del autor de superar la consagrada tradición del teatro costumbrista siguiendo la senda del teatro universal, sus mejores aciertos dramáticos se consiguen dentro de esta pauta costumbrista. Así, como la acción de algunas de sus mejores obras se coloca en el campo, o en el suburbio, produciendo las mejores escenas de su creación dramática, el lenguaje de estas obras llega a un punto de culminación y adquiere un tono de espontaneidad y naturalidad alcanzando sus mejores aciertos dialécticos. Como ejemplos ilustrativos de este lenguaje de tradición costumbrista que deriva del ambiente campestre y se ajusta a la contextura de los personajes y a la exigencia de las situaciones, podrían citarse el lenguaje de Un guapo del 900, Un tal Servando Gómez, Pájaro de barro, y Las aguas del mundo.

Citemos primero un fragmento de Un guapo del 900 que pertenece a una de las mejores escenas de la obra, en la que intervienen el guapo Ecuménico y su madre Natividad. La madre pide algunas explicaciones sobre el crimen cometido por Ecuménico y éste se las ofrece de la manera siguiente:

Yo sé que tenía que castigar al badulaque ese, que humiliaba a traición a un hombre entero como don Alejo, porque no era bastante hombre pa hacerlo de frente. Esa mujer no es nada mía, pero cuando supe que engañaba a su marido, me distancié de don Alejo. No podía servirlo ya como lo había servido siempre. Me pareció que un hombre no podía servir a otro emporcao por una mujer. ¿Me comprende, vieja? Lo miraba a don Alejo y le veía monos en la cara. Y no sé quien, que estaba siempre a mis espaldas, me decía: "¿No ves que es un castrao?" Seguir cerca de él, sabiendo lo que le pasaba, hubiera sido una traición. El doctorcito ese ¡mal parido! - me puso en el trance de traicionar a don Alejo. ¡Traicionarlo yo, vieja! Usted sabe que no soy una taba, que puede caer de un lao o de otro. Yo caigo en lo que caen los hombres, ni aunque me espere, el degueyo a la vuelta de una esquina. Tenía que darle su merecido. No pensaba matarlo. Digo la verda. Quería darle un escarmiento no más. Pero uno propone y las cosas disponen. Me maltrató, quiso manosiarme.. Me yamó cobarde, justamente cuando yo estaba manandome por contener mi arma. ¿Qué iba a hacer? (Pausa.) Total, que ando ahura con una muerte que tengo que pagar.²⁰

Como se puede ver en esta transcripción, el léxico abunda en expresiones populares y coloquiales que admirablemente cuadran con la contextura del personaje; en contracciones populares por apócope (verda por verdad; usted por usted; taba, forma reducida por aféresis de estaba.) Mediante una

serie de párrafos cortos y concisos, se exponen aquí los motivos que han dictado la acción funesta de Ecuménico, un crimen cometido no para proteger la vida del caudillo político, sino para vengar su honor manchado. En línea con la forma popular del lenguaje y del estilo, la exposición y la argumentación se interrumpen para interponer una pregunta en forma retórica ("Me entiende, ¿vieja?"), o para justificar sus actos ("¿Qué iba a hacer?"). Esta última pregunta sirve para marcar la transición entre la parte argumentativa y la conclusiva.

A continuación, citemos un trozo de Pájaro de barro, que constituye parte de la última escena de la obra. Felipa se encuentra sola en la escena, después de haber rechazado el matrimonio que le ofreció Juan Antonio. En una especie de monólogo interior, la joven madre da rienda suelta a su emoción hasta ahora contenida y en un verdadero grito de dolor materno expresado ante la cuna de su niño dormido, dice:

¡Duérmase, chiquito! Es mejor que se duerma. Usted no tiene que oír las cosas que aquí se dicen. ¡Duérmase! ¡Duérmase, querido! Ya tendrá tiempo de saber lo que no sabe Doña Pilar: ¡que hay güérfanos de padre y madre vivos! Esos son los verdaderos güérfanos, porque a los otros hay quienes se entretienen compadeciéndolos. Llegará el día en que usted sabrá bien lo que le ha pasao a su madre, y entonces tal vez comprenda, como yo, que da lo mismo llevar un apellido que otro, cuando se ha nacido con el alma de paloma o de oveja. Cuando llegue esa hora, tal vez comprenda que usted ha nacido porque sólo el amor de

su madre lo ha querido y soñado. Sí, en usted no hay más que mi amor, un pobrecito amor desdeñado... No le hace el parecido... Con los años cambian las caras también. Y usted, si alcanza todo lo que ha sufrido su madre... todo lo que ha hecho pa... pa llegar a esta casa... Duérmase, mi ángel... Duérmase y hágase bueno... Es tanto lo que tendrá que perdonarme... es tanto lo que tendrá que perdonarme... todavía más de lo que yo debo perdonar a los otros... (Estrecha nuevamente a su hijo contra su pecho y se deshace en un llanto que es óleo en la llaga de su dolor).²¹

El fragmento refleja no sólo el ritmo de la acción exterior (movimientos y gestos de la madre ante la cuna del niño), sino que registra las reacciones íntimas del personaje expresadas en párrafos cortos, interrumpidos por pausas breves. La evocación de la aventura padecida, la revelación de un sentimiento de culpabilidad por haber traído al niño al mundo y la esperanza de que un día la madre pueda ser perdonada por el hijo, son los asuntos que tejen el contenido de este trozo. Refleja este fragmento el sentido profundamente humano de Eichelbaum por la manera en que el personaje organiza y exterioriza sus sentimientos recónditos y por el modo de manifestar su ideología personal, todo un compendio de creencias antitéticas entre el desapego a la conformidad social y el apego a los valores puramente humanos. El lenguaje es sencillo, y revela pasión auténtica y profunda. El carácter recortado del párrafo, la repetición de unas frases expresadas en modo imperativo (Duérmase, chiquito; Duérmase, angelito; Duérmase, querido) y el planteamiento de la situación misma, infunden al

fragmento un tono poético de una dolorosa canción de cuna, que al mismo tiempo tiene el efecto de la imitación rítmica del sollozo.

Transcribamos ahora un pasaje de Un tal Servando Gómez que pertenece a una escena donde Servando, en una manifestación de su bondad, habla a un tordillo mientras lo rasquetea.

¡Poco que te gusta a vos que te rasqueteen y que te bañen y que te cepillen y que te tuse! ¡Y que te pongan hasta moñitos en las crines! Si pudieras, andarías con adornos en la cola. Si fueras cristiano, te lo pasarías en los comercios todo el santo día, como las mujeres por las tiendas. ¡Qué raza de animal la tuya! Ahí andan las mujeres de ustedes, panzonas, hurañas, con el pescuezo alargado hacia el suelo, mezquinándoles las crines a las tijeras. En vez, ustedes, los hombres, andan con el cogote erguido, la cabeza en alto, presumiéndoles a las hembras. Son como los leones. Y ahora que caigo: ¡como los pavos también! En la raza de los leones, son ellos, los machos, los que presumen. Dios les ha dado una melena como de llamas, y unos ojos que hacen chispas, como el carbón. Y claro, las mujeres les andan detrás, husmeándoles como cuzquitos. ¡Qué van a hacer las pobres! ¿Con qué van a presumir? Si hasta en el cuerpo los machos las aventajan. ¡Menos mal que los leones son muy hombres cuando pinta la ocasión! ¡Pero los pavos! ¿Qué me dice de los pavos, amigo? Compadréeme ahora, si es guapo. Abren su cola, muy bonita - no digo que no-, pero no para un macho. ¡Eso sí que es de mujercitas! De mujer que se pavonea, es claro. Hay que verlos, pretensiosos y estirados, como con jaque y cuello duro, recorriendo el gallinero, sin dejar acercar a las pavas - ¡pavotas!-, de miedo a que les estropeen la cola como si fuera todo lo que tienen de hombres. ¡Hágame el favor! Y no le digo más de lástima. Ya sería un abuso seguir hablando de su desgracia. (Le acaricia el pescuezo). No se me enoje. No ve que no quiero ofenderlo. Lo veo tan presumido, que me da risa.²²

Como en las transcripciones precedentes, se ofrece aquí un ejemplo del estilo de Eichelbaum, muy característico no sólo de su diálogo de las obras rurales, sino del monólogo de este fragmento: un estilo directo, popular y coloquial, a veces trivial, pero siempre ajustado al ambiente y a los tipos. El lenguaje sencillo de las capas populares está en tono con el carácter natural y espontáneo del carrero, cuya sátira sutil sobre unos animales expresada en un tono juguetón, representa una de los raros casos de humor en la obra eichelbaumiana. El autor, comentando sobre el aspecto del humor, dice lo siguiente en las acotaciones que preceden a esta escena: "El buen humor de Servando brota de todos los poros de su cuerpo y hasta parece hacer más translúcida la hermosa mañana de verano en que se inicia la acción de la comedia." En suma, en los tres fragmentos transcritos, hemos visto unos ejemplos típicos del lenguaje de Eichelbaum utilizado en las obras de carácter rural, un lenguaje natural, espontáneo, popular, de pasión auténtica y de humanidad honda, encaminado a expresar las emociones profundas de los personajes y la poesía sutil del campo.

El escenario del campo parece inspirar al autor obras en que la acción dramática se despliega con más naturalidad y con menos esquematismo constructivo; los personajes se mueven dentro de un ambiente

provinciano y respiran el aire de la poesía proporcionada por la naturaleza, mientras hablan un lenguaje popular, rico en matices y expresiones idiomáticas. Recordemos la escena en la estación del ferrocarril en Soledad es tu nombre, donde Alicia, cansada de la agitación y adversidades de la vida urbana, encuentra bajo el cielo nocturno de la provincia la tranquilidad psíquica que tanto anhela. Así describe el autor el colorido ambiente de la noche provinciana que encanta a Alicia. "Son las once o las doce de una noche estival de Entre Ríos. Una luna llena, iluminada todo con una luz transparente y blanca, de auténtica calidad de magia, quitándole realidad a la atmósfera, a cambio de un clima de sobre-realidad, bruscamente interceptada por la luz mortecina de las lámparas a kerosene."²⁴ El cuadro nocturno se completa con la impresión personal de Alicia, la cual parece haber encontrado en la naturaleza el verdadero amparo y bálsamo consolador a su dolor y desgracia.

Me ocurre algo extraño. Estoy sufriendo una gran desgracia. He perdido a mi madre hace pocos días. El dolor es reciente, pero ya la pena se me ha metido muy honda. Y, sin embargo, bajo este cielo tan puro, en esta noche clara y serena, siento una profunda conformidad, una resignación tranquila. Ha sido una suerte no encontrar quien me llevara a la chacra de mis parientes. Para una muchacha de ciudad, el descubrimiento de un cielo como éste, de una noche como ésta, es un acontecimiento verdadero. En la ciudad una no siente nunca pesar sobre sí otras fuerzas que las del azar y el dinero. Las dos envilecen. Una se comporta según la favorece aquélla o ésta, y, es claro, es forzoso conducirse siempre mal. Aquí, en cambio, en medio de la mayor desventura, puede una persona

encontrar un amparo inesperado: una hermosa noche, una estrella grande. Hay tantas, que se cree ver entre todas ellas "la buena estrella" que debía corresponder a una.²⁵

Otra escena de la misma índole campestre que tiene lugar en una estación del ferrocarril, es la escena inicial del cuadro segundo de Las aguas del mundo, en la que el protagonista Laureano conversa con el Jefe de la estación, mientras el joven está esperando el tren que lo llevará a prestar su servicio militar.

Una estación de ferrocarril, de pueblo chico, vista desde la trocha próxima al andén. En segundo plano, a la izquierda, altos eucaliptos que proyectan sombras gigantescas sobre el suelo bañándose en plata de luna llena. Detrás de los mismos, alambre tejido, apenas perceptible entre los vigorosos troncos de los árboles y las vegetaciones adheridas, que concluye en el gracioso molinete de madera que da acceso precisamente al andén a los que vienen del pueblo y atraviesan el breve camino ennegrecido con la carbonilla triturada por el andar de la gente. Después, el inveriable edificio de la estación propiamente dicha, con su lúgubre boletería, su sombría sala de espera y lo demás. Un viejo banco de plaza pintado de color marrón, con algunas letras borrosas que alguna vez fueron blancas. El farol a kerosene, la campana minúscula, etc. Ya no es noche - la limpia y vibrante noche de primer cuadro - pues ya se percibe la luz diurna en la lujoriosa transparencia del cielo, en el este, empobrecido por las pobres luces de los faroles.²⁶

Con sencillas pinceladas cromáticas, el autor ha pintado otro de sus cuadros plásticos acertado en su concepción y luminoso en su apariencia, adecuado al carácter y la textura íntima del personaje. Uno de los aspectos que contribuye a la fina pintura del cuadro es, sin duda,

la interposición de la luz diurna que percibe en "lujuriosa transparencia del cielo." En la presentación de estas escenas campestres, la luz natural que el autor cuidadosamente apunta en las acotaciones, parece constituir en elemento integral del escenario campestre, destinado a pretar naturalidad a la escena y color al cuadro. A lo largo de las obras rurales, abundan las escenas en que la encantadora luz de la luna añade un misterio de silencio y de paz cósmica en una perfecta fusión de poesía y cromatismo. Citemos algunos ejemplos de este tipo de "iluminografía natural". En el acto primero de Las aguas del mundo, "El resplandor de la luna da sobre la escena familiar imantándola de poesía."²⁷ En la escena inicial de Pájaro de barro, "La azulosa luz del alba, que se filtra, suave, por la puerta cerrada y el techo, le ha creado a Felipa pequeños pudores que velan de frágil misterio su simpleza natural."²⁸ En el cuadro segundo del acto primero de Un guapo del 900, "Al levantarse el telón, sólo la luz de la luna, que se filtra por la puerta entreabierta, disipa las sombras. Alguien abre las dos hojas de la puerta del foro y se ensancha la luz lunar."²⁹ El sortilegio de la naturaleza, enriquecido por matices de color local, estimulan un tono lírico, evidente en las escenas donde las pinceladas del cuadro de la naturaleza entonan con la semblanza de los personajes. Esta fusión lírica se advierte en Las aguas

del mundo, donde Laureano, después de haber prestado su servicio militar en la marina, describe su experiencia en "las aguas del mundo" ante el asombro de sus amigos:

A bordo se vive. ¡Eso es vivir y no lo que hacemos nosotros aquí! Las aguas son más lindas que la tierra. Antes yo creía que todas son iguales. ¡Qué van a ser! Hay aguas suavécitas y blandas como cuero'e liebre, y hay otras más duras y más ásperas que la piedra. Si hasta chispa de luz y fuego encontrás en ellas. No sé que juerza tienen los ojos se quedan pegaos al lomo tordillo del mar y cuando tenés que dirte todo te parece feo y te sentís infeliz.³⁰

Los puntos salientes de este fragmento consisten en la manera sencilla en que Laureano cuenta sus aventuras; en el vocablo que emplea para describir las aguas ("suavécitas", "duras," "ásperas") que parece seguir el ritmo de un "crescendo acuático", en la selección de términos adecuados y populares para establecer la comparación de las aguas por medio de símiles ("cuero de liebre" y "piedra"), y en la sensación cromática de luz y color que causa al oyente, al lector y al espectador.

En este capítulo, observamos que la técnica dramática de Eichelbaum se caracteriza por un desarrollo evidente en la estructura de las obras, la acción dramática, la escenografía, la caracterización de los personajes y la modalidad lingüística. La evolución observada en casi todos los aspectos de su arte escénico es el resultado de esfuerzos constantes por parte del autor, en su afán

de superar la mediocridad teatral y de establecer ciertas innovaciones técnicas. Por otro lado, el desarrollo de su arte dramático representa el nivel de madurez y virtuosidad técnica que, como en el arte de todo escritor original, en Eichelbaum ha tenido su estado de iniciación, establecimiento, aceptación, consagración y triunfo.

NOTAS DEL CAPÍTULO QUINTO

¹Drama interior. Obra dramática cuya acción transcurre en el cosmos íntimo del personaje con supremacía de la sustancia dialéctica sobre la acción exterior.

²"Las piezas de Eichelbaum tienen mucha sustancia dialéctica y una acción exterior escasa. Pero la parquedad en la utilización de ciertos expedientes considerados propiamente teatrales (todo lo concerniente al espectáculo) se debe a la índole de esos dramas. Son dramas íntimos, su acción transcurre en el interior de los personajes y exteriormente se traduce en explicaciones, en análisis que testimonian una inquietud y un dinamismo espirituales vertidos por la palabra." Jorge Cruz, Samuel Eichelbaum, pág. 29.

³Escena dual. Véase Nota No. 18 del Capítulo I. Jorge Cruz, refiriéndose a la forma de los dramas de Eichelbaum, dice lo siguiente: "Es oportuno repetir respecto a la forma que sus rasgos distintivos dan notable unidad a toda su obra, que a pesar de algunas excepciones se vincula a la tradición senequista del drama, donde la acción interna limita los sucesos externos." Ibid., pág. 33.

⁴A. de la Guardia, Raíz y espíritu del teatro de Eichelbaum. pág. 139.

⁵"Los primeros dramas revelan en mayor grado esa desproporción. Ya en Señorita la destreza del autor se trasluce en efectos más directos (es decir no originados en las meras explicaciones de los personajes), en los contrastes que introducen otros seres y en el mejor manejo de éstos en escena." Jorge Cruz, Samuel Eichelbaum, pág. 31.

⁶Véase Nota No. 25 del Capítulo I.

⁷Eichelbaum, Dos brasas, pág. 311.

⁸Ibid., pág. 302.

⁹Ibid., pág. 307.

¹⁰Ibid., pág. 237.

¹¹Ibid., pág. 255.

- ¹²Eichelbaum, El gato y su selva, pág. 23.
- ¹³Eichelbaum, Vergüenza de querer, pág. 94.
- ¹⁴Ibid., pág. 114.
- ¹⁵A. de la Guardia, Raíz y espíritu del teatro de Eichelbaum, pág. 138.
- ¹⁶Roberto Giusti, "El teatro" en Historia de la literatura argentina (Buenos Aires: Edición Peuser, 1959), Tomo IV, pág. 592.
- ¹⁷Ibid.
- ¹⁸Eichelbaum, La mala sed, pág. 152.
- ¹⁹Eichelbaum, El ruedo de las almas, pág. 2.
- ²⁰Eichelbaum, Un quapo del 900, pág. 152.
- ²¹Eichelbaum, Pájaro de barro, pág. 228.
- ²²Eichelbaum, Un tal Servando Gómez, pág. 25.
- ²³Ibid.
- ²⁴Eichelbaum, Soledad es tu nombre, pág. 9.
- ²⁵Ibid., pág. 21.
- ²⁶Eichelbaum, Las aguas del mundo, pág. 16.
- ²⁷Ibid., pág. 5.
- ²⁸Eichelbaum, Pájaro de barro, pág. 157.
- ²⁹Eichelbaum, Un quapo del 900, pág. 139.
- ³⁰Eichelbaum, Las aguas del mundo, pág. 36.

CONCLUSIÓN

De proyección filosófica y de configuración intelectual, el teatro de Eichelbaum es de un vigoroso carácter analítico en cuanto el análisis se refiere a la intimidad de los personajes, a la indagación de los conflictos profundos y al desentrañamiento de la personalidad humana. Los temas que lo sustentan salen de la vida cotidiana y cubren una amplia serie de motivos que no revisten esencias exteriores, sino que representan más bien estados de conciencia. Detrás de la realidad escénica exterior, que a primera vista puede paracer una concatenación de hechos de cotidiana trivialidad, yace otra dimensión de realidad profunda sintetizada por la representación mental del personaje y de su ambiente inmediato. La búsqueda de esta realidad íntima, que a veces equivale a la búsqueda de la verdad individual o a la auténtica identidad del personaje, constituye el objeto hacia el cual van encaminados los esfuerzos de los personajes eichelbaumianos en su afán de conocerse, conocer a sus antagonistas y valorizar sus conductas.

En este estudio, hemos intentado valorar la obra dramática de Eichelbaum en su totalidad, sin que nuestro esfuerzo haya alcanzado los límites del agotamiento.

Primero, hemos procurado presentar un cuadro panorámico de su obra, y luego hemos señalado los rasgos caracterizadores de su labor escénica categorizándola en cinco partes.

En la delineación de la trayectoria dramática eichelbaumiana, hemos visto que, a pesar de la unidad aparente que caracteriza el conjunto de la obra -unidad que no resulta de la uniformidad temática, sino de la manera de contemplar los temas- su labor escénica puede dividirse en tres épocas cada una de las cuales exhibe rasgos distintos relacionados con la afiliación literaria del autor o con la evolución de su técnica dramática.

En la primera época, Eichelbaum se orienta hacia un drama de miras universales adhiriéndose a la tradición del teatro europeo; en el segundo período, incorpora en su obra temas de índole localista, alcanzando quizás el mayor éxito de su carrera dramática; durante la época tercera, su labor escénica presenta una evolución técnica alcanzando un nivel firme de madurez que se refleja en todos los aspectos de su modalidad técnica y dialéctica y enriqueciendo la textura de sus últimas obras con nuevos matices y esencias innovadoras.

En la presentación y análisis de la modalidad temática eichelbaumiana, hemos apuntado que la dramaturgia de Eichelbaum entronca con los temas principales de la dramaturgia europea y, al mismo tiempo, enlaza con la consagrada tradición del teatro argentino. En la primera

fase de su producción, el autor aborda el tema de la personalidad y trata los motivos que la sintetizan espiritualizándolos según la tendencia establecida de los grandes dramaturgos europeos. En el período segundo, incorpora a su repertorio dramático una serie de obras de realismo costumbrista que presenta según la modalidad escénica argentina. Así, por un lado, se adhiere a la temática del teatro universal y, por el otro, sigue la senda de la tradición costumbrista. Los temas más importantes y frecuentes de la dramaturgia eichelbaumiana representan algunos de los problemas perennes que el hombre afronta desde su aparición en la tierra y a partir de su organización en grupos gregarios. Sus grandes temas son la soledad y el amor. Este último aparece expresado bajo varias formas, como factor determinante en las relaciones humanas: el amor fracasado y sustituido por la ternura hacia el hermanito, en La hermana terca; la falta de cariño fraternal que precipita la crisis doméstica, en Un hogar; el amor filial hacia el padre relacionado con la crisis de la personalidad, en Nadie la conoció nunca; el amor como fuerza propulsora que motiva las acciones del personaje principal, en Pájaro de barro; el amor consentido bajo estipulación, en Divorcio nupcial; el amor temporalmente deformado bajo anomalía psíquica, en Tejido de madre; el amor como inhibición que obstaculiza la ejecución de los deberes cotidianos, en Vergüenza

de querer; el temor al amor considerado como fuerza vasalladora, en El gato y su selva; el despertar del amor tardío en relación con la soltería, en Subsuelo; el amor como fuerza devoradora, en Dos brasas; el amor como medio de metamorfosis en el carácter humano, en Gabriel el olvidado. Otros temas que Eichelbaum aborda son: la transformación de la personalidad humana frente al fluir del tiempo; la lucha del individuo en busca de su realidad intrínseca; el problema racial examinado dentro del marco social; el tema costumbrista considerado en relación con los personajes del guapo y del compadre. Este conjunto de asuntos sintetiza el cuadro de la modalidad temática eichelbaumiana, un cuadro rico en fuentes y tradiciones y con una variedad de matices, que denotan la universalidad y la argentinidad del teatro de Eichelbaum.

Los personajes que interpretan estos temas son unos entes ordinarios sacados de la vida cotidiana, con aspiraciones y debilidades humanas, pero dotados de unas características extraordinarias, que consisten en una mentalidad aguda y analítica y en un carácter firme y complejo. Atormentados por inquietudes y angustias, estos personajes sienten el afán de conocerse y conocer a los demás. Guiados por una lógica interior, van en busca de su verdad individual revelada a ellos por el acontecimiento de un hecho corriente o por la evocación de un recuerdo, que provoca crisis en su personalidad y ayuda al personaje a encontrarse

y a asumir plena responsabilidad de sus actos. Los valores a que se adhiere el personaje eichelbaumiano son, por lo general, los de índole colectiva. Pero cuando estos valores chocan con sus creencias individuales y obstaculizan la realización de sus fines, el personaje no vacila en romper todo lazo que lo ata con los convencionalismos sociales y a adoptar un código personal de valores individuales. Así, la verdad intrínseca del personaje se sobrepone a toda verdad y norma social y convencional.

El proceso intelectual que el personaje sigue para llegar al encuentro de su auténtica identidad constituye uno de los aspectos salientes en la dramaturgia de Eichelbaum. Colocando el personaje en un nivel de plena cotidianidad, lo hace vivir una vida ordinaria hasta el momento en que el individuo, por el acontecimiento de un hecho trivial, padece una crisis de personalidad que le empuja a indagar en su intimidad en busca de una explicación

La evolución observada en el arte dramático de Eichelbaum no se limita sólo en el campo de la temática, sino que se extiende en todos los aspectos de la técnica escénica. Así, en cuanto a la acción y la estructura, hemos visto que las primeras obras se caracterizan por una supremacía del elemento discursivo sobre lo activo, con predominio de largas escenas duales sobre escenas breves de conjunto. La estructuración esquemática y la definición de caracteres por medio del aspecto discursivo, es

otra de las características que prevalece en los primeros dramas. A medida que su arte madura, el autor varía su técnica teatral, que ahora consiste en el empleo de recursos más eficaces y en el uso de técnica directa para la delineación de los personajes y para la definición de sus caracteres. En cuanto a la modalidad dialéctica, hemos señalado que el sentido estético de la lengua adquiere cierta plasticidad y riqueza expresiva en la segunda parte de su producción dramática, comparada con la rigidez y la pobreza lingüística de las primeras obras. Los mejores aciertos dialécticos se consiguen dentro del marco de la tradición costumbrista donde el lenguaje de Eichelbaum revela una pasión profunda y auténtica. El autor parece haber aprendido el arte de escoger el vocabulario fino y apropiado para expresar la conducta humana, sobre todo las modalidades interiores. Hay trozos excelentes que dejan vibrando el alma del espectador, pasajes en que se funden el grito del alma con una poesía tanto más bella cuanto menos elaborada.

Eichelbaum es un autor que siente hondamente el sentido trágico de la vida. Como agudo observador, se da cuenta de que el sentido trágico de la vida moderna brota de los conflictos internos que el hombre es incapaz de resolver a su plena satisfacción. Por eso, dirige su atención al análisis de los problemas intelectuales que engendran estos conflictos, y con un criterio de profunda

humanidad y vigor dialéctico trata de enfrentar y resolver estos problemas. Compartiendo las preocupaciones del teatro universal y tratando de enriquecer su labor dramática con las corrientes innovadoras de la dramaturgia europea, Eichelbaum crea un teatro de raíz intelectual orientado hacia la perfección del hombre interior y encaminado a mejorar las relaciones humanas. Muchas de las tragedias que hoy llenan la vida del hombre, resultan de la inhibición del individuo de conocer su propia complejidad, y de su incapacidad de comunicar efectivamente con los demás. Para tener una vida mejor, el hombre tiene que familiarizarse con las complejidades de la vida, primero en el nivel personal y luego en un plano más amplio y general dentro de la esfera social y universal. A la realización de estas aspiraciones tiende el teatro de Samuel Eichelbaum.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras dramáticas de Samuel Eichelbaum

El lobo manso (sainete en tres cuadros).

Por el mal camino (un acto, 1912).

La quietud del pueblo (un acto, 1919).

La mala sed (tres actos, 1920). Buenos Aires: Talleres Gráficos, 1932.

El dogma (un acto, 1921). En Bambalinas (Buenos Aires), No. 236.

Un hogar (tres actos, 1922). En Bambalinas (Buenos Aires), No. 361.

El camino de fuego (dos cuadros, 1922). En Bambalinas (Buenos Aires), No. 236.

El ruedo de las almas (tres actos, 1923). En La Escena (Buenos Aires), No. 259.

La hermana terca (tres actos, 1924). Buenos Aires: Teatro Nuevo, Biblioteca del Sindicato de Autores, 1924.

El judío Aarón (tres actos, 1926).

Nadie la conoció nunca (dos actos, 1926). Buenos Aires: Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, No. 1.

N. N. Homicida (un acto, 1927). Buenos Aires: Colección Teatro Breve Argentino, No. 1.

¡Viva el padre Krantz! (un acto, 1928).

Cuando tengas un hijo (tres actos, 1929). Buenos Aires, 1929.

Señorita (cinco actos, 1930). Buenos Aires, 1930.

- Ricardo de Gales, príncipe criollo (un acto, 1931).
- Soledad es tu nombre (seis actos, 1932). Buenos Aires:
Talleres Gráficos, 1932.
- En tu vida estoy yo (seis cuadros, 1934). Buenos Aires:
Ediciones Argentinas, 1934.
- El gato y su selva (tres actos, 1936). Buenos Aires:
Editorial Sudamericana, 1952.
- Tejido de madre (tres actos, 1936). Buenos Aires: Argentores,
Ediciones del Carro de Tespis, No. 1
- Pájaro de barro (prólogo y tres actos, 1940). Buenos Aires:
Editorial Sudamericana, 1952.
- Un guapo del 900 (tres actos, 1940). Buenos Aires: Edito-
rial Sudamericana, 1952.
- Divorcio nupcial (tres actos, 1941). Buenos Aires: Edicio-
nes Conducta, 1942.
- Vergüenza de querer (cuatro actos, 1941). Buenos Aires:
Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- Un tal Servando Gómez (prólogo y tres actos, 1942). Buenos
Aires: Ediciones Conducta, 1942.
- Rostro perdido (tres actos, 1952). Buenos Aires: Editorial
Universitaria de Buenos Aires, 1966.
- Dos brasas (tres actos, 1955). Buenos Aires: Editorial
Sudamericana, 1952.
- Las aguas del mundo (tres actos, 1957). Buenos Aires:
Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, No. 80.
- Subsuelo (tres actos, 1967). Buenos Aires: Editorial Uni-
versitaria de Buenos Aires, 1966.
- Un cuervo sobre el imperio (tres actos). Buenos Aires:
Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.
- Gabriel el olvidado (tres actos). Buenos Aires: Editorial
Universitaria de Buenos Aires, 1966.

Obras escritas en colaboración con Pedro E. Pico

Un romance turco (un acto, 1920).

La Juana Figueroa (un acto, 1921).

La cáscara de nuez (tres actos, 1921).

Doctor (dos actos, 1922).

Obras escritas en colaboración con Agustín Remón

Lotería sin premios (dos actos, 1930).

II. Estudios consultados para la elaboración de la tesis.

Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966, 153-155.

Apstein, Theodore. "Samuel Eichelbaum, Argentine Playwright." Books Abroad, IX (Summer, 1945), 237-239.

_____. "The Contemporary Argentine Theater." Unpublished Ph. D. dissertation, University of Texas, 1945.

Assaf, José E. El teatro argentino como problema nacional. Buenos Aires, 1937, 68-71.

Berenguer Carisomo, Arturo. Teatro argentino contemporáneo. Madrid: Aguilar, 1962.

Blanco Amores de Pagella, Angela. Nuevos temas en el teatro argentino. Buenos Aires: Editorial Huemul, 1965.

Cahn, Alfredo. "El reciente estreno de Samuel Eichelbaum." Mundo Israelita, (Buenos Aires, agosto de 1934).

Canal-Feijóo, Bernardo. "Cuatro piezas de Eichelbaum." En Eichelbaum, El gato y su selva; Un guapo del 900; Pájaro de barro; Dos brasas. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1952, 7-20.

Castagnino, Raúl Héctor. Literatura dramática argentina: 1917-1967. Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1968, 141-142.

- Cerretani, Arturo. "'En tu vida estoy yo' de Samuel Eichelbaum." La Razón, (Buenos Aires: agosto de 1934).
- Cruz, Jorge. Samuel Eichelbaum. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1962.
- Foppa, Tito Livio. Diccionario teatral del Río de la Plata. Buenos Aires: Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, 1961, 270-271.
- Gerchunoff, Alberto. "Samuel Eichelbaum." En Eichelbaum, Un tal Servando Gómez; Vergüenza de querer; Divorcio nupcial. Buenos Aires: Ediciones Conducta, 1942, i-xi.
- Goldstein, R. "Sobre 'En tu vida estoy yo'". Claridad, XIII (1934), 4-6.
- González, Roura, O. (hijo). "Dramáticas: 'La mala sed,'" La Nota, IV (noviembre de 1920), 2399-2401.
- Guardia, Alfredo de la. "Rafz y espíritu del teatro de Eichelbaum." Nosotros, Segunda época, VI (abril de 1938), 385-400.
- _____. "Samuel Eichelbaum, dos estudios psicológicos." Nosotros, Segunda época, XIV (julio de 1941), 84-86.
- Guibourg, Edmundo. "Una semblanza de Samuel Eichelbaum." En Eichelbaum, El viajero inmóvil. Buenos Aires-Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1933, 9-12.
- _____. "La forma de 'En tu vida estoy yo.'" Crítica (Buenos Aires, agosto de 1934).
- Lago Fontán, Manuel. "En tu vida estoy yo." El Mundo (Buenos Aires, 13 de agosto de 1934).
- Mallea Eduardo. "'Pájaro de barro' y 'Un guapo del 900' de Samuel Eichelbaum." La Nación (Buenos Aires, 31 de enero de 1931).
- Maloney, Janet E. "The theatre of Samuel Eichelbaum." Unpublished Ph. D. dissertation, Northwestern University, 1963.
- Mastronardi, Carlos. "Un nuevo drama de Samuel Eichelbaum." Sur, Año 12 (1943), No. 93, 67-69.

- Mastronardi, Carlos. "Las bodas de plata de Eichelbaum con el teatro." Máscara, No. 49, (Buenos Aires, octubre de 1944), 3-4.
- Monner Sans, José María. Panorama del nuevo teatro. La Plata: Biblioteca Humanidades, 1939, 202.
- Ordaz, Luis. El teatro en el Río de la Plata. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1946, 132-136.
- Pagano, José León. "Prólogo." En Eichelbaum, La mala sed, (Buenos Aires: Ediciones América, 1920), i-iv.
- Palant, Pablo. "Samuel Eichelbaum." En Pájaro de barro; Vergüenza de querer, (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965).
- Pla, Roger. "El teatro de Eichelbaum." Contrapunto, Año I, (Buenos Aires, diciembre de 1944), 8-9; 15.
- Saz, Agustín. Teatro hispanoamericano. Barcelona: Editorial Vergara, 1963, 189-207.
- Soto, Luis Emilio. "Ensayo sobre el teatro de Eichelbaum." En Eichelbaum, Cuando tengas un hijo, (Buenos Aires: Editorial El Inca, 1931).
- Torrassa, A. E. "'En tu vida estoy yo' es una exaltación del amor." Crítica (Buenos Aires, agosto de 1934).
- Willis Knapp, Jones. Breve historia del teatro hispanoamericano. México: Ediciones de Andrea, 1958, 78-81.

III. Fuentes de información general.

- Alonso, Amado. El ideal artístico de la lengua y la dicción en el teatro. Cuadernos de Cultura Teatral, No. 2. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Barzun, Jack & Graff, Henry. The Modern Researcher. New York: Harcourt, Brace, 1969.
- Beltrán, Oscar. Los orígenes del teatro argentino. Buenos Aires, 1934.
- Berdyayev, Nicolas. Solitude and Society. London: The Centenary Press, 1936.

- Berenguer Carisomo, Arturo. Las ideas estéticas en el teatro argentino. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947.
- Bernhardt, Sarah. El arte teatral. (Traducción española de Nicolas Olivari), Buenos Aires: Schapire, 1946.
- Borel, Jean Paul. El teatro de lo imposible. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1966.
- Bosch, Mariano G. Historia de los orígenes del teatro nacional argentino. Buenos Aires, 1929.
- Bragaglia, Antón Giulio. El nuevo teatro argentino. Buenos Aires: Editorial Roma, 1930.
- Breistadt, Edward Hale. Three Plays of the Argentine. New York: Duffield and Co., 1920.
- Castagnino, Raúl Hector. Literatura dramática argentina. Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1968.
- _____. El análisis literario. Buenos Aires: Editorial Nova, 1969.
- _____. Teoría del teatro. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1967.
- _____. El circo criollo. Buenos Aires: Lajoaune, 1953.
- _____. El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1944.
- _____. ¿Qué es literatura? Buenos Aires: Editorial Nova, 1954.
- Chandler, Frank W. Aspects of Modern Drama. New York: The Macmillan Co., 1939.
- Ciplijauskaitė, Birutė. La soledad y la poesía española contemporánea. Madrid: Insula, 1962.
- Dukes, Ashley. Drama. London: Oxford University Press, 1947.
- Ellis-Fermor, Una. The Frontiers of Drama. London: Methuen and Co., 1948.
- Esslin, Martín. El teatro del absurdo. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1966.

- Gallo, Blas Raúl. Historia del sainete nacional. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1958.
- Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Traducida por M.D. Mouton y V. G. Yebra, Madrid, 1958.
- Lapesa, Rafael. Introducción a los estudios literarios. Madrid: Ediciones Anaya S. A., 1970.
- Lindsay, Ann. The Theatre. London: The Bodley Head, 1948.
- Monner Sans, José María. Introducción al teatro del siglo XX. Buenos Aires: Editorial Columba, 1954.
- Nicoll, Allardyce. The Theatre and Dramatic Theory. New York: Barnes and Noble, 1962.
- Nichols, Madeline. The Gaucho, Cattle-Hunter, Cavalryman, Ideal of Romance. Duke University Press, 1942.
- Ordaz, Luis. Breve historia del teatro argentino. 8 volúmenes. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962-1965.
- Otrera y Gasset, José. Idea del teatro. Madrid: Revista de Occidente, Colección El Arquero, 1966.
- Petroff, Louis. Solitaries and Solitarization: A Study of the Concepts, Forms, Degrees, Causes, and Effects of Isolation. Los Angeles: The University of Southern California Press, 1936.
- Prieto, Adolfo. Sociología del público argentino. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1956.
- Ramírez, Octavio. Treinta años de teatro: 1925-1955. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1963.
- Rowe, Kenneth T. A Theatre in Your Head. New York: Funk and Wagnalls Co., 1939.
- _____. Write That Play. New York: Funk and Wagnalls Co., 1939.
- Sánchez Garrido, Amelia. Indagación de lo argentino. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas Ministerio de Educación y Justicia, 1962.
- Schaefer Gallo, Carlos. Al revés de la máscara: Añoranzas y recuerdos teatrales rioplatenses. Buenos Aires: Editorial Huemul, 1965.

- Solórzano, Carlos. Teatro latinoamericano del siglo XX. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1961.
- Torres-Rioseco, Arturo. La gran literatura iberoamericana. Buenos Aires: Emecé, 1945.
- Villiers, Andre. Psicología del arte dramático. Buenos Aires: Librería Achette, Colección El mirador, 1955.
- Vossler, Karl. La soledad en la poesía española. Buenos Aires, 1946.
- Wellek, René. Concepts of Criticism. New Haven and London: Yale University Press, 1965.
- Wellek, René and Warren Austin. Theory of Literature. New York: Harcourt, Brace and Co., 1949.
- Willis Knapp, Jones. Breve historia del teatro hispanoamericano. México: Ediciones de Andrea, 1958.
- _____. Behind the Spanish American Footlights. Austin: University of Texas Press, 1966.
- _____. Antología del teatro hispanoamericano. México: Ediciones de Andrea, 1958.

