

3er ejemplar.

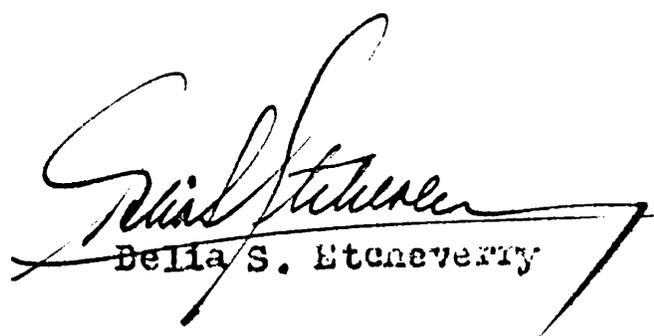
Universidad de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

COMEDIA PSICOLOGICA DE POSGUERRA

T E S I S

para optar al doctorado en letras


Bella S. Etcheverry

1 9 4 6

6/III/946.- Recibida en la fecha. - J. M. Plante

Director de Tesis:

Doctor José M^a. Monner Sans

I N D I C E

Introducción.	pág.	1
I Parte: EL TEATRO PSICOLÓGICO de fines de siglo.	pág.	4
II Parte: EL TEATRO SIMBOLISTA	pág.	36
III Parte: LA COMEDIA INTIMISTA de PREGUERRA.	pág.	48
IV Parte: LA COMEDIA PSICOLÓGICA de POS GUERRA	pág.	63
Conclusiones.	pág.	136
Bibliografía.	pág.	139

COMEDIA PSICOLÓGICA DE POSGUERRA

Introducción

Ha dicho Bergson, en *LE RIRE*, que "el arte no tiene otra misión que apartar los símbolos corrientes, las generalidades convencionales aceptadas por la sociedad, todo en fin cuanto emmascara la realidad, y, después de apartarlo, ponernos frente a la realidad misma". Concepto que conviene recordar aquí, pues el arte dramático lleva la vida a la escena: plantea los conflictos que se anudan entre los seres y procura descorrer el velo de los motivos íntimos de esos conflictos. Surge, así, o un teatro de situaciones o un teatro psicológico.-

Si examinamos por ejemplo, *LA FUGUE* de Henri Duvernois, estrenada en 1929, vemos un claro ejemplo de obra en que prevalece el análisis psicológico: el autor nos muestra el proceso espiritual que se opera en el protagonista, Bernard Lahoche, desde que se sabe irremisiblemente condenado por su enfermedad hasta el instante de la insólita curación final. Las reacciones que este proceso producirán en su mujer, Jeanne, -quien ignora aquel sacudimiento íntimo y sólo percibe su afán de alejarse- dará tema a la obra. En segundo plano, el autor nos pone frente a otro proceso psicológico: el de Aimée, la mujer liviana, purificada por su amor hacia Bernard. Escasas situaciones: abundantes aspectos diversos de un carácter o de un sentimiento. Así para evitar el suicidio de la mujer que lo adora -Jeanne- el protagonista desgarró su propia imagen en el corazón amado y provoca la atroz ruptura. Después, aunque regrese en busca de Jeanne, no la hallará: ésta se ha transformado ya en otro ser.-

Dicho esto para ilustrar lo que ha de seguir, recordemos que para Bergson la comedia tiende a reflejar lo general: los personajes son tipos; los asuntos, suministrados por observación externa, permiten que aquélla lleve título genérico y hasta que no oculte cier-

to propósito correctivo. "La comedia se halla entre el arte y la vida. No es completamente desinteresada como el arte puro".-

El drama, en cambio, ahonda en la individualidad -un "carácter"-, describe el impulso vital que aflora en un ser -en determinado ser- y rompe la máscara que ha creado la sociedad. El caso es único, no admite repeticiones ni otros similares. Los sentimientos en pugna crean un conflicto singular en su esencia y características.-

La comedia psicológica procura escudriñar los motivos íntimos de un conflicto común a muchos seres, aquéllos que puedan formar en la "clase" o "género" que acomuna a sus componentes. No se omiten los elementos dramáticos. Pero según cómo se ajuste el nudo, y se circunscriba el hecho a tal o cual individuo o ser considerado individualmente y alcance un desenlace doloroso, la comedia puede llegar a ser dramática o con caracteres de drama.-

El diálogo de la comedia psicológica adquiere categoría cuando nos descubre algún misterio espiritual. Un personaje se delinea en una réplica o escruta a otro mediante una pregunta o con una sugestión oportuna. Las situaciones suele crearlas el diálogo. Los matices espirituales, el aura de la pasión, el rasgo personal que atrae o repele a dos seres, se manifiesta en él porque ~~ese~~ es el diálogo su medio expresivo escénico. Aunque no el único como veremos más adelante.-

Desde la comedia psicológica finisecular hasta la posterior a la gran guerra, el diálogo ha ido haciéndose más tenso y sobrio, de mayor afán inquisitivo, cuando no aparentemente trivial para dejar deslizar lo que sólo pueden percibir determinados interlocutores.-

También tiéndese a disminuir el número de personajes, circunscrito ahora a los indispensables. La escenografía, además, trata de crear "el clima" que el asunto reclama. De ahí que hoy no aceptemos el prolijo detallismo realista y sí las sugerencias evocadoras de la

"escenificación sintética o estilizada".-

La fundamental característica que hace muy pretéritas a obras de ayer, proviene del ángulo desde el cual se ha contemplado a los personajes, y de la información psicológica del autor, hombre de su época. En efecto: un comediógrafo de fines de siglo puede atisbar sagazmente la intimidad de sus criaturas, pero éstas no tienen más dimensión que aquélla que señalan los tratados magistrales de su época. En cambio, los autores de posguerra reflejan en sus obras el polipsiquismo de cada ser, tema bergsoniano. Cuando el dramaturgo del siglo XX nos muestra las contradicciones de personalidades potenciales que se agazapan en la intimidad del protagonista, convirtiendo en singular su pluralidad anímica, sigue -quíralo o no- las observaciones formuladas por la filosofía y la psicología de nuestro siglo. Pues cuando en la escena brillan relámpagos de los abismos de la infraconciencia, que iluminan sombríamente los actos de los personajes, hemos de pensar en Freud y sus discípulos.-

No habrá ya en la escena contemporánea ni personajes que sean caracteres macizos, ni conducta rectilínea, ni seres totalmente esclarecidos en su recóndita profundidad.

Y aunque sea evidente la complejidad de los personajes de nuestros días, se comprobará que la estructura de las comedias psicológicas de posguerra está influida por las comedias de preguerra. Y éstas, a su vez, derivan de la comedia psicológica del último decenio del siglo XIX y comienzos del XX -Porto Riche o Bataille- y del drama simbolista de Maeterlinck, cuyo peculiar lirismo perdura -aunque modificado y transformado- en alguno de los nuevos autores. Psicologismo y lirismo que se vierten sin retórica y que, al revelar el estremecimiento emocional en el diálogo subyacente, plantean el eterno interrogante del problema del ser, mientras se percibe su tácita dramaticidad en los signos de lo inexpresado.-

El presente trabajo procura señalar tal trayectoria: desde la

comedia psicológica de fines del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX.

1.- El teatro psicológico a fines de siglo: Georges de Porto-Riche y Henry Bataille.

Una fecha, 1882, la del estreno de LES CORBEAUX, marca en la dramaturgia francesa la reacción áspera y bien definida contra el influjo aún romántico de Dumas y de sus continuadores contemporáneos. El realismo teatral auténtico comienza allí con Henry Becque.

Otra fecha, 1891, la del estreno de AMOUREUSE de Georges de Porto-Riche, señala la iniciación de una nueva etapa en el teatro francés finisecular: la del realismo psicológico. A semejanza del realismo de Becque, el realismo psicológico es arte de observación y gusta también del lenguaje preciso, del diálogo bien elaborado y de la sobriedad de procedimientos dramáticos. A todo ello añade el prolijo estudio de los estados del alma. No son ciertamente Porto-Riche y Bataille los creadores del teatro psicológico francés, pues desde Racine hasta Marivaux y Musset, se conoce en Francia esa modalidad dramática. Y Jules Marsan nos lo ha recordado. Pero con Porto-Riche renace tal modalidad a fines del XIX y con Bataille se prolonga hasta los primeros decenios del XX.-

El teatro psicológico de fines de siglo aparece con características propias en la comedia de análisis pasional que cultiva Porto-Riche. Esta comedia se impregna luego del lirismo cuando Bataille, que ha sufrido la influencia de Porto-Riche, influye, a su vez, sobre éste. Puede probarse.-

AMOUREUSE, obra que hace famoso a Porto-Riche, es clara muestra de la comedia psicológica finisecular. Triunfo de la Réjane en "L'Odéon": -"Dans ma vie j'ai eu une "cime"... quand Réjane a créé AMOUREUSE" -dirá más tarde el autor; cierto es que éste ya se había revelado conocedor de las sutilezas del corazón femenino en la comedia

breve que estrena en 1888 el "Théâtre Libre" de Antoine: LA CHANCE de FRANÇOISE, (que volverá a representarse en el "Gymnase-dramatique" en 1889, y en la "Comédie Française" en 1891). Pero LA CHANCE de FRANÇOISE no tiene la hondura psicológica de sus obras posteriores. Anticipa, sin embargo, la presentación de "la pareja", ese núcleo que, según Lucien Dubech, reaparecerá en el resto de su producción: un amante presuntuoso y excesivo y una celosa sensual. Están unidos, mal que les pese, en la cárcel de la alcoba, con la sola diferencia de que el hombre se libera del yugo y que la mujer, sufriente, permanece atada siempre al hombre. Crueldad y sufrimiento serán así los rasgos permanentes del realismo psicológico en el teatro de Porto-Riche. A través del diálogo muestran los protagonistas su recíproca tesitura espiritual. Véase: Françoise, para eludir a la versatilidad amorosa de su marido, subraya: -"Ah: tu aurais jamais du être propriétaire, toi, tu étais né locataire".

A su vez, para Marcel: -"Elle est gentille, ma femme, tres gentille: un petit bonheur de poche".

La protagonista se define a sí misma: -"Je ne suis pas le devoir, la chaîne, je suis la fantasie, l'amour. S'il part, c'est qu'il s'ennuie; mais s'il revient, c'est qu'il m'aime".

Y agrega luego esta insólita declaración: "Je ne me suis mariée pour être heureuse, je me suis mariée pour t'avoir".

Pero en el conflicto sentimental de esta mujer vemos algo así como dos planos. Uno, el aparente: la actitud de Françoise, serena, resignada ya a arrastrar el lastre de su amor; otro, el íntimo: ese su dolor profundo que se desahoga en la confidencia a Guerin, un marido engañado. Es éste un monólogo riquísimo en aciertos psicológicos y durante el cual Françoise abre su alma. La atormentan bivalentes sentimientos, pues pugnan el amor y la dignidad. Y el autoanálisis de la protagonista revela la pericia del dramaturgo psicológico, quien, al concluir la obra nos entera de cuál es la "chance"

de Françoise: porque supo esperar, retendrá a su marido cuando éste sabe ya que empieza a envejecer.

El mismo tormento que en La CHANCE de FRANÇOISE sufre sólo la mujer, en AMOUREUSE lo sufre una pareja atormentada.-

De esencial análisis psicológico, AMOUREUSE no refleja ni época ni ambiente determinados. La luz con que el autor destaca cada gesto y cada actitud de sus personajes, permite apreciar la tirantez que se ha creado en el hogar debido al diferente sentido que el amor tiene para el marido y para la mujer: apasionado y exigente en ella y mansamente conyugal en él.-

Las reacciones emotivas de sus personajes, el interínflujo de sus estados espirituales, el áspero roce recíproco de sus almas, hacen de AMOUREUSE una obra de caracteres.-

El autor sitúa a su pareja en una atmósfera enrarecida. Etienne y Germaine Fériaud, casados hace ocho años, no han logrado acordar su recíproco afecto: "les pendules de cette maison ne sont pas tout réglées sur la même heure: quand l'une avance, l'autre retarde" (1^{er} acto). El conflicto eterno proviene de la desarmonía íntima de los esposos que señalan sucesivamente, todos los personajes: véase la escena VI del segundo acto, diálogo de honda dramática en que la queja de Germaine alcanza máxima intensidad.-

Pero en la intimidad de Etienne se plantea otro conflicto, pues su voluntad parece oscilar por obra de encontrados impulsos. Aunque quiere concurrir a un congreso científico, desiste del viaje ante la resistencia pasiva de su mujer. Y le reprocha: "Tu me mets dans un état d'esprit contraire aux conseils que tu me donnes et favorable aux souhaits intimes que tu n'oses jamais formuler" (2^o acto). Mas en seguida reacciona, y casi violentamente, contra ese influjo sutil que sobre él ejercen los deseos de su mujer. Tiene entonces conciencia del efecto de esas frases vagas, insinuantes, que no parecen decir nada preciso, pero que se filtran en su espíritu y le quitan decisión.

Tal acción corrosiva la señala Etienne en el diálogo que sostiene con Pascal. Dice ahora frases enconadas contra la autora involuntaria de sus desaciertos. Cada vez que se le ofrece algo que podría serle útil o agradable, debe rechazarlo -afirma- porque teme lesionar el amor exigente de Germaine (2º acto). Y, en contraste, evoca a la amante que abandonó para casarse: "La maîtresse avait été la vie régulière, la femme devint la vie irrégulière. En rompant avec une actrice, je renonçais à la raison et à la tranquillité. En épousant une jeune fille, je tombais dans le roman" (2º acto).

¿Qué significan todas estas contradicciones? Porque Etienne afirma: "Que veux-tu, Les heures se suivent et ne se ressemblent pas. Il faut bien de temps en temps changer de conversation. La vie serait trop monotone autrement" (1º acto). Y más adelante, en el 2º acto: "Admettons que j'aie changé, admettons que je ne sois plus le même homme. Malgré ta jeunesse, ta beauté, ta droiture, toutes tes qualités, admettons qu'au bout de huit ans de mariage j' en sois arrivé à l'indifférence complète, absolue. Eh bien, après? ... Quel serait mon crime? Je ne suis pas responsable de mes sentiments. Je te dois compte de mes actes, non pas de mes pensées: ce qui se passe en mon coeur ne te regarde pas, ça ne regarde personne. J'étais absurde tous à l'heure, en disant le contraire. Mon cerveau m'appartient, mon cerveau est à moi" .-

Quizá podría reconocerse a Bergson en las frases precedentes. Recordemos que Porto-Riche escribe AMOUREUSE después de publicado -en 1889- el ESSAI sur les DONNÉES IMMÉDIATES de la CONSCIENCE.-

Porto-Riche, pues, crea el personaje de Germaine, la pasional exacerbada que, por celos, debilita el lazo de unión con su marido: revela las contradicciones íntimas de Etienne, y enfrenta a ambos con Pascal, quien en su pasividad de manso egoísta, es víctima de la disonancia espiritual de los esposos; Con todo esto el autor ha escrito la obra que servirá de modelo a una generación de escritores.-

Cabe hacer notar que, comedia de pocos personajes, ninguno de-
ja de estar perfectamente facetado. Pascal, por ejemplo, es hombre
de blanda personalidad, que nada quiere para sí: ni la fama que su
talento le permitiría alcanzar, ni la mujer que su corazón desea.
Desde las primeras escenas se perfila artista perezoso, que detesta
el esfuerzo y para quien "rien ne vaut la peine de rien". Tiene a su
cargo las réplicas ingeniosas en que chisporrotean las intenciones
del comediógrafo. Mediante estas réplicas suscita el desahogo espi-
ritual de Etienne. Luego, cuando ha estallado el conflicto latente
entre Etienne y Germaine, y ella ha caído en brazos de Pascal por
despecho, éste lamenta la pérdida de su plácida vida interior. Ya no
podrá saborear allí, en casa de la pareja, el rinconcito tibio, cer-
cano a la chimenea, ni paladear sibaríticamente el Málaga habitual...

Las excelencias literarias de AMOUREUSE son abundantes. Cada
personaje se mantiene fiel a su índole y el autor no utiliza subal-
ternos recursos al graduar los efectos dramáticos. Cuando anuda la
escena capital del segundo acto, los protagonistas llegan a la cri-
sis de su progresiva carga pasional, como que la exasperación tiene
su peculiar lógica.-

Y también la tiene la escena final en que Etienne, consciente
de su envilecimiento, de esos lazos que tejieron los celos y la in-
comprensión, le pide a su mujer que permanezca a su lado. Otra cri-
sis de su personalidad atormentada refleja la sacramental pregunta
que otras veces escuchó con impaciente condescendencia y ahora for-
mula con ansiedad: "Tu m'aimes encore, tu n'as jamais cessé de m'ai-
mer? Ah! répons-moi, je t'en supplie, tu vois comme je suis lâche".
Sí, cobarde y resignada aquiescencia a la fatalidad de ambas volun-
tades, vencidas irremisiblemente por la servidumbre del instinto. La
respuesta de Etienne a los últimos reparos de Germaine -que le pre-
viene que si ella se queda, él no será feliz- completa el cuadro de
su personalidad desquiciada: "Qu'est que ce ça fait?".

Diálogo conciso, de limpia sobriedad expresiva, el de Porto-Riche, está lleno de agudezas, de sutilezas irónicas, de fino ingenio. Sólo el tercer acto -desde el punto de vista técnico- ofrece falsas entradas y salidas de personajes: ripio escénico al parecer indispensable para que se produzca el deseado choque entre los protagonistas.-

Numerosos silencios entrecortan los parlamentos. Algunos logran cierta sugerencia: recordemos, por ejemplo, los de la escena VI del tercer acto.

AMOUREUSE puede citarse entre las obras que no han envejecido. Ajeno a contingencias de lugar y tiempo, el autor ha hundido su estilete en el corazón de dos seres. Y ahí quedan sangrantes en medio de su irredimible envilecimiento.

Albert Thibaudet ha podido decir que con esta obra aparece la comedia de la pareja amorosa que, aun antecedida por la PARISIENNE, de Becque, ofrece la particularidad de ceñirse estrictamente al conflicto de un matrimonio y hacer de este conflicto toda la materia de la obra. Para Guido Ruberti, a pesar de sus imperfecciones -imputables, sobre todo, al influjo de la fórmula naturalista-, AMOUREUSE quedará como una de las más representativas de la época, desordenada y cínica, en la que el hecho pasional asume para gran parte de los individuos -ajenos a las preocupaciones religiosas y morales- importancia predominante en su existencia. Fortunat Strowski considera que en esta obra "l'amour laisse transparenter son impitoyable egoïsme". Tal vez sea ése el don de Porto-Riche: haber calado tan hondo en el alma humana al crear una obra dramática con un conflicto de interés universal.-

En LE PASSE, conocida siete años después del éxito de AMOUREUSE, ha creado un tipo de mujer, Dominique Brienne, de relieve singular. (Fue estrenada el 30 de diciembre de 1897, en el "Théâtre National de

L'Odéon" y reestrenada en la "Comédie Française" el 12 de julio de 1902).-

Acaso ha querido mostrar cómo una mujer de ética sentimental decantada por años intensamente vividos, puede -a pesar de sufrir el in-flujo ~~ex~~presivo de un hombre, único en su vida- liberarse del vasalla-je del amor y permitir al espíritu que recobre su libertad de juicio y de acción. En efecto: a través de los cuatro actos de la obra, el autor nos muestra el resurgimiento de una pasión amorosa. Y esta pa-sión, al cabo de ocho años, enturbia el razonamiento de una mujer su-perior al nivel común por sus aficiones intelectuales y artísticas. Los amigos la definen como un ser de excepción: "c'est une fille de Corneille, de Racine, plutôt" (1^{er} acto). Reconocen que su rectitud exagerada suele ser molesta: pero quien sufre, se siente feliz al en-contrarla en las horas de turbación e incertidumbre, pues esa mujer es capaz de aconsejar el buen camino.-

Bajo su aparente serenidad Dominique oculta una pasión. Recuérdese la amarga confidencia a su joven amiga Antoinette: "J'ai connu par cet homme que j'adorais, toutes les humiliations, toutes les angois-ses, toutes les tortures, les plus atroces et les plus variées. Ja-mais amant n'a déployé pareille ingéniosité pour martyriser sa maî-tresse. Et je m'étonne vraiment de la somme de souffrances qu'une crea-ture humaine peut supporter. Je m'étonne d'être vivante et de ne pas être une brute".-

Describe un duelo que se empeñó entre sus sensibilidades exacer-badas: ella, con su orgullo que se desmoronaba, y él con los últimos restos de su bondad. Situación que concluye en ruptura inesperada; y, sin explicaciones: "Pendant des semaines, des mois, des années, je l'ai attendu, comme on attend ces marins disparus depuis longtemps, et dont la mort est incertaine".

Casi al borde de la locura, sus amigos la ayudan a salvarse. Lue-go, amargura y rencor. Finalmente, el arte la ayuda a recobrase. Se

creo definitivamente curada: "Dieu merci, mon coeur est tranquille. Les mauvais jours son loin. Mon ancien amant pourrait ouvrir cette porte, je ne changerais pas de visage".

Reconquistada tranquilidad que de pronto se turba dramáticamente: su examante, François Prieur, de regreso en París, acaba de conquistar a Antoinette. Y en la descripción que ésta hace del expertísimo amante, Dominique reconoce los hábitos, los rasgos y, aún, los pequeños detalles que ella tan bien conoce. Cuando cae el telón de este 1^{er} acto, el público sabe que el pasado no está del todo muerto en Dominique. Desde este momento hasta el final de la obra, veremos reflorar la pasión de Dominique y de qué modo el galanteador profesional la va dominando.-

Entretanto, Antoinette escruta cuanto pasa en el ánimo de su amiga y rival; presiente la inevitable unión con Prieur y, ya exacerbada, le enrostra su actitud a aquélla. Los celos caldean sus palabras y Dominique conoce nuevas hazañas del experto don Juan. Así, cuando éste acude a regustar la vieja aventura y sus ojos van tomando posesión de los menores detalles de ese rincón en que se ha rehecho Dominique, las frases de Prieur no hallan eco cordial en el ánimo de la mujer enamorada. Algo parece quebrado en ella: sus réplicas tienen un tono de clarividencia que lo desconcierta. La desesperación de Dominique alcanza entonces límites extremos. Su amargura y su decepción trazan, implacables, el retrato del interlocutor: "On tient un ambitieux, on tient un fat, on tient même un coquin, on ne tient pas un homme léger".-

Ante el llanto de Dominique, Prieur -conmoverido y hábil- le ofrece que haga de él un hombre nuevo, que lo transforme, que le infunda la sinceridad su corazón y la rectitud de su conciencia. Pero Dominique sabe que esto no es posible ya. Pasó la juventud: ha sido bella y ahora apenas si es atrayente para un capricho. De aceptar la propuesta, día a día se sentiría envejecer bajo la mirada implacable de un

implacable testigo, para quien ni siquiera es ella una novedad. Prieur insiste: para hacerla suya de nuevo ha elegido un secreto lugar. Dominique exige detalles y comprueba otra vez el embuste, pues es el nido de otros amores, de los muchos con que se ha satisfecho la vanidad de Prieur. La bajeza de tan torpe mentira deshace por fin el sortilegio: Dominique, dueña ahora de su voluntad, categóricamente lo rechaza.

Cinco escenas jalonan las etapas de este proceso psicológico:

1º.- En diálogo con los amigos durante el 1^{er} acto, Dominique cree haber ahogado el amor que sintió por Prieur.

2º.- La confidencia de Dominique a Antoinette: todas las humillaciones y todas las amarguras de aquella pasión aun viva, resurgen, poderosas y soberanas, al ser evocadas.

3º.- Refloreamiento de un amor, el de Dominique (2º acto), que quiere olvidar los pasados sufrimientos.

4º.- Contraste entre la potencia de su sentimiento y la certeza de haber perdido los encantos físicos que exige un amante frívolo y tornadizo.

5º.- Recuperación de los principios morales: éstos le evitan ser, de nuevo, juguete de Prieur y le impiden caer en las bajezas a que la obligaría la situación consiguiente.-

René Lalou afirma que "LE PASSE", probablementement l'ouvrage le plus parfait de Porto-Riche, permet de poser nettement le problème capital de son art". Guido Ruberti señala los defectos de técnica visibles en esta obra. Albert Thibaudet, en cambio, opina que Dominique es quizá un modelo de lo que pudiera llamarse el retrato dramático, es decir la presentación de un carácter complejo. Así lo creo, pues Porto-Riche nos muestra sagazmente cuanto pasa en el espíritu de Dominique. Es una pasional, pero -a diferencia de Germaine o de Françoise-, Dominique se apoya en firmes principios que dan lucidez a su reflexión. De estos dos personajes afirma W. Müller, en su interesante estudio "Georges de Porto-Riche" L'Homme-Le poète-Le dramaturge": "Le couple Do-

minique-François a sa logique. Pricur est le plus déplaisant, le plus cruel, mais aussi le plus irrésistible des hommes d'amour que M. de Porto-Riche a créés: Dominique est la plus noble, la plus intelligente, la plus sympathique de ses héroïnes. Ces deux natures si différentes se lient par leur ardeur instinctive, mais l'antagonisme de leurs sentiments, les désunit définitivement, après une lutte désespérée".

Antes de conocerse LE VIEIL HOMME, la nueva obra de Porto-Riche (estrenada en 1911), se inicia Henry Bataille, como autor teatral, en 1896. Sufre la influencia de aquél y, a su vez, sobre él influye con su propia obra.-

De su producción de 1896 a 1910 interesa destacar L'ENCHANTEMENT, (1900), donde aparece por primera vez, con relieve realista, el tipo de la adolescente -Jeannine- elemento novedoso en la comedia de esa época.-

Me parece evidente que en ella se inspiró Porto-Riche al trazar en le VIEIL HOMME la indeleble figura de otro adolescente -Augustin- cuyo conflicto íntimo agrega algún nuevo matiz a su gama de dramaturgo. Ese personaje, novísimo en el teatro psicológico de fines de siglo pasado y de principios de éste, adquiere luego categoría de protagonista en la comedia psicológica de posguerra.-

Ni Augustin ni Jeannine son el eje de la respectiva acción pero revelan cómo ambos autores incorporan a sus temas éste de la adolescencia. Sin Jeannine, la obra de Bataille sería una comedia psicológica más; con ella añade un nuevo elemento dramático. Jeannine es la adolescente de quince años que, enamorada del amor más que de Georges, su futuro cuñado, va a colocarse de pronto entre su hermana Isabelle y el hombre con quien ésta acaba de casar. Matrimonio muy razonable según creen todos, incluso Isabelle. Pero Jeannine creará pronto, en torno de los protagonistas, la atmósfera pasional, "l'enchantement" que despierta una pasión irrefrenable en Isabelle, antes siempre equilibrada, razonadora y ecuánime. Hasta el sobrio Georges, reposado y

novel esposo, está a punto de caer en la vorágine que ha desatado la caprichosa chiquilla. El conflicto comienza cuando Jeannine intenta suicidarse. Este hecho crea a Isabelle, recién casada, la obligación de llevarla consigo la misma noche de bodas.

Desde ese momento Jeannine es la dueña de la situación. Quiere mostrar su amor y echa mano a todos los recursos -en el fondo ingenuos, hasta pueriles- que le dictan sus impulsivos quince años. La atmósfera tórnase enrarecida para los recién casados. Isabelle, la equilibrada Isabelle, siente celos de su predilecta hermana, pues Georges cae en la celada que le prepara Jeannine: cierta noche ésta se ha tendido, muy livianamente vestida, junto a la puerta por donde pasará Georges. Tropieza Georges con ella... y encuentra la fresca boca que se le ofrece. En ese momento aparece Pierre, íntimo amigo, y enamorado platónico de Isabelle. Para él son inverosímiles las confusas explicaciones de Georges. Las sospechas tácitas de Pierre hacen reaccionar violentamente a Georges: da a Jeannine la reprimenda merecida, con la cual encarrilará a la peligrosa criatura. La escena en que Georges plantea a su mujer la separación necesaria -o él o Jeannine- es de muy perspicaz observación psicológica. Dueño ahora de la situación, a su mujer le hace apurar el disgusto de una posible separación conyugal. A Jeannine la increpa con severidad y dulzura: debe mirar cara a cara ese amor que no puede avergonzarla. Si en su existencia ha surgido ese sentimiento fundamental, que tenga el coraje, después de esta prueba, de convertirse en mujer. Cuando vuelvan a reunirse, ya no existirá "la chiquilla". Agradece ese sentimiento y le pide a Isabelle que le permita dar a Jeannine el beso que antes le reclamó. Frente al silencio rencoroso de la niña, Georges, energético, exige asentimiento a su resolución. Pierre, entonces, hombre joven y soñador, cree ser el único que entiende a Jeannine e interviene para ayudarla. Ahora están los jóvenes aliados contra "esos incomprendidos", Georges e Isabelle. Jeannine sonríe, satisfecha. Ya tiene

el compañero que pide su adolescencia; el confidente, el soñador, que ha sufrido, como ella, un amor desgraciado...

Esta intervención decide a Jeannine. Suspira... y resuelve dejar sola a la pareja. Georges se burla un poco de la aparente tragicidad de la vida que retuerce a los seres dolorosamente para terminar todo, un buen día, en una pirueta sin trascendencia ni gravedad. Cierra la obra esta reflexión suya: "Confie-toi, a cette épaule, sans plus jamais chercher a comprendre la grande force mystérieuse a laquelle nous donnons le nom d'amour et prononce-le va, ce mot qui ne veut pas dire grand chose, mais qui est bien tout de même dans ta bouche, le plus charmant des mots... Allons... dis... dis?".-

Isabelle, la mujer que se ufana de haber hecho un matrimonio de razón y de estar por encima de las minucias sentimentales -"une nuance entre la veuve et la vieille fille", como la definió Pierre en el 1^{er} acto- confiesa: "Je t'aime".

Bataille no sólo crea una inolvidable figura de adolescente, sino que además individualiza firmemente a una Isabelle, a un Georges, a un Pierre, a una Mme Heiman, mediante la riqueza de observaciones, tan cara al teatro psicológico de fines de siglo, teñido en Bataille de cierto lirismo. La revelación de la recóndita Isabelle está hábilmente mostrada y su proceso psicológico puede seguirse muy bien. En ella late el drama íntimo que pudo desencadenarse, si el autor no hubiera enfrenado su pluma y no se hubiese dedicado complacidamente a señalar, con delicadísima ironía y buen humor, los rasgos esenciales de la sensibilidad juvenil femenina.-

Aunque Porto-Riche se haya inspirado en Jeannine para crear en le VIEIL HOMME, el Augustin ya mencionado, hay que reconocer que su observación ha calado más hondo en la sensibilidad adolescente masculina y su obra ofrece así dos conflictos:

a) el de primer plano: la pareja de Michel, el hombre galante y

enamorado, y Thérèse, la mujer que, sufriendo, ha perdonado: ésta, además, frente a Mme Allain, la amante frívola e irresponsable;

b) el íntimo: la tragedia de Augustin.

Augustin, en el diálogo que sostienen Michel y Thérèse en las primeras escenas, se perfila como el sujeto que personaliza esos rasgos señalados por Aníbal Ponce, al hablar del "angustioso acecho de los adolescentes": "Es un estado vago, borroso, inexpresable: algo así como una expectación de lo incierto, la asechancia de lo indefinido. Inquietud desoladora que no se presta a ser contada y para ser comprendida necesitaría en el espectador una cordialidad sin impacencias, una finura y una delicadeza extremada".-

En efecto, Augustin actúa a través de la obra sin confesarse. Son los otros, los adultos, quienes se refieren a las inquietudes o los dolores del adolescente y, por determinadas reacciones, confirmamos lo que aquél experimenta. Nada más.-

Autoanálisis, nueva cenestesia, sensibilidad condicionada por situaciones de ambiente y por influjo hereditario, tendencias de vaga localización y sentimientos de angustia y rebeldía, todos los rasgos de la adolescencia han sido vistos por el autor. Porto-Riche lanza al personaje en plena posesión de todos los elementos que supone el "ser adolescente". Su suerte estará fijada por los factores que polaricen esa extraordinaria capacidad afectiva, sin producir desesperación ni quiebra definitiva de ilusiones.-

El tono vivaz del segundo acto y la agilidad del diálogo tienen el sello de la personalidad de Augustin. Es el protagonista de la acción. Su espera ansiosa ha dejado de ser espera. Está localizada en "una mujer". ¿Qué importa que Mme Allain sea excesivamente mundana? Él no puede percibir algunos de sus detalles de aventurera vulgar, los que no escapan a Michel ni a Thérèse. Ésta asume una actitud circunspecta, con silencios reticentes. Sólo así insinúa el autor la tormenta pasional de Thérèse, única nota sombría en el ritmo gozoso de todo

el acto. De ella es la frase: "Décidément, la fatalité s'en mêle".

Apenas Augustin conoce -o reconoce- a Mme Allain, se transforma. Él, habitualmente soñador, ocioso y despreocupado de menesteres domésticos, la invita a permanecer en su casa, a tomar té con ellos; corre a avisar a la mucama que ha quedado en el coche, insiste ante la madre para que la aloje en el hogar. Él es el dueño de casa. Ha cobrado repentina personalidad al encontrarse frente a la primera mujer que se interesa por él. Y la madre debe ceder. La transformación anímica de Augustin es completa. Repentinamente, ha dejado de ser un niño: acepta fumar el cigarrillo que rehusó antes, ni bien se entera que Mme Allain fuma; ríe a carcajadas ojeando un libro de Courteline que ella le facilita; y depone sus predilecciones literarias y musicales: "Fourrons Shakespeare dans la bibliothèque: un peu de repos lui sera favorable. Quant Wagner, voilà trop longtemps qu'il accapare le piano. Mettons M. Jacques Offenbach à sa place".

En el tercer acto, la dueña de la situación es Mme Allain. Influye en Michel y Augustin. Influjo tan diferente que nos hace pensar en alguien reflejado en dos espejos de desigual curvatura. Dos visiones del mismo ser.-

En quince días ha modificado el ritmo habitual del vivir familiar. A su alrededor se mueven los dos hombres con propósitos muy diversos: Michel, audaz, nervioso, le insinúa su deseo sin mayores reservas. Augustin la cerca con límpido entusiasmo juvenil, afanoso de agradarla; atraído, ahora, por todas las tareas en que la ve presente, porque las anima ella con su alegre frivolidad. En medio de este chisporroteo, la voz de Augustin cobra gravedad premonitoria. Se habla del peligro que ofrece un camino cercano y se le pide que sea prudente: "Ça dépend. Si c'est un jour où j'aime la vie, je prendrais par la plaine. Si c'est un jour où elle me pese, je prendrai par les crêtes".-

El tono del diálogo en este acto también ha cambiado: se carga

de sobreentendidos. Hay preocupaciones semiveladas que zigzaguean de uno a otro de los interlocutores. Subyacen sospechas, intenciones, deseos, apetitos, que plantean o una disensión o un acuerdo tácito. Thérèse expresa sus sospechas: "En effect, depuis trois semaines, il souffle sur ce toit un vent de plaisir éffronté".-

Los hechos, a punto de consumarse entre Michel y Mme Allain, imponen una explicación entre los esposos. Thérèse advierte a su marido: "Tant que tu seras assez jeune pour être aimé, je serai assez jeune pour souffrir". Pero nada detiene al enceguecido Michel. Antes de terminar el acto ha logrado el asentimiento -no muy difícil- de Mme. Allain. La verá en la finca cercana que ella está haciendo reparar de acuerdo con sus indicaciones.-

El cuarto acto muestra los sucesivos estados de alma de Thérèse: el estallido de sus celos y la certeza del amor juvenil de su hijo por Mme. Allain. Debe sofocar su ofendido sentimiento de esposa para salvaguardar al hijo. No escapa a sus ojos de apasionada, la inquietud conquistadora del marido, el reverdecimiento de viejos hábitos...

Pero sus celos hallan eco en el sensibilizado espíritu de Augustin, a quien la nerviosa actitud de Michel no pasa, tampoco, inadvertida. La madre, consciente del daño, intenta en vano ocultar a ese corazón tan semejante al suyo la desesperación que la domina. El diálogo con Chavassieux, su padre, revela tan ~~debe~~ desazón, y el que sostiene con Augustin -escena de íntima comunión espiritual, en que ambos reabren sus heridas- le permite medir el naciente amor del joven. Su sentimiento materno se intranquiliza. Comprende que debe olvidar la propia pena. Resuelve interpelar a su marido. Y hasta llega a humillarse ante la rival para que ésta obtenga de Michel una tregua, su alejamiento, antes de que Augustin pueda quedar definitivamente vencido. Proceso psicológico intenso, amargo, que el autor estudia con sagacidad.-

Al último acto del drama llegan todos los personajes con su má-

xima carga pasional. Thérèse ha reconstruido, con intuición de enamorada, la escena en que Michel y Mme. Allain llegaron a la vinculación culpable.-

Michel ha decidido marcharse a París. Pero un episodio fortuito desata el drama. Aprovechando la posibilidad de la coartada, Michel y Mme. Allain planean una cita, Augustin advierte detalles reveladores de los hilos que mueven a los fantoches. El también decide partir. Partida definitiva; pero antes hablará con la mujer amada y dirá entonces su canto de amor y de dolor: "Vous êtes tout ce que je désire, tous ce que je regarde, tous ce que j'admire, et tous ce que je regrette. Vous êtes le mobile de toutes mes actions, Vous êtes mon bien et mon mal, mon principe et ma vie. Je vous aime malgré moi et avec mon assentiment. Hélas! depuis trois semaines, au seuil de toutes mes pensées, votre visage tranquille se substitue au visage éploré de ma mère. Je vous aime, et il n'est pas de malheur présent, ou de bonheur futur, qui puisse abolir ce grand événement. Ce qui est arrivé est arrivé".-

La mujer frívola, hecha a la aventura epidérmica, se siente emocionada al comprobar que existe ese amor heroico -así lo llama el propio Augustin- que es, por cierto, amor devoto.-

La despedida de ambos es de honda emoción contenida. Mme Allain presiente la resolución del joven. Lo llama. Augustin insiste y su tono tiene el lirismo que recuerda a Bataille: Augustin: -Adieu, ma chère aventure. Mme Allain: -Augustin! Augustin: (allant a elle et lui couvrant les mains de baisers): -Adieu, les battements de mon coeur.

-Mon petit Augustin!

-Adieu, mon désir éternel.

-Tu perds la tête.

-Adieu, mes larmes préférées!

-Augustin!

(Augustin -du fond a Mme. Allain) -Adieu, ma misère et ma joie!

Apenas ausente Augustin, en Thérèse resplandece, angustiado, su

amor de madre. Queda con su marido, mientras los demás parten, pero, aunque él le asegura, mintiéndole, que Augustin y Mme Allain han marchado juntos, su ansiedad crece por instantes. La naturaleza presta fondo a la acción. Se oyen truenos lejanos. Ambos interlocutores están intranquilos sin saber por qué. Las fuerzas telúricas desatadas presagian el drama. La angustiosa tensión de ambos padres es atroz. De pronto, ven el WERTHER, símbolo funesto, abierto sobre la mesa. Irrumpe Catherine -la criada- y detrás el cortejo con el hijo herido de muerte. El padre grita su culpa. Va a desaparecer, pero Thérèse, luego de una larga vacilación y una mirada de padre a hijo, dice: "Adieu? (l'arretant du geste). Non (avec honte). Je ne peux pas".-

A través de cinco actos, el espectador asiste, como hemos señalado, al desenvolvimiento espiritual de un adolescente de sensibilidad apasionada, en el momento en que inquietud y rebeldía hacen indispensable la comprensión de los padres para evitar que la soledad -no la soledad relativa del hombre genial- lo lleve al suicidio.

Augustin comienza indolente, ansioso, con presentimientos de lo que le reserva el destino. Polariza su espíritu hacia la mujer que atrae su simpatía y que ha puesto signo positivo a su naciente virilidad. El entusiasmo de la pasión lo envuelve, al idealizarla. Pero la traición, agravada por la circunstancia de ser su padre el rival afortunado, quiebra las ilusiones juveniles y lo precipita hacia la muerte. Desaparece sin desplantes ni quejas. Muere porque está sólo con su pasión, sin defensas, irremediabilmente solo. Recordemos, al respecto, LA ADOLESCENCIA como EVASIÓN y RETORNO del Dr. Juan José Arévalo.

Tres aspectos del amor masculino en su grandeza y su miseria personifican Augustin, Michel y Chavassieux. A éste, prototipo de una clase de apetito zafio, el autor lo desnuda en dos frases. Michel Fontanet se homologa con Marcel de LA CHANCE de FRANÇOISE y con Francois Prieur de LE PASSÉ. Su antecedente en el teatro de Bataille

estaría en el Roger Lechatelier de LA MARCHÉ NUPTIALE.

Thérèse, aunque semejante a la Dominique, de LE PASSE, se nos presenta más compleja, pues agrega otra faceta, la de su amor de madre: cuando peligra el hijo, sofoca la pasional que en ella vive y por el hijo depones su orgullo, su rencor, su dignidad de esposa.

Es posible señalar algunos toques novedosos que Porto-Riche añade a esta obra.

El homenaje que Michel tributa al amor y a la belleza de su mujer y en el que la galantería se tiñe de ternura, nos recuerda a Bataille. Los personajes masculinos de las anteriores obras de Porto-Riche no ofrecían esta modalidad sentimental.

La tarjeta con el nombre de Mme Allain, al finalizar el primer acto, preanuncia el personaje que planteará el conflicto. Se puede parangonar este pormenor escénico con el del final del 3^{er} acto de MAMAN COLIBRI de Bataille cuando se oye el violoncelo de Miss Dearon, verdadero llamado al amor de Georges.

El anillo de Mme Allain que rueda por el suelo, cuando al comenzar el 3^{er} acto, Michel y Augustin la acosan con su diferente interés, no parece forzado signo freudiano. ¿Lo sería acaso la frase de Chavassieux en la escena 8^a del 1^{er} acto?

La relación de Augustin con el padre y su situación con la madre, podría, acaso, admitir explicación psicoanalista, si recordamos la rivalidad entre padre e hijo y la identidad de madre e hijo.

El WERTHER abierto sobre la mesa, cuando ya el ánimo de los padres está apresado por la intuición de la desgracia, hace innecesaria la mención del suicidio. Es claro signo de lo inexpressado.

Por otra parte, el diálogo, lleno de esas intenciones latentes con que los personajes disimulan y muestran, alternativamente, su sensibilidad, parece responder a la influencia del Bataille de POLICHE o de LA MARCHÉ NUPTIALE.

Rica muestra de observación psicológica es la escena del quinto

acto, en que Thérèse reconstruye, mirando la habitación, cuanto ha ocurrido entre Michel y Mme Allain.

La despedida de Augustin, modelo de delicada exaltación pasional, adquiere el intenso tono lírico que vuelve a apreciarse en la descripción del camino que lo conduce a la muerte.

En la última escena, la influencia de los agentes telúricos dag atados para crear-o contribuir a crear-el clima propicio al estado anímico de los protagonistas, da hondo sentido al drama. Además, ¿cómo desconocer que la vinculación de Thérèse con Augustin tiene similitud con la Irene de Rysbergue y sus hijos, en MAMAN COLIBRI de Bataille, madre que hasta recibe su sobrenombre de labios de sus hijos, casi sus camaradas? Y, ¿cómo olvidar que la seducción ejercida por una mujer madura sobre un adolescente está representada, en la misma obra de Bataille, por la vinculación entre Irene y Georges?

Los indudables aciertos señalados en le VIEIL HOMME no impiden advertir que pecan de prolijidad excesiva ciertos diálogos de los dos últimos actos.

En cambio, el dramaturgo ha logrado acumular en ellos varios pormenores admirables de emoción y dramatismo. Es una obra bien estructurada: no hay personaje que no tenga, aún en su relativa importancia, valor efectivo dentro del drama. Ninguna circunstancia parece fortuita ni está librada al acaso. Y la observación realista da índole psicológica, llevada al detallismo.-

Porto-Riche cierra su carrera de dramaturgo con le MARCHAND d'ESTAMPES, estrenada en el "Théâtre de l'Athénée", en diciembre de 1917. Postrer eslabón de su "Théâtre d'amour", ostenta el mismo subtítulo que las piezas publicadas de 1888 a 1897.

Pero antes de ella, en 1904, un teatro parisiense representó, LES MAIEFILÂTRE, obra en dos actos, repuesta hacia 1912 en Bruselas. Los críticos de Porto-Riche olvidan con frecuencia esta comedia. Tal

vez, debido a la diferencia que la separa del resto de la producción: el autor, en efecto, ensaya el costumbrismo con tintes de teatro social.

El abuelo Malefilâtre defiende celosamente el honor familiar. Estalla un conflicto entre su hijo Philippe y su mujer Jacqueline. Toda la familia del marido interviene. El drama se produce al chocar con las duras normas dictadas por el viejo Malefilâtre. La única comprensiva es la madre de Philippe. En la frase con que cierra la obra, se percibe la añoranza del sabor no gustado: "Partir? (avec resignation) Puisque son bonheur est là".

No parece arriesgado asegurar que aquí está presente la convicción íntima de Porto-Riche. Él, que tantas veces se asomó al alma de sus criaturas, debió sentir que la felicidad no puede encasillarse en inflexibles principios morales. Si la familia, para subsistir como célula social, reclama normas éticas casi siempre rígidas, también es verdad que para el corazón que busca la dicha, aquéllas no le son indispensables.

Muchos autores han notado el paralelismo entre la vida de Porto-Riche y la de sus criaturas. W. Müller lo señala muy bien en su excelente monografía ya citada. Es probable, pues, que si los personajes masculinos de sus comedias tienen notable parecido con su propio carácter y modalidad afectiva, cuando escribe Le MARCHAND d'ESTAMPES los sesenta y ocho años que pesan sobre sus espaldas le impriman el tono melancólico que se percibe en los tres actos de la obra. Aunque su fuerza de comediógrafo ha disminuído, perduran los aciertos del psicólogo.

Los diálogos, diluídos, no tienen ya vivacidad ni ingenio y su vieja mano, antes tan experta, ahora no traza rápida y firmemente los caracteres. Sus protagonistas, Daniel y Fanny Aubertin, "marchands d'estampes", simples figuras borrosas, parecen arrancados a los segundos planos de esos cuadros con que trafican. Daniel es hom-

bre de vida sencilla y trae de las trincheras una herida que lo convierte en ser débil y abúlico. Alejado de sus obligaciones de comerciante, ya sin hábitos de trabajo, su vida se desliza entre momentos de exaltación y dejos de apatía que lo dominan a menudo. La mujer nota que algún factor psicológico desequilibra la personalidad del marido "romanesque, artiste, musicien".

Con crueldad, que es signo persistente de los tipos de enamorados egoístas e infieles, Daniel explica a su mujer el problema íntimo que lo desgarrá. Transfiere, así, su drama, y, egoístamente, reclama que no exteriorice ni su pena ni su indignación. Fanny no podrá quejarse ni averiguar qué mujer le ha robado el amor de su marido. Y ella, que materniza su cariño para no aumentar el dolor que lo aflige, accede a cuanto Daniel le pida. Fanny sufrirá esta tristeza sin esperanza a lo largo del segundo acto. Y es en verdad significativa la interpretación que hace de un cuadro de Fragonard, a través de su propio dolor. También lo es el desahogo de su congoja en la interpelación a la perra, Misère, que acompaña al marido en sus vagabundeos.

Conviene transcribir un diálogo entre personajes secundarios -Clarisse y Philippe- anticipo de la sobriedad de una escena semejante en LE FEU QUI REPREND MAL (1921) de J.J. Bernard.

Clarisse: (au fond, stupefaite) "Philippe"

Philippe: (du fond de la scène) "Vous? Clarisse? Ici?"

Clarisse: "A près trois ans"

Philippe: "Que d'évenements!"

Clarisse: "Comme vous avez maigri..."

Philippe: "Dame!"

Clarisse: "Venez me voir demain"

Philippe: "Pour sur" (Ils se serrent les mains avec émotion)"

Veamos, en seguida, la escena de LE FEU QUI REPREND MAL, en que la alegría del reencuentro está dicha en las breves exclamaciones de un diálogo incoherente:

André: (se dégageant et prenant la tête de Blanche a deux mains)
"Toi!"

Blanche: (encore en larmes) "Mon petit!"

André: "Est-ce possible?"

Blanche: "Tu est là..."

André: "Quatre ans!..."

En el transcurso del tercer acto de *le MARCHAND d'ESTAMPES*, aquella similitud reaparece. La escena final muestra a Daniel implacable con el dolor de Fanny, resuelto a ser feliz con la mujer que adora, dominado por su amor. Sin embargo, la desesperación de Fanny abre alguna brecha en su egoísmo. Ella le recuerda otro quebranto: el de su marcha al frente de guerra. Evoca, luego, su vida sin él. Tales palabras le impresionan y promete renunciar a su nuevo amor. Fugaz resolución pues en brusco cambio espiritual quiere recuperar la palabra empeñada. Entonces Fanny insiste en poner ante sus ojos la visión de la vida que a ella le aguarda sin él. Y de modo semejante a lo que ocurre en la obra de Bernard ya citada cuando el padre de André evoca los años de soledad sufridos por Blanche, Daniel, ante el dolor de su mujer, acaba ~~por~~ renunciar al último resto de su felicidad posible. Será ya inútil que Fanny, viéndolo vencido, quiera sacrificarse. No queda otra solución sino la muerte: "Mais puis que je ne peux consentir a ton infortune, ni d'autre part recom^{me}te a ce que je croi le bonheur, eh bien, je vais mourir". Marcharán juntos hacia su luctuoso destino.

Y puede señalarse otra escena del mismo acto, como claro anticipo de teatro psicológico contemporáneo cuando conversan Clarisse y Fanny. Presa aquélla de los recuerdos de la invasión germana, que la presencia de Philippe ha despertado, los evoca en alta voz; entretanto Fanny, ajena a lo que oye sin escuchar, sigue, también en alta voz, el eco de sus pensamientos y éstos giran alrededor de su desgracia conyugal. Aparentemente ambas dialogan, pero el autor ha querido mostrarnos el aislamiento de esas dos almas.-

No falta en esta obra la pareja de segundo plano que reedita los tipos ya trazados por el autor: Jacquemont, el hombre de gustos refinados, amablemente superficial y muy hábil para interesar a las mujeres: Angèle Estivant, la amante apasionada que, aun sabiendo el engaño sufrido, confiesa al ser abandonada: "Et je trouve que ma souffrance était peu de chose a côté de celle que j'éprouve aujourd'hui".

Con esta confesión Porto-Riche refuerza una modalidad espiritual frecuente en las mujeres de su teatro. Estas mujeres, llámense Françoise, Germaine, Dominique, Thérèse, Fanny, Angèle, son variedades de una sensibilidad femenina cuyo interés vital descansa en el hombre amado. No son superficiales ni tornadizas. La fidelidad es su sello. Algunas -Dominique, Thérèse, Fanny- logran distraer su congoja en el trabajo o en la afición artística. Pero ninguna halla así su consuelo ni, por cierto, su dicha. Las hay que son de auténtica integridad moral, de hondo afecto materno, de alerta comprensión conyugal -y repetimos sus nombres: Dominique, Thérèse, Fanny. Podría creerse que estamos ante una galería de mujeres idénticas. Reconózcase, sin embargo, que cada cual tiene su signo distintivo, aunque todas encarnen el tipo de la "apasionada".

Muy diferentes, los personajes masculinos. Ninguno ha sido perfilado con dignidad intelectual u hondura moral suficiente como para hacer "pareja" con la mujer que de él se ha enamorado. Exceptuando a Etienne, de AMOUREUSE, a Maurice, de LE PASSÉ y al adolescente Augustin, de le VIEIL HOMME, los hombres de Porto-Riche presentan tres o cuatro rasgos espirituales comunes a todos. Llámense Marcel, François, Michel o Jacquemont, son frívolos, despreocupados, "dilettanti", enamoradizos: no conocen la nobleza de la pasión, sino el vano placer de la conquista.

Recordemos que Henry de Regnier ha señalado que los caracteres de los personajes de Porto-Riche guardan estrecha similitud con los que le son personales. En efecto, a través de su obra total se vislumbra

bra la sensibilidad de un gran gozador, en quien ha vibrado la fibra delicadísima del amor. Ha sabido elevar a categoría artística los conflictos que éste plantea en la intimidad de los seres y que él pudo conocer por propia experiencia. Ya hemos señalado la interinfluencia que vincula a estos comediógrafos, Porto-Riche y Bataille y especialmente la que éste ejerce sobre aquél con l'ENCHANTEMENT.

Veamos, ahora, qué otros elementos hay en tres o cuatro obras de su abundante producción, pronto incorporados al llamado teatro psicológico de fines de siglo. Nos interesa seguir a Bataille en MAMAN COLIBRI, de 1904; la MARCHÉ NUPTIALE, de 1905 (repuesta en la "Comédie Française" en 1913); POLICHE, de 1906, (también repuesta en el mismo teatro), y, finalmente, LA TENDRESSE, de 1921.-

MAMAN COLIBRI plantea el desgarramiento íntimo de una mujer, Irene de Rysbergue, que no ha conocido el amor -aunque sí el matrimonio- y que tropieza, a los 39 años, con Georges, amigo íntimo de Richard, su hijo mayor, que tiene 21 años. Cuando la sociedad, personificada en su marido, Jacques de Rysbergue, le señala la puerta de calle, no vacila: seguirá al único hombre que le ha hecho vivir su verdadera vida de mujer.

Poco después, ya compañera de Georges -quien hace el servicio militar en Argelia- se enfrenta valientemente con otra situación dolorosa: la que le plantea su condición de mujer madura, amante de un hombre joven. Sabe que ha estado viviendo una dicha transitoria. La saboreó plenamente. Su estado de ánimo, que exteriorizan trajes y actitudes, es de una primavera espiritual. Pero presiente que está amenazada. Mientras Georges descansa y ella protege su sueño, oye el llamado del violoncelo de una joven amiga de aquél. Comprende: partirá sin quejas ni reproches. Ha sonado la hora de Georges, y "es necesario que él también vaya hacia la vida".

Este nuevo desgarramiento la encamina a casa de su hijo Richard, a quien le pide un sitio en el nuevo hogar. Su transformación defini-

tiva se trasluce en la respuesta que da a la mucama que interroga a quién debe anunciar: -Soy la abuela -dice.

La tarea de explicar racionalmente el caso, corresponde a su marido, M. de Rysbergue: lo que ha ocurrido en su matrimonio es error de sincronización entre las leyes naturales y las leyes sociales. Irene ha despertado al amor en el verano de su vida. Ni sus hijos, ni su marido, éste bastante mayor que ella y de ella alejado espiritualmente, han podido satisfacer su ansia de vivir. Reconoce que no hay derecho a mutilar este legítimo impulso.

M. Rysbergue, ahora comprensivo -dos años de soledad han ampliado su horizonte- espera ~~de~~ que llegará un día en que los hombres serán bastante fuertes y libres para apreciar ese despertar femenino con sencilla indulgencia y calmosa equidad. Hasta ese entonces, el pasado tradicional y los prejuicios realizarán su obra negativa. Agrega, además, que ellos, los hombres de su generación, son seres que han oteado una esperanza sin haber tenido el valor suficiente de hacerla suya.

Como conflicto, esta obra ofrece uno de los casos que pudo plantear Porto-Riche, pues sus cualidades de buen observador realista le permitieron señalar muchos de los curiosos matices que ofrece el amor en la pareja humana. Pero Bataille ha ido más lejos: ha exhibido este sentimiento a la luz de su trascendencia social. La mujer, consciente de la fuerza de la pasión que la domina, afronta el juicio público sin temor a sus graves consecuencias. Y un personaje masculino es el que señala los errores de la sociedad, ignorante de la realidad biológica y psicológica de la mujer.

Que Bataille encuadra el conflicto íntimo dentro del ámbito social lo revela inequívocamente otra obra suya.

En efecto: La protagonista de La MARCHÉ NUPTIALE, Grâce de Plessans, es la joven noble de provincias que, enamorada o creyéndose enamorada de su profesor de piano, Claude Morillot, con él se fuga. Re

chaza así la oposición familiar a un matrimonio que los suyos estiman desigual.

El drama tiene doble trayectoria: por una parte, el autor nos va mostrando la situación espiritual de Gráce que, unida a un ser vulgar, tímido, ni siquiera muy joven, conoce al marido de una excompañera, Susana, de noble cuna, como ella: Roger Lechatelier, joven y apuesto industrial, seguro de sí mismo, con esa seguridad que dan la juventud y la riqueza. Se siente atraído por Gráce. Busca las ocasiones de encontrarse con ella y logra enamorarla. Incapaz de una felonía y consciente de su nuevo amor, Gráce se suicida. Cuando suena el estampido y Claude, que a su pedido toca el piano, sigue ante el teclado, sonriente y feliz, advertimos cierto melodramatismo que choca con nuestro gusto actual.

La otra trayectoria del drama, que Bataille aboceta en el primer acto, es el de la situación de la joven provinciana, que sólo conoce a un hombre y, creyéndose enamorada, desafía a una sociedad que le niega el derecho de compartir su vida con quien no tiene su jerarquía mundana. Recordemos que MADEMOISELLE BOURRAT, de Claude Anet, escrita en 1903 (pero estrenada en 1923), presenta con relieve realista el problema psicológico y social que entraña el mismo conflicto: el de la mujer que reclama cumplir su destino biológico.-

Aunque Gráce de Pleassans, en algunas modalidades de su carácter, tiene similitud con Dominique de LE PASSE, ofrece una nueva que Bataille da a varias heroínas de su teatro, pues nos la presenta como la mujer erguida frente a la sociedad que intenta imponerle normas contrarias a sus convicciones y a sus impulsos instintivos. Cuando sucumbe, también es dueña de su destino como fué cuando huyó del hogar de los suyos. Encarna, por consiguiente, la rebeldía hecha sacrificio total.

Si bien Bataille no aclara íntegramente el problema -y en este sentido, Claude Anet ofrece mejores observaciones y un planteamiento

más directo- abre el camino a otros autores.

Señalemos ahora algunos pormenores del arte de Bataille en *La MARCHÉ NUPTIALE*:

Cuando a punto de terminar el primer acto, vibra aún en el tablado la emoción de Suzanne Lechatelier, que acaba ~~que acaba~~ de escuchar el relato de Grâce, la presencia de los primeros invitados a la fiesta de los Lechatelier permite a Bataille escribir una escena de frívola amenidad y esta escena, por contraste, adquiere muy significativa intención.

Durante el segundo acto, el autor muestra el trance por que debe pasar el fino espíritu de Grâce, condenada ya al comentario vilgar de la portera, al de los otros huéspedes de la sórdida casa en que habitan, al del mozo de café que los sirve. ¿Qué lujo se ha permitido en ese medio, la noble provinciana? Pues el de su plantita de muguet, cuya fragancia afina ese cargado ambiente.

La sobriedad expresiva que embellece este acto perdura hasta el final, cuando Grâce, que acaba de saber por el propio Claude cómo ha usado el dinero ajeno, no exterioriza su derrota espiritual con algún estallido nervioso de los usados en época próxima. Las palabras que le dirige son, apenas, éstas: "C'est un malheur, un accident... Ton ^{âme} d'enfant a jouée avec la vie (avec amertume). Le sentiment des responsabilités n'est pas départi à tous... Mais non, mon enfant... Ne t'apeure pas... J'arrangerai les choses... C'est une petite croix... J'avais péché par orgueil... C'est la punition, voilà tout".

La psicología actual encontraría, en esta última frase, material revelador de ese tipo femenino que, al despertar de la adolescencia, quizá consagrarse a Dios y, más tarde, se dió a un hombre con afán de sacrificio y en consagración definitiva, "le don nuptial de soi". Su confesión tiene ese sentido de autoculpabilidad que el psicoanálisis siempre se esfuerza por descubrir. Más sugerentes aún las palabras finales con que consuela a su marido: "Pleure sur toi... Claude... pleu-

re".

El esmero con que Bataille recama las descripciones vuelve a percibirse, por ejemplo, en el fragmento en que Roger elogia las manos de Grâce: "En les dessinant il me vient, jusqu'à la joue leur tiédeur, leur atmosphère... Je les frôle en passant, j'en ai le cœur serré... ne bougez pas... c'est délicieux... Laissez moi les fixer, leur parler, les aimer avec leur peau caressante comme du papier de soie". ¿Cómo no recordar, ahora, la frase humilde y pobre de Claude en análoga actitud?

El proceso espiritual que une a Roger y Grâce se gradúa con prolija exactitud psicológica. El desamparo de una mujer como Grâce, que comprueba tardíamente su error, es terreno predispuesto, al producirse la reacción emotiva de un Roger, para que nazca el gran amor. El sacrificio final de Grace, lógica y progresivamente preparado, es la forzosa solución del conflicto.-

En POLICHE está dibujado uno de los más originales caracteres que puede ofrecer la especie dramática que analizamos.

El protagonista, hombre de mediocridad vecina a la insignificancia, esconde bajo la máscara del cínico Poliche -el nombre con que se le conoce de viejo en cierto círculo del París noctámbulo- la persona de Didier Meireuil, honrado ciudadano de Lyon en su mocedad.

¿Cómo y por qué se ha producido este desdoblamiento consciente? El propio Poliche habla a Boudier de su transformación de muchacho provinciano, tímido y correcto, en el hoy despreocupado parisiense, que agrupa a gente divertida. Esta transformación proviene del amor que le ha despertado Mme. Rinck, quien no reparó en él hasta que le oyó decir dos o tres tonterías más o menos graciosas. Su máscara queda entonces fijada. Será en lo sucesivo el sujeto que entretiene y anima a un grupo de amigos. Mantendrá el buen humor de todos, aun a costa de claudicaciones morales y del ocultamiento cuidadoso, tanto

de su amor por Mme. Rinck, como de su timidez y candorosa sensibilidad.

Máscara y rostro permanecerán separados hasta que Boudier revela a Mme. Rinck qué se oculta tras el cinismo ruidoso y espectacular de Poliche.

La novedad del caso atrae el interés de la tornadiza dama, quien obliga a Didior a confesar su verdad. Convienen en retirarse a Fontainebleau, para vivir la existencia tranquila que a él le es grata y ella asegura necesitar. Pero pasado un mes, Rosine Pink añora la vida nocturna de París y él lo percibe claramente. El mensaje de un amigo decide la situación: Mme. Rinck regresará a su medio habitual y Poliche habrá terminado su sueño.

Cuando se inicia el cuarto acto, están Poliche y Rosine en una estación pequeña de los alrededores de París. Rosine va a partir. Didier sabe que para él aquello es "el fin" pero su amiga le hace prometer que a su regreso de Lyon -donde él asegura tener que ir- la buscará en París. Él deja entrever que ese "pronto" será "nunca". Pero bah! -dice- para un Poliche perdido, hay diez reencontrados. Al que desaparece se le supone un fin novelesco. La verdad es que está donde estará él mismo, en Lyon. Están todos en Lyon, en Bordeaux, en cualquier ciudad provinciana; venden vino, son paseantes lugareños, burgueses. El domingo piensan en su juventud. "Piensan en ti, Rosine". La abraza. Su amiga no puede hablar. Parte. Luego él también se ajeja: "En s'en allant la tête basse, le col relevé, le chapeau enfoncé sur les yeux, il heurte un voyageur en retard qui traversait la buvette et qui laisse tomber sa canne" -acota el autor: Le voyageur (d'un ton bourru)- Vous ne pouvez pas faire attention, vous?". Poliche (se baisse ramasse la canne, le lui remet en souriant a travers ses larmes et dit): "Pardon".

Esta imagen final, gran acierto del dramaturgo, hace de Poliche un símbolo de esos seres que, incapaces de triunfar tal como son, se

refugian tras una máscara. Carentes de personalidad, viven de la que aparentan. Aún a costa de sus afectos más auténticos y sus convicciones más definidas, logran gozar la breve felicidad con que sueñan. Esta etapa fugaz será el refugio de sus almas opacas cuando los ahogue el gris ambiente a que los condena su ineptitud o su cobardía. Fracasados, no lamentan totalmente su derrota; brilla allá, en el lejano pasado, una lucecita del minuto que saborearon.

Este personaje, tan distante del conquistador grato a Porto-Riche -y diremos, su antítesis, ya que es el "conquistado"- puede señalarse como anticipo de algunos que figuran como protagonistas en el teatro de hoy: LEOPOLD le BIEN AIMÉ de Sarment o JEAN de la LUNE de Marcel Achard.

Para cerrar esta referencia a lo que de novedoso ofrece el teatro de Bataille, detengámonos en LA TENDRESSE, estrenada en 1921, apenas un año antes de su muerte. Interesa destacar que en esta obra Bataille estudia ese afecto particular, la ternura, así definida por boca de su protagonista, Bardac: "Qu'y a-t-il de beaux, de doux et de charmant dans l'amour?... C'est de tout mettre en commun, du matin, au soir. C'est la confiance dans le regard, le plaisir d'être ensemble... de rire... de se promener... d'aller, comme nous le faisons, a la campagne, bras dessus, bras dessous, donner à manger aux canards... d'appeler, inquiet, tout a coup: -Où est tu mon petit Coco, je ne te vois plus"... "L'amour... Ce n'est pas seulement les grands sentiments, le tumulte de coeur... non... Oh! c'est aussi d'être ensemble, dans une voiture, par exemple, et de dire à l'autre: -Lève la glace, tu vas avoir froid, mon chéri!". No parece difícil relacionar estas palabras con las que pronuncia Henry, en el 1^{er} acto de GRÉLUCHON DÉLICATE de Jacques Natanson, obra del nuevo teatro.

Desde el áspero grito de la pasión que Porto-Riche pone en boca de sus personajes, sacudidos por el amor más exigente, Bataille ha llegado hasta estos semítonos que coloran delicadamente la última obra

del comediógrafo realista.

De este modo, los dos autores que más sobresalen en la comedia psicológica de fines de siglo se particularizan, se *influyen* recíprocamente y se complementan. Resumamos aquí las notas que anteriormente, de manera dispersa, hemos ido señalando como distintivas del realismo psicológico finisecular:

1^a. Los autores que cultivan este teatro nos presentan, preferentemente, los problemas íntimos de sus protagonistas. Estos mismos personajes, o quienes los rodean, son los que comentan, analizan o intentan solucionar tales problemas.

2^a. En las obras de este teatro es frecuente que aparezca el amigo oficioso, a veces catalizador indispensable para los protagonistas, a veces vocero del autor.

3^a. Los personajes principales ven claro -o creen ver claro- en su propia alma y también en la ajena. Por esto sus perfiles son netos, los caracteres de una pieza y justificables sus contradicciones internas, cuando las hay.

4^a. Aparece en este teatro, aunque como secundario, el tipo del adolescente. Tipo bien estudiado y del que se destacan su angustia peculiarísima, su impulsividad, su vitalidad irrefrenable, su tendencia al ensueño.

5^a. Aparecen además -casi como ante modelos de una galería futura- esos personajes de humilde condición espiritual que luego abundan en el teatro de posguerra. Ejemplos: Poliche y Daniel Aubertin.

6^a. Los autores logran armonizar en sus obras el análisis psicológico con el lirismo expresivo. Además, revelan fina sobriedad en la utilización de los recursos dramáticos.

7^a. El amor es el tema permanente en el teatro de Porto-Riche y de ahí la unidad de su producción escénica. Mayor variedad de sentimientos se advierte en la producción de Bataille.

8^a. El conflicto en Porto-Riche arroja mucha luz sobre los problemas individuales de los personajes femeninos. Bataille enfrenta a los suyos con la realidad social.

9^a. Las protagonistas de Porto-Riche -dentro de la uniforme temática de su teatro- presentan definida diversidad psicológica: desde el egoísmo de Françoise y el de Germaine hasta la amplitud mental y la firmeza ética de una Dominique o una Thérèse.

10^a. Los protagonistas de Porto-Riche se parecen demasiado entre sí, como si fueran imágenes sucesivas de un mismo personaje, "el conquistador profesional", visto éste a lo largo de una única vida. Dicen que la propia... Bataille, en cambio, crea "el conquistado", con su yo aparential, o máscara, y su yo profundo o rostro. También hace de la ternura, matiz del sentimiento amoroso, el tema dominante de una obra.

11^a. Porto-Riche y Bataille suministran al teatro ulterior muchos elementos de análisis afectivo y pasional. Enseñan la técnica a los autores más jóvenes, que luego éstos modifican, o en la cual mezclan varios procedimientos de sus predecesores. Así, Porto-Riche y Bataille, siempre ocupados en mostrar la compleja motivación de los actos humanos, emplean alternadamente las explicaciones directas, las autoconfesiones, las definiciones sentimentales, las aclaraciones de una actitud ocasional o de un proceder constante.

12^a. El diálogo de Porto-Riche -antes de recibir el influjo de Bataille- es ingenioso, está lleno de brío y cobra interés teatral. Después de recibido ese influjo su diálogo logra mayor colorido, alcanza más vuelo si la índole de algunos personajes le permite elevar la tesitura de cierta escena.

Fin de la primera parte

II) El teatro simbolista - Maeterlinck

Contemporáneas de la comedia realista psicológica, otras obras del teatro francés responden a un signo estético opuesto: el simbolista.

Esta palabra cobra distinta significación según habiemos de la lírica o de la dramática, Aplicada a la primera, designa la llamada "escuela simbolista", cuya trayectoria puede fijarse entre los años 1885 y 1902 -si se acepta la cronología de Thibaudet-. Fué un "modo de conocimiento", en que el poema era una revelación de la verdadera realidad, y el poeta, un vidente, Esta corriente estética surgida como reacción contra el movimiento realista-naturalista, y aún contra el Parnaso, tuvo su mejor expresión en el famoso soneto "Correspondances" de Baudelaire:

"La nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
qui l'observent avec des regards familiers"
.....

También en "Harmonie du soir", del mismo autor, anticipa otros caracteres de esta tendencia que señala el poema como expresión de la sensibilidad, más que resultado de lucidez intelectual. Hecho de sugerencias, encuentra en la melodía -perceptible en los poemas citados y destacable después en Verlaine- una manera de liberación de las sujeciones del ritmo. Así surge el verso libre, otra característica de la lírica simbolista.

Esta escuela literaria encuentra, para difundirse, el ambiente favorable que en el París de 1880 a 1890 preparan, tanto la acción negativa de los detractores del naturalismo y del dominio absoluto de la ciencia, como la obra afirmativa del neo-idealismo que encabeza Bergson. En los dominios del arte, no son ajenos al movimiento, la

influencia de Wagner con su complejo drama musical, y las producciones de Ibsen, Tolstoi o Dostoiewski, difundidas, por medio de traducciones, en periódicos y libros. Desde entonces, toda la masa de lectores y jóvenes autores a quienes no satisfacía la limitación del hecho material y de su restringido horizonte ideológico, pudo afianzar los derechos del espíritu y de la idea. La realidad circundante no era sino apariencia de la verdadera realidad. Sólo el poeta, como el antiguo vate, era capaz de aprehenderla:

"En art et en littérature, le symbole est un signe vivant et émouvant par soi, qui suggère, suscite, rend actives et passionantes et ainsi introduit dans nos coeurs des idées trop vagues ou trop complexes ou trop amples ou trop supérieures pour ne pas se perdre et mourir lorsqu'on s'acharne à les définir et à les analyser. Le symbole est la transfiguration évocatrice et la forme vitale des idées froides et abstraites, des sentiments obscurs et impossibles à exprimer, des aspirations et des instincts" -expresa Strowski. (Tableau de la littérature française au XIX et au XX siècles).

En cuanto a la dramática, el término "simbolista" apunta en dos direcciones: una, que escoge determinadas obras de Ibsen -PEER GYNT, por ejemplo- en las cuales el genial dramaturgo noruego quiso alegorizar en la escena sentimientos e ideas. Es explicable, pues, que la influencia ejercida por este autor sobre la dramaturgia francesa finisecular, se canalizara en el llamado "teatro de ideas", que tan dignamente representa François de Curel. Podría llamársele, con más propiedad, "simbólico".

Por otra, aplíquese el calificativo a la mayoría de las obras de Maeterlinck, con las que este autor parecía llevar a la escena los

postulados de la "escuela simbolista". Insistimos en decir parecía, porque aunque algún autor como Ruberti señale que corresponde a los poetas belgas el mérito de haber transportado al drama los cánones y conceptos de la nueva escuela lírica, quizá esto no ocurrió exactamente así. El "teatro simbolista" que tiene como figura señera a Maeterlinck, no se encuadra ni por sus intenciones ni por la realización, dentro de lo que significó estrictamente el simbolismo en la lírica, cauce por donde se deslizó aquella corriente de sugerencias y molodías.-

No podía escapar a un hombre de la calidad del dramaturgo belga, que el teatro, arte de masas, no pervive cuando se descuidan los elementos capaces de hacer vibrar en una emoción común a esa colectividad ocasional constituida por los espectadores. Strowski acierta, al decir que la interpretación individual hecha por el lector apasionado del poema simbolista y en la cual aquél no pierde ninguna de sus resonancias, no puede encontrar modos de equivalente transmisión en el drama. Así lo entendió Maeterlinck. La preocupación metafísica del dramaturgo belga lo llevó a creer en la existencia de otros poderes "énormes, invisibles et fatales" que regían el poder humano. Además, pensaba que el destino individual se ve contrariado a menudo por fuerzas poderosas que lo hacen juguete de sus designios. Aquellas potencias y estas fuerzas actúan, permanentemente, cercando y acorralando al hombre. Su teatro debía, pues, reflejar esa lucha y ese final aniquilamiento.

Cuando Maeterlinck arriba a París para terminar la carrera de abogado, antes de 1889, pertenece ya al grupo de los simbolistas belgas -que forman, entre otros, Georges Rodenbach, Emile Verhaeren y Charles van Lerberghe. El joven nacido en Gante, en 1862, y que ha vivido su adolescencia con la mirada puesta en el horizonte indeciso de sus tierras brumosas, podrá sintonizar la novísima corriente de ideas que intenta desplazar al naturalismo imperante. De este modo nace LA PRINCESSE MALEINE, obra escrita en 1889 y que cobra la importancia que se

ñaló Octave Mirabeau en el conocido artículo publicado por el "Figaro" (agosto de 1892). No es casual que los dos teatros surgidos en el decenio 1890-1900, como reacción contra el "Théâtre Libre" de Antoine -el "Théâtre d'Art" fundado por Paul Fort y el de "L'Oeuvre" de Lugné-Poe- estrenaran obras simbólicas. En dichos teatros estrena Maeterlinck L'INTRUSE y LES AVEUGLES. Luego, INTERIEUR.

El simbolismo de Maeterlinck procura crear en la intimidad de los espectadores, más que en la misma escena, una tensión particularísima: la que provocarán las fuerzas ignoradas, pero presentidas, que, al actuar sobre "las marionetas" que son los seres humanos, despiertan piedad y terror. ¿Cómo procede el dramaturgo para lograr ese estado de ánimo colectivo y de qué recursos técnicos echa mano?

Procuraremos señalar, escuetamente, en La PRINCESSE MALEINE; los elementos mediante los cuales el autor crea el "clima" que envuelve al espectador y convierte su espíritu en fina caja de resonancias:

1. Signos naturales -lluvia de estrellas, estrella de larga cabellera, lluvia, luna negra, cielo rojo, surtidor que dialoga- que los personajes interpretan como signos premonitorios.

2. La expresión "dicen" agregada a las afirmaciones, para teñirlas de sugestiva vaguedad.

3. La realidad concreta, pavorosa y violenta: incendio, gritos, rompimiento feroz del rey Hjalmar con el rey Marcellus, amenazas, sarcasmos que fulguran en la escena.

4. Diálogos en que sólo uno de los interlocutores expresa claramente su pensamiento; el otro, por medio de la entonación. En el primer acto, la escena del rey Marcellus y la princesa Maleine.

5. Lenguaje de sugerencias extrañas (el del príncipe Hjalmar); nombres de animales asociados a ideas lúgubres (murciélagos, ratas, arañas, buhos, cuervos, etc.); balbuceos de niño (los de Allan); pre-

sencia de un animal, que es el único que presiente la desgracia (el negro perro Plutón), que podría recordarnos la zoología de Poe.

6. Diálogo en eco, repeticiones intencionadas, llamados extraños, ajenos a una causa natural. Por ejemplo, la escena IV del 1^{er} acto, entre Maleino y la nodriza; la escena I del 2do. acto y final del mismo; la escena V del 3^{er} acto.

7. Final de acto, en que un monosílabo es toda la expresión de un estado de cosas y de ánimo (por ejemplo, el del acto 1^o).

8. Sentimientos equívocos, apenas apuntados, que van colorando y concretando el drama. Las frases vagas de Hjalmar, que sugieren cuáles son los sentimientos de la reina Anne hacia él, en la escena III del 1^{er} acto, la escena del 2^{do} acto, etc..

9. Parcelación de cada acto en numerosas escenas, de mutaciones bruscas, que anuncian los "cuadros" del teatro contemporáneo.

Paulatinamente, a través de los cinco actos de la obra, los espectadores admiran la ternura y la fragilidad de la princesa Maleine; lamentan que el destino, bajo la forma de la reina Anne, se interponga en el camino de su amor y sea del príncipe Hjalmar; la compadecan en sus desdichas y la acompañan en su peregrinar con la vieja nodriza hasta que vuelve a encontrar a su príncipe; y presienten que el reencuentro atraerá sobre su cabeza la ira de los hados adversos. De aquí que cuando se produce la atroz escena en que la princesa Maleine muere a manos de la reina Anne y del rey Hjalmar, -símbolo de la maldad humana- el auditorio, lleno de piedad por la víctima inocente, siente terror. Los hechos subsiguientes -muerte de Anne y del príncipe Hjalmar, inconciencia senil del rey- son los otros signos que señalan el paso de esa "injusticé sournoise, dont les peines -car cette injustice ne récompense pas- ne sont peut-être que des caprices du destin". El propio Maeterlinck, al llamarlos "juegos crueles e infle-

xibles que el amor y la muerte pasean entre los vivos", subraya, inequívocamente, el sentido que ha pretendido transmitir al público, mediante la original estructura dramática de su creación.

L'INTRUSE -obra que, como los AVEUGLES, se estrena en 1890- consta de un acto desarrollado en una sola escena. Los efectos de sugestión están proporcionados por la interferencia de los tres planos que ocupan, espiritualmente, las tres categorías de personajes: el tío y el padre que atados al dato concreto, explican de manera racional, positiva, los hechos que ocurren; las hijas, que son el elemento poético, verdaderos agentes de la imaginación del poeta; y el abuelo, ciego, que es el único vidente. Sus presentimientos, claramente expresados, hincan en el alma del espectador la angustia de la muerte que se acerca.

En esta obra los silencios tienen valor de sugestión, tal como lo tienen: la guadaña que alguien afila, el ruido de pasos cuya procedencia se ignora, el vagido del niño y su llanto desconsolado, la puerta que se abre...

Circunscripto a corporizar la presencia de la muerte, en esta obra el autor ha utilizado más sobrios recursos escénicos que en la PRINCESSE MALEINE. El diálogo -excepto en los aspectos ya mencionados, de clara finalidad- se desliza por el curso habitual de la conversación hogareña.

Los AVEUGLES -dedicada al amigo íntimo del autor, Charles van Lerberghe+ y, según algunos, con "Les Elaireurs",+antecedente inmediato del "teatro de sugestión"- es drama que reclama ser contemplado desde el ángulo del símbolo al modo de Ibsen.

Desrealizan la obra, tanto su ubicación en el espacio ("une très ancienne forêt d'aspect éternel sous un ciel profondément étoilé) y los personajes (les aveugles), como la escenografía indicada para la obra con caracteres de fantasmal vaguedad: árboles funerarios, sauces llorones, cipreses y matas de asfodelos enfermizos. Todo prepara el

ánimo del espectador para penetrar en el sentido del símbolo: Los ciegos son los seres humanos perdidos en el antiquísimo bosque septentrional, el universo, donde la muerte del sacerdote-guía, con que los a-bruma el destino, los deja a merced de las fuerzas, atroces, potentes y fatales, que dominan al hombre y lo agobian.

INTERIEUR, obra que estrenó en 1894 el teatro de "L'Oeuvre", integrada con l'INTRUSE y los AVEUGLES, el llamado por su autor "Théâtre des marionettes". Logra producir en el auditorio el estremecimiento de la muerte, pero también yergue frente a ella -no para detenerla, sino para atenuar el dolor- un ser muy humano. El Anciano es el protagonista a través del cual la noticia de la pérdida de un ser querido pierde su abrumadora frialdad. El autor ha personificado en él los esfuerzos de millares de seres que viven procurando la dulcificación de esa fuerza misteriosa, ciega e incontrastable. No se trata, ya, del vidente de l'INTRUSE, que preanuncia la muerte, sino de quien no supo ver la muerte en la sonrisa de aquélla que iba a morir, sonrisa "de los que quieren callar y de los que temen que no se les comprenda". Conmovidó al contemplar la límpida placidez del grupo familiar que vela ajeno a la desgracia inevitable, retarda el apresuramiento de Marta, la que no sabe qué es un rostro en el momento en que la muerte va a pasar por sus ojos, y la del Forastero, a quien sólo le interesa contar fielmente, señalar el preciso detalle concreto de cómo encontró ahogada a la joven. Indiferencia perfecta del que pasa, sin arraigos cordiales, cerca de la dicha y la ternura, inconsciente del efecto de palabras que las quiebran. Él simboliza a la Muerte, que tiene premura de llegar.

Este drama de Maeterlinck, que encierra como ninguna de las obras de "su primera manera" -las escritas antes de MONNA VANNA - un poder de evocación de las fuerzas ocultas que rodean la vida humana, exige, también, como ninguna, la comunicación simpática de los espectadores,

fundidos en inefable emoción colectiva. Carente de verdadera acción, ceñidos al mínimo los efectos de la noticia que llega, el drama ocurre en "la intimidad" de cada espectador. La capacidad de sentir que haya en éste, unida a la fuerza de sugestión que se desprende de la escena -fusión de actores y escenografía- crea la obra total dentro de aquél. Por eso exige ser representada para realizarse cabalmente.

Con esas obras anticipa Maeterlinck los caracteres del que más tarde se llamará "teatro intimista" y del que hablaremos más adelante. Este teatro encontrará preparado el ambiente cuando conceda valor a los siguientes recursos:

- a) Silencios expresivos;
- b) Matices emocionales del diálogo en eco;
- c) Frases cargadas de un sentido sólo perceptible para determinados interlocutores y también para cierto sector del auditorio;
- d) Lenguaje sincrético de los personajes, que, aparentemente, intercambian impresiones, cuando en verdad, siguen la línea de su estremecida sensibilidad;
- e) Seres no siempre racionales que, junto con las fuerzas telúricas, cobran significación humana y son aviso de hechos próximos.

Con la parcelación de los actos en cuadros y con los cambios bruscos de situaciones y de ambiente, Maeterlinck se adelanta al teatro de posguerra. Además, cuando desrealiza a los personajes y los hace víctimas de esas poderosas fuerzas, "dont nul ne sait les intentions, mais que l'esprit de drame suppose malvoillantes, attentives à toutes nos actions, hostiles au sourire, à la vie, à la paix, au bonheur", cuando llama la atención sobre lo menudo cotidiano y cuando

llena la escena con mensajes de lo ignoto, abre un campo que será fecundado tiempo después. Antes, los realistas y naturalistas habían recortado los caracteres, estructurándolos en unidad de conducta, y creían mostrar claramente los motivos ocultos de los actos cuando reflejaban con grandes gestos y extraordinarias frases los más hondos conflictos.

Después de Maeterlinck pudo afirmarse, aún sin conocerse a Bergson, que la inteligencia no era suficiente para penetrar en el arcano del ser. El teatro del autor belga se impregna de "l'idée que le poète se fait de l'inconnu dans lequel flottent les êtres et les choses qu'il évoque, du mystère qui les domine et les juge et qui préside à leurs destinées".

A través de los asuntos que trata y de la técnica con que realiza sus obras, es posible rastrear su posición antipositivista y su creencia en potencias ininteligibles y terríficas que dominan al hombre y lo hacen juguete del destino.

Expone su ideario en el prólogo de sus dramas y especialmente en LE TRESOR DES HUMILES, conjunto de ensayos donde puntualiza su "teoría del silencio". Ha de entenderse éste en el sentido propio de una obra dramática: posibilidad de dejar al auditorio el tiempo necesario para percibir el diálogo subyacente, verdadero diálogo de almas. Es evidente que ese "despertar del Alma", apenas soslayado por el teatro conocido hasta la aparición de Maeterlinck, debió preocuparle a quien llevó su angustia metafísica al teatro.

Fuerzas que rodean al hombre y que éste ni conoce ni domina; fuerzas también desconocidas dentro de la intimidad del hombre; secreto del ser y enigma del universo, son problemas que, al plantearse en la escena, han debido ser fructíferos para el arte de nuestro siglo. Por eso no debe juzgarse el valor de Maeterlinck aquilatando sólo sus propias obras, sino las perspectivas que dibujó en el horizon

te de la nueva dramaturgia. Si nos limitamos a recoger el caudal que proviene de aquéllas, habrá que convenir en que tiene los defectos que el propio autor señaló en el prefacio de sus obras completas, editadas en 1929 por la Bibliothèque Charpentier. Podemos asegurar que este teatro profundo origina dos vertientes de desigual hondura: la del teatro de GRAND GUIGNOL y la del teatro metapsíquico, de estrecho parentesco con las prácticas espiritistas.

Poco agregan a los factores anotados, los dramas posteriores: PÉLLEAS et MÉLISANDE, de 1892 -al que ha hecho famoso el genio musical de Debussy- o ALLADINE et PALOMIDES, o MORT DE TINTAGILES, de 1894. La misma angustia, el mismo destino ineluctable, la misma fuerza desconocida -la Muerte- quiebran inocentes y delicadas vidas. En PÉLLEAS et MÉLISANDE figura un personaje, Arkel, de caracteres nuevos en las obras de la "primera época" de Maeterlinck. Hay en este personaje cierta clarividencia y menos acatamiento al destino ciego; de ahí que lo señalemos como el anticipo de un cambio de las convicciones del autor dramático. Ya en el citado prefacio, Maeterlinck aclaró la categoría de otras obras suyas: "Quant aux deux petites pièces qui suivent "Aglavaine et Selysette", savoir: "Ariane et Barbe-Bleue" ou la "Délivrance inutile" et "Soeur Béatrice", je voudrais qu'il n'y eût aucun malentendu a leur endroit. Ce n'est pas parce qu'elles sont postérieures qu'il y faudrait chercher une évolution ou un nouveau désir. Ce sont, à proprement parler, de petites jeux de scène, de courts poèmes du genre assez malheureusement appelé "opera-collique" destinés a fournir aux musiciens qui les avaient demandés un thème convenable a des développements lyriques". Estos nos evitaría tener que hablar de ellas, si no quedara por agregar, que, ARIANE et BARBE-BLEUE, como los AVEUGLES, pueden considerarse como obras simbólicas a la manera de Ibsen. Las cinco mujeres de BARBE-BLEUE son liberadas por ARIANE, la única que lucha contra los prejuicios,

las falsas prisiones que todos han levantado para ahorrojar al sexo femenino. Pero ellas, una vez libres, retoman sus cadenas, acarician a su carcelero y... vuelven a la esclavitud.

AGLAVINE et SELYSETTE está ligada a la vida íntima del autor por la influencia notoria que en él ejerció Georgette Leblac, cuyos rasgos físicos le sirvieron de modelo para trazar a la protagonista. Antes de lo que suele señalarse y antes, pues, que en MONNA VANNA, Maeterlinck traslada a la escena un episodio que nada tiene de misterioso ni ajeno a la vida de los personajes centrales. Inicia, así, una "segunda manera". No encontramos verdaderos caracteres en esta obra. Apenas "rasgos". Tal la belleza singular de Aglavaine, su potencia interior, su serenidad frente a Selysette, a la que alguien dibuja "siempre amante y suave y con la buena sonrisa de una felicidad profunda en la boca". En cambio, podemos señalar "estados psicológicos, influencias recíprocas de las almas; todo esto presidido por una diosa nueva: la Razón. Ella ha de atenuar el atroz sufrimiento que desgarró a la dulce Selysette, quien acepta con resignación estóica que en su lugar de esposa esté, para siempre, presidido por Aglavaine, "uno de esos seres que saben reunir las almas en su origen, y cuando está ella delante, siente uno que no hay nada entre sí mismo y la verdad;.."

Aglavaine es la suprema belleza, la suprema bondad y la suprema sabiduría; también simboliza el destino. Así lo entiende Selysette y apaga su vida para no crear el conflicto que puedan engendrar los recordamientos.

Muy fácil sería encontrar el paralelismo entre esta obra y LA SAGESSE et la DESTINÉE. Poco tiempo después de publicada AGLAVINE et SELYSETTE, Maeterlinck dejaba correr su pluma y la moja en tinta nueva. Hasta la dedicatoria de su última obra refuerza nuestra afirmación. Y releer sus páginas es confirmarla. Ya no se trata del Maeterlinck que

creaba seres dominados por el destino; "el destino verdadero es un destino íntimo". "El acontecimiento en sí es el agua pura que nos escancia la fortuna, y no tiene generalmente, por sí mismo, ni sabor ni color ni perfume. Se hace hermoso o triste, dulce o amargo, mortal o vivificante, según la cualidad del alma que le acoge," "no existe fatalidad interior". La voluntad de la sabiduría tiene el poder de rectificar todo lo que no alcanza mortalmente a nuestro cuerpo. A menudo consigue hasta introducirse en el dominio estrecho de las fatalidades interiores. Verdad es que es preciso acumular en sí un tesoro pesado y paciente para que esta voluntad encuentre, en el momento solemne, las fuerzas necesarias": He aquí el nuevo ideario. No en vano encontramos en estas páginas los nombres de Epicteto, Marco Aurelio, Antonino Pío. Una corriente estoica satura los razonamientos, así como fué la razón lo que impregnó las relaciones de los tres protagonistas de *AGLAVAINE et SÉLYSETTE*.

Desde este instante, la personalidad de Maeterlinck no interesa a nuestro estudio. Ninguna influencia importante se puede señalar fuera de las ya apuntadas. De las obras que subsiguen: *MONNA VANNA* (1902), *JOYZELLE* (1903), *L'OISEAU BLEU* (1908), *MARIE MAGDALEINE* (1913), *LE BOURGEMESTRE de STILMONDE* (1918), *M. BERNIQUEL* (1913), aunque alcanzan, algunas de ellas, notoriedad universal, su influjo carece de utilidad para nuestro estudio. Recordemos, no obstante, que *L'OISEAU BLEU* suministró a una obra de J. J. Bernard -*L'AME EN PEINE*- un episodio de interés; que *Le BOURGEMESTRE de STILMONDE*, escrita en momentos en que Bélgica sufría penosamente los horrores del invasor germano, fué considerada por Thibaudet como casi una obra maestra. Lalou opina: "Pendant la guerre il servit sa patrie par la plume et par la parole; *Le BOURGEMESTRE de STILMONDE* est un témoignage plus efficace que maintes déclarations enflammées". Y el lector argentino así pudo comprobarlo cuando "Plus ultra", revista mensual bonaerense ya desaparecida, publicó la traducción de dicha obra en setiembre de 1918.-

III - La comedia intimista de posguerra

"Quizá no fuera aventurado afirmar que de la comedia intimista deriva en parte la nueva comedia psicológica de posguerra, tangencial del drama pirandelliano del ser y del conocer" se lee en el Panorama del nuevo teatro de José María Monner Sans.

Son "comedias intimistas" algunas escritas antes de la gran guerra 1914-18, que eslabenan la comedia psicológica finisecular con las obras dramáticas de posguerra. Estas calan más hondo en el alma de sus personajes -hasta el trasfondo- y muestran en la escena, el individual conflicto que aflige al hombre de hoy, preso en su angustia.

En tres o cuatro comedias intimistas puede señalarse el enfoque particular de sus respectivos temas. Uno muy similar anuda, por ejemplo, las siguientes: LIEBELEI de Schnitzler, LA VENA D'ORO de Zorzi, LA SOLTERONA de Pico, MADEMOISELLE BOURRAT de Anet. Se trata de conflictos que crea la moral corriente en la intimidad pasional de la mujer.

Cada comediógrafo, al llegar a la zona instintiva de sus personajes, ha hecho traslúcido el problema sin afán discursivo ni exposición minuciosa, tan gratos estos recursos a los autores del siglo XIX. De ahí que tales comedias anticipen modalidades más desarrolladas luego en la comedia psicológica de posguerra. Y en algunas de esas comedias intimistas hay vibración lírica y, en otras, sobriedad expresiva; en todas, exactos matices psicológicos al afrontar un problema real.

Recordemos varios rasgos significativos de dichas obras:

LIEBELEI, de Arthur Schnitzler, estrenada en el "Burgtheater" de Viena, el 5 de octubre de 1895, mereció el honor de que George Pitöeff la repusiera en el "Vieux Colombier" (1933) bajo el título de AMOURETTE (Amorcillo), traducción del suyo original.

Un cronista, Robert de Beauplan, dijo entonces: "Pitöeff... a cherché seulement à mettre en relief la caractère d'intimité de l'oeu-

vre et il y a réussi par la simplicité expressive des décors, par la recherche délicate des détails".

Referencia oportuna: el fino director escénico tenía sensibilidad para apreciar los valores aun novedosos de LIEBELEI y confiar a Ludmilla Pitöeff, su compañera, el papel de una protagonista de tan rica fibra pasional. Y obsérvese que para el auditorio de 1933, LIEBELEI no pervive por los toques de sátira que da el autor al anudar el breve idilio de Fritz, el aristócrata vienés, tierno en su ligereza, con Christine, la sensitiva enamorada. Pervive porque es atrayente la configuración del personaje humilde, aquel suave y comprensivo músico Weiring, padre de Christine. También por la pasión entrañable que consume en pocos días a la joven, típica adolescente.

Las palabras con que el dulce viejito Weiring responde a la entrometida burguesa Mme. Binder nos anuncian el tema de la obra: "Je ne sais si c'est vraiment la peine de gâcher sa jeunesse, de la perdre... à quoi leur sert toute, leur vertu, à ces pauvres filles, en admettant même qu'après des années d'attente un bonnetier viennois demande leur main."

Y ahora entonces, el recuerdo de la hermana, envejecida a su lado "monotone, un jour comme l'autre, sans bonheur, sans amour"... "Autrefois, je pensais comme vous, quand elle était encore jeune et jolie... et je me croyais très intelligent et très bon... mais après quand j'ai vu ses premiers cheveux blancs et ses premières rides... et que les jours passaient tous pareils... et que d'une jolie fille elle était devenue une vieille fille fanée -tout doucement sans que je m'en sois aperçu- alors seulement j'ai compris ce que j'avais fait". "Je la vois encore assise en face de moi, le soir sous la lampe; je vois son sourire résigné et puis son regard si doux qui semblait toujours me dire merci... alors que moi j'aurais voulu me jeter à ses pieds, lui demander pardon de l'avoir si bien gardée de tout danger... et de tout bonheur".

Así está planteado el caso de conciencia que conmueve al personaje de menos relieve, aparente. En tres momentos capitales, planteada la calidad del patético amor de la hija que la llevará a la muerte:

Ante su amiga Mitzie, Christine desnuda su alma: "Les hommes, les hommes: Je ne te parle pas des hommes. Les autres me sont indifférents, je ne m'intéresse qu'à un seul homme et toute ma vie ce ne sera que lui!".

Esta diferenciación amorosa que especifica en determinada persona el ideal y el apetito, la corrobora frente a Fritz, en delicioso abandono: "Tu regrettes déjà de me l'avoir dit? Mais si tu es libre, Fritz, tu es libre, peux me quitter quand tu voudras. Tu ne m'as rien promis... et je ne t'ai rien demandé. Après... qu'importe! Je ne sais pas ce que je deviendrai... Mais j'aurai été heureuse une fois... je n'en demande pas davantage. Je veux seulement que tu saches et que tu croies que je n'ai aimé personne avant toi... et que jamais plus je n'aimerai personne plus tard... quand tu ne me voudras plus".

Estas palabras alcanzan a traspasar la elegante despreocupación de Fritz, para quien Christine es sólo "amourette". Murmura, conmovido, ante el relámpago de pasión que le revela a él, distinguido aristócrata, la belleza de esa alma de humilde adolescente: "Ne le dis pas. Ne le dis pas. Ce serait... trop beau".

De adolescente, sí, este amor que cuando se entera que Fritz se ha muerto, y no por ella, quiere marchar a esa tumba recién abierta que encierra lo que queda de cuanto fuera su razón de vivir. Como Mitzie le hace notar que tal vez se encuentre con otra mujer, rezando allí, dos palabras: "Je n'y vais pour prier. Non".

Sólo el padre comprende el drama que acongoja el alma de su hija y presiente la catástrofe: "Elle ne reviendra pas... elle ne reviendra pas". (Il s'effondre en sanglotant)."

Es indudable que si Christine, como adolescente, pertenece a la familia de Augustin, el de LE VIEIL HOMME de Porto-Riche, y ofrece ri-

ca observación del caso individual, su caso agrega, además, un atisbo del problema de la mujer apasionada que entrecruza su vida con la de un hombre incapaz de compartir hondamente la dicha riesgosa de tal sentimiento.

La novedad no está, por cierto, en la acción externa. Pero el perfil de cada carácter y el desenvolvimiento, en breve lapso, de los síntomas del proceso espiritual de Christine y la exposición del problema de conciencia que hace el propio padre, sí pueden señalarse como elemento dramático de valor nuevo. El diálogo sobrio, la pasión sin grandilocuencia, los manudos toques de ironía y de sátira social también le confieren categoría a esta obra, que, desde su título (LIEBE-LEI: AMOURETTE: AMORCILLO) señala la leve tristeza irónica con que el autor ha contemplado el eterno tema del idilio juvenil, a menudo de infeliz desenlace.

LA VENA D'ORO (1918) de Guglielmo Zorzi, ha sido repuesta en Buenos Aires varias veces. Parece sintomático que una obra escrita sin alardes de novedad, en las postrimerías de la gran guerra, pueda resistir nuevas reposiciones. Pero es que La VENA D'ORO, aunque por su acción, estructura y desenvolvimiento ofrece las características propias de la comedia psicológica del siglo anterior, anticipa, en varios de sus pasajes, otras modalidades de la llamada comedia intimista.

Es fácil, en efecto, encontrar analogías de tema y asunto con MAMAN COLIBRI de Bataille. Pero mientras éste no escatima al espectador todos los hechos que debe conocer para entender la acción, Zorzi, sin omitir episodios secundarios -claro está- soslaya situaciones ingratas y mediante el símil poemático, sugiere el problema. Cuando, en lírica evocación, Guido Manfredi, halla redivivos en la condesa María Usberti los rasgos de Giulia, la matrona de la romanidad clásica, el lector experto sabe, ya, que producido el "coup de foudre", la condesa no seguirá las huellas de Madame de Rysbergue, protagonista de MAMAN COLIBRI.

En ambas obras, de parecido problema -el problema de la mujer apasionada que pasa por el matrimonio sin conocer el amor y a la cual llega, en el cenit de la vida, el cálido hábito de la pasión amorosa- actúa el amigo oficioso, el expositor que favorece la total intelección. En MAMAN COLIBRI -recordamos- es el propio marido de M. de Hysbergue. En LA VENNA D'ORO, el prof. Carlo Albani en dramática conversación con Conrado Usberti, hijo de la protagonista. En este parlamento, el traslado del problema al plano de la vinculación madre-hijo le confiere hondura intimista: "Ecco, come ha vissuto tua madre fin qui? Come ha vissuto? Hai mai considerato questo? Prima due genitori che, uno per un verso, l'altra per l'altro, non l'hanno mai amata. Una madre pazza, che per poter disporre a modo suo della sua libertà, cacciò la figlia in collegio a sei anni, e ve la tenna fino ai sedici, trascurandola. Un padre, che, occupato nelle ricerche della sua scienza, come s'era dimenticato della moglie, così trovò molto naturale dimenticarsi della figlia. Dunque: affetto da parte dei genitori, niente. Dopo, tu lo sai, la buttano in braccio d'un... -scusa, ma non sarebbe il caso di scegliere i nomi termini-. Vive con quest'uomo, senza amarlo e senza essere amata, per cinque mesi: poi è abbandonata e resta sola. Ci sarebbe da morire, ne conveni? Ma no: c'è qualcosa dentro di lei che la tiene in vita e che tutta l'assorbe e la distrae perfino dalla sua sciagura, c'è l'annuncio: l'aspettazione della creature, del suo bambino. E c'è un tesoro immenso di affetti, accumulato in quell'anima durante una fanciullezza deserta e una giovinezza senza amore: un tesoro senza fine. Ebbene, tutto questo tesoro, tutta questa piena d'affetti, ella li riverserà su te. E allora veramente comincerà per lei la vera vita. Vittima d'un nuovo egoismo, se vuoi, ma dell'egoismo unico che nutre di ciò che toglie: l'esigente amore dei figli. E così passano vent'anni, nei quali essa concentra nelle sua creature ogni pensiero, ogni battito del cuore; come rifugiata, isolata in questa magnifica oasi nel deserto che è la maternità. Passano vent'anni, Vent'anni che sono come una pausa nella sua vita.

C'è come in lei e intorno a lei una stabilità di giovinezza: nell' and
per il figliolo si tempra, come alla sorgente della vita e... non invec-
chia. Resta giovine, fresca: una bambina: la sorella di suo figlio. (Acce-
nna alle due fotografie). -Tua madre di venti anni fa, tua madre di qual-
que anno fa: due ragazze. Ma a un tratto questo figliolo, del cui amore e-
lla si è come nutrita, sostenuta, questo ragazzo è già diventato un uomo.
Comincia ad avere un ciclo di affetti suoi; sente il bisogno di avere de-
gli amici, diciamo pure, degli amori. È una legge di natura, e non c'è
da fargliene rimprovero: ma egli si forma una vita sua, strana, fuori di
casa, fuori del nido. E allora la povera mamma comincia a sentire che nell'
anima del figlio si oscurano per lei degli angoli, si chiudono dei repar-
ti... Tutta la bella attività di affetti materni trova degli ostacoli:
è come una piena che non abbia più sbocco o che si perda nella distesa
grigia di una palude. Noi non lo pensiamo, Corrado, ma è allora veramente
che noi caliamo come in una tomba, il cuore delle nostre mamme. Tu mi di-
rai che questa è legge che grava su tutte: siamo d'accordo: ma non tutte
sono nelle condizioni della tua: a molte resta il compagno, alla maggior
parte il tempo ha calmato... ha fatto sì che la freschezza del fiore sia
svanita, consuta al sopraggiungere del primo gelo. Ora pensa invece a una
donna giovine come tua madre, bella, a cui il tempo abbia tutto lasciato,
che si veda a poco a poco calare, rinserrare giù, nel buio, nel freddo di
un sepolcro. Va bene, l'anima ha la virtù di sopportare; il corpo avrà la
facoltà di abituarsi; al freddo e al buio ci si abitua - e infatti è stato
così: l'ho veduta rassegnarsi a poco a poco a questo tuo inevitabile abban-
dono- ma guai, veh, guai se in questo momento un raggio di sole, una vam-
pata di calore siano penetrati fino a lei! Guai se la natura abbia voluto
riprendere il suo dominio! Basta un raggio che sfiori, che investa. Res-
pingilo pure: ti occorrerà una gran forza, una forza sovrumana di sacri-
ficio; ma poi tutto l'essere ne è definitivamente scosso, rovinato: a
quel freddo, a quel buio non potrai più resistere. I sensi si sono

svegliati, e i sensi sono crudeli, si vendicano: uccidno anche, i sensi!"

Nos cuesta admitir que este parlamento sea demasiado extenso para el gusto de los espectadores de hoy que frecuentan el teatro psicológico de Jean Jacques Bernard o de Denys Amiel y que han observado la repercusión de las teorías freudianas hasta en la pedagogía; pero apreciada la obra con criterio histórico-literario, reclama juicio comprensivo. Téngase en cuenta que sólo después de la gran guerra, cuando más se difunden las doctrinas filosóficas de Bergson o se lee con fruición a Proust o se aplica, hasta la saciedad, el análisis freudiano, sólo entonces los temas que atañen al instinto se tratan sin gazmoñería ni eufemismos y que por esto es ya innecesaria la explicación discursiva.

LA VENA D'ORO desenvuelve dos procesos psicológicos: el del hijo, Corrado, que si admite ante la imagen arqueológica de Giulia Afrodita que fué víctima "del nostro egoismo", apenas nota que su madre ha despertado a la vida pasional, se yergue como y señor frente a ella y le grita su dolor egoísta de hijo que ya no la ve santa, intocada, madre, en suma. Este proceso cobra volumen y constituye la trama externa de la obra.

En cambio, fluye tácito el otro, el que ocurre en la condesa María Usberti, de 37 años, madre de un muchacho de 20 que trae al hogar-retiro delicioso- a su entrañable amigo Guido Manfredi, de 34. Este, a punto de perderla por el estallido del hijo, -después de una temporada de comunión espiritual que ha sedimentado el mutuo amor- le confiesa a María cómo la vió entrar en su vida íntima: "...la creatura del mio sogno si era formata: era là, davanti a me... tutta, col suo sacrificio, col suo silenzio, tutta... como ha detto lui poco fa: col suo silenzio. Oh, sembrò allora veramente che una pietra si fosse sollevata, per lasciar passare un alito di calore, una striscia di sole". Es la perduración del tono poémático que en vano, salvo en Ber-

nard o en Amiel, se buscará en el teatro de posguerra. Este, como la vida actual, prefiere la expresión, a veces brutal, de lo instintivo.

Tan callado es este caudal amoroso en la protagonista que, ante el estallido del hijo, pronuncia sobrias palabras de disculpa sin que asome ni la rebeldía ni la queja.

Silencios prolongados revelan que algo preocupa a los personajes del drama, pero sólo un "Più... non ritorna... più" expresado al hijo, interrogante de la ausencia de Guido, revela -en su sencillez- que bajo sus palabras sigue latiendo el dolor.

Esta escena, con que se cierra el 2^{do} acto, es de rico material expresivo, más por lo que se calla que por cuanto se dice: "Mamma! Mamma... sei una santa!... Mamma... sei benedetta, sei benedetta... Mamma! mia Mamma..." son las palabras entrecortadas del hijo, quien escucha esta trémula respuesta: "No, no! non parlare, non parlare... non parlare!..."

La intensidad de la pasión de la condesa María no llega a los espectadores por expresión directa en ningún pasaje de la obra.

Al comenzar el tercer acto, el autor nos describe así a la protagonista, "È seduta su una poltrona: inerte, senza pensiero, pallida e dimagrita. Indossa un abito sciolto da mattina, di colore scuro" Ni al hijo escapa ya que una dolencia extraña consume a su madre. Pero afanoso de hallar el remedio lejos de la verdad, busca en los viajes y la distracción lo que puede reanimarla. Las palabras del prof. Albani -ya transcritas- traen al plano consciente aquello que él se niega a reconocer. Después... la acotación lo dice: "Egli senta esse arriavato il momento in cui tutti i vincoli debbono spezzati, in cui la sua volontà deve superare tutte le forze contrarie che sono in lui e fuori di lui". Retengamos esta expresión: "que están en él y fuera de él".

La entrevista de Guido y Corrado -doloroso calvario para el hijo en marcha hacia la luz; su vena d'oro- es de limpio dramatismo y

verdadera hondura psicológica. El hijo ha mandado llamar al ^{hombre} padre que adora a su madre y a quien ella corresponde con creces. Es la vida que brando las quejas del convencionalismo social y la moral corriente. El marido que la abandonó vive aún y, aunque es un canalla, el vínculo legal subsiste e impide la normal unión de Guido y María.

Diálogo de sugerencias y sobreentendidos, deja correr, tácito, el drama confluyente de madre e hijo. Este, como M. de Rysbergue, ha realizado la última etapa de su proceso. Guido, digno y noble, reconoce: "Ebbene, vedi mi sembra che anche tu, nel fondo della tua anima, nel buio, dove il male si confonde col bene, dove gli uomini non hanno mai osato guardare forse chissà, per non affaticarsi, per non soffrire, tu abbia avuto il coraggio di guardare, e abbia scoperto una nuova bellezza: la vena d'oro nella tua anima. Certo sei il primo figlio che abbia superato nell'amore... la madre".

La obra finaliza con la delicada escena en que madre e hijo alcanzan la suprema comunión de la verdad, tan limpia como dura: "Mamma... (breve silencio) Ti ricordi... un anno fa? Sedevi lì. Mi dicesti: "Sai? Manfredi è partito e non ritornerà più". (Maria si sente mancare e, per non cadere, si appoggia al tavolino. Ma tutto questo ella attenua, per tema che il figlio s'accorga). "Ebbene, no sai, mamma... È ritornato... era qui poco fa... (Maria abassa il capo fra le spalle. Ha compreso che egli sa tutto e che è inutile nascondere). Corrado (dopo un silenzio pieno di commozione). "Gli ho detto anzi... che... ritorni questa sera". (Maria resta muta, immobile, vergognosa del suo silenzio che approva. Delle lagrime lente le scendono per la gote). Corrado (la guarda con un'espressione di grande tristezza e di grande amore. Poi le si avvicina e, quasi abbracciandola, con una palma costringe dolcemente il viso di lei ad aderire al suo. Resta così un poco guardando innanzi a sé. Poi socchiude gli occhi e, con voce che trema, voce di pianto, di gioia, d'infinita tenerezza, mormora appena): "Ah...".

De tan sugerente manera termina esta comedia intimista, anticipo

-sobre todo en este final, de abundante acotación y en que se anota el diálogo- de ese aspecto de la comedia psicológica de posguerra en que sólo "signos de lo inexpresado" revelan el drama profundo.

LA SOLTERONA de Pedro E. Pico, estrenada en el "Teatro Apolo" (1914), es singular ejemplo de un conflicto psicológico que se insinúa en la escena cuando el teatro de Buenos Aires está, todavía, empapado del realismo-naturalismo que declina, a estas horas, en Europa.

Nos interesa puntualizar cómo la obra puede ser incluida entre las comedias intimistas por ofrecernos dos planos: el superficial y el profundo. El primero -donde abundan los aciertos de observación de la casa de modas, la dueña y su marido, las menudencias de las muchachitas que en ella trabajan- muestra cuanto le ocurre a la joven Raquel.

En el otro plano, el caso de María Luisa, la mujer de 35 años bien conservados (como señala la acotación) que tiene su alma iluminada desde el día en que cierto joven, Roberto, la ha seguido y le ha hecho el amor: "Hay en mi vida, en esta vida que ahora puedo soñar ¿oyes? que puedo soñar, hay domingos con sol en las calles, con azul en el cielo, con flores en todas las ventanas, con pájaros en todos los árboles; y una pareja que disfruta ese sol, ese calor, esa fragancia, esos trinos; yo, tu amiga, ésta que puede contar ya sin miedo sus años y él... él, mi novio, ahora, mi marido, mi dios, mañana. ¡Qué ganas tengo de poderlo decir a todas y a todos...!"

No puede oírse sin emoción esta ingenua confidencia a la amiga. Es el estallido del caudal de inútil ternura que lleva una mujer dentro de sí. Por vulgar que sea el episodio y la exactitud de sencillas palabras dichas, murmuradas o pensadas por millares de mujeres, en la escena cobran humanísimo acento.

María Luisa no las repetirá, pues, cuando termina el acto ya se

ha apagado su ilusión. La llora con lágrimas irreprimibles que son la única exteriorización de todo lo que se ha derrumbado dentro de ella; Roberto es el galán de su hermana Raquel y cuando aquél satisfaga su capricho y Raquel vuelva vencida y próxima a ser madre, nadie sabrá qué ocurre en el alma de aquélla que soñó en voz alta durante el 1^{er} acto.

Tendrá todavía que sufrir una prueba más, el día que ella consiga que Roberto venga a reconocer a su hijito y obtiene la promesa de que no ha de desampararlo. Cruzan ambos algunas palabras sugestivas, pero María Luisa cierra sus labios a la insinuación y Roberto parte definitivamente. Nada llega al espectador de lo que ocurre en el alma de la ya envejecida solterona, hasta que un breve diálogo con don Juan, el padre, deja sospechar el drama oculto:

Don Juan -Pobre, tú, hija mía, tú que no nos has hecho llorar nunca.

María Luisa -¡Nunca! Por eso me ha tocado llorar a mí (Don Juan se acerca cariñoso a su hija. María Luisa añora Dios sabe qué, poniendo la mirada en el pedazo de cielo que descubre la vista).

Este sobrio final deja margen para entrever cuanto emana del conflicto íntimo de la protagonista. Que el problema está visto más como caso psicológico que como problema social lo dice, a mi juicio, la carencia de explicaciones o alegatos. Años más tarde, en 1936, cuando Samuel Eichelbaum estrene EL GATO Y SU SELVA, la escena argentina tendrá el más acabado exponente de la comedia psicológica del solterón y se habrá mostrado, también, de manera ejemplar, el tema de la solterona, problema social.-

MADEMOISELLE BOURRAT de Claude Anet, que fué escrita en 1903 y se estrenó en la "Comédie des Champs Elysées" mucho después, el 12 de enero de 1923, tiene caracteres que le prestan singularidad. En ella culmina, con toques de sello casi freudiano, el problema de la mujer,

señalado en las comedias ya mencionadas. La protagonista -realistamente reflejada- es la adolescente que acaba de salir del convento. Ingenua, dócil, perezosa, sólo actúa por el imperativo de dos fuerzas: el afán de sustraerse a la autoridad de la madre, avara y despótica, y la atracción de las formas que reviste la vida instintiva. Acuna a su muñeca, "su bebé"; va al establo porque sabe que ha nacido un ternero; observa los pájaros que en el jardín se persiguen y se buscan; alejada de los hombres por imposición materna (que incubaba ambiciosos planes al respecto) admira al jardinero, Celestín, cuyos brazos desnudos y fuertes la atraen terriblemente. Transcurre abril.

Con este veracísimo planteamiento, lo que subsigue es fácil de suponer. No nos interesa señalar la serie de recursos de que se vale Mme. Bourrat cuando se entera de la catástrofe ocurrida y la habilidad con que procede para inventarle, al desahogado profesor M. Allemand, un nacimiento de bastardía regia, justificativo de su aceptación como marido de la hija, ni su presencia de ánimo para retacearle la dote en tan apurado momento, que ella cierra con la acertadísima exclamación de cuánto le deberá aquélla! Sí, nos interesa, en cambio, la maestría de comediógrafo renovador en los trozos finales de cada acto, que dejan copioso material de sugerencias: el 1º, al mencionar cómo atrae a Mlle. Bourrat el físico del jardinero Celestín; en el 2º, dispuestos los planes para disimular el estado de la hija, la madre murmura que "llamará en su oportunidad, al médico de confianza, a menos que...". Y hace preparar el coche sin más trámite, para partir a Valleyres. El 3º, revelador del dolor de madre de Mlle. Bourrat, en la escena final con el padre. El 4º, que ya mencioné, cuando expresa que si su hija no es una ingrata, le recompensará todo lo que ha hecho por ella.

Esta penetración del comediógrafo a zonas profundas de la personalidad la percibe el espectador cuando debe agudizar su mirada para ver la imagen dolorosa de la joven, en el fondo del cuadro en que se

mueve desenfadadamente Madame Bourrat y con bovina actitud, su ejemplar consorte. Sólo una vez Mlle. Bourrat dice su pena. Está próxima a dar a luz. Es un día lluvioso del noviembre europeo. Su madre ha logrado ocultar el estado de su hija. La visitan tía y prima. Simula estar ocupada en las labores de una tapicería. Pero la pizpireta prima descubre que está tejiendo una "brasière". La explicación que Mlle. Bourrat intenta darle le desliza por el plano del ensueño: es para la criatura de una pobre gente que nacerá a fines de enero; ella va a verla a menudo; si es varón le pondrá "Robert", si es mujer, "Angélica". En pleno olvido, la sorprende la voz de su prima que la llama a la realidad, riéndose de que hable como si esa criatura fuese suya.

En efecto, ha hablado más de lo que debía. Ahora le preguntará a su madre qué hará ~~de~~ su hijo cuando nazca. Interrogada, la madre estalla: no lo verá nunca, será como si no hubiera existido. Y Mlle. Bourrat queda abrumada.

El padre la encuentra triste, deprimida. Oye la pregunta de si es cierto que algunas mueren al tener su hijo. El padre se sobresalta. La hija lo atrae a sí: "Me gustaría tanto morir, papá".

En el transcurso del 4º y último acto, nos enteramos de que, con la ayuda del cura, Mme Bourrat ha encontrado marido para su hija en el poco apetecible M. Allemand. Y el espectador, no muy avisado, queda suspenso al no observar en Mlle. Bourrat la explicable rebeldía ante semejante imposición materna.

Es que Mlle. Bourrat será madre. Debe ser madre. Es su sino. He aquí el trazo final que confiere relieve al personaje visto por dentro y cuya intelección queda librada a la sagacidad del espectador, pues de lo que pasa en el alma de Mlle Bourrat -o en su entraña- no hay expresión ostensible.-

La comedia entra, pues, en la categoría de "intimista", porque el drama de su protagonista no se exterioriza sino es detalles sugestivos que reclaman la interpretación del auditorio. De nuevo se ha puesto en

la escena el problema de la realidad afectiva pasional, instintiva de la mujer, en choque, a ratos brutal, con las normas creadas por la sociedad. Los anticipos freudianos son tan claros que no requieren comentario.

Resumiendo, diremos de la comedia intimista:

1º. Que continúa la comedia psicológica de fines de siglo: estructura, diálogos, conflicto. Pero como, además, anticipa modos dramáticos que se perfilan y ahondan en la comedia psicológica de posguerra, puede afirmarse que carece de caracteres netos, y, a ratos, recuerda otros, viejos. Obras, por tanto, de transición -que pueden ubicarse desde fines del siglo XIX hasta 1918, sin delimitación precisa- interesan más por lo que intentan que por lo que plasman definitivamente.

2º. Que ofrece dos planos a la observación: el superficial, de acción externa, y el profundo, conflicto que ocurre en la intimidad del protagonista.

3º. Que en muchas de estas comedias todavía persiste el amigo ocioso que expone el tema profundo de la obra; en otras, queda librada la total intelección a la sagacidad del auditorio.

4º. Que el diálogo sobrio, ajustado a la observación realista, carece de retórica, y la forma expositiva ha perdido grandilocuencia. Aparecen, ya, con intención insinuadora, el silencio, las pausas, algunos elementos líricos, que preanuncian "los signos de lo inexpressado", rasgo esencial en la comedia psicológica de posguerra.

5º. Que en las comedias intimistas dedicadas a ahondar el tema de la realidad psicológica de la mujer, se valoriza la vida instintiva femenina. Aparecen anticipos freudianos y queda planteado el problema social de la vida sexual de la mujer.

6º. Que la supresión de explicaciones, apartes, comentarios, y el propósito de concentrar el conflicto psicológico en el alma del prota-

gonista o de la protagonista exige al espectador cierta agudeza para percibirlo. Este procedimiento se afianzará en la comedia psicológica de posguerra; la comedia psicológica finisecular, en cambio, no ofrecía dudas ni planteaba interrogantes. Recordemos las conclusiones con que cerramos la 1^a. parte de este trabajo.

7^a. Que la comedia intimista no es privativa de tal país o de tal idioma. Recordemos las obras mencionadas en Panorama del nuevo teatro, ya citado, y convengamos con el autor, en que escritores diversos y dispares sienten -en lugares distantes- la coezón de ahondar los rasgos psicológicos de sus criaturas y revelar, en la escena, la escondida raíz de sentimientos a veces incommunicables, o el conflicto que los aflige. Precisamente, la angustia de la soledad espiritual de los seres. Angustia que es característica fundamental de la comedia psicológica de posguerra.

Fin de la III parte

IV) Comedia PSICOLÓGICA DE POSGUERRA

Es difícil establecer límites precisos de aparición y desenvolvimiento de una tendencia artística, pero al hablar de "comedia intimista" y de "comedia psicológica de posguerra", el lapso 1914-1918 puede considerarse como hito separador entre ambas. Pues lo que singulariza a la segunda es el visible influjo que recibe de las "ideas del siglo". Proviene éstas:

- a) En general de las doctrinas filosóficas neoidealistas;
- b) En particular del intuicionismo de Bergson, del de Croce y del perspectivismo de Ortega y Gasset con sus consecuentes derivaciones psicológicas;
- c) Del relativismo de Einstein que marca nuevos rumbos a la ciencia e influye hasta en el arte;
- d) De las teorías psicoanalistas de Freud que revelan el mundo de lo inconsciente y enriquecen la psicología y la pedagogía con descubrimientos demostrativos de la complejidad del espíritu humano.

El mundo de hoy ha complicado sus problemas y el hombre, "ese desconocido", es enigma máximo para el hombre. Caducan las ideas de ayer y aún no se vislumbra qué se pensará mañana. El hombre se escruta y siente que su yo es plural; que en él anida un ser profundo, escondido tras su máscara social; que no logra alcanzar la felicidad, o, si la alcanza, ve cómo esa felicidad se asienta en un equívoco; que una palabra desata en otro espíritu, fuerzas poderosas capaces de hacerle abarcar más amplios horizontes; que el tiempo es irreversible y no se baja dos veces al mismo río; que la realidad concreta lo desazona y que necesita evadirse de ella por el ensueño y la fantasía; que no conoce a sus congéneres; que no se conoce a sí mismo y está solo, irremediablemente solo, con sus problemas íntimos, en medio de una naturaleza, a ratos hostil y siempre poderosa, que él ha creído dominar mediante una técnica gigante; y que ésta, en fin, lo ha convertido de

amo en siervo.

Al teatro llega el eco de tanta angustia metafísica; baste recordar el tema de las obras que integran el caudal de Pirandello, Lenormand, Châdrelli, Sorment, Amiel, Vildrac, Bernard, ... Es el nuevo teatro de posguerra. En él, con modalidades propias, figura la comedia psicológica. Recoge la herencia de la comedia intimista pero afina el análisis, ahonda en los personajes y deja fluir los pensamientos bajo el diálogo expreso, a veces deliberadamente trivial.

Se orienta hacia un arte más interior aún. Interesa mostrar en la escena -afirmará Edmond Sée- el análisis de los casos de conciencia individuales, de las vacilaciones del espíritu, de las inquietudes íntimas, de las taras psicológicas. La estructura de la obra sigue a menudo el ritmo alocado de la vida afectiva, donde bullen las fuerzas de lo inconsciente; cierto alogicismo confiere nueva realidad a los personajes y lo telúrico les imprime su sello. La sugerencia se impone como recurso escénico y con la misma fuerza que se rechaza aquéllo que es sólo elocuente, se ahonda el examen de la motivación secreta de los actos humanos. Freud, a sabiendas o no, coloca en primer plano del escenario los misterios de la sexología.

El dramaturgo plantea el conflicto en el alma de su personaje. Quienes lo rodean apenas advierten su inquietud; ignoran su mal. Tampoco el paciente expone el propio caso. Éste llega al espectador por minúsculos hechos: gestos, silencios, diálogo sobreentendido -y callado-, actos fallidos, sueños, ensueños.

Recordemos a Maeterlinck: de su tendencia simbolista, el teatro de nuestros días únicamente conserva los elementos que crean "atmósfera", que sugieren estados emotivos, que preanuncian el destino, que muestran al ser inmerso entre desatadas fuerzas, contra las que se debate, impotente. Pero -novedad del nuevo teatro- aquel hombre que en la obra maeterliniana era juguete de influjos del trasmundo, es, en el teatro de hoy, juguete de las potencias desconocidas que actúan

dentro de sí.

La desazón íntima del personaje es definitiva; la incommunicabilidad entre los seres, total. Siempre queda un insatisfecho cuando la comedia termina. El final sólo es una pausa en el diario vivir, y éste, en su transcurso, ni da el consuelo de la confianza -comunidad espiritual- ni ofrece al ser otra posibilidad que la de resignarse.

Recordemos, además: las obras de Maeterlinck exigían la activa colaboración del espectador, pues dentro de éste debe desarrollarse el drama, antes que en el escenario.

En la comedia intimista, como en las comedias psicológicas de fines de siglo, alguien comentaba la trama y su decir era el hilo conductor temático. En cambio, en las comedias psicológicas de posguerra nada se aclara ni se explica. El auditorio ha de tener suficiente finura espiritual para rehacer el conflicto latente dentro del personaje, sin que nadie lo mencione. Claro ejemplo de esa modalidad la ofrece el teatro de Jean Jacques Bernard, especial objeto de este estudio.

Ejemplificación, a través de una obra argentina, de teatro psicológico de posguerra.

Me complace señalar en una obra de un excelente comediógrafo nuestro -nombre a Samuel Eichelbaum- los recursos de que se vale un escritor para exhibir en la escena el conflicto psicológico que le da modalidad peculiar. A través de un sólo acto de EN TU VIDA ESTOY YO -el cuarto- el espectador asiste a un drama de almas, sin que ningún hecho externo lo haya provocado.

Recordemos que Eichelbaum, durante veinticinco años, ha nutrido el acervo dramático de nuestro país con numerosos dramas y comedias. Con caracteres dignos de mención me permito señalar: SEÑORITA (1930), EN TU VIDA ESTOY YO (1934), EL GATO Y SU SELVA (1936), PÁJARO de BARRIO (1940), UN GUAPO del 900 (1940), UN TAL SERVANDO GÓMEZ (1942).

En el cuarto acto de EN TU VIDA ESTOY YO estalla un conflicto en

tre los protagonistas -Rogelio y Marta- provocado por el afán inquisitivo del marido que busca escudriñar en la intimidad de su mujer, los motivos de sus actos, sin sospechar que le ha de revelar a ella misma un mundo subyacente que los separará para siempre.

La conversación se inicia entre ambos en una atmósfera de mansa armonía conyugal. De pronto, Rogelio manifiesta cómo bajo la suavidad y ternura de su mujer se esconde algo que lo inquieta. Marta interroga, sorprendida. Frase tras frase, el deseo de aclarar la impresión nebulosa, va llevando a Rogelio a precisar sus ideas. El esfuerzo provoca el interés de Marta. La introspección se agudiza: "Un momento, Rogelio. Déjame pensar. Te confieso que no has hablado en vano. Algo resultará de nuestra conversación de esta noche. Estoy confundida, desconcertada, es cierto, pero algo empiezo a percibir yo también. Te prometo que hablaremos. Esta noche, no. Tengo la sensación de que me has dado vuelta el alma, que la has tenido entre tus manos como un objeto curioso y que lo has dejado fuera de su lugar. Pero se trata del alma, Rogelio!"

Desde ese instante, el proceso psicológico no se detiene, Marta se escruta y los descubrimientos que hace aparecen translúcidos en su diálogo con Rogelio.

Reconoce: "Es muy posible que yo haya estado jugando una farsa sin yo saberlo. Éste es el momento que empiezo a descubrirlo, gracias a ti, no te quitaré el mérito de la finísima perspicacia de haberlo descubierto, puedes estar seguro de ello". Ahora es Rogelio quien se inquieta. Sin saberlo, ha disparado un arma y ha hecho blanco. Las consecuencias son imprevisibles.-

La vida secreta de Marta aparece en sus palabras. La llevaba consigo sin sospecharlo. Su marido le ha dado forma. Allí está a la luz de la conciencia y ya es imposible cerrar ojos y oídos: "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 ima gen: es un ser vivo y dominante".

Imposible destacar mejor esa irrupción del mundo inconsciente de un ser. Ha nacido bajo la mirada sorprendida. Es el "iceberg", símil conocido que Zweig recuerda al comentar la teoría de Freud: la masa flotante que no está visible para los ojos, tiene un enorme volumen insospechado. Marta, ahora, lo sabe; Rogelio, también, y se asusta. Quisiera borrar sus frases.-

Las palabras poseen el poder mágico de crear un mundo, pero, ¡ay! no de destruir su propia obra. Recordemos, a este respecto, aquel Luc de Brönte, de EL DEVORADOR DE SUEÑOS, la tragedia moderna de Henry Lenormand.

Marta lo confirmará: "Todo lo que dices es cierto, minucioso y profundamente verdadero. Todo lo que aún te queda por decir, lo será también. El secreto es un cuerpo que está en tus manos y me exhibes sus vetas de dolor como un geólogo. Yo no sabía nada y ahora sé lo que tú has querido revelarme. También la tierra ignora lo que tiene en su seno!"

Queda así trazada la trayectoria divergente de ambos espíritus. Marta lo declara: "Nuestro deber consiste en que cada uno siga su ver dadero camino".

Rogelio intenta la conciliación imposible: "Mi camino está en seguir a mi mujer". Marta lo rechaza: "El mío no me conduce hacia mi marido. Me aparta de él".

Marchan a la terminación del acto sin que nada quede del estado

afectivo que los había unido, por lo menos en la zona consciente de su personalidad. Ahora, en cambio, el desafío estalla en las palabras finales de Marta, quien, dueña de su secreto, no permite que Rogelio diga el nombre que brota de los labios de ella y de él. Se trata de aquel novio de Marta que creía haber olvidado. Pero está en ella su imagen y ahora Marta no duda. El vuelco anímico es evidente y ejemplificador: en un acto, en una sola escena, los protagonistas han desatado el drama y perciben el desenvolvimiento de su propio conflicto, sin que ningún hecho externo lo haya suscitado. Aunque admitamos que los parlamentos hayan sido discursivos, reconoceremos que el conflicto queda bien planteado.

Disociación del ser - obras de Vildrac, Sarment, Achard, Natanson, Anouilh.

Al examinar el conjunto de las comedias psicológicas de posguerra es posible admitir dos grupos: a) el de aquéllas en que la disociación del ser es su signo distintivo; b) es de las comedias de tono íntimo en que predominan los signos de lo inexpresado.

Entre las primeras, corresponde mostrar en LE PELERIN de Charles Vildrac (1926), LÉOPOLD le BIEN-AIMÉ de Jean Sarment (1927), JEAN de LA LUNE de Marcel Achard (1929), tres modalidades del teatro psicológico de nuestros días.

LE PELERIN de Charles Vildrac, obra en un acto, fué estrenada por la "Comédie Française", en 1926.-

Aparte de otros aspectos de observación realista que ofrece y que no interesan a nuestro estudio, la obra se concentra en dos personajes: Edouard Desaveanes -hombre de gustos nómades que viene a su pueblo natal a despedirse de los suyos en vísperas de un larguísimo viaje- y la joven sobrina -Denise Dentin, de 17 años- para quien ese encuentro señalará perspectivas insospechadas de su vida hasta entonces sin cambios.

Aparece, ruidosa, en escena, la viuda Dentin, hermana de Desavesnes, y, su presencia, bien oportuna, la muestra en su mezquina intimidad, que señala al público cómo debe ahogarse en esa atmósfera, la fresca Denise.

Mediante el diálogo ~~discreto~~^{agrio} que los hermanos sostienen, el autor destaca las menudas desavenencias que separan a los seres de una misma familia: intrigas, falsedades, problemitas económicos... toda esa miseria que agobia la vida familiar cuando no reina allí la generosidad y la tolerancia recíproca. Visión un poco amarga del transcurrir diario, que también ha llegado al teatro de nuestros días.

Vildrac brinda una obra singular, casi toda ella desenvuelta en monólogo. Desavesnes, con notable poder evocador, describe ante los deslumbrados ojos de su sobrina -a quien dejó de ver cuando ella sólo contaba tres años- la trayectoria de su azarosa, y envidiable, vida. Ambos se aproximan espiritualmente, sin proponérselo. Hay gestos semejantes, afinidades insospechadas; surge la proyección sentimental de los objetos familiares -el tapiz de tela encerada a cuadros rojos y blancos, el piano ausente, el péndulo de los tiempos de la abuela- el recuerdo de las casas vecinas que vieron corretear al tío, chico travieso; las partidas de pesca a Lochères, el regreso hacia las 11 de la noche, felices de hacer crujir la arena bajo los zapatos en medio del profundo silencio. Silencio punteado por el canto de los grillos bajo aquel cielo ~~tachonado~~^{brillante} de astros que les daba una especie de vértigo...

Denise está pendiente de esa visión retrospectiva... y lamenta no haber saboreado la espera del hermano que regresara a media noche... Pero ha tenido una abuela que se le parece mucho. Edouard evoca a Mme Desavesnes, ser exquisito, corazón excepcional, que se acercaba a las personas, a las cosas, a los espectáculos, a las circunstancias, con arranque espontáneo y sin reservarse nada para ella misma.

"Era verdaderamente incapaz de atenerse a las nociones aprendi-

das, a las cosas discretas; no podía menos de seguir su inclinación natural que, felizmente, la hacía adoptar siempre la actitud más sensata, la más generosa. Tenía una mezcla de ingenio -o más bien de sutileza-, de valor y de ingenuidad, con la cual creo que hubiera desarmado a asesinos y ladrones si se hubiesen introducido aquí. Por otra parte, ha desarmado muy a menudo a los tontos, lo cual es, sin duda, más difícil todavía. No hace falta decir que desconcertaba y, a veces, incluso, escandalizaba a las gentes de aquí, a todas esas cucarachas, a todas estas larvas".

La alegre carcajada con que subraya Denise esta última frase, sella la unión cordial de tío y sobrina. Él completa la deliciosa semejanza de la abuela: "Mamá es quien me ha enseñado el nombre de todas las flores del campo y me ha hecho amarlas. ¿Has conocido el jardín lindante con el aserradero?; Era el jardín de mamá. Pasaba en él todo el tiempo que podía; y con frecuencia el domingo, en lugar de ir a misa, iba a regar sus flores; decía que para ella la presencia de Dios se manifiesta más en un jardín que en la iglesia y que amar y cuidar a las flores era una manera de dar gracias al Creador". Dionisia (impresionada: "Ah!" "Decía eso! ... Yo he pensado muy a menudo que la iglesia más bella estaría en el bosque, bajo grandes árboles habitados por pájaros y cuyas ramas dejasen ver el cielo por muchos lugares".

Con maestría de psicólogo va el autor entretejiendo y ajustando las mallas de esa red de comunes apetencias, de ensueños, de afán de saborear la vida en lo que tiene de más cambiante, contradictoria e inesperada.

El diálogo ha comenzado con los recuerdos personales de Desavenes que hacen revivir a un personaje maravilloso, con el cual Denise reconoce sus muchas semejanzas. Cumplida la aproximación espiritual entre tío y sobrina, aquél sabe que ya no será un ausente aunque su barco lo lleve a las Indias lejanas. Y su exhortación final es el re-

vulsivo que hará cambiar la trayectoria de Denise: "Hay que vivir, pequeña. La mayoría de las gentes de aquí no viven y no aman la vida. Esperan la muerte tras su ventana sin hacer nada, hablando mal de los vecinos. Son incapaces de sentir verdadera alegría, verdadero amor... Hacen a Dios la afrenta de rogarle sin descanso, como mendigos o miedosos, en tanto que desconocen cuanto es bello y grande, cuanto lleva verdaderamente la marca de Dios"... "Ten cuidado, hija mía, de estar siempre viva y sobre aviso; no vayas a dejarte hundir en esta existencia usual aquí... Pensar que hay en Francia centenares de pequeñas ciudades como ésta que no tienen otra razón de ser que su Hotel Touring Club, sus dos notarías y su oficina de Registro!... Además de haberse convertido en hospicio silencioso donde los jubilados y rentistas van a morir". Todavía Desavesnes le aconseja que no se case con quien la pueda enterrar en su tienda, que prefiera a un campesino. Los hay instruidos, inteligentes, gustadores de la independencia. "La vida de los campos. He aquí una vida bella y verdadera; sin vacíos, henchida como una vela al viento; uno se apega a ella, se entrega a ella con placer". Entonces Denise le confiesa que preferiría a un actor y ante los reparos de su tío, contesta con tal seguridad, que éste, regocijado, replica: "Decididamente tú eres una Desavesnes". Por fin el peregrino la propone que entable correspondencia con un primo que tiene en París. "Ah! Si vas a París me lo escribirás, ¿no es cierto? Me darás la dirección de tu primo, te prometo que sabrás por mí lo que hace falta ver, leer, oír y conocer en París. ¿Querrás, ¿verdad?"... "Puesto que no he podido llevarte a Lochères, te guiaré desde lejos, paso a paso. Desde muy lejos; ¡ay! Pero verá, al menos con el pensamiento, a mi sobrinita Denise, siguiendo mi itinerario y deteniendo largamente sobre las gentes, sobre todas las cosas, una mirada nunca saciada, la mirada misma de la abuela Desavesnes. ¿Quién sabe, Denise, si no continuaremos, entonces, la charla de hoy, como dos viejos cómplices?".

La irrupción de la viuda Dentin y de su hija Henriette rompe el encanto de la entrevista en que dos seres anudan, para siempre, ese lazo misterioso de la amistad plena. Pero el estado emocional ha sido creado y sólo la muerte podrá deshacerlo. Denise, ahora, es otra. Una nueva vida espiritual entre dos pausas: la entrada y la partida de Edouard Desavesnes.

¿Qué elementos nuevos ofrece esta obra sin "situaciones"?:

a) El realismo -o neorrealismo--según ha sido denominado- que entresaca de un hecho vulgar (la despedida de un viajero infatigable) las pinceladas costumbristas de la vida en un poblacho gris, de recordados contornos.

b) El romanticismo -o neorromanticismo- que permite a aquel ser, (que ha cortado amarras con la pataca sociedad de su pueblo, que ha vivido una intensa pasión por encima de las normas usuales y con olvido de sus intereses económicos) libertar a un alma juvenil de la opresión de ese mundillo lugareño, estéril y mezquino para sugerirle hasta aquella visión del "beatus ille".

c) El idealismo -o neoidealismo- con su derivación relativista, en la mención circunstancial de la causa de la muerte del anciano Blin (acceso de locura, según unos; suicidio, según otros) con la que se objetiva el individual "punto de vista", ángulo de mira que admite juicios contradictorios -aunque verdaderos- según opine Mme. Dentin o su desprejuiciado hermano.

d) El psicologismo que muestra el proceso espiritual de Denise cumpliéndose por obra del casi monólogo en que Desavesnes le describe horizontes de amplitud insospechadas. La resignada aquiescencia de Denise ante un estado desagradable de cosas se transforma ya en rebeldía tácita, índice de conquistada libertad del alma. Sólo aquella pregunta: "Dime mamá, ¿de qué se ocupa en París el primo Dentin que vino a vernos hace tres años? formulada por Denise apenas quedan solas, dice al espectador el camino recorrido por su pensamiento.

e) El lirismo con que Desavesnes evoca el viejo hogar de su admirable madre, hogar que en él dejó la sana semilla del vivir sin mezquino fisgoneo de vidas ajenas. Esa semilla fructifica: puede darse ahora el gozo imponderable de atar -en plena despedida de un viaje tal vez sin retorno- esa amistad con una sobrina suya por la sangre y el espíritu, a la que salva de la tediosa vida pueblerina.

En comedia de un solo acto, de pocos personajes, sin que "nada" suceda, aparentemente, se ha cumplido el nacimiento de un alma nueva por obra sólo de la mágica palabra. Hecho viejo como el mundo y que ya tuvo categoría artística en El RETABLO de las MARAVILLAS, famoso entremés.

Esta obra del nuevo teatro psicológico recurre a menuda muestra del puñado de ilusiones, miserias y ridiculeces que forman el diario vivir. Entretejidas con los hilos multicolores del neorromanticismo, neoidealismo, psicologismo y lirismo, proyectan en escena el tema de la influencia de un espíritu en otro. Viraje total que marca el destino de uno. Muestra de las personalidades en potencia que en ser humano lleva dentro de sí. Teoría bergsoniana del polipsiquismo, en suma.

LÉOPOLD le BIEN-AIMÉ se estrenó en la "comédie des Champs-Élysées" en 1927. Había sido presentada al Comité de lectura de la "Comédie-Française" que hizo correcciones inadmisibles para el autor.

No cabe detener la mirada en la fabulación de la obra. Como afirma Pierre Brisson: "Les événements de la comédie ne sont d'un bout à l'autre de des artifices de théâtre, et ces artifices apparaissent sans le moindre déguisement".

Interesa señalar el idealismo absoluto del autor y los rasgos psicológicos de sus criaturas. Es obra que podría llevar este subtítulo: "Poder de la ilusión".

A través del admirable primer acto se mueve un minúsculo mundo de

diversas personalidades: Léopold, L'abbé, M. Ponce, Martial, Lucienna, Mlle. Blanche de Blammoutier.

Cada una de ellas contemplada por un psicólogo de hoy, que muestra vidas fallidas, pero con los pies sólo habituados al cotidiano ajetreo.

La de Léopold es la más facetada: personifica esos caracteres que Alfred Adler describe así: "Sentirán doblemente cualquier aspecto enemigo o adverso que la vida les ofrezca y la exagerarán pues su interés se inclina hacia los aspectos sombríos de la vida y no hacia los claros y luminosos. Por lo general exageran unos y otros aspectos" (Adler, CONOCIMIENTO del HOMBRE).

Obra tan rica en matices psicológicos, ofrece diversos planos que pueden estudiarse así:

a) Los personajes:

Léopold, contradictor y contradictorio, fué viajero por despecho amoroso. Personalidad desviada, desde su juventud, por un "shock" emocional -menudo hecho tal vez para otra psique- sólo ha pensado "sous de magnolias ou dans les plantations de café de la Guadeloupe, ou d'ailleurs" ... "à la couleur qu'avaient les pommes en septembre, dans la boutique de la mère Douillard, là, près de la mairie, quand j'étais petit, ou à l'odeur du café chaud, l'hiver, dans un petit établissement de la rue des Martyres où je fréquentais quand j'avais vingt ans. On arrive à se demander s'il est utile d'aller au bout du monde pour penser à cela quand on y est".

Ponce, en cambio, empleado de correos, "un stationnaire", "adore voir l'eau couler... Cela calme les nerfs, c'est sédatif. Et cela fait penser à tout ce qui s'écoule: la vie, la jeunesse, la santé, les honneurs". Cortés marido de una mujer que lo engaña, gusta de los viajes.. hechos imaginativamente: "Il n'a que l'esprit qui voyage... dans toutes les domaines...". "Mon Dieu! quand je prends ma petite demi-tasse au coin de la rue Régumur et de la rue d'Aboukir, moi qui pense à l'odeur qui doivent avoir les plantations de café, et qui me promène en

pensée dans les forêts tropicales quand j'achète un ananas le dimanche..." Tiene su pequeña manía: coleccionador de cartas extraviadas, que caen en sus manos en razón de su cargo, "surveillant du service des lettres tombés en rébus". De ellas, sólo se posesiona anualmente de seis, al azar; las lee la noche del 14 de julio. Por ellas viaja a lo largo de conflictos de almas que esas cartas, si hubieran llegado a su destino, habrían provocado... o impedido.

El abate, hermano de Léopold, es contrafigura de éste. Vive con los brazos abiertos, en ademán comprensivo, hacia todos los seres: "J'ai bu un cocktail un jour, a la terrasse d'un café, dans une ville d'eaux. Je passais. Je m'étais assis là, entre deux trains. C'était bien charmant. L'orchestre jouait une musique qui ne satisfait pas la raison, mais qui a du charme. Tout le monde avait l'air content, sans avoir raison de l'être. Les messieurs faisaient, si je puis dire, des effets de satisfactions et les dames des effets de..." Léopold -"Oui... Oui...". L'abbé -"Oui... comme tu dis. Mais c'était sans grande malice. Et tu me croiras si tu veux je ne me sentais pas loin du Seigneur. Il était, LUI, avec le soleil couchant. Il regardait tout cela avec sa bonne indulgence et il avait seulement l'air de nous dire: "Mais vous n'aurez donc jamais un peu de plomb dans la tête, mes pauvres enfants".

Expresa su afán de detener la fluyente vida, en la siguiente observación que formula a Léopold y Marie-Thérèse, casi al finalizar la obra: "Le malheur est qu'on ne veuille pas faire pour les vivants ce qu'on fait pour les morts. On épie le passage du temps sur les traits des siens tant qu'ils vivent. Pourquoi? Pourquoi ne fixe-t-on pas, une fois pour toutes, dans son coeur, les images agréables et les beaux visages qu'on aime... et pourquoi ne s'y tient-on pas?".

Relativismo esencial y subjetivismo absoluto del autor que así presenta a sus criaturas. Son personajes de bergsoniana vida -rostro y máscara- y encierran plurales "yo"; y componen su mundo. No por ello los rasgos externos dejan de ser trasunto de la realidad: el tímido

Martial, soñadora adolescente Lucienne y hasta la caricaturesca Mlle. de Blanmoutier parecen arrancados de la realidad circundante.

b) Los rangos psicológicos de Léopold.

1) Muestra áspero espíritu de contradicción en las escenas iniciales con su seráfico hermano y con el inefable M. Ponce hasta que lee la maravillosa carta extraviada.

2) Es francamente misógino en sus diálogos con el mismo abate y en los consejos que da a Martial, en el primer acto, cuando éste esboza su situación con Lucienne. La confidencia que subsigue, en perfecta asociación de ideas, revela la herida de su juventud que lo ha hecho un "resentido": "J'ai aimé toute ma jeunesse une même jeune fille. Le jour venu, je lui ai posé la question, elle n'a pas daigné me répondre. J'ai supplié... j'ai écrit... une première fois, rien... une deuxième fois, rien... une troisième fois, rien. Je suis parti... Elle ne m'a pas rappelé... J'avais vingt-six ans, un peu plus que toi... Elle a perdu son mari depuis, on m'a dit, cela fait une veuve joyeuse de plus... J'ai fait le tour du monde... Je me porte bien... J'aime pas les femmes, mais je voudrais du bien aux quelques bons garçons que je connais. Voilà. Elle s'appelait Marie-Thérèse. Voilà. Je n'en parlerai plus jamais. Bon soir mon gros. Va te promener".

3) Su metamorfosis: En conversación accidental M. Ponce le revela cómo, entre otras, guarda en su archivo de viejo coleccionador de cartas extraviadas, una epístola que firma una "Marie-Thérèse" y cuyo texto es poco más o menos así: "Pardon, j'aurais dû répondre; j'ai bien tardé. Vous savez que je suis à vous". Con ella, otra dirigida a un "Henri", de contenido diametralmente opuesto. A estas palabras Léopold se transfigura. La acotación indica: "Son visage s'est brusquement métamorphosé. Un immense sourire tremblant lui plisse les yeux et lui retrousse béatement la bouche". Desde este momento, su intimidad aflora con nuevas modalidades: "Il était aimé et il ne le savait pas. Et il y a une femme qui s'en est peut-être jamais consolée".

La grave herida hecha, más que a su amor, a su amor propio, queda cicatrizada. Aparece la jactancia esencial: "Car elle l'aimait, hein? La lettre le dit"... "Mais naturellement elle l'a attendu!... Ah la pauvre petite!"... "Il n'y a pas de doute, hein? C'est lui qui a su dernier mot. Ah! Pauvre petite. Sacré Léopold, va!"

4) Su sentimiento de conmiseración hacia la mujer amada: Si ayer detestó a todas las mujeres porque una no lo quiso, su escondido y elevado concepto de sí mismo se desparraja ahora en chisporroteo de suficiencia. Reconstruye monologando, la vida de Marie-Thérèse, como ahora la ve.

Es significativa en el monólogo, la reiteración de la frase: "Oh! cela me fait plaisir". Nos conduce hasta el profundo estrato de esta personalidad que cree haber amado apasionadamente y se regocija del sufrimiento de la mujer querida. Se siente halagado en lo más íntimo. Bivalencia sentimental que nos enfrenta con la realidad psicológica del personaje. Prosigue la expresión de su viva complacencia: "Oh! comme je vais lui demander pardon... Je pleurais sur ma vie manquée, c'est elle qui a manqué la sienne. Forcément! forcément! elle l'a manquée forcément. J'étais son premier amour. Le seul qui compte!... Il faut que je la revoi. Qui, ce sera dur pour elle... mais tout de même c'est une petite charité à lui faire. Je sais ce que c'est que d'attendre et de ne voir rien venir... Pauvre petite!... Je ne voudrais pas avoir passé par où elle a passé. Je vais lui écrire. Je suis curieux de la revoir... Cela m'amusera de lui demander pardon. Cela m'amusera.. et puis c'est mon devoir. Oh! quelle histoire!"

Retengamos de este monólogo, "curieux de la revoir", "M'amusera de lui demander pardon" y, finalmente como broche, "Et puis c'est mon devoir", y tendremos el cuadro clínico de este singular enamorado, que, insistimos, sólo lo ha estado de sí mismo.

5) Refloración espiritual: Es tal el aligeramiento que le produce

haber echado lejos el fardo de su dolor de años, que se considera con veinte menos. Ahora se siente otro hombre, es otro hombre: "l' amoureux". El diálogo que sostiene en seguida, casi al terminar el primer acto -con Lucienne y Martial, a quienes desconcierta con sus afirmaciones,- es demostrativo: "L'amour est une belle chose, ma petite fille" ... "Il faut être amoureux dans la vie... Moi tenez, je suis un grand amoureux! Et quand je vois une belle petite fille, je l'embrasse..."

No importa que, con diferencia de horas, haya sostenido la posición contraria. No es culpa suya que los demás lo hayan "fijado" en una "forma" como diría Pirandello. Su yo -que no es "duración pura"- vive ahora hacia una nueva dirección que los otros ignoran. Se fortifica su convicción en las propias cualidades como lo advertimos al cerrarse el primer acto, cuando aconseja a su sobrino Martial, quien lo escucha estupefacto. Lo mismo ocurre al comienzo del 2º acto, en el diálogo con su hermano, el abate; "Je sais ce que je dis: j'ai été aimé, moi. Je sais de quoi il retourne."

6) Su satisfacción al juzgarse "hombre peligroso": No escapa al abate la transfiguración de Léopold. Cuando lo escucha repetir que, después del mal que le ha hecho, sería preferible que Marie-Thérèse no llegara a esa casa donde se la espera, le observa ~~que~~ parece orgulloso de su malignidad: -Léopold (avec une grosse satisfaction) "Mon pauvre François, je crois qu'au fond je suis un gros méchant, qu'est-ce que tu veux! Je suis content de voir les gens s'aimer. J'aime parler d'amour. J'aime le faire... je suis incapable de me fixer".

Pero el hecho psicológico que fija el tema de la obra y es su nudo en el tercer acto, puede señalarse en la "impregnación" amorosa que sufren las mujeres que caen en el aura de Léopold: Mme. Lubineau, "cette jeune femme aux souvenirs brûlants"; la pequeña Gilbert, "fille du facteur", Mlle. de Blammoutier, solterona que pide sus lecturas al abate... y termina siguiendo los pasos del recaudador; Mlle.

Seuret, que habita "les Acacias", "est mignone... sont l'iris..." y, finalmente, Lucienne, la amada de Martial. Bajo aquel influjo, ella rechaza al joven porque nunca ha sufrido. Y se siente atraída por Léopold. Su estado de ánimo, su tensión de espíritu, despierta en cada una la resonancia pasional que les es peculiar y se colora, en cada una, de la propia modalidad. Pero, desgraciadamente para él, ninguna en su dirección.

Debido al marcado subjetivismo de Léopold, sus afirmaciones carecen de exactitud, o, por lo menos, son contradictorias. Para comprobarlo basta comparar el diálogo que sostiene con M. Ponce en el primer acto, cuando éste recuerda el texto de la carta extraviada, que ya transcribimos, con el que mantiene con el abate y en el que cita Léopold así la carta: "...elle m'a écrit, elle m'a écrit à la Rochelle, tiens: "Ne partez pas, Je vous aime, Je suis a vous, Si vous partez, qu'est ce que je vais devenir? Il ne me reste plus qu'a disparaître."

También, en la misma escena con el abate, ambos formulan consideraciones acerca del próximo arribo de Marie-Thérèse. Al referirle la conversación de ella, Léopold se atribuye, justamente, las afirmaciones que hizo su hermano. Además, en este diálogo con Marie-Thérèse percibimos la divergente línea de los pensamientos en los interlocutores. Una vez más se nos muestra la impenetrabilidad de las vidas humanas. M. Thérèse y Léopold se han conocido en su juventud; el ramillete de tendencias que para cada cual ofrece la vida, los alejó. Vuelven a verse, pero no se "encuentran".

Marie-Thérèse, quien confiesa no haberlo amado hace veinte años, muestra, en su diálogo del tercer acto con Léopold cómo, "a través del tiempo, ha ido contemplando la imagen de Léopold: "...Et, peu a peu, à ce Léopold, j'étais arrivé a donner une forme, une idée, une importance à mon choix. Le souvenir est comme la fortune: pour la conserver, il faut ajouter... toujours. J'ajoutais... bravement, Je vous

refaisais, Léopold. Vous, vous ne m'avez rien ajouté: vous m'avez laissé me défaire. C'est toute la différence. Et c'est vous qui avez l'avantage".

Convergamos en que el pensamiento del autor surge sin esfuerzo de la escena precedente. La confesión de M. Thérèse muestra cómo es la intimidad de sus personajes. El espíritu humano rehace y deshace sin cesar el material provisto por la realidad circundante. Esa recomposición es "única" y "personalísima". Entendemos que eso ha querido postrar en las breves reflexiones de Léopold, después de la escena con Marie-Thérèse: "...je suis bien perplexe... La petite Lucienne... Mme. Lubineau... Mlle. Seuret... Et puis, dois-je borner d'un coup mon horizon?... Oui, je suis très perplexe!..."

El amor que Lucienne, Mme. Lubineau y Mlle. Seuret sienten por Léopold es sólo creación mental suya: Se forjó un mundo y vive en él, ajeno a la verdad objetiva de los hechos.

Buena prueba de la sutileza del autor para reflejar un estado de ánimo, puede ser la transcripción de tres diálogos, finas pinceladas:

a) Léopold -Vous venez des bois, Marie-Thérèse?

M. Thérèse -Oui, j'ai fait une longue promenade toute seule. Je suis allé jusqu'au Mesnil, et je suis revenue par les Pierres-Grises.

Léopold -Si je vous avais vue partir, je vous aurais accompagnée.

M. Thérèse -Mais vous ne m'avez vue partir..."

... ..

b) M. Thérèse -Non... Il n'est pas très beau, mon paquet.

Léopold -Oh! si j'y avais pensé, je vous l'aurais fait.

M. Thérèse -Vous n'y avez pensé.

... ..

c) Léopold -...Voulez-vous une ficelle pour votre...

M. Thérèse -Je trouverai... Merci.

8) Reversión del personaje.

Aclarado el error de M. Ponce, en el transcurso del acto tercero, (nos enteramos que el contexto de la carta dirigida a Léopold por Marie-Thérèse hace veinte años es breve y latigante: "Ne m'importunez plus, jamais. Une fois pour toutes, je ne veux pas de vous"), Léopold se encuentra, de pronto, brutalmente despojado de la nueva personalidad que le había forjado aquella otra carta maravillosa. Ahora su reacción -de bivalente valor- es indignada y expresiva muestra de egoletría: "...Faire ça faire ça a un homme de cinquanta ans! Ah! Elle me jouait bien, la mâtine! ... Une femme que je n'aimais même plus!"

Esa frase precedente y la escena que sostiene, en seguida, con Marie-Thérèse es, por esa bivalencia, de moderno "grotesco". El autor, ensañado ya con su personaje, descarga sobre él la mayor suma de desgracias que pueden afligir al "amoureux": la llorosa presencia de Mlle de Blammoutier, desgarrada por la fuga de su recaudador con la picante Mme. Lubineau; la ingratitud de esta misma; la próxima e inesperada boda de Mlle. Seuret, la definitiva unión de Martial y Lucienne.

Desde la revelación nefasta, Léopold bordea los límites de su misogenismo anterior. Pero el tiempo es irreversible: no volvemos nunca a un estado de ánimo pretérito. El autor prepara un final que puede parecer concesión a cierto público, A nuestro juicio, tal vez sea recurso de poeta... y convencimiento de relativista. Es la unión tardía y melancólica de Marie-Thérèse y Léopold que no supieron encontrarse en su hora de esplendor.

Si la única verdad es nuestra verdad, si los hechos son como nos parecen, por qué no conformarnos con esa pizca de felicidad?

c) La imagen de Léopold en cada uno de los personajes.

1) Cómo se ve Léopold a sí mismo:

Antes de que M. Ponce transforme su vida, Léopold manifiesta a Martial que ha amado toda su juventud a la misma mujer, quien no supo corresponderle. Se describe a sí mismo como el hombre que donde vaya,

lleva el paisaje natal consigo. Lejos, percibe el perfume y el color de los frutos de su tierra y evoca los lugares que hirieron su pupila desde niño.

Después de la revelación de la carta, afirma, sin duda alguna, que él es el prototipo del amante, que ha sido amado siempre y que lamenta el mal causado a quien respondió a sus pedidos. Y ante el hermano completa su propio retrato: "J'étais né pour être un homme à femmes". Conoce su naturaleza y se deja llevar por ella. Mlle. Seuret, la joven cita de las "Acacias", es conquista fácil... Ya verá... Ya verá... Le place ver que las gentes se aman, hablar de amor y hacerlo. "Je suis incapable de me fixer".

Cuando dialoga con Marie-Thérèse, quien le pregunta si ha viajado, responde sin la menor vacilación que se ha hecho un alma especial, de coleccionador de sensaciones: "C'est un voyageur, un peu blasé". "...un gros insouciant d'aventurier". Y con jactancia repite: "Nos autres, les grands voyageurs..."

Seguro del mal que ha hecho a su amada, suspira por el castigo que merece. Revé su trayectoria pasada, y ahora, se contempla gozador feliz, unido "en liaisons plus ou moins rapides avec les femmes des consuls et des officiers". Lamenta haber sido tan amado... Cuando ve a su alrededor a las mujeres a quienes ha contagiado su "fiebre de amor", está perplejo porque cree que tiene que tomar una decisión: "Elles son toutes là, mon vieux, à tourner autour de moi".

Desde que oye la revelación inesperada con que M. Ponce rectifica su primera noticia de la carta de M. Thérèse, Léopold siente un desmoronamiento de su magnífico palacio interior. Su desasén estalla en el diálogo con Mlle. de Blammoutier: "Moi, je vous ai donné le goût de l'amour? Mais c'était, par dérision, mademoiselle! L'amour n'existe pas"... "Non, mademoiselle, l'amour est une blague. L'amour est un miroir à alouettes"... "Il n'a pas d'amour. Je vous le dis. J'en parle en connaissance de cause: il y a vingt ans que je ne suis aimé"

(Una lágrima le viene, él tira su pañuelo, se seca la lágrima y, para darse un aire, se frota la frente).

Finalmente, cuando sus maltruchas ilusiones han recalado en el tranquilo puerto del corazón de Marie-Thérèse, al rectificar a su hermano hace su propio retrato: "Marie-Thérèse, c'est moi qui suis vieux. Un vieux routier qui en a trop vu... J'ai cinquante ans... et les artères d'un homme de soixante-cinq. Je te sais, allez, je ne suis pas un gars qui se fait des illusions. Voulez vous de moi?"

2) Cómo es Léopold según la imagen que de él tiene su hermano, el abate.

Para el abate, Léopold, no obstante sus cincuenta años, es "le petit garçon" y sus pintorescas actitudes, accesos de fiebre. Opina que en lugar de "rendre des visites déplacées à Mme. Lubineau et aux beautés des environs, tu ferais mieux d'aller faire prendre un peu ta tension artérielle".

Esta realista visión la repite varias veces: "Je veux dire que tu t'agites, tu troubles des natures simples; tu es une cause de désarroi. Rappelle-toi la parole, Léopold: "Malheur à celui par qui le scandale arrive". Se preocupa de que no sea serio como lo exige su edad, y cuando M. Thérèse llega, expresa su esperanza que esa presencia le haga bien. Aclarando para ella su impresión, agrega: "Un peu chimérique, peut-être. Il rejeunit trop. La última pincelada del retrato es ésta: "La vie a passé sur lui, et pourtant vous avez devant vous un grand enfant".

3) Cómo es la imagen que de Léopold se ha forjado Marie-Thérèse.

Cuando se reencuentran, M. Thérèse alude al recuerdo neto de Léopold. Lo ha seguido de lejos en su trayectoria. Así ha ido transformando la imagen del rostro. Con el recuerdo como con los ~~perfiles~~ hay que proceder de manera semejante: agregar siempre.

Cuando pasan los días, lo supone hombre de buena fortuna entre

las mujeres hasta que la inesperada reacción de él a raíz de la rectificación de la carta, le hace ver un nuevo Léopold: "...Vous êtes plus lâche. Vous êtes très inférieur au Léopold que je construisais". Por fin, cuando ha vuelto hacia ella, le dice en la última escena, en ternecida, feliz: "Mon pauvre Léopold, quel enfant vous faites".

4) Cómo ve Lucienne a Léopold.

Los exabruptos de Léopold atraen la atención de Lucienne. En el primer acto, escuchando sus frases de misógino, lo mira con profundo interés: "Comme vous devez souffrir!". Él rectifica que no sufre, sino que está ~~mal~~ ^{mal} humorado, pero ella insiste: "Vous n'étiez de mauvaise humeur, vous étiez triste". Nota que no quiere a las mujeres ni a las jovencitas. Alguna debe haberlo hecho sufrir: "Je vous plains de tout mon coeur, monsieur. C'est bien peu de chose. Je ne suis qu'un enfant. Mais je voulais vous le dire".

Sigue con apasionado interés la presencia de M. Thérèse. Es la "mujer fatal" en la vida de Léopold y duplica su interés por éste. Llega hasta confidencia: "Je sais bien qu'elle vous a fait souffrir... Ce doit être doux, une femme, de consoler un homme comme vous, qu'elle admirerait". "...J'ai toujours rêvé de me consacrer a un homme que j'admirerais, qui aurait dans le coeur une grande souffrance et qui ne laisserait pas voir. Il aurait l'air de se bien porter. Il irait dans la vie les mains aux poches, Il parlerait haut, il rirait comme vous faites. Je saurais ce qu'il cache-là-dessous."

Perfecta adolescente, ha creado una aureola alrededor de la ira- gen... hasta que el accidente -provocado- de Martial, le da la seguridad de que éste también sufre... y es joven.

5) Quién es Léopold para Mlle. Blammoutier.

El misógino Léopold sólo ha proferido palabras sarcásticas ante la devota Mlle. Blammoutier y la mantiene a distancia. Pero cuando él sufre su metamorfosis, llegan a ella, también, algunas migajas de amor. Diálogos atrevidos, ademanes acariciantes que se arriesgan hasta el be-

so, trastornan a la solterona.

Es tan perturbador el influjo de este "libertino", que el abate, sorprendido, la ve luego beber con fruición un vaso de "benedictine" y le oye pedir "lecturas turbadoras".

Señaladas, mediante las transcripciones anteriores, las diversas imágenes que de Léopold se han formado estos cinco personajes, cabe preguntarse: cuál es la exacta?

Recordemos, una vez más, a Pirandello. En EL TEATRO DE PIRANDELLO de don José María Monnar Sans, ya citado, (pág.29), se lee lo siguiente: "Somos distintos, pues, en función de juicios antagónicos: el nuestro, el de otro, el de los otros". También, en "El teatro de Pirandello"-su temática, conferencia pronunciada en el Colegio Libre de Estudios Superiores, el mismo autor, refiriéndose a "Uno, nessuno e centomilla" expresa: "El ser disociado en el tiempo hasta las cien mil imágenes y la realidad nunca cognoscible, constituyen los temas centrales de esta novela" (pág.526 - CURSOS y CONFERENCIAS, Año VI, N°6, volumen XI).

Concretado, entonces, que por esta obra de Sarmant circulan ideas que son "de nuestro tiempo", que sus personajes han sido concebidos como la psicología actual los va pesquisando en sus estudios, sólo faltan algunas palabras más para señalar otros aspectos de la obra.

Casi perdidas en ella hay dos frases que pronuncia el protagonista y que conviene señalar aquí: Antes de que Léopold se entere del error de M.Ponce, en momentos en que su hermano, alarmado, lo llama a la reflexión sobre la trascendencia de sus actos, aquél replica: "Pour une fois que j'étais content... et que la vie me souriait..."

Más adelante, ya decepcionado por la revelación atroz de la carta a él realmente dirigida, comenta su propio caso: "C'est cela (Elle est partie). C'est fini: toutes, toutes... Oh! si j'avais le courage de les retenir, elles ne s'en iraient peut-être pas comme ça. Mais quand on n'a pas été aimé une bonne fois dans sa jeunesse, on n'a pas de

courage".

Estamos, acaso, con estas dos frases (relámpagos escapados de la profundidad anímica del personaje) ante un individuo que ha logrado asir la verdad fugitiva de su yo, pero la ha cubierto para los otros y aún para sí, con una o varias máscaras?

Viene a nuestra memoria aquel capítulo de Salvador de Madariaga (MEDITACIONES DEL LECTOR DEL "QUIJOTE") en que textualmente dice: "Don Quijote es un loco por engaño de sí mismo"... "Hacedor de su propia gloria, Don Quijote llevaba, pues, en su alma el enemigo más temible: la íntima conciencia de que todo era ilusión" (cap.V).

Distancias guardadas, se nos ocurre que es tan complejo el personaje creado por Sarment, que tal vez podría merecer el calificativo de "idealista consciente" que Madariaga da a Don Quijote. Como éste, es posible que viva su propia ilusión, pero sienta que recónditamente existe su doloroso yo, aquél auténtico y perdurable que es "duración indivisa y cualitativa" según Bergson.

Se habrá podido apreciar, a través de las transcripciones, la fluidez y la sutilidad del diálogo de LÉOPOLD le BIEN-AIMÉ. Recordemos también cómo en varios casos, la reiteración de afirmaciones, dan el sentido negativo del pensamiento de quien responde. Es sobrio recurso del escritor del nuevo teatro, que puede desdeñar los largos parlamentos y, en una frase breve, reflejar un estado de ánimo.

Resumiendo: ¿qué hay de nuevo e interesante en esta obra de Jean Sarment?

a) Trasunta la posición neoidealista de su autor.

b) Ofrece al análisis, por lo menos, tres planos: el de los personajes, el de los rasgos psicológicos de Léopold, el de las imágenes de Léopold, diversas y contradictorias, que se forja cada interlocutor.

c) El caso psicológico de Léopold está visto a la luz de la nueva psicología: vida escindida en dos por un hecho casual (que luego resulta falso): la primera etapa, bajo el signo del "resentimiento" por

un "shock" emocional que encuentra terreno predispuesto; la segunda, de tal fuerza espiritual que influye sobre las mujeres próximas y les despierta estados emotivos o pasionales, latentes, pero en cada una de valor peculiarísimo.

d) Los personajes se mueven dentro de cualquier "tiempo" y de cualquier "espacio"; es el de Sarment, aquí un universo sin existencia objetiva.

e) Cada personaje posee su verdad, sigue su trayectoria, considera a los demás de acuerdo con su representación. El relativismo y el subjetivismo tienen todos sus actos.

f) El diálogo gracioso, sugerente, de fina intención, se adecúa a la realidad psicológica de personajes bien observados y a su constante subjetivismo diferenciador.

g) Obra de intermitente poeta, tiene peculiar encanto; obra de pensador, inquieta al auditorio culto con el "idealismo" lúcido de su protagonista, que parece tener plena conciencia de su yo profundo, pero que actúa bajo el influjo de una ilusión siempre deseada.

h) Como afirma Robert Kemp -citado por Robert de Beauplan en el "compte rendu" de "La Petite Illustration" de 5 de noviembre de 1927- esta obra "pêche ci et là contre la vraisemblance: son postulat est improbable". Pero, ¿interesa esto al teatro? Si el caso psicológico está bien delineado, ¿debe pedirse más?

JEAN de la LUNE de Marcel Achard, fué estrenada, en 1929, en la "Comédie des Champs Élysées (théâtre Louis Jouvet).

Pertenece, entonces, a la generación de "moins de trente ans". Autor nacido en 1899, estrena su primera obra en 1923, y se lo incluye en un grupo de autores dramáticos calificados como "cínicos". Con JEAN de la LUNE escribe una obra para dos públicos: el que sólo atiende a las peripecias y el que, tras el argumento, intenta asir el pensamiento trascendente del autor.

Para aquél, la comedia es amarga... o excesivamente cándida y op-

timista: a Jef y a Marceline, sus protagonistas, Gérard Bauer los ha calificado como "cette femme cruelle par faiblesse et cet homme par douceur". Para Fortunat Strowski "un drame profond et admirable nous enchaîne vers le triomphe de la tendresse sans egoïsme, de l'amour sans jalousie, de la clairvoyance sans amertume et de la poésie sans parole". M.G. de Pawloski agrega: "...Marcel Achard nous propose, lui, un hiper-Boubouroche, qui, à force de confiance magnifique et obstinée, finit par triompher de la duplicité féminine en lui imposant son rêve". Es indudable que quienes así opinan se apoyan en razones poderosas: los rasgos psicológicos de sus personajes -sobre todo Marceline, Clotaire y Richard- están rigurosamente observados en la realidad circundante.

Pero, a nuestro juicio, todo ese material realista no es un fin en sí. El fin del autor es expresar una verdad profunda. Su comedia, tesis del subjetivismo esencial, del idealismo absoluto que es su doctrina filosófica, cobra una nueva dimensión. Por ello Jef, que desde las primeras escenas queda frente a una mujer de vida turbia -la presencia de "Clo-Clo" y la aparición de Richard y el diálogo consiguiente son categóricos- actúa respecto de ella como si fuera de pureza sin par: así es la imagen que Jef tiene de Marceline.

Así se desprende del segundo acto. Sólo para un tonto o un "consentidor" podrían ser tranquilizadoras las actividades de "Clo-Clo" y de Marceline. Jef no ve tras ellas ninguna duplicidad, porque él ve una Marceline transparente y enamorada. Una canción que tararean con "Clo-Clo" es signo expresivo de esta candorosa confianza: "C'est parce que je t'aime que tu aimes quand même. Tu m'aimes pour mon amour, donc, tu m'aimeras toujours". Por cierto que también lo es cuando Marceline altera el texto: "C'est parce que tu m'aime ^{que je t'aime} quand même. Je t'aime pour ton amour donc, je te aimerai toujours". La explicación que subsigue, de labios de Jef, nos pone en la raíz del problema íntimo: "Voilà bien une idée de femme. Tu ne t'aperçois pas que ce n'est la même chose."

quand l'homme dit: "Tu m'aimes pour mon amour, donc tu m'aimeras toujours", c'est un hommage joli; idiot, si tu veux, mais joli. (A Clo-Clo) N'est-ce pas, imbécile? (A Marceline) Quand la femme dit: "Je t'aime pour ton amour, donc je t'aimerai toujours", c'est de l'orgueil, une confiance en soi peut-être exagérée. Tout le charme de chanson s'en va".

En el delicioso monólogo que, al finalizar el 2^{do} acto, Jef le dedica a Marceline, dormida, después de los reproches, pueriles y sabios, se trasluce idéntica posición espiritual: "...C'est tout pour aujourd'hui (Il referme son carnet). Et maintenant que je t'ai fait les reproches que tu mérites, je puis te dire que, malgré cela, je t'adore, mon amour. C'est qu'en effet tu n'es pas seulement adorablement jolie, mais tu sais l'être pour moi de la meilleure façon. Pour les autres, tu t'efforces de le paraître davantage. Tu souris trop ou tu es trop de mélancolie, suivant ton interlocuteur. Avec moi, tu es naturelle. Tu ne fais pas de frais. J'ai la meilleure part. Avec les autres, tu t'efforces d'être brillant, spirituelle, enjouée. Ils n'ont de toi qu'un être factice que je ne reconnais pas. Avec moi, tu es naturelle. Tu ne fais pas de frais. J'ai la meilleure part" (Marceline fait un mouvement) (Il s'arrête, terrorisé, puis reprend presque à voix basse): "C'est pour ta simplicité que je t'aime. Pour ton indépendance aussi. Pour ta cruauté inconsciente et pour tes gentillesse inattendues. Je t'aime parce que tu es la droiture même..."

En el transcurso del tercer acto, cuando Marceline decide abandonar a Jef, la negativa de éste de crear en sus palabras sólo se explica si atendemos a aquella previa perspectiva espiritual. En efecto, Marceline le pregunta qué mujer es ella. La respuesta es terminante: "D'abord, tu es la droiture même. Il n'y a rien de louche en toi, rien de trouble..." "Certainement. Je te connais, tu penses. Je vis depuis cinq ans avec toi. Depuis cinq ans, je t'observe..." "J'ai assisté à ton évolution, mon petit. J'ai vu comme tu t'es lentement

transformée comme tu as pris vite en horreur les mots grossiers, les plaisanteries grivoises, Clotaire lui-même l'a remarqué. Il ne savait plus de quoi parler."..."Tu as gardé ta grande indépendance, oui, et ta méconscience un peu inconsciente, mais, je te le répète, tu voudrais me quitter maintenant que tu ne le pourrais pas."..."Je te connais. Je suis quel être adorable et pur tu es devenue, a ton insu peut-être. Et celui-là ne m'abandonnerait pas. Je serais vieux, perclus et malade que tu resterais, sans t'apercevoir peut-être de la grandeur de ton sacrifice (Marceline lui serre la main). Il faut en prendre ton parti, mon pauvre chou, tu es un ange". Desde este instante, el influjo de esa convicción profunda envuelve a Marceline en una emoción desconocida. Nadie, nunca, la ha tratado así. Ni ella misma ha podido así juzgarse nunca. Se transfigura. Siente que es la mujer que Jof' adora. Él le explica: "Pardonne-moi. J'ai deviné ton secret. Mais les autres ne le sauront pas, rassure-toi. C'est parce-que je connais les fleurs que t'as comprise"..."Je vais te le dire, si tu veux. Le secret des fleurs, c'est leur orgueil. Le tien aussi. C'est d'elles memes a qu'elles sont amoureuses."..."Pourquoi me quitterais-tu? Tu es amoureuse de toi".

Así surge Lily, la mujer como flor que él quiso crear cuando la conoció. Ya nunca más "Marceline". Tampoco "Clo-Clo", el hermano celestinesco, sino Clotaire. Una nueva mujer nacida por la fuerza espiritual que logra poder creador. Nos dice Alejandro Korn: "Podemos en abstracto distinguir el modus cognoscendi del modus essendi: afirmar la identidad de ambos importa identificar el ser con el pensar. Esta posición es la del idealismo absoluto"..."La conciencia sería el centro de irradiación del proceso cósmico, sería una potencia creadora de su propia concepción mundial". (Korn-tomo I Obras pag.15-16). El epígrafe, una frase de William Blake confirma nuestra opinión: "Si le soleil doutait, il disparaîtrait sur le champ".

En tres obras de este grupo de autores llamados "cánicos" vamos

a mostrar otros aspectos del teatro psicológico actual: Estas tres obras son: LE GRÉLUCHON DÉLICAT, LE VOYAGEUR sans BAGAGE y LA SAUVAGE.

LE GRÉLUCHON DÉLICAT de Jacques Natanson, estrenada en 1925 en el "Th. Michel" cuando el autor apenas alcanzaba los 24 años, lleva un epígrafe que nos da el hilo del pensamiento del autor. Pertenece a Abel Hermant y dice así: "...Il ignorait que nous ne saurions jamais atteindre a une délicatesse supérieure sans offenser un peu le sens commun". Así surge la figura de Henri, "le gréluçon délicat" que, buscando a "una mujer", ha encontrado a Simone, "femme entretenue". La pasión que en ésta se enciende por el adolescente amenaza alterar la apacible "liaison" que Michel, "l'ami sérieux", ha logrado fortalecer mediante su fortuna. Ante el peligro, éste hace a Henri el balance de sus respectivos capitales: "Je sais ce que je dis. Vous n'êtes pas le dernier. Et je durerai plus que vous. Je dispose d'armes moins brillantes, mais plus solides. Vous êtes dangereux, mais de règne éphémère. Je suis sans attrait, mais inamovible. Vous êtes séduisant, je suis riche. Vous êtes à la merci d'un caprice. J'ai le bonheur de ne craindre aucune surenchère. La vie n'est pas belle sans l'amour. Mais pour aimer sans souci, il faut vivre. L'amour décroît. Mes bénéfices augmentent. Vous partirez, je resterai". Este claro y des- aprensivo planteamiento, conducirá a la solución posible: Simone conviene con Michel que Henri creará un rompimiento con aquél, pues la protección de Michel es indispensable para mantener el brillo del ambiente de su entusiasta amor. Henri, a fin de acallar su alarmada conciencia, busca una ocupación remunerativa. Lo que no impide que Simone lo convenza, pasada la tormenta, de que pueden y deben realizar un suntuoso viaje a Niza, con dinero que le ha obsequiado Michel y que ella cede en gracioso anticipo de futuros emolumentos. Henri resiste un poco: "J'ai la sensation que tu m'as mis un bandeau sur les yeux et que tu me conduis par la main, comme un enfant". Pero el arsenal elocuente de Simone es infinito. Describe el lugar donde podrían gozar las vacas

ciénes: "Henri, je me souviens. L'air est tiède et doux. Tu courras comme un gosse sur les rochers rouges. Moi, un peu essoufflée, je t'attendrai à l'ombre chaude d'un pin. Et, devant nous, le soleil éclaboussera la mer, plus bleue que tes yeux. (Henri regarde droit devant lui. Lentement, il rapproche de lui la serviette). Henri, si tu savais! Il y a entre Hyères et Saint Raphaël, un coin où il doit faire bon être deux. Une forêt de rocs et de minoses, Je m'y suis grisée de parfum. Mais j'étais seule. J'ai juré d'y retourner avec l'homme que j'aimerais. Nous y serons dans trois jours. La vie est belle...

(Henri laisse glisser le portefeuille dans la serviette, referme bruyamment celle-ci et, à bout de forces, retombe dessus, assis face à Simone, la tête baissée, sans oser la regarder. Elle vient à lui, s'agenouille, lui soulève le visage et bouche contre bouche, avec une tendresse heureuse). Je t'adore". En esta acotación con que se pone fin a la comedia, el autor responde a aquel epigrafe ya citado. Todos los personajes -no sólo Henri- deben hacer entrega de ciertas convicciones o de algunos principios, para lograr su relativa felicidad. Haga Emile, prototipo de desahogado ejemplar humano que no pueda transgredir principios porque no los tiene, a punto de obtener una suma de dinero de manos de Simone, llega a ser sincero: "Je ne sais pas. Une défaillance! Je t'ai vue là, crédule et généreuse. La force m'a manqué". Por una vez no se ha valido de sus recursos acostumbrados para proveerse de fondos. Le confiesa que le mintió y que la verdad es que perdió dinero y que ahora lo necesita. Luego, sin ruido, como "le petit chien" que no posee Simone, cuando ésta se lo ordena, parte de su lado: así conservará por lo menos el afecto de aquélla, pues se aleja de su vista en momentos que ese alejamiento es necesario para la felicidad de Simone.

Obra que, por la exactitud amarga de sus observaciones realistas, llega hasta el cinismo, nos ofrece de tanto en tanto, notas de tierna emoción. Pero lo que a nuestro juicio lo señala con rasgos propios de

esta época, es el pensamiento fundamental: no hay principios morales absolutos, la felicidad que los seres alcanzan es sólo posible en cuanto relativizan sus convicciones éticas.

Jean Anouilh es también autor dramático que estrana su primera obra cuando apenas tiene 22 años: hacia 1932, en el "Th. de l'Oeuvre" sube a escena l'HERMINE. Pero su fama queda consagrada con "LE VOYAGEUR SANS BAGAGE..." que, en 1937, estrana la compañía Pitoeff en el teatro "des Mathurins". De él también es LA SAUVAGE, otra obra psicológica que la misma compañía da a conocer en 1938.

"LE VOYAGEUR SANS BAGAGE..." interesa a nuestro estudio por la índole de su argumento. Se trata de un caso de pérdida de la personalidad a consecuencia de una herida de guerra. Y este caso ha sido observado desde el ángulo que a su protagonista se le plantea con amargura: Gaston, que ha perdido la memoria y, con ella, su nombre, su condición social y su familia, está a punto de encontrar todo su pasado junto con sus datos civiles. Pero reencontrándose, descubre una terrible verdad: "Il fait partie de la famille, sa place est dans la famille. Comme c'est simple! (Il fit pour lui). Il se croyait bon, il ne l'est pas; honnête, il ne l'est guère. Seul au monde et libre, en dépit des murs de l'asile -le monde est peu-ple d'êtres auxquels il a donné des gages et qui l'attendent- et ses plus humbles gestes ne peuvent être que des prolongements des gestes anciens. Comme c'est simple". Es decir, que al encontrar su antigua personalidad debe cargar con todos los errores, con todas las infancias que aquélla cometió en época locana. Imposible desprenderse de ese lastre... a menos que abandone, definitivamente, aquella su pretérita personalidad. Así lo hace, y Gastón, que por signos inequívocos se reconoce como perteneciendo a la familia Renaud, prefiere ignorarlo. Se incorpora a la familia Madendale, la cual ansía que exista el sobrino perdido hace muchos años. Gaston no cargará con el fardo de su malsana personalidad

juvenil. Será un hombre nuevo: el que hoy se siente, bueno, generoso, noble. Y parte con "le petit garçon", feliz de ser "le voyageur sans bagage..."

Tema grato al Pirandello de "Come tu mi vuoi", este caso psicopatológico ha hecho recordar a algún crítico -nombramos a Pierre Audiat- que señala a EDIPO REY como su lejano antecedente: "C'est le meme angoisse grandissante et cette lutte de l'homme contre un passé qui l'étreint et l'accable. Car s'il n'a pas commis des crimes aussi monstrueux que ceux du roi thébain, l'amnésique, au fur et a mesure qu'on lui reconstitue son passé, s'aperçoit qu'il n'a été qu'une petite canaille, incapable d'amitié, de joie, de délicatesse. Il se débat contre le réseau de preuves qui se reserre autour de lui et qui finalement l'encercle. Mais, plus heureux qu'Œdipe, lui peut renier son passé, sa famille. Il les rejette avec une allégresse sauvage, rejetant en même temps ce "moi" qui n'est pas lui". Para entrar a fondo en el problema psicológico que esta comedia encara debemos ahondar en el problema de la conciencia y no sólo en el mecanismo psicológico del amnésico. La conciencia, -dice Manuel Morente- prolonga el pasado en el presente; no es algo que ha sido, sino algo que está siendo, un flujo constante en donde no hay modo de distinguir trozos y partes exteriores, a no ser que, congelado el río, cese de correr y quiebre el hielo en trozos separados" (pág.35, MORENTE "La filosofía de Henri Bergson" - Madrid 1917). "La esencia misma del espíritu es, como hemos visto, duración: es memoria. Todo nuestro pasado está en nosotros, incorrable, indestructible. Pero la vida no es el sueño del pasado, sino la acción presente que prepara la acción futura. No percibimos todo nuestro pasado porque no nos conviene percibirlo, y el órgano encargado de impedir que en cada instante el pasado se vuelque en el presente es, precisamente, el cerebro. El cerebro no tolera que pasen por entre sus mallas más que aquellos recuerdos que interesan a la vida actual, a la acción inminente. Así, pues, no sólo es el cere-

bro un órgano de selección que facilita la vida, eligiendo entre los recuerdos los que son más pertinentes, sino que, por otra parte, es un órgano de limitación, de renuncia a lo impertinente, acaso a lo más grato e íntimo de nuestro ser. Vivir es atender. Atender es limitarse" (ob. cit. pág.99).

Las últimas frases antecitadas podrían aplicarse también al análisis de otra obra de Anouilh, LA SAUVAGE. Esa "renuncia a lo impertinente, acaso a lo más grato e íntimo de nuestro ser" va a ser la situación de Thérèse, Tarde, de quien se ha enamorado el célebre compositor Florent France, gloria mundial, de gran fortuna. La conoce en el sórdido medio en que arrastra, con su deshonesto familia, el peso de su miseria económica y moral. Pero Florent no escucha a nadie: casará con Thérèse, pese a cuanto observa. Nadie de los suyos cree a Thérèse cuando asegura que entrega su belleza, sus 19 años y su amor al amor de Florent. Todos, excepto él, admiten el hecho como una venta y se regocijan ante los posibles beneficios comunes. Un curioso proceso psicológico empuja a Thérèse -instalada por decisión de Florent en su propio hogar hasta que se casen- a poner diariamente, ante los ojos de su novio, las ignominias de su padre. En cierto momento, durante el segundo acto, ella grita a Florent su angustia: odia esa casa, esos muebles, las flores, el jardín, el retrato de la madre, todo, todo eso que impide que Florent conozca la miseria, la fealdad, la enfermedad, el vicio. Desnuda su intimidad en un relato atroz. Queda, luego, liberada. No puede permanecer allí, en un medio claro, puro, lleno de comodidad. Florent es un hombre rico y no puede entenderla. Ella decide irse y Florent, desolado, no oculta su derrota. Llora.

Ante esta actitud, Thérèse, ya pronta a salir, se detiene. Por fin siente que Florent no es feliz, que la necesita: "Oh! ^{tu} aie besoin de moi, dis, au moins pour manger et pour marcher comme un enfant, si tu n'as pas besoin de moi comme un homme... Aie besoin de moi pour que

Je ne souffre pas trop", Florent: "J'ai besoin de toi", Thérèse: "O' est pour ça aussi que j'étais malheureuse. Tu as tellement de choses autour de toi qui te tiennent, qui te chauffent, qui te vêtent. Moi, je n'avais qu'une boisson, qu'un vêtement, qu'un feu", Florent: "J'ai besoin de toi, Thérèse", Thérèse: "Plus que de toutes les autres joies?", Florent: "Plus que de toutes mes autres joies", Thérèse: "Alors, rappelle-les vite, va! Elle ne me font plus peur maintenant (Elle se jette contre lui, la tête cachée dans sa poitrine). Et je t'ai menti, tu sais. Ne me regarde pas. C'était une mauvaise qui parlait en moi depuis que te m'as emmenée. Je t'aime, je t'aime comme tu es".

Rechaza a su padre y al terminar el acto afirma: "Oui, je reste, moi, et je n'ai pas honte et je suis forte et je suis fière et je suis jeune et j'ai toute la vie devant moi pour être heureuse!". Pero en el transcurso del tercer acto, vuelve a cercarla la realidad de esa "otra gente", la de Florent, madre, tía y hermana de Florent. Esta, que juega, cuando quiere, a ganarse la vida, que toma el trabajo como un entretenimiento y hasta piensa en qué momento se decidirá a trabajar y en el traje que armonizará con su nueva disposición de ánimo. Oye Thérèse esto y su indignación es mal prelude para la escena que le prepara el destino. El padre viene a anunciarle -no sin su pequeña sisa- que Gosta, pianista de la orquesta en que figuran su padre y su madre, acude dispuesto a matar. Así aparece. Pero Thérèse lo desarma e impide que ataque a Florent. Luego le enrostra su pereza, su ebriedad, su suciedad y su abulia. El padre y Gosta la oyen y oyen el piano que toca Florent. Se sienten subyugados por el arte. Luego se marchan. Pero el encanto está roto. Thérèse también ha resuelto marcharse: "Florent, j'aurai triché y fermer les yeux de toutes mes forces: il y a aura toujours un chien perdu quelque part qui m'empêchera d'être heureuse". Y parte. Sólo Hartman la entiende y murmura viéndola irse: "Et elle part, toute menue, dure et lucide pour se cogner

partout dans le monde...". A la inversa de Gaston que se liberó de su personalidad, haciéndose una nueva, Thérèse permanece con el fardo de todo su pasado: la memoria está intacta en ella y no puede ni podrá ser feliz porque su pasado vendrá irremisiblemente a buscarla a donde ella vaya. Como que lo lleva consigo. Es la obra de la miseria que marca el alma con miserias imborrables. Su conciencia, sin embargo, la ha empujado a un acto de limpieza que la redime: cortar los lazos que la unen a Florent. Es un acto en que brilla la libertad bergsoniana. Oigamos de nuevo a Morante: "... Pero a medida que vamos penetrando en estancias más retiradas del castillo interior, vamos siendo más nosotros mismos, vamos distinguiéndonos más del común y acercándonos a lo incomparable, es decir, a lo inefable y lo indefinible de nuestra propia personalidad. En lo más hondo de ella somos nosotros lo que realmente somos, y de ese fondo es de donde surgen de vez en cuando, rara vez, porque la vida no los tolera fácilmente, los actos plenamente libres, los actos totalmente nuestros. Muchos de ellos, al pugnar por salir hacia afuera, quedan detenidos y aniquilados por ese acarreo que obstruye la puerta de la conciencia. Algunos, empero, consiguen salir y entonces puede en verdad decirse que algo totalmente nuevo ha sucedido en el universo" (pág.112-13 ob.cit.). Así Thérèse renuncia a lo más íntimo y grato de su ser y parte a golpearse otra vez contra las asperezas de su vida. Su libertad es, así, inefable renunciamento.

Resumiendo, señalaremos las peculiaridades de esta breve serie de obras psicológicas: LE PELERIN es claro ejemplo del influjo que una personalidad puede ejercer sobre otra sólo con el instrumento de la palabra: Un personaje actuando en el plano consciente, abre amplios horizontes al interlocutor ocasional y, de acuerdo con latentes tendencias, le señala futuros derroteros.

LEOPOLD le BIEN-AIMÉ y JEAN DE LA LUNE son expresión concreta

del subjetivismo y de la posición neidealista de sus respectivos autores.

LE GRENUCHON DÉLICATE dramatiza esa convicción del escepticismo moderno: no hay principios morales absolutos y la felicidad apenas si se apoya sobre la relatividad de tales principios.

LE VOYAGEUR sans BAGAGE y LA SAUVAGE plantean el problema de la personalidad, del "yo", como duración pura, concepción bergsoniana.

Todas pueden agruparse bajo un índice común: el de la disociación del yo, de influjo freudiano en muchas, toma grato al teatro de hoy.

TEATRO sentimental de tono íntimo - signos de lo inexpressado - Amiel y Bernard.

En cambio, aunque sus obras rocen aspectos semejantes a los ya mencionados, Denys Amiel y Jean Jacques Bernard podrían ser considerados como autores de un teatro sentimental de tono íntimo, al que le dan sello especial los signos de lo inexpressado.-

La preocupación dominante de Denys Amiel es, sin duda, la pareja, los conflictos amorosos de la pareja. En este sentido, observador realista de los estados espirituales y, en particular, del amor, continúa la línea de un Porto-Riche o de un Bataille. Es notoria la vinculación con éste último. En 1909 publicó un estudio de la obra de Bataille para la "Collection des célébrités d'aujourd'hui". Y fue Bataille quien llevó, en 1912, a la "Comédie-Française", LE VOYAGEUR, esa obra en un acto que once años más tarde estrenó "La Baraque", el teatro fundado por Gastón Baty y sus "Compagnons de la Chimère".

Cuando escribe LE VOYAGEUR, Denys Amiel pone una frase: "Penchés sur un texte comme sur un aquarium, nous devons voir par transparence tout ce qui se meut en dessous..., descend; zigzague, remonte a la surface de temps a autre -comme la promenade sous-marine de nos sentiments", frase que varios años más tarde, en 1925, recuerda

con satisfacción en el Prefacio del tomo I de sus Obras Completas. Con ella -dice- se trazó una estética que entiende haber cumplido.

Dramatiza la vida profunda, exteriorizada en gestos, expresiones y frases, cuyo contenido emocional es más hondo que el de su significación aparente. Los estudios psicológicos contemporáneos que no se conforman con observar únicamente la zona iluminada de la conciencia, afianzan esa posición, Freud bucea en los transfondos del alma y descubre el origen remoto de estados espirituales presentes. La nueva obra teatral ya no puede ignorar esa dimensión en profundidad del alma humana y Henry Bidou -citado por Amiel, al trazar las características del nuevo teatro- debe remontarse hasta el Bataille de L'ENCHANTEMENT para hallar el anticipo de esta concepción dramática distinta, y opuesta, a la del siglo XIX. "Non nous n'en sommes plus à ce théâtre expliqué où l'auteur bouscule à coup l'acteur, enfile son costume et vient à l'avant-scène, commenter les psychologie de ses personnages s'expliquer eux-mêmes leurs inconséquences, leur illogismes même ont précisément les vibrations de leur humanité et ne nous flattons pas de vouloir les découvrir beaucoup plus vite que nos fières quotidiens".

Nada, pues, de teatro de estados superficiales, de personajes de alma de cristal, a los que es fácil interpretar con sólo repetir las palabras del texto. "Ainsi ai-je voulu que la pièce se jouât sous deux plan et ce n'est pas exagéré: la conscience des êtres ressemble parfois à ces poupées russes qui s'emboîtant les unes dans les autres et la vérité ne réside, hélas! trop souvent que dans la plus petite qu'en recouvrent quatre ou cinq autres. J'ai voulu que l'action fût cette enveloppe provisoire, cette gaze gaufrée, lustrée, et clinquante sous laquelle se joue un drame sec et dur qui n'affleure à la surface que de loin en loin, comme ces émanations délétères qui viennent, par petites bulles intermittentes, crever leur fièvre à la surface d'une eau calme semée de romantiques nénuphars..."

No en vano los simbolistas han visto todo lo existente como un conjunto de signos de una realidad oculta y poderosa. No en vano Maeterlinck ha llevado a la escena conflictos de seres que parecen ser juguetes de fuerzas extrañas y omnipotentes. Todo este nuevo sector de interinfluencias espirituales no pasa inadvertido para Amiel. Observa: "Ne vous est-il donc jamais arrivé de passer, entre amis assemblés, une de ces soirées de malaise dont vous sortiez brisés l'âme en dolorie par une compréssion de deux heures sans que toutefois, rien ait été dit d'explicitément, de concrètement pénible?".

A continuación señala el hecho corriente de que, conocedores por anticipado de un hecho que no se menciona en un grupo al cual nos incorporamos, sentimos que las frases, las risas y los gestos de ese grupo están aclarados por esa circunstancia que ya conocemos y que nos hace mirar por el revés las palabras y profundizar su insignificancia aparente. Hay una latencia que da tono a la situación y a las frases.

Aleccionado por esta observación, el autor destaca por medios muy sutiles el estado tensional que se ha creado entre los tres personajes de LE VOYAGEUR, en el único acto de la obra. Acciones y reacciones de los protagonistas llegan al público haciéndole intuir el movimiento anímico pasional. Bajo el diálogo aparente, subyace el otro, el verdadero. Éste es el concepto del silencio que, como recurso dramático, hace suyo. No la pausa del lenguaje oral, sino el callar intencionado o la frase aparentemente insustancial para que se perciba la intención oculta, cargada de matices. De ahí que al estrenarse LE VOYAGEUR, André Rivoire, en "Le Temps", pudo referirse a "les silences parlés" que no necesitan ser reforzados por "les silences tout courts".

Dijimos que a Amiel le preocupan los conflictos amorosos de la pareja. Pero aunque su trayectoria arranque de Porto-Riche o Bataille,

su perspectiva abarca otra visión dramática. Suyas son estas palabras: "L'AMOUR est peut-être de tous les sujets le plus illimité. L'étudier, c'est promener un miroir dans des paysages continuellement changeants, à travers les mille conditions de la vie extérieure qui se transforment à chacun de nos pas." Y agrega: "Je demeure persuadé qu'un jour viendra où, ayant bien compris la géniale synthèse de Pascal: "Celui qui veut faire l'ange fait la bête", on donnera à la partie spirituelle et noble de l'individu sa véritable signification sans la subordonner mesquinement à un acte fonctionnel qui en fausse la sérénité".

LA SOURIANTE Mme.BEUDET, LA COUPLE, L'HOMME d'un SOIR, MONSIEUR ET MADAME UN TEL, DÉCALAGE, TROIS et UNE, LA FEMME en FLEUR, MA LIBERTÉ, son obras suyas que muestran cómo ha enfocado este tema desde el ángulo elegido.

Cuanto antecede es lo que podríamos llamar "la convicción dramática de Amiel": examen profundo de la vida, cuya verdad tumultuosa y zigzagueante se esconde bajo la serena apariencia de las cosas y los seres; la proyección de los problemas espirituales en la escena, de modo que su latente intensidad llegue al auditorio en el gesto expresivo del autor, más rico en matices que la palabra y como tema central, el amor, visto éste bajo el signo de la incompreensión recíproca. En efecto, los problemas psicológicos que se plantean en L'ENGRENAGE, LA SOURIANTE Mme.BEUDET, LA COUPLE, L'HOMME d'un SOIR, MONSIEUR et MADAME UN TEL, DÉCALAGE, LA FEMME EN FLEUR, MA LIBERTÉ, LA MAISON MONESTIER, nos presentan a la pareja conyugal desunida por varios factores: distinta edad, diverso temperamento, diferente técnica espiritual, desigual potencialidad afectiva, carencia de comunes intereses vitales...

Pero, aparte de los conflictos planteados por esas divergencias, las obras de Amiel desarrollan otros temas: en CAFÉ-TABAC -él mismo lo dijo- muestra el hermetismo de cada personaje y la imposibilidad de intercomunicación humana efectiva.

En L'IMAGE, los esfuerzos de los protagonistas-Francine y Jean-

que durante 20 años desearon secretamente el reencuentro amoroso- no pueden impedir su mutuo desencanto, porque el tiempo es irreversible, En TROIS et UNE están frente a frente, sin parecerlo, dos tipos de mujer que el autor traza con delectación: aquélla que busca en tres hombres desemejantes la cualidad apetecible (tres para una) y es la mujer ideal para cada uno de ellos, (una para tres), y la otra, menos ostensiblemente dibujada, que muestra su intimidad en la siguiente declaración: "nous ne recherchons pas en vous une diversité d'avantages physiques, mais beaucoup plus souvent une variété de qualités où votre corps n'a rien à voir". De estos dos tipos de mujer ofrece Amiel una nutrida galería, pero es notorio que en todas sus obras anteriores a DÉCALAGE, de 1931, la mujer es tan ligera en sus juicios y tan torradiza en sus actos y sentimientos, que hasta puede parecernos una irresponsable. En cambio, la protagonista de DÉCALAGE está más segura de sí y claramente expresa a su interlocutor el secreto de sus íntimos impulsos: "Je ne veux pas rater ma vie: je suis terriblement handicapée par mes goûts et mes sens. J'ai des vertus et des défauts contradictoires très difficiles à accoupler. L'homme qui me prendra, il faudra que je l'aime doublement, Il faudra qu'il soit jeune, habile et qu'il ait, par ailleurs, une situation telle qu'il ne laisse jamais insatisfaits mes goûts de luxe, car j'ai la sensualité du corps et celle de l'esprit... cōtresse celle-là". Mujer de firme lealtad, que no admite el engaño, aunque débil ante lo adverso, prefiere arrostrar el futuro incierto cuando una crisis de su destino la pone frente a cualquier encrucijada. Por ello adquiere una cualidad moral del todo ausente en las protagonistas que la preceden. De este tipo de mujer es la Hugnette de LA FEMME EN FLEUR y, aunque diversa, también lo es, Alice, la protagonista de MA LIBERTÉ, quien dice fieramente: "J'ai une espèce de folie de la franchise: J'ai la passion de la liberté, J'ai l'impression que je suis non pas une femme, mais un arbre ou un animal. Mes paroles traduisent toujours ce que je pense. Il n'y a pas d'

intermediaire. J'ai l'impression de n'avoir pas... de filtre... oui, c'est ça, de filtre, entre la source de mes sentiments et les notes qui les portent à la vie...". Ninguna, sin embargo, alcanza el grado de atroz franqueza de Marthe, la protagonista de LA MAISON MONESTIER, quien descubre los más secretos rincones de su alma en dramática escena con el marido durante el último acto. La audacia de tal desnudez moral queda atenuada, sin duda, por el auténtico dolor de esa mujer, pues la confesión aludida brota a raíz del choque espiritual que le producen unas antiguas cartas de su marido dirigidas a otra mujer. Así se entera de cómo ese hombre frío, reservado, sin efusión, vibró hace tiempo bajo el influjo de otro amor. Gracias a este episodio, la obra alcanza hondura psicológica de evidente raíz sexual. Hasta ese momento sólo era de carácter costumbrista: cuadro del hogar francés, descripción de la burguesía provinciana, problema matrimonial de los hijos.-

Veamos ahora, de qué manera la técnica dramática de Amiel se acomoda a los propósitos del citado prólogo.

Si examinamos, por ejemplo: la SOURIANTE Mme BEUDET, obra con que, junto a Obey, se hizo famoso, será fácil señalar:

- a) Que el autor muestra un carácter -el de monsieur Beudet- jactancioso de los triviales elogios que le dedican en una carta comercial; inoportuno en las "humoradas" que dedica a la esposa; prepotente con ella, ante los extraños; sensible a los halagos de la vanidad y del amor propio, que alguien utiliza luego para liberar a su mujer durante la enojosa escena del 1^{er} acto; vengativo, cuando priva a su mujer del deleite de la música que él detesta; finalmente, por cándido, presuntuoso, cuando al finalizar el 2^{do}. acto supone que su mujer se ha querido suicidar por excesivo amor a él.

Sin embargo no carece de perspicacia; molesto, señala que su mujer apenas sonríe y no ríe nunca.

b) Que el autor, expresa o tácitamente, sugiere los estados de ánimo de la protagonista, desdibujados como con esfumino. Quizá porque es uno de esos seres humildes hacia los que Amiel siente simpatía.

Veamos los estados de ánimo de la protagonista:

Cuando relata a una amiga los desacuerdos conyugales y las "exce^lencias" de su marido; cuando irónicamente replica a las rudezas o vulgaridades de éste; cuando resueltamente frena los galanteos del magistrado Dauzat; cuando, firmemente serena, desobedece las órdenes de M. Beudet que quiere llevarla al teatro; cuando, después que todos parten, va hacia la ventana como si quisiera aspirar el aire primaveral nocturno.

Sobre los dos personajes centrales actúan determinados reactivos espirituales. Así por ejemplo:

a) al finalizar el 1^{er} acto, una confidencia de la mucama despierta en Mme Beudet latentes deseos, hasta llevarla a una exaltación lírica que traduce su afán de "vivir otra vida". (Este diálogo se parece a otro entre la protagonista y Julien casi al finalizar el 2^o cuadro de Martina de Jean Jacques Bernard). Del choque de estas reminiscencias o aspiraciones secretas contrariadas por el marido -que le impide satisfacer su gusto por la música-, nace en el alma de Mme Beudet el impulso que la lleva a la situación con que finaliza el primer acto.

b) A través del segundo, las reflexiones del socio de M. Beudet, M. Lebas, quien quiere lograr que M. Beudet comprenda mejor la índole espiritual de su mujer. Estas reflexiones amistosas sólo consiguen dejar en el ánimo del interlocutor, poco fino en sutilezas, la sospecha de una infidelidad conyugal.

Debe señalarse, como acierto psicológico del autor, la transmutación que en el ánimo de M. Beudet sufre esa designación afectuosa de

"souriante Mme Beudet", pues el marido la cambia por la de "poseuse Mme Beudet".

c) La aclaración conciliadora de la amiga y el recuerdo que evoca de un gesto cordial de M. Beudet, despiertan una verdadera tempestad en el ánimo de Mme Beudet, la cual bruscamente (tal al finalizar el acto anterior) origina una nueva situación.

Es de evidente melodramatismo la escena del segundo acto, cuando M. Beudet empuña el revólver, y de seguro efecto el desenlace inesperado; en el espíritu de Mme Beudet acaba de forjarse la imagen de un bandadoso M. Beudet; en el de éste, a su vez, cobra relieve la figura de su mujer con un halo de martirio conyugal. Doble equívoco sobre el cual quedará asentada la endeble felicidad de tal pareja. Relativismo, pues. Tal vez... excepcionismo.

Además de lo ya apuntado hay varios detalles sugeridores usados por los autores con sobriedad: aquel comienzo del 2º acto, en que el día luminoso, el bullicio callejero que se oye desde el salón, la actitud de la criada, son signos de que "la vida sigue andando", fría, indiferente, tangencial al estado anímico de la protagonista, sufriente hasta la desesperación.

Contraste bien logrado que logra atenuar el melodramatismo de la extensa escena siguiente y prepara el inesperado desenlace.

Su personal visión de estos problemas de felicidad conyugal plantea al auditorio una seria duda: ¿Acaso los seres humanos no se conciertan sino sobre profundos equívocos?...

Al manejar a los protagonistas de LE VOYAGEUR, Amiel procede de más sugerente manera. Aunque con esta obra, según Adriano Tilgher, se aleja de "la teoría del silencio", el análisis de su único acto permite señalar que, como en otras, está presente el fino dramaturgo que busca bajo la apariencia de las palabras y los actos "comme le promenade sous-marines de nos sentiments".

La acotación inicial nos advierte que una lámpara proyectará un

cono de luz sobre el diván, de modo que los protagonistas -Paul y Jacques- actuarán bajo la luz o quedarán en la sombra según ganen o pierdan terreno en el espíritu de la mujer que se disputan. Porque, en efecto, de eso se trata. Cuando transcurre esta escena no es diálogo explícito el que se escucha, sino un enconado duelo silencioso de hombre a hombre. Ni un gesto carece de significación: la ojeada con que Paul "embrasse la pièce et semble se retrouver", ofrece evidente contraste con el frío saludo que dirige a Madeleine. Bivalencia expresiva que subraya los bivalentes sentimientos que lo impulsan. Y que no dejan de hacer oscilar su ánimo hasta la terminación de la obra. El gesto de cansancio con que recoge su triunfo -la aproximación de Madeleine punteada por tres "Va-t-en" que ella pronuncia con muy distinto tono afectivo- es claro indicio de que en su espíritu hay un conflicto de honda raíz sexual.

Puede, pues, llamarse novísima técnica la que este autor emplea en esta obra -escrita en 1912- si bien no en la escena inicial de mutuo reproche entre los examantes, perceptible en la lucha que sostienen Paul y Jacques, de alma a alma, por la posesión de una mujer. Dos toques certeros aseguran a Paul, el artista, el dominio del terreno: la manera desenvuelta con que maneja el ramo de violetas que tan zurdamente trae Jacques y las alusiones al mundo neoyorquino que hace en su conversación con el joven, cuyo tono revela a un hombre de sobrada experiencia. Con la intervención de Madeleine, el diálogo se carga más de sugerencias y especialmente de sobreentendidos irónicos que Paul dirige contra Madeleine, sin parecerlo. Es notorio el influjo, paulatino y creciente, que Paul cobra en el ánimo de Madeleine, con sus narraciones fantasiosas. Cuando se sienta a su lado en el diván, la conquista está consumada; cuando le acaricia las manos, Jacques comprende su derrota y se va. Nada se ha dicho. Nada se ha dicho categóricamente. El diálogo puede parecer, al principio, muy trivial. Pero advertidos por el Prefacio, pronto percibimos que alguien, Jacques, per-

dió su amor. Tampoco el triunfo es de Paul ni Madeleine. Como los protagonistas de AMOUREUSE quedan remachados a la cadena de sus apetitos más que a luminosidad de un amor auténtico.

Muestra, y bien fina, de teatro de silencio. Mano, y muy diestra, de dramaturgo. Destaca las situaciones el diálogo subyacente, aunque no se trate de "teatro de situaciones".

También hay sugerencias propias del nuevo teatro en L'IMAGE, obra estrenada cuatro años después de la anterior. Para enterarnos de la sorpresa emocionada de la protagonista que acaba de descubrir un retrato del "hombre de su vida" -veinte años la ha obsesionado el recuerdo de una noche inolvidable- nos la presenta Amiel en un instante de crisis emotiva, presa del malhumor que descarga sobre sus amigos y, en especial, sobre el amante de esa hora, Bob, un bello animal humano al que rechaza con insólita brusquedad.

Se consuma el encuentro y ambos protagonistas -Francine Saint-Servan y Jean Harmelin- apuran el desencanto: el auditorio lo percibe en la dificultad para anudar sus dispares pensamientos, en el despego con que se tratan, en la superficialidad de los temas que abordan... Francine hace luego un comentario: han jugado su vida a esos diez segundos y la han perdido. No se reencontraron. Es que no puede actualizarse, al unísono, ningún estado de conciencia pretérito: el tiempo no retrocede. Memoria es duración.

Tras ese problema aparentemente individual se entrevé la concepción bergsoniana del autor: el tiempo como duración y movimiento puro, como un fluir continuo, la percepción condicionada por los recuerdos y las nuevas circunstancias. De seguro Amiel ha leído "Los datos inmediatos de la conciencia", aparecido en París hacia 1889.-

En DÉCALAGE, estrenada en 1931, se transparenta el pensamiento de Amiel sobre las diferencias entre distintas generaciones, también rozado en la FEMME en FLEUR. En DÉCALAGE es tema central el problema

de la Eva moderna, desvinculada tanto de la generación de los hombres de su edad como de los de la que la preceden: para unos llegó con retardo; para los otros, prematuramente. Actúa entre los dos grupos sin coincidir con ninguno, sin alcanzar la felicidad ni proporcionarla.

Motivo de desarmonía conyugal.-

El segundo tema, que en cierto modo descansa sobre aquél, plantea el caso del hombre maduro, inteligente, perspicaz y culto, que sabe aquilatar los valores de la mujer actual, pero, por desgracia, la que prefiere cuenta, apenas, la mitad de sus años. Al provocar el conflicto, Amiel se mantiene consecuente con su formación psicológica ya apuntada.

Siégler, el protagonista, maneja los hilos de un plan que lo hará dueño de una mujer muy joven, Lucienne, quien le ha manifestado lealmente su decisión de aceptar sólo a aquel compañero que satisfaga la "sensualité du corp et celle de l'esprit".

Aquel plan parece alcanzar éxito cuando de pronto se interpone un obstáculo: Lucienne, que no ha encontrado en su marido Jacques, el hombre que ella soñó y ha recibido de Siégler la compañía espiritual que necesita, rehusa esa situación, entre "des moitiés d'homme". "Ah, -dice- si l'on avait pu vous amalgamer l'un a l'autre, vous fondre... évidemment!" Y agrega: "Oui, mais, voilà, on ne fait pas l'homme de sa formule comme on fabrique son cocktail. D'ailleurs je ne suis pas la seule, va, ni toi non plus. Ah! ils sont bien appareillés, la plupart des types de notre age. Entre Siégler et toi, entre tous ceux de sa génération et tous ceux de la tienne, nous, les femmes, nous restons en plan, un pied en l'air!". Está, pues, dispuesta a marchar hacia lo desconocido, destino incierto que no se atrevió a arrostrar antes de casarse con Jacques. Ahora aceptará el amor del hombre que qui so siempre.

Hay en esta decisión -que trastorna la cuidadosa red tejida por Siégler- un elemento personal, íntimo, libertad espiritual que no ha-

bría podido aceptar el determinismo filosófico de la víspera. Los procesos psicológicos que se manifiestan a través del 2º acto tampoco son de "caracteres de una pieza", macizos. El autor pone ante los ojos de los espectadores, el camino de luz que se abre en la intimidad de Lucienne con respecto a los verdaderos sentimientos de Siégler. Detalla las etapas que recorre el espíritu de Jacques: comienza como un ambicioso sin escrúpulos, pero conoce a su mujer y procura conquistarla; nota las tenazas de Siégler que lo aprisionan, supone el motivo, presupone una complicidad de aquél con su mujer; sufre, ... pero no intenta la lucha hasta que una crisis lo coloca frente a Lucienne. La reconquista al mostrarse más sensible, menos hombre de negocios y hasta hábil para hallar la senda difícil del reencuentro.

Toque de buen psicólogo es el supremo argumento que Jacques esgrime para evitar el alejamiento de Lucienne, mediante la visión anticipada de los sufrimientos que inevitablemente la esperan.

El Siégler cauteloso, disfrazado de paternal amigo que se insinúa con habilidad en el ánimo de Lucienne y estorba el incipiente amor de los cónyuges, no es, por cierto, el Siégler que prepara su muerte y favorece con sus bienes a la mujer preferida, ni tampoco el que antes de desaparecer elige la forma de llegar a su rival con un consejo que es admonición y alerta: "Il-y-a des femmes si multiples et si riches qu'elles peuvent aisément solliciter deux générations d'hommes... sans être tout a fait satisfaites d'aucune"... "Ah! quand nous estimons certaines femmes dignes d'être nos égales, elles sont encore, du point de vue humain, tellement plus que nous abondants... sensibles... et vivants... que nous avons terriblement à faire pour qu'elles nous estiment leur égal... Alors... doucement, Jacques, doucement!... C'est la consigna que ma génération, qui connaît tellement de choses! tellement! voudrait pouvoir transmettre a la tiennel voilà... Ah! veinards qui vous êtes d'avoir toute la vie... et la femme pour vous!... Veinards..."

Al año siguiente de DÉCALAGE se estrena TROIS et UNE, de la cual he dado ya sucinta explicación. Obra que podría llamarse de "clave" porque a uno de los personajes, Loys Erland, lo señala el autor como "una especie de Isadora Duncan".

Entre los personajes actúa uno de los protagonistas, Charles Erland, tipo lleno de jovialidad juvenil y viriles sentimientos, que logra mantener el equilibrio espiritual de los demás. Tiene sus teorías sobre "el eterno femenino" y el autor le hace el gusto de presentarle, bajo el nombre de Huguette Dallier, al ejemplar perfecto: "il y en a trois, quatre, dix; il y a une différent pour chaque partie de la journée"... "une femme c'est comme ces petites poupées russes qui en contiennent des tas emboîtées les unes dans les autres, tandis que nous, nous sommes des hommes bien typés, très différents, échantillons bien nets de l'espèce mâle. Alors elles nous butiment succesivement pour avoir l'aliment complet". El autor cae en la tentación de realizar la experiencia y la obra es el resultado de las resonancias que tal ejemplar puede hallar en tres espíritus masculinos: Charles, el deportista; Marcel, el hombre de negocios, y Pierre, el sentimental artista. Para cada uno de ellos, Huguette es la mujer ideal; cada uno la concibe como la "Maya" de sus sueños: sensual para el primero, práctica para el segundo, y de fina sensibilidad artística para el último. Ágiles diálogos se enroscan en torno a la primacía que cada cual quiere alcanzar. Pero Charles vuelve a la carga: "C'est a toi (dice a Marcel) qu'officiallement elle revient, le businessman. Tu la mettras dans ta maison. Elle sera bourgeoisement et socialement ta femme, ta Madame. Tu es son proprio. Elle présidira les déjeuners d'affaires plantureux. Ah! toute fois de temps en temps, vers 5 heures du soir, elle ira faire un petit tour dans la garçonnière de Pierrot, musique de chambre ou d'alcôve... Elle aura l'illusion de jouer les inspiratrices (à Pierre) et toi auras surtout bien soin de lui lais-

ser croire. Mais quand viendra le soir (à Pierre) tandis que toi fièvreusement tu entasseras sous l'abatjour, notes ou vers sur ton papier, c'est moi qui lui viendrai à la pensée, oui, moi". Como bajo un conjuro, Huguette aparece próxima a la habitación de Charles y no es largo ni difícil el asedio de Charles. El acto termina con la rendición de la plaza, esa noche, como lo anticipó aquél a sus hermanos.

Pero las sutilezas del autor, su sentido de ese paseo submarino de los sentimientos hallan amplia confirmación en el 3^{er} acto. Allí está todo el tejido finísimo de la acción espiritual de Charles para evitar el sufrimiento de sus hermanos y el de su propia madre. Hay una sacrificada: Huguette, pero el cerco familiar se estrecha por obra y gracia de un despreocupado deportista, cuyo corazón abierto, sacrifica, no una pasión, sí, tal vez, un capricho o epidérmicas satisfacciones, al complejo núcleo familiar. Aquí cobra relieve la figura femenina de esa mujer que le asegura el hijo: "...mais beaucoup plus souvent nous recherchons en vous une variété de qualités où votre corps n'a rien a voir". Huguette se hunde en la sombra, como si el autor hubiera querido erigir a Loys Erland en símbolo de su personal apreciación del "eterno femenino".

La otra obra en que vuelve a rozarse el tema de las generaciones, visto ahora con criterio masculino, es LA FEMME EN FLEUR. Ésta, la mujer otoñal, será apetecida por el hombre joven, colocado a medias entre su época y la precedente. Pero el acto donde Amiel se revela como dramaturgo nuevo es el segundo, en que el problema se hace íntimo y estalla el drama hasta entonces oculto. En una escena cargada de cauteloso patetismo, Huguette, la hija -que ha percibido la atracción que en su novio ejerce sin saberlo, su madre, Valentine- provoca el rompimiento con aquél. Cuando de su conversación ha obtenido los elementos confirmatorios de su sospecha, se despide de él... por el espejo. Y frente a éste, mientras afecta arreglarse, le dice: "Pierre, sache-le bien! J'avais compris... Et peut-être avant vous, j'avais compris..."

Mais, quoi que tu fasses et qu'il arrive, maintenant je ne te mépriseraï jamais". No hay réplica. Pierre "réfléchit, son visage se contracte, il faiblit et il s'en va". Huguette permanece en la misma actitud hasta que entra su madre. Cuando la interroga, la acotación señala: "Huguette, sans hâte, quite la glace et, en faisant "oui" de la tête, gagne au milieu de la scène au grand fauteuil dans lequel elle s'allonge, visiblement brisée, la tête reversée, les yeux au plafond, les jambes croisées, un pied se balancant doucement". La madre pregunta qué le pasa, pero Huguette "fait signe de la main: "Tais-toi un moment". (Sa mère respecte et la regarde, Huguette se rejette en avant et examine le vide, le menton aux mains, le coude sur les genoux)". Las cuidadosas acotaciones procuran transmitir al público ese angustioso estado de ánimo que no estalla en palabras, y sólo es perceptible en el diálogo que subsigue. Huguette afecta una tranquilidad asombrosa: habla de un viaje próximo, de los trajes que necesita y, después, de su rompimiento. En seguida, de su próximo compromiso. La madre se sobresalta. Y en el tumulto de sus réplicas por esa situación para ella inexplicable, hace el elogio entusiasta de Pierre: "un garçon adorable, d'une intelligence lumineuse, d'une sensibilité unique, pouvant parler de tout, comprenant tout, s'intéressant à tout, meublant la vie à chaque instant par des visions originales... Notre maison tout entière transformée, depuis qu'il y était entré, par un rayon de vie! une chaleur nouvelle!". Por este despeñadero, las palabras de la madre reflejan su pasión insospechada. Insospechada para Huguette y para Valentine. La comparación con el marido surge sin proponérselo. La confianza a la hija se cierra con estas palabras "...Le bonheur interdit, proscrit comme d'un régime alimentaire... Et tout à coup, un homme! Un homme en fin humain allait entrer dans notre vie! Le premier homme, en fin, que l'on pourrait aimer". Para Huguette se ha aclarado todo: la mutua pasión que, sin confesársela, une a Pierre y Valentine. Esta protesta, Huguette paulatinamente superficializa los co-

mentarios. Se burla un poco del poder atractivo de la madre. Deja entrever sus celos por ese irresistible encanto materno que polariza todos los homenajes. Luego... un pedido: que se ocupe de que su próximo matrimonio sea pronto. Y otro pedido: "Je voudrais que nous ne parlions plus jamais de Pierre entre nous". E insiste: "Non, mais je veux dire... dans la vie... D'une façon générale dans la vie... plus jamais... j'aime mieux pas. N'est-ce pas mamam, c'est comme un petit pacte que l'on fait ce soir?" (Et comme Valentine, au comble de l'émotion, va pour éteindre sa fille, celle-ci brusquement, se dérobe et s'enfuit. Alors, Valentine, désespérée, demeure sur place, figée, les larmes l'envahissent et elle éclate en sanglots, le visage dans ses mains"). El tercer acto nada agrega: apenas sirve para dar satisfacción a ese sector de público que quiere enterarse de la suerte, feliz o desgraciada, de los personajes. Pero con el segundo acto, sobrio y rico en contenido dramático, que sólo deja traslucir los motivos secretos de los actos en un diálogo cargado de sugerencias, Amiel alcanza un lugar preeminente en la nueva comedia sentimental de tono íntimo.

Denys Amiel es un autor que voluntariamente recoge la herencia de un Porto-Riche, un Bataille, un Maeterlinck. Hombre de su época, tiene sobrada experiencia para dramatizar la incomunabilidad de los seres, que se agudiza en la pareja conyugal. Los conflictos espirituales que anuda en la escena están calados con los instrumentos de análisis pedidos a Bergson y Freud.

Hay cierto desequilibrio entre su concepción del "teatro del silencio" y la realización escénica de sus obras. No son numerosos los fragmentos de éstas en que es fiel a esa estética: los hemos señalado en *le VOYAGEUR* y *la FEMME en FLEUR*. Ingenioso en el diálogo, usa sobriamente ciertos recursos dramáticos. La detallada acotación que acompaña a la nómina de los personajes y las minucias con que describe algunas escenas revelan su preocupación por infundir al actor el

sentido profundo del personaje, tal como lo expresa Henry Bidou en la frase ya citada. El tono sentimental de sus obras exige esta condición, ya que los gestos, los movimientos del actor descubren la modalidad afectiva del personaje y no siempre la descubren sus palabras.

Las obras dramáticas que Jean Jacques Bernard ha estrenado a partir de 1921 caracterizan la comedia sentimental de tono íntimo. Con ellas se acomoda, en parte, a la estética de Maeterlinck, -el Maeterlinck de "Trois petites drames pour marionnettes"-, y con ellas continúa el realismo psicológico de Porto-Riche y de Bataille.

Ya sabemos que desarrolla sutiles conflictos de amor el teatro psicológico finisecular y que bajo el influjo del dramaturgo-poeta belga, se afina y ahonda hasta adquirir valores simbolistas. Mediante simples frases a medio decir proyecta Maeterlinck en escena el conflicto de las almas. La intimidad de los personajes se expresa mediante un diálogo entrecortado, subyacente: los objetos llegan a adquirir categoría de símbolos de lo callado y hasta los silencios permiten la intercomunicación de las almas.

En Porto-Riche y Bataille, el buceo psicológico no rechaza la formulación directa de los sentimientos. Pero en Vildrac, en Aniel, y, acabadamente, en Bernard -fiel a Maeterlinck- la repulsa es terminante: "le théâtre est avant tout l'art de l'inexprimé..." "Un sentiment commenté perd sa force. La logique de théâtre n'admet pas les sentiments que la situation n'impose pas. Et, si la situation les impose, il n'est pas besoin de les exprimer".

Teatro que, para no frustrarse, necesita recurrir a la estilización de ^{la} escenografía: sólo así el texto queda encuadrado en un "clima" propicio. No es, pues, extraña, la vinculación de Bernard con Gaston Baty. Ambos han señalado la incompatibilidad del teatro con la literatura. Ambos han unido sus esfuerzos para que el teatro rechace el predominio retórico. Sugerir, no nombrar.

Por ello, y aunque Bernard rehuse ser considerado autor de la "teoría del silencio", debemos destacar en este teatro la importancia de la intuición, de la adivinación, como Paul Blanchart nos lo advierte.

La corriente neoidealista que sustenta todo el "nuevo teatro" es visible en Bernard. El influjo de Bergson se percibe en la concepción psicológica de los personajes. Los conflictos que dan tema a sus obras están analizados desde el punto de vista que sostiene Bergson para lo psíquico: calidad y duración. Revelan que cada personaje tiene una vida profunda -opuesta, discordante o ajena a la superficial- e incommunicable a los demás. Estos perciben, a veces, signos de esa recatada intimidad. Los perciben en los gestos, en los silencios bajo el diálogo expreso y apenas, a través de reflejos de aquella vida profunda, sólo así conocible.

En Bernard, el personaje, preso en estrecho ámbito incommunicable, se hace hermético. Sabe que los otros no lo comprenden y le parece que tampoco él comprende a los otros. He ahí su tragedia. Dramatismo hondo, aunque aparentemente de sencillos hechos circunstanciales.

El Dr. Eugenio Pucciarelli ha afirmado: "...La solidaridad entre el alma y el cuerpo -un hecho empírico innegable- se acentúa cuando exteriorizamos nuestra vida de acción, disminuye cuando ahondamos en nuestra intimidad y nos replegamos en el fondo inalienable de nosotros mismos. Es la distancia que va de la pantomina a la comedia psicológica; en un caso todo es acción y basta percibir el movimiento de los actores por el escenario para agotar el sentido del argumento; en el otro caso, la acción es lo de menos y ningún desplazamiento de los personajes sería suficiente para sugerirnos la complicada trama intelectual que se quiere representar..." (Espíritu y materia en Bergson)
Aguda observación, muy útil aquí.-

Las obras de Bernard no muestran, en efecto, la exterioridad de una acción; sí estados emotivos, muy tensos, entre los personajes.

Un aspecto de la disociación de la personalidad -tema grato al "nuevo teatro"- visto a lo largo de un conflicto sentimental que no se explica y sólo se adivina.

Este conflicto íntimo que el auditorio sigue en el desarrollo de la obra no lo presenta el autor como producto de tal o tales causas. Da relieve a los elementos que lo anudan. Cada personaje vibra en la medida de su capacidad afectiva: la repercusión que en él adquieren los hechos que lo afligen, exaltan o torturan depende de su particular estructura íntima. Recordemos la lírica crepuscular. Recordemos que Giacomo Antonini ha llamado con acierto "comedias crepusculares" a las de Jean Jacques Bernard. La melancolía que las impregna desde las primeras escenas preanuncia el final: el protagonista no resuelve su drama y éste subsiste, precisamente porque no tiene causas externas, sino que radica en la peculiar modalidad afectiva de quien lo sufre.

A pesar de que Jean Jacques Bernard ha de incluirse en la corriente estética del realismo psicológico, no debe olvidarse que él ha expresado en *TEMOIGNAGES*: "Le réalisme a fait faillite. La copie servile de la réalité est antiartistique par essence. L'art véritable n'est fait que de transposition et que ce soit au théâtre, au cinéma, en peinture ou en musique, la vérité ne peut naître que du mensonge". Algunos de sus personajes serían claro ejemplo de neorromanticismo: la protagonista de *L'INVITATION AU VOYAGE* y los de *NATIONALE 6*, impelidos hacia lo desconocido por su ansia de evasión y por la poesía nostálgica de los viajes.

La técnica de Bernard, señalada por Adriano Tilgler con exacto sentido del valor del silencio como recurso dramático, se incorpora definitivamente al teatro contemporáneo gracias a la sobriedad de sus medios expresivos y a la connatural colaboración que exige del auditorio.

Trataré de clasificar las obras de Jean Jacques Bernard dignas de figurar en el teatro psicológico de posguerra. Según la nota pre-

dominante en cada grupo, considero que podrían distribuirse del siguiente modo:

a) Aquéllas en que los protagonistas están acuciados por el estrechamiento neorromántico (ansia de evasión, nostalgia de lo desconocido, poesía del viaje como consuelo): L'INVITATION AU VOYAGE, NATIONALE 6.

b) Aquéllas en que los protagonistas son víctimas de su extrema afectividad o de su emotividad irrefrenable; con el tema de los celos y el dolor: LE FEU QUI REPREND MAL; con el del amor soberano: MARTINE; con el de la pasión otoñal: LE PRINTEMPS DES AUTRES; con el de la comprensión sentimental: LA LOUISE.

c) Aquéllas en que el influjo de lo inconsciente polariza el drama: DENISE MARETTE, LES SOEURS GUDONEC, L'ÂME en PEINE, LE JARDINIER D'ISPAHAN.

Veamos de cerca algunos de los elementos indicados precedentemente.

L'INVITATION AU VOYAGE estrenada en 1924 en el "Théâtre national de l'Odéon" expresa en el título, pedido al poema de Baudelaire, la modalidad psicológica de la protagonista, Marie Louise: nostalgia de lo inalcanzable, en ésta, ansia de evasión -diversa de la evasión romántica que deseaba huir de una realidad circundante odiosa u hostil- anhelo de viajar hacia lo desconocido.

Oigamos al poeta:

"Mon enfant, ma soeur,
songe à la douceur
d'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer a loisir,
Aimer et mourir
Au pays, qui te ressemble!
Le soleils mouillés

de ces ciels brouillés
pour mon esprit ont les charmes
si mystérieux
de tes traitres yeux,
brillant à travers leurs larmes.
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
luxe, calme et volupté".

... ..

Y en su poema en prosa, la referencia más directa: "...¿Conoces esa enfermedad febril que se apodera de nosotros en las frías miserias, la nostalgia del país que no se vió, la angustia de la curiosidad?"...

La protagonista, Marie Louise Mailly, se nos presenta de manera que sea su realidad íntima la que provoque el conflicto. Ante sus ojos se proyecta el espejismo de la seducción mágica de una vida libre y aventurera. A su lado, vive una hermana, Jacqueline, para quien no serán signos opresores los que abruman a aquélla: el bosque de abetos (acotación del primer acto y réplica de Jacqueline: "Si on vous donnait d'autre arbres tu serais capable de regretter ceux-là"), y la idiósincrasia paterna que le hace decir a Marie Louise: "Sais-tu ce que nous sommes? Des dépendances de l'usine".

Marie Louise es mujer de un rico industrial: ahora salir del aislamiento en que vive, mas, cuando alguien se anuncia, prefiere no recibirlo: "...tous ces gens qui viennent et puis s'en vont, j'ai une impression curieuse: une petite fenê[^]tre qui s'ouvre sur l'exterieur et se referme aussitô[^]t... Ce que nous avons aperçu n'est pas pour nous".

La mencionada réplica de Jacqueline nos permite apreciar el don imaginativo de Marie Louise, perceptible para el padre en la escena anterior y expresada por su marido, Olivier: "Voyez comme c'est curieux. Voilà un homme qui n'est pas parti depuis deux mois et nous ne sommes déj^à plus d'accord sur la ressemblance d'une photo. Il y a au

moins l'un de nous trois qui a trop d'imagination".

A través del primer acto, ella misma revela el afecto y la estima que siente por su marido. Pero no pasión. Su contrafigura se perfila en el retrato que hace de Jacqueline. Rubrica esta insatisfacción total: "Raisonner! raisonner! est-ce que je n'ai pas fait ce-la toute ma vie?... Si on peut appeler vivre, mon existence! vois où j' en suis... Je ne suis pas plus avancée qu'a dix ans. Ma prison dorée n'a fait que changer de geôlier. Papa d'abord, Olivier ensuite".

Esta intimidad que el autor ha señalado así es vida profunda que la protagonista no logra refrenar ante Jacqueline. Así se aclara en los dos actos siguientes. El marido percibe ciertos signos de la desazón de su mujer e intenta comprender qué pasa en ella. Luego desalentado: "...On dirait que la vie t'a mûrie, ma chérie... Il n'y avait que de l'insouciance dans ces bons yeux-là... Mais maintenant' (Il lui touche le front) qu'y a-t-il la derrière? Je sens des tas de pensées... si profondes... si cachées..." "...Je croyais te connaître et maintenant je ne sais plus". Feliz exteriorización del hermetismo en que solemos recluirnos.

Si entramos al análisis de la técnica dramática puesta en juego por el autor, puede señalarse que el primer acto ofrece, en sus dos cuadros, el anverso y el reverso de un complejo estado de ánimo.

Así Marie Louise manifiesta en el primer cuadro su aversión hacia ese personaje, Philippe, -que el autor, hábilmente, sustrae al auditorio- que, como M.Valbelle, será un señor comerciante en clavos, pues ha venido a ver cómo se los fabrica y se marchará para observar cómo se suelen fabricar en otras partes..." "Et toujours comme ça": Hasta juega al tenis como si machacara cabezas de clavos; huele de lejos a hierro viejo y cuando dice versos parece oírse el run-run de la sierra. Por lo demás, ese tomo de Baudelaire, que le ha regalado, no está mal, para ella, Marie Louise, prefiere a Chenier; y tampoco está

mal el abanico de marfil incrustado, con esas cabezas de ángeles... No, no está mal. En fin, buena la intención.

Pero antes de terminar esta escena, una palabra "Amérique", y una noticia, "es preciso que Philippe emprenda viaje a América", hará dar un vuelco al giro de los pensamientos y sentimientos de la soñadora protagonista: "...L'Argentine... Oui, c'est drôle de se dire cela quand on est enrôlé quelque part".

Un rayo luminoso, a través de la ventana, viene a dar en el rostro de Marie Louise: oculta, la mano de Philippe maneja desde el jardín un espejito y encierra en el haz de sol, la cabeza de aquella que parece nimbada de sortilegio.

Es el momento sugeridor que preanuncia la tónica del cuadro siguiente, seis semanas después. Desde su iniciación, está Marie Louise absorta en su Baudelaire. El diálogo con Olivier, su marido, reconstruye la trayectoria del viajero y revela la preocupación que la domina. Los objetos que sirven para evocar a Philippe (abanico, tomo de Baudelaire y sillón ante la chimenea) han cobrado un valor afectivo, trasunto de su estado anímico. El subjetivismo de las apreciaciones se destaca en la escena entre Jacqueline, Olivier y Marie Louise. El choque de lo que ocurre en ésta -oculto para los otros- con cuanto aquéllos opinan, es claro indicio de la impenetrabilidad de los espíritus. La situación se agudiza ante el inocente "couplet" que tararea Jacqueline. Y ninguna duda queda en el auditorio al caer el telón, cuando Marie Louise destroza un retrato de Philippe, que no se lo muestra tal como ella lo ve y quiere verlo.

Todo el segundo acto da relieve a la equilibrada personalidad de Olivier, tal vez para señalar cómo no son las condiciones de ambiente las que impulsan los actos de Marie Louise. Hay en el marido la angustia casi metafísica de no lograr comprender a su enigmática esposa.

La escena de Marie Louise con el hijo pone de relieve la re-crea-

ción de un paisaje de leyenda, el de América fantástica, el de esa Argentina fabulosa forjada por la imaginación de una mujer que proyecta sus sueños en comarcas de imprecisa realidad geográfica... especialmente para los franceses.

Cuando el marido oye que toca en el piano "La invitación al viaje" y mira los ojos de su mujer, ya no duda lo que en ella ocurre. El broche final confirma el arte sutil de Bernard, comediógrafo para quien es innecesario explicar lo sugerido.

Y el tercer acto nos permite ver la intimidad de la protagonista, cuando confiesa a Jacqueline, al saber que Philippe ha regresado, la pasión que la embarga. Recuerda entonces miradas, frases, y matices de expresión teñidos por un amor que ella lo dice-no supo antes apreciar. Irá ahora al encuentro de esa felicidad que retorna. El diálogo con Jacqueline nos sorprende por la dramaticidad que encierra el alogicismo de esa pasión. Fino detalle es el de la mirada que Marie-Louise dirige a su padre y a su marido, quienes pasan tras la ventana como símbolos físicos del hogar que se apresta a dejar. Y las reflexiones del padre recordando al marido, la semejanza de Marie-Louise con la apasionada abuela y luego la escena en que ambos siguen la línea de su obsesionante y divergente preocupación -mientras aparentan indiferencia- así como la entrevista del hijo con Olivier, van cargando el cuadro de inquietud creciente, a la que pondrá fin el regreso decepcionado de Marie-Louise.

La realidad ha desvanecido la frágil burbuja de sus sueños. Philippe es un señor como los demás, como todos. Le ha hablado de los cargos que desempeña, de sus negocios, del ejército de empleados que maneja: "Eh bien, c'est tout. Des mots polis, des mots stupides (avec un soupir contenu). Quel intérêt cela a-t-il d'ailleurs? Est-ce que ça compte? Un homme mort..."

La obra se cierra con un diálogo de tácito sentido: marido y mujer se entienden más allá de las palabras. La mirada de Olivier se fi-

ja en la mesita donde descansa el tomo de Baudelaire, que Marie-Louise, silenciosamente, coloca en la biblioteca. Luego toma el abanico que está sobre el piano y lo guarda en un cajón de la mesa. Por último, retira el sillón que Philippe ocupaba junto a la chimenea. Todos estos signos de la presencia del viajero carecen ya de significado. Es que Marie-Louise lo ha arrojado de su corazón.

Se acerca al piano y comienza a tocar aquel "Nocturno" de Chopin que se escuchó al iniciarse la obra; Philippe ya no existe. Pero, ¿habrá muerto todo afán romancesco en el inquieto espíritu de Marie-Louise?

La obra analizada es, tal vez, la que más característicamente reúne los elementos empleados por Bernard para componer sus comedias psicológicas. En todas ellas -especialmente en las que figuran en el 1^{er} tomo de sus "Obras Completas"- hay cierta lentitud en la acción y por esto son poco atractivos para cierto público. El diálogo es conciso, sobrio.

MARTINE, llevada a escena por "Les Compagnons de la Chimère", en el Teatro "des Mathurins", en 1922, es la obra en que Bernard ha cavado más hondo para crear un personaje de extraordinaria capacidad afectiva. Martine es una muchacha campesina, tan inculta como frescamente bonita. Y nos resulta una heroína que queda incorporada al mundo teatral de todos los tiempos por su doliente resignación, su callado amor, su vinculación hondamente cordial con los seres que la rodean. Martine se convierte en la linda "novia de vacaciones" para Julien, joven periodista que, en Grandchin, pasa sus vacaciones; para Mme Mervan, sólo es la nieta humilde que comparte sus penas; para Jeanne, la confidente sin palabras cuya sincronización sentimental percibe sin esfuerzo; para Alfred, la dulce mujercita que se desliza plácida por su hogar, capaz de darle todos los hijos que él desee. Ninguno de los nombrados detiene su mirada en el desbordante corazón callado de Martine. Ninguno.

no alivia la pesadez de su pena, porque nadie, por egoísmo, quiere pensar que ella la sobrelleva resignadamente. Y Martine atraviesa los cinco cuadros de la comedia sin confesar su recatado dolor.

Apenas si, en la última escena del cuarto cuadro, su llanto silencioso revela algo a Mme Mervan que, perspicaz y cuidadosa del peligro en ciernes, se apresura a unir a Martine con Alfred. Defiende así su tranquilidad y la de los suyos...

Y al final de la obra esa repetición de "...La Toussaint..."
"...La Toussaint..." advierte al menos avisado que en esa fecha re-concentra la pobre alma desolada, su esperanza futura: volver a ver, siquiera de paso, a quien tanto adora. Una quintaesenciada muestra del egoísmo humano la da el autor en el mismo cuadro, cuando vemos a Julien empeñado en exprimir exhaustivamente la última gota del dolor de Martine: quiere llevarse a la ciudad, al centro de sus satisfacciones, la seguridad de que él vive aún en un muy tierno corazón de mujer: Julien: "Enfin... enfin... vous vous sentez heureuse?..." Martine: "Mais pourquoi me le demandez-vous encore?..." Julien: "Vous ne regrettez rien?" Martine: "Quoi donc?" Julien: "Il n'y a pas un moment de votre vie que vous vous rappelez avec plus d'attendrissement? (Elle baisse la tête)... Si, si, Martine, dites-moi que vous gardez un coin dans votre coeur pour le beau mois de juillet ou nous sommes rencontrés sur la route... Moi, je n'y penserai jamais sans émotion." Martine: (bouleversée) "Pourquoi ne dites-vous ça? Pourquoi me dites-vous ça?" Julien: "...J'ai cru que vous aviez oublié" Martine: "Mais je ne vous ai rien dit, monsieur Julien... Je croyais que vous vouliez que j'aie oublié... Alors qu'est-ce que vous voulez?" Julien (incertain) "Ce que je veux?... Mais... savoir que vous pensez encore à... à..."
Martine: "Si ça ne sert a rien, pourquoi me dire tout ça maintenant?... Ça ne vous suffit pas, ce que vous m'avez fait?" Julien: "Ce que je vous ai fait?"... Martine: (effrayée de ses paroles) "Enfin... J'ai

mal dit... Vous comprenez... Enfin, je ne sais pas, moi..." (Elle s'accroche à la table, Elle ne peut retenir ses larmes). Julien: (très ému) "Martine... Qu'est ce que j'ai vu?... Des larmes... Si, si, ne vous en cachez pas... Elles sont trop bonnes; elles me prouvent que pour vous aussi... le souvenir... Ah! je vous jure qu'en entrant je n'avais pas l'intention de vous parler ainsi. Quelle émotion m'a pris? ...Voyez-vous... rien ne meurt... Ne tremblez pas, Martine... Ce n'est pas péché, ce que je vous dis... Il n'est pas défendu de s'attendrir sur le passé... un instant... (Sa voix se mouille) Un instant..." (Machinalement, les yeux suppliants il tend les bras). (Martine frémit, effarée, le regard perdu) "Non, non, ne tremblez pas..." (Il s'avance, Martine plie légèrement, honteuse, mais déjà à s'abandonner) "Martine.. Martine..." (Et soudain il semble hésiter. Son regard se charge d'inquiétude. Ses bras fléchissent lentement... Gêné, gauche, il lui prend la main, simplement) "Avant de vous quitter... je... vous souhaite d'être heureuse, Martine" ... (Brusquement, il s'écarte. Martine reste debout, devant la table, la poitrine soulevée par des sanglots contenus. Julien murmure entre ses dents) "Qu'est-ce qui m'a pris?... Qu'est-ce que j'ai dit là..." (Ils restent ainsi un moment, sans parler). Esta escena, de repercusión sentimental en el auditorio, está muy bien lograda: imposible destacar mejor la humildad del personaje femenino; "Mais je ne vous ai rien dit, monsieur Julien... Je croyais que vous vouliez que j'aie oublié... Alors qu'est-ce que vous voulez" Imposible subrayar más acabadamente el egoísmo del personaje masculino a través de todo el parlamento. Y, por fin, como rasgo postrero de soledad, al oír a Alfred: "T'ai-je t'y dit qu'ils l'avaient vendue, la maison?" Ni el pobre consuelo, pues, de esos muros que ella miraba desde su propia ventana. El estado emocional de la protagonista, sólo apuntado en la acotación: (Il allume la lampe au-dessus de la table, Martine s'est assise. Il s'assied en face d'elle. On n'entend plus que "l'horloge...") Invariablemente, el reloj y los latidos de su desgarrado corazón. Tal

la vida triste de Martine.

Acuarela escénica, MARTINE no alcanza en ningún momento la altura del patetismo exterior. Todo el drama ocurre en la más cerrada intimidad de la protagonista. Y el autor logra momentos de delicada exaltación lírica; así en la escena final del segundo cuadro, tanto en el diálogo de Julien con Martine, como en el acorde a dos voces, de Julien y Jeanne. Además, el paralelismo contradictorio de la escena, preanuncia el idilio próximo de Julien y Jeanne.

La escenografía del 1^{er} cuadro: "une route noyée de soleil, en juillet, à midi. Vers la droite, un talus qu'ombrage un petit pommier" y la protagonista vestida de claro, crean el ambiente propicio al encuentro ocasional de Julien, el joven periodista, con la fresca campesina que regresa de Grandchâta cargada de provisiones y decorada de retamas.

También la del 3^{er} cuadro al finalizar el día, en octubre, el árbol sin hojas, y al pie, Martine silenciosa y abrumada, enmarca bien la conversación que se entabla entre Jeanne y Martine, en la que ésta apurará un sorbo de amargura.

La distancia intelectual que media entre Julien y Martine se infiere del diálogo que entablan en el segundo cuadro: Julien la invita a sentarse en el parapeto del viejo puente: "Il y aura clair de lune; la soirée sera exquise. Comme avant-hier, vous vous rappelez? Nous nous assoirons sur le parapet de vieux pont, en tournant le dos au chemin. Nos jambes penderont vers l'eau. C'est un petit ruisseau très limpide. Nous nous y verrons à côté d'un grand arbre sombre; et, au-dessous, la lune!" Martine: "Il faut attendre un mois pour la revoir comme l'autre soir, à l'heure que vous dites. Et encore, s'il fait beau..". La imaginación de Julien apenas puede ser entendida por Martine, siempre atada al hecho concreto de su vida habitual.

Para revelar la íntima naturaleza de Julien basta una simple frase

suya y una réplica de Mme. Mervan: "Si, si, grand'mère, tu fais partie de ma joie. Je ne suis pas toujours avec toi aussi expansif que je le voudrais. C'est ma nature. Ce qui fait le fond de ma vie, je l'aime sans manifester et, à côté de cela, je m'extasierai sur une fleur passagère". Mme Mervan: (comme à elle-même) "Pauvre Martine!" Julien: "Qu'est ce que tu dis, grand'mère?" Mme Mervan: "Je pense que Jeanne sera ici tout à l'heure". Más adelante, en la misma escena: Mme Mervan: "Ce n'est pas à Jeanne que je pense, mais à cette petite Martine. Que veux-tu d'elle?" Julien: "Ah! grand'mère, le sais-je, ce que je veux?... Des projets?... J'en ai trop fait quand je ne pouvais pas les réaliser. Aujourd'hui je me laisse vivre". En ninguna otra parte de la obra vuelve a rozarse el tema. Los hechos se suceden y lo que pasa en el corazón de Martine, la campesina que iluminó frescamente el regreso del periodista, no preocupa a nadie. Gestos y silencios es todo el material que brinda el autor a la intelección del auditorio y éste no deja de percibir, sin embargo, que, bajo las palabras o escondido entre los silencios, hay un rico mundo de sentimientos tácitos. Claro ejemplo de la nueva comedia sentimental de tono íntimo.-

LE FEU QUI REPREND MAL, comedia en tres actos, fué representada por primera vez en el teatro "Antonine", en 1921. En un estudio publicado en abril de 1940 ("Renacimiento" - año 1, nº 1, - La Plata), al referirnos a la técnica dramática de Jean Jacques Bernard analizamos esta obra. Nos limitaremos a mencionar, esquemáticamente, su tema.

A lo largo de tres actos un símbolo expresivo mantiene en el espíritu del espectador su sentido oculto: el fuego. En el primero, Blanche, esposa del profesor André Merin, prisionero en el frente de guerra -noviembre de 1918- se halla sola, sentada en una silla baja e inclinada hacia el fuego. En el segundo, unas semanas más tarde, André Merin es quien está sentado ante la chimenea, en el sofá; fuma mirando el fuego, mientras Blanche trabaja cerca de la mesa. Las preguntas

y respuestas, deshilvanadas, dicen del divorcio de las almas y de la inquietud que gradualmente domina a André durante el diálogo, en el que queda sobreentendida la duda, hasta que la vacilación y la pausa la exteriorizarán con claridad. Proviene esa duda de que el día del retorno, André se ha enterado de cómo, durante su ausencia, Blanche ha debido alojar en su casa a un oficial americano. Desde entonces los celos no le han dado punto de reposo. Hasta los hechos más triviales se le antojan signos del engaño y vigencia de la duda. Blanche se siente incapaz de disiparla. Una carta del americano, que la invita a marcharse con él, la decide. Con la imaginación re-crea al ausente, superior, por cierto, a esa realidad conyugal que perciben sus ojos: un marido celoso, que no sabe darle a su regreso el cariño apacible que ella esperó.

Durante el 3^{er} acto, frente al fuego poco vivo de la chimenea, el padre de André evoca el fantasma de los días atroces, de esos atroces cuatro años vividos por Blanche en la soledad de su matrimonio deshecho, ante el hogar sin niños, con angustia de perder al esposo y con su juventud marchita por la abnegación del marido, a quien ha respetado lealmente. Soliloquio sin destino visible, repercute sin embargo en la sensibilidad de André y Blanche: Ambos hallan en él como los restos de su quebrada unión. André percibe el sufrimiento pretérito de su mujer. Blanche revive la zozobra de los últimos cuatro años. Y, cuando, dispuesta a abandonar el hogar, piensa que su marido va a vivir allí, encerrado entre esas paredes, solo en las noches de invierno que no terminan nunca, solo en las tardes de domingo entre esos muebles que los han visto reunidos, una única exclamación expresa su intimidad: Blanche: (s'avancant vers lui, les mains jointes) "Mais j'ai connu cela, moi! C'est atroce!" André: "Blanche... Blanche..." Blanche: (tombant sur le fauteuil, à côté de lui, devant le feu) "Ah! comment veux-tu que je parte?..." Esta exclamación dice cuanto cada oyente puede despren-

der de tal situación. El efecto dramático está logrado, pues -como afirma Bernard- un sentimiento que se comenta pierde su auténtica fuerza dramática.

El diálogo en eco, las frases incoherentes y el soliloquio son recursos de positiva expresividad. El tema del hogar, que el fuego simboliza -fuego tembloroso, difícil de reencender pero fuego que se apaga- es melancólica conclusión del hombre de nuestros días. En la relatividad de los sentimientos que pueden anudarse entre los seres, por lo menos es buen puerto el hogar aunque hayan quedado en el camino muchas ilusiones. Las alegrías y los dolores compartidos bajo el mismo techo unen a la pareja. Las cosas familiares nos hacen señas amistosas; "Ce qu'on peut retrouver de choses dans un vieux morceau d'étoffe" dice André, al reintegrarse a su casa y recobrar su propio, el anterior a la guerra, al calzarse las zapatillas, al lavarse larga, complacientemente, en la palangana, al secarse en una toalla que tiene sus iniciales... Blanche, a su vez, cuando está dispuesta a ir en busca de una felicidad que juzga imposible junto a ese hombre desconfiado y suspicaz, palpa, a la distancia, la chimenea, la ventana, cada mueble de la habitación y siente que la atraen los objetos familiares como si le hicieran señas para que no parta. Es el hogar que ata con perdurables lazos, aunque de pronto pueda quebrarse su apacibilidad al renudarse un conflicto dramático.

LES SOEURS GUÉDONEC, obra en dos actos, estrenada en 1931 en el "Studio des Champs-Élysées", nos ofrece pinceladas de sátira costumbrista, y nos muestra cómo nace en dos solteronas egoístas, cicateras, avaras, un sentimiento nuevo, de oculta maternidad, en contacto con unas criaturas que alojan en su casa sólo en mira de ganancia momentánea que puedan proporcionarles.

Marie-Jeanne y Maryvonne deciden hospedar a esos chicos: El alcalde les ha pedido que alojen, por unas cortas vacaciones, a un huer-

fanito de la ciudad. Y como las mujeres están dubitativas, el peticionante les dice algo más: Le maire: "Il y a cinq francs a toucher par enfant et par jour" (Un long silence. Les deux sœurs restent immobiles). Maryvonne: (dans un cri de pitié) "Les pauvres chérubins!" Marie-Jeanne: "Comment que vous voulez qu'on les laisse comme ça?" Maryvonne: "C'est des choses qui ne se fait pas". Marie-Jeanne: "On alors autant dire qu'on les envoie coucher dans la rue ou chez Ives Passec". Maryvonne: "Chez Ives Passec, qui donc, qui prendrait même pas un chat perdu!" Le maire: (doucement) "Mais il a huit enfants". Marie-Jeanne: "Faut nous envoyer vos gars, monsieur le maire...". Le maire: "Mais... vous voulez les trois?" Marie-Jeanne: "Eh! bien sur donc; pas Maryvonne?". A poco llegan las tres criaturas. Las dos mayores, de apenas nueve años, las miran con curiosidad un poco inquieta. El más pequeño, Albert, llora. Cuando los reciben, los mandan al jardín. En seguida, exclamaciones inacostumbradas las sobresaltan: los niños invaden la huerta, ¡la huerta! Las hermanas Guédonac se espeluznan. Llama a los niños para que las ayuden, les muestran su cuarto. El más pequeño, que tiene siete años, queda junto a Maryvonne. Lo interroga y sólo obtiene una exclamación de burla. Así entran esos chicuelos en la vida de las dos mujeres.

Un mes después las Srtas. Guédonac están enloquecidas por esa vida tumultuosa que los revoltosos huéspedes han traído al hogar rezquino. Pero ya se aproxima el instante en que vendrán a buscarlos. Quedan ahora solas ambas hermanas. Y ahora sienten esa soledad. Aparece una vecina y con ella evocan a los niños, el mucho trabajo que les daban, sus historias, el ruido sobre todo, el ruido...

Al marcharse la vecina se disponen a contar el dinero que han ganado y una escena de penetrante sugestión se desarrolla entonces: Marie-Jeanne: "Range-le toi..." (Elle va à fenê^Atre et la ferme. Maryvonne ramasse les billets et les replace en tas sur la table. Marie-Jeanne, en revenant, s'est furtivement essuyé les yeux) "Faudrait quand même

bien compter tout ça! Maryvonne: (lointaine). "Compter tout ça..."
(Assises l'une auprès de l'autre, comme au début de la pièce, elles froissent distraitemént les billets. Et soudain, son tour, Maryvonne s'essuie les yeux rapidement). Marie-Jeanne: (la regardant) "Hé Maryvonne, donc?" Maryvonne: (raída) "Hé quoi?" Marie-Jeanne: "Je pensais... que..." (sa voix s'étrangle. Elle essaye de compter les billets)
Maryvonne: (la regardant à son tour) "A quoi donc que tu pensais, Marie Jeanne?" Marie-Jeanne: (bourrue) "Hé... à rien..." (Un silence) "Et toi, Maryvonne?" Maryvonne: (bourrue) "A rien donc!" (Elles se mettent a compter fiévreusement les billets). Sobre esta escena en que los labios se cierran, resueltos a no dejar escapar el grito íntimo, cae el telón. Pocas obras más perfectas en el teatro de hoy desde el punto de vista que aquí nos interesa. Hay una corriente caudalosa de emociones, de dolores, tras este mutismo. Aquello que señalamos en una obra de teatro intimista: "Mlle BOURRAT", se repite y ahonda en LES SOEURS GUÉDONEC. Estas solteras, como aquella joven, sienten el imperativo de la maternidad. Frustrada en ellas, la derrota es más amarga. No podrán consolarlas ni los billetes amorosamente acumulados.

En las dos solteras ha germinado un estado de ánimo nuevo, que persistirá ya finalizada la obra, pues la vida de las hermanas Guédonec no podrá ser ya la de antes.

NATIONALE 6, fué representada en 1935 en el "Théâtre de L'Oeuvre", Su nombre es el de una ruta automovilística. Frente a ésta tienen su casita Francine, Michel y Elisa. Michel, el padre y Francine, la hija, son un par de soñadores sempiternos. Y la carretera les ayuda a soñar. Por ella van y vienen los automóviles con chapas de países exóticos. Y Francine y Michel viajan en ellos mentalmente, muchos días y muchos meses. Por la Nationale 6 espera Francine que llegará el príncipe encantador. La madre, Elisa, es la única que vive la diaria y prosaica realidad.-

No ha terminado el primer acto cuando, en efecto, aparece el príncipe, o, si se quiere, un automovilista en desgracia. Pero no viene sólo. Lo acompaña el padre, notable escritor. Éste es el que percibe el encanto de la soñadora joven. Pero ella se ha ilusionado con las galanterías volanderas del hijo. No percibe la ternura del hombre maduro. Cuando se explican, la acotación revela cómo éste la entiende cuando ya no quisiera entenderla: "Il y a une telle détresse dans sa voix qu'Antoine la regarde avec stupeur. Un long, long silence. Le visage d'Antoine reflète l'étonnement, la douleur, tous les sentiments de l'homme qui comprend sans vouloir comprendre encore..." Es que comprender a Francine significa para Antoine apagar definitivamente la ilusión de ser querido. El hecho a medias voluntario por el cual, al terminar el 4^{to} acto, Michel "laisse échapper" la botella de champaña, que padre y madre destinaron a festajar la unión de Robert y Francine, ahora imposible, subraya el derrumbe de los espumosos castillos de todos los personajes.

Se marchan los viajeros. Y hasta se marcha también la ruta: a raíz del accidente que aquéllos han sufrido, la "Nationale 6" será desviada y Francine y Michel ya no verán pasar los automóviles que devoran kilómetros. ¿Qué hacer? Seguir soñando: Michel: "...Il ne serait peut-être pas impossible -nous avons la place- d'installer un petit élevage"... "Oui, des poules, des lapins"... Francine: "Surtout, je ne veux pas faire un élevage banal, comme dans une ferme. Je tiens à faire les choses très bien, scientifiquement".

Fieles a sus sueños, seguirán soñando: Michel: "Ainsi, nous n'avons plus besoin de la route?" Francine: "Mais non, papa, puisqu'elle nous a conduits chez nous!" Michel: "Est peut-être pour ça qu'elle s'en va?" Francine: "Naturellement". Estas frases cierran la obra, delicada y tierna, en que dos seres han pasado por la escena llenándola con tan rica imaginación que ni la desazón ni el fracaso

pueden nunca agotar. Gracias a la fantasía el hombre supera las contingencias de esta vida amarga y cruel. Es fuerte y sale victorioso en la medida en que escapa al mecánico determinismo de causas y efectos. Sólo es libre su espíritu. Éste, pues, debe volar permanentemente en busca de nuevos horizontes. Neorromanticismo que se une al relativismo filosófico y que a algunas almas les permite subsistir como acunando quimeras.

L'ÂME en PEINE, obra en tres actos, se estrenó en 1926 en el "Théâtre de Monte Carlo". Es la pieza menos luminosa de Bernard. Aunque Jean de Lassus generaliza demasiado al afirmar: "Le théâtre de Jean Jacques Bernard repose sur le refoulement et l'étude de l'inconscient", es evidente que en esta obra es posible -mejor que en otras- señalar la influencia directa del freudismo. Una cita de Maeterlinck -apuntada por uno de los personajes durante el 1^{er} acto- orienta hacia el tema: Robert: "L'autre soir en réalisant une pièce de Maeterlinck, j'ai pensé a toi". Marceline: "Quelle pièce? Robert: "L'OISEAU BLEU. Tu connais?" Marceline: "Oui". Robert: "Te rappelles-tu le tableau de l'Avenir? On y voit les enfant qui vont naître... Deux enfant s'aiment et le vaîbillard qui représente le Temps va les arracher l'un a l'autre. Et ils implorant vainement: "Monsieur le Temps, j'arriverai trop trop tard... Je ne serai plus là quand elle descendra. Je ne la verrai plus. Nous étions seuls au monde". Mais le Temps reste inflexible et, sur la Terre, ils se chercheront sans se rencontrer." Marceline: "Eh bien?" Robert: "Tu es peut-être un de ces enfants-là..."

Marceline: "Mais tu es effrayant". Robert: "Ce n'est pas moi. C'est Maeterlinck qui raconte cela. Et d'ailleurs, c'est une vieille idée: l'âme complète est à la fois mâle et femelle; et les deux moitiés de l'âme se cherchent à travers le monde. Mais le bonheur parfait ne peut naître que de leur réunion. Et c'est pour cela qu'il est si rare".

Todos los actos de esta pieza van punteando la trayectoria tangen

cial de dos vidas que no se funden en ningún momento: las de Marceline y Antoine. Desde la escena inicial, cuando Marceline da la mano a Philippe, su marido, y la retira, sin proponérselo, al entrar "un employé de chemins de fer, grand, maigre et brun": Antoine, un desconocido para ella, a quien ni siquiera se mira, hasta el final en que Philippe, ante la vaga angustia de Marceline, abre la puerta de la habitación y, allí, extendido y muerto de frío, divisa a un hombre, Antoine, todos los instantes de una y otra existencia - la de Marceline y la de Antoine- parecen moverse al conjuro de fuerzas desconocidas. Marceline lo expresa en el primer acto: "C'est possible au fond... Nous ne savons pas toujours ce qui nous pousse, après tout..." Pronto lo aprueba, también, al manifestar la atracción que le despierta, inexplicablemente, Saint Jean-de-Luz y luego las palabras con que su hermano Robert le observa que Philippe, el marido, no es "su tipo". "Eh bien, les hommes que tu es aimés-réfléchis-étaient plutôt bruns". Es decir, precisamente el físico de Antoine, quien al finalizar ese acto cruza por la escena sin que la atención consciente de Marceline se fije en él, aunque ambos están, es evidente, bajo el influjo de cierta turbación cuya causa desconocen... Tanto esta turbación y aquella inquietud de Marceline como el desasosiego de Antoine, desahogos de su vida profunda insatisfecha, constituyen los efímeros signos de lo inexpresado.-

Lassus ha dicho acertadamente: "Plus analytique et observateur, Jean-Jacques Bernard oblige ses héros à projeter leur inconscient. Ils se révèlent ainsi a nous dans un état de soudaine sincérité. Un mot jugé insignifiant, un geste spontané... et le secret sort des ombres". Marceline declara, en la escena aludida del 1^{er} acto: "C'est bien possible que je me sois mariée par désespoir de pas trouver l'amour que je cherchais. Et après? Tu as connu mes nostalgies et des larmes que n'ai montrées à personne. A quoi sert-il de me les

Je suis la femme de Philippe et tout cela est bien fini". Es decir, que su conciencia lúcida le señala un camino. Lo ve claro y está firmemente dispuesta a seguirlo. Pero... las fuerzas inconscientes del ser, el impulso que viene de las zonas profundas de la sexualidad, la va a precipitar por el sendero del vicio. Y hasta en esa pendiente, el auditorio percibe que ciertos actos inexplicables a la luz de la razón, guardan estrecha similitud con otros impulsos que padece Antoine. Por ej.: Marceline, cuando la dramática confesión -fijémonos "confesión", procedimiento psicoanalítico- dice a su marido durante el 3.^{er} acto: "Les vois-tu, comme moi, aller d'une chose a l'autre, jamais satisfaits, toujours malheureux?..." "Quand je suis allée à Boucicaut, j'ai vu des infirmières qui étaient là depuis des années... Aucune n'y était venus dans un coup de tête. Aucune ne songeait a partir d'un jour a l'autre. Tu sais avec quelle peine j'ai réussi a me faire admettre comme infirmière bénévole. Pourquoi fallait-il que je sois là? Et pourquoi, au bout de trois semaines, n'y suis-je pas retournée?"...Un peu de temps après, je suis allé visiter les asiles de nuit..." "L'année dernière, pendant trois semaines, tous les matins, je suis allée m'asseoir sous les murs d'une prison". Y en el acto anterior, ^{Antoine} ante un amigo, refiriéndose a Ida, una mujer a quien creyó Antoine amar: "J'avais trouvé celle que je cherchais... Celle que nous cherchons tous... que j'avais si souvent cru trouver... et qu'en réalité nous ne trouvons jamais..." "...La plupart des gens me considéraient comme un toqué. J'avais quelques amis. Ils ont trouvé plus simple de ne plus me voir" "...Insatisfaction, malestar, y en esos momentos, inopinadamente: "dans mon coeur, un espoir immense et sans raison d'être. Pourquoi?". Emile: "Tu as une belle nature". Antoine: "Moi?". Oh! ^{lorsque} quand j'avais tout ce qu'il me fallait, j'étais dans le marasme. Des contentements pareils à celui que j'éprouve aujourd'hui j'en ai peut-être en deux ou trois dans ma vie, et pas plus explicables. Tien!

Je ne rappelle une minute semblable, un jour, a Saint-Jean-de-Luz, il y a quelques années, j'étais employé de chemins de fer"... Tu ne dois pas connaître cela: brusquement le coeur se dilate et on espère... On ne sait pas quoi, mais on espère comme on n'avait espéré, comme on ne croyait pas qu'il fût possible d'espérer... (Il s'arrête un instant, les yeux fixés devant lui, Emile le regard avec trouble, A ce moment, Marceline entre par la gauche, passe devant Antoine sans le regarder et sans qu'il fasse attention à elle, Elle se dirige vers la voiture d'enfant, Antoine reprend d'une voix un peu différent), Malheureusement ca n'aboutit jamais a rien et on retombe de haut. (Et il reste silencieux, pensif, près d'Emile)" Toda la escena que subsigue está cargada de sugeriones: el hombre elegante a quien Antoine pide fuego para su cigarrillo; la coincidencia de la marca predilecta de ambos; la aproximación de ese elegante equívoco, Lemesle, al lugar en que Marceline está junto a su hijo, pensativa; la presencia de Ida, la mujer de Antoine, que concurre a la cita que éste le ha dado y, al ver la criatura en su coche, se detiene, la mira y la admira, llamándole la atención a Antoine que, silencioso, observa al niño fijamente. Cada uno de estos personajes tiene su papel en un drama oscuro, terrible, desconcertante. Pero ninguno sabe que roza la línea de su dicha o de su desesperanza definitiva. La angustia del espectador es agobiante, porque él sí cree estar en el secreto de las fuerzas ciegas, pues sus personajes suben del hondo pozo del alma. Y es, desgraciadamente, nada más que eso: espectador. Después una escena gemela en dos planos diferentes: la de Marceline con Lemesle, y la de Antoine con Ida. Están a pocos pasos, sus campos magnéticos deben sufrir interinfluencias que corresponden a las alternativas de esperanza, desilusión, miedo, nerviosidad inexplicable. Antoine llega hasta la explicación angustiosa: "...Pourquoi est-ce j'ai tâté de tant de métiers sans m'attacher a aucun? Pour vivre d'abord. Oui, mais pas seu-

lement pour ça. Il m'aurait fallu une passion, un vice, quelque chose qui m'absorbât assez complètement pour satisfaire... satisfaire quoi?... Ah! voilà... J'ai souvent l'impression qu'il y a en moi quelque chose d'incomplète".

El acto alcanza su vibración mayor cuando, ajenos el uno al otro, "dans le crépuscule, maintenant Marceline et Antoine sont seuls, de part et d'autre du bassin, chacun cachant ses larmes et se tournant le dos". En ese instante irrumpe un chico y se precipita, aturdo, contra la fuente. Con el mismo gesto instintivo, Marceline y Antoine se arrojan sobre él y lo retienen cada uno por un brazo. La madre, luego, alcanza al pequeño; ambos se alejan. Marceline y Antoine lo siguen con la mirada, que queda fija en un mismo punto lejano... Luego, lentamente, Marceline se aleja por la izquierda y Antoine por la derecha. El exceso de luz de la zona consciente les ha impedido verse. Las fuerzas que trabajan desde el instante desquiciarán ambas vidas frustradas desde el nacimiento.-

Los dos tipos de neuróticos que personifican Marceline y Antoine están estudiados por Bernard freudianamente. El drama es tan hondo, reside de tal manera en la psicología profunda de los personajes, que nada, absolutamente nada de cuanto hagan los demás puede alterar la trayectoria de esas existencias hechas para encontrarse y que, sin saberlo, marcharon en divergencia de tragedia. El destino ineluctable que agobiara a los personajes de la tragedia clásica está actuando en esta tragedia moderna del vulgar vivir diario: aquella tragicidad de que nos habló Maeterlinck, muy humilde, casi minúscula.

V - Conclusiones.

1) La comedia psicológica de posguerra es caudalosa corriente que afluye a dos cauces: a) comedia de la disociación de la personalidad, en la que se advierte el influjo del freudismo; b) comedia sentimental

de tono íntimo, en que cobran valor los signos de lo inexpresado.

2) La comedia psicológica de posguerra aunque tiene antecedentes remotos, puede rastrearse fácilmente su génesis inmediata en la psicología finisecular. De ésta recoge los temas pasionales o de conflicto sentimental y también el análisis que la situación dramática plantea en el alma del protagonista. Además cultiva, como aquélla, un diálogo sin retórica, que busca en lo hondo del ser.

3) Entre la comedia psicológica finisecular y la comedia psicológica de posguerra media un conjunto de obras escritas en diferentes lenguas y en diferentes países, obras que presentan caracteres propios de la primera y se afirman en la segunda. Por ejemplo, los dos planos de la obra: uno, superficial, de acción externa, que puede facilitar la articulación de "situaciones" dramáticas; otro, profundo, cuyo conflicto se desenvuelve en la intimidad del personaje y depende de su peculiar modalidad. En esta comedia anterior a la ^{de} posguerra comienzan a plantearse casos "prefreudianos" y el problema sexual femenino es tema de varias de ellas. Muchas de estas comedias no ofrecen netos perfiles, pero ya es posible recoger en ellas asomos de lirismo, de realismo renovador y de psicologismo algo leve.

4) La comedia psicológica de posguerra se nutre de las ideas propias del siglo XX que afloraron después del lapso 1914-1918. Las doctrinas neoidealistas, el relativismo, el bergsonismo, el intuicionismo, el freudismo, influyen en el tema, en el asunto, en la concepción de los personajes, en la elocución, y, dentro del tema, en el planteamiento moral de cada caso.

5) La comedia psicológica de posguerra permite asegurar que a las letras ha llegado un nuevo realismo, un nuevo lirismo, una nueva manera de concebir la realidad psicológica de cada ser. Este problema del ser se liga estrechamente con el del conocer. Muchas comedias, más que estrictamente literarias, están impregnadas de la doctrina filosófica,

que vincula el problema del caso particular al de los máximos interrogantes de la metafísica.

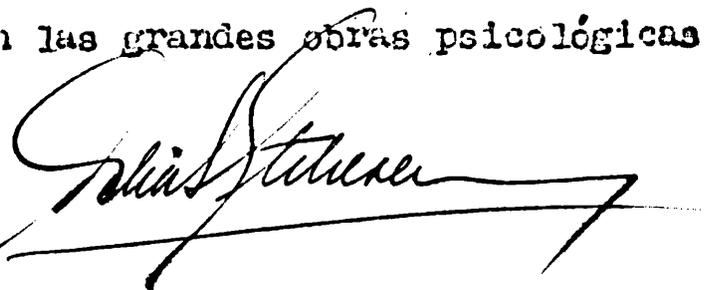
6) En la comedia psicológica de posguerra los conflictos son de índole tan individual que dependen exclusivamente de la naturaleza íntima de cada ser. Entre ellos, los conflictos de raíz freudiana. Esta individualización aproxima tal comedia al drama.

7) La comedia psicológica de posguerra concede enorme importancia a "los signos de lo inexpressado". Se percibe en ella la influencia mae terlinckiana, que ha valorizado las menudas muestras de un mundo trascendente, poblado de fuerzas ignotas: actúan éstas, ya fuera del hombre, ya dentro de él. De ahí que el diálogo sea simple y terso, pero las palabras cobran sentido diferente para cada interlocutor. Los silencios -pausas para dejar oír el alma- tienen un difuso poder de suasión. También, los objetos cotidianos, que adquieren sentido simbólico.

8) La comedia psicológica de posguerra, en cuanto atañe a Denys Amiel, señala un aspecto de la incomprensión humana: la permanente des unión de la pareja, por imposibilidad de comunicación total de los seres. Por esto, dicha comedia es tangencial del drama pirandelliano.

9) La comedia psicológica de posguerra alcanza, con Jean-Jacques Bernard, evidente profundidad sentimental. Este autor emplea recursos dramáticos tan sobrios que, en la especie, nadie lo iguala: MARTINE es una obra que puede parangonarse con las grandes obras psicológicas de otras épocas.-

-0- -0-
-0-



B I B L I O G R A F I A

(aparte de los textos literarios analizados)

- HISTOIRE de la LITTÉRATURE FRANÇAISE de Albert Thibaudet
- PANORAMA del NUEVO TEATRO de José María Romero Saura
- STORIA del TEATRO CONTEMPORANEO de Guido Ruberti
- Prólogo de BOMBEUR MANQUÉ de G. de Porto-Riche
- L'ŒUVRE-L'HOMME de Fernand Gregh (art. de 13-9-1930 de "Les Nouvelles
Littéraires"
- Le THÉÂTRE FRANÇAIS CONTEMPORAINE de Edmond Sée
- PORTO-RICHE de Henry de Regnier (idem idem)
- THÉÂTRE d'HIÉR et THÉÂTRE d'AUTOURD'HUI de Jules Marsan
- TABIEAU de la LITTÉRATURE FRANÇAISE au XIXe. et au XXe. SIECLES de F.
Strowski
- HISTOIRE de la LITTÉRATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE (1870-1922) de R.
Lalou
- GEORGES de PORTO-RICHE - "L'homme-Le Poete-Le dramaturge" de W. Müller
- HENRY BATAILLON ou LE ROMANTISME de L'INSTINCT de Gérard de Catalogne
- Prefacios de LE MARCHAND d'ESTAMPES (de 1918 y 1927) de G. de Porto-
Riche
- Prólogo de LA TENUESSE de Henri Estaille
- ÉTUDES d'ART DRAMATIQUES - Critiques d'un autre temps - de Jacques
Copeau
- Prefacio de OBRAS de MANTERLINCK de 1929 (Charpentier)
- LE THÉÂTRE LIBRE de Adolphe Thalasso
- AU HASARD des SOIRÉES de P. Brisson
- SERVITUDE et GRANDEUR LITTÉRAIRES de C. Mauclair
- PARNASO y SIMBOLISMO de Martino
- EL SIMBOLISMO de René Huyghe (conferencia)
- ANTHOLOGIE des POÈMES du XIXe. Siècle par E. Maynard
- INITIATION a la LITTÉRATURE d'AUTOURD'HUI de E. Bouvier
- STUDI sul TEATRO CONTEMPORANEO de A. Tilgher
- LA SCENA e la VITA de A. Tilgher
- HISTOIRE GÉNÉRALE ILLUSTRÉE du THÉÂTRE de L. Dubesch
- IL TEATRO CONTEMPORANEO in FRANCIA de G. Antonini

ARTE NUEVO de F. Cossío del Pozo
 BAUDELAIRE y su DESCENDENCIA de P. Valery (Revista de Occidente)
 EL SUPRAREALISMO de F. Vela (Revista de Occidente)
 INQUIETUDE e RECONSTRUCCION de B. Crémieux
 LA DESHUMANIZACION del ARTE de J. Ortega y Gasset
 MARCEL PROUST - SUS MEJORES PÁGINAS - selección y ensayo - de Alone
 LITERATURAS EUROPEAS DE VANGUARDIA de G. de Torre
 LA CRISE du THÉÂTRE de Dibeck
 LES EPOQUES du THÉÂTRE CONTEMPORAINE en FRANCE de H. Bidou
 EL TEATRO de PIRANDELLO de José M. Monner Sans
 EL TEATRO de PIRANDELLO (su temática) conferencias de José M. Monner
 Sans, Juicios de Robert Kemp, Fortunat Strowski, M.A. de Pawlowski,
 R. de Deauplan (La Petite Illustration)
 Prefacio del Tomo I de OBRAS completas de D. Amiel
 TEMOIGNAGES de Jean Jacques Bernard
 LA ULTIMA OBRA DE JEAN JACQUES BERNARD de José M. Monner Sans (Rev.
 "Nosotros")
 LA FARCE EST JOUEE de Maurice Edgard Coindreau
 SOUVENIRS du VIEUX-COLOMBIER de J. Copeau
 ANIMATEURS du THÉÂTRE de Brasillach
 SEIS ENSAYOS en BUSCA DE NUESTRA EXPRESIÓN de P. Henríquez Ureña
 L'INQUIETUDE FREUDIENNE DANS LE ROMAN et DANS LE DRAME FRANCAIS CON-
 TEMPORAINE de Jean de Lassus
 EL TEATRO en la U.R.S.S. de Alfredo Gómez de la Vega
 JEAN JACQUES BERNARD de Paul Blanchart

Otras obras consultadas

AMBICIÓN Y ANGUSTIA de los ADOLESCENTES de Aníbal Ponce
 LA ADOLESCENCIA como EVASION Y RETORNO de Juan José Arévalo
 LE TRÉSOR des HUMBLÉS de M. Maeterlinck
 LA SAGESSE et LA DESTINEE idem idem
 ESSAI sur les DONNÉES IMMÉDIATES de la CONSCIENCE de H. Bergson

LA FILOSOFÍA de HENRY BERGSON de Manuel Morente

BASES de la EVOLUCIÓN PSÍQUICA de K. Kohler

EL ESPECTADOR (tomo I: "Verdad y perspectiva") de José Ortega y Gasset

ESPÍRITU y MATERIA en BERGSON de Eugenio Pucciarelli

BERGSON y la EXPERIENCIA METAFÍSICA de E. Pucciarelli

LA PSICOLOGÍA de MILLER de Eugenio Pucciarelli

INTRODUCCIÓN al PSICOANÁLISIS de Freud

FREUD de S. Zweig

EL PSICOANÁLISIS de Béla Szekely

REVISTA de PSICOANÁLISIS (Bs. Aires)

EL HOMBRE, ESE DESCONOCIDO de Alexis Carrel

MEDITACIONES del LECTOR del "QUIJOTE" de S. de Madariaga

OBRAS de Alejandro Korn (tomo I)

LA FILOSOFÍA, LA CULTURA y EL HOMBRE de Francisco Romero (art. de
"La Nueva Democracia")

LOS PROBLEMAS de la FILOSOFÍA de la CULTURA de Francisco Romero

-o- -o-

