

EL HOMBRE NUEVO

EN LA OBRA DRAMATICA DE GEORG KAISER

Tesis doctoral de la Prof. Graciela WAMBA GAVIÑA

Padrino de Tesis: Prof. Dr. Rodolfo Modern

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

1981

Doctoranda por resolución nº94 del 7 de mayo de 1980
para la carrera de Letras

EL HOMBRE NUEVO EN LA OBRA DRAMATICA DE GEORG KAISER

I.-PROLOGO..... 1

II.-INTRODUCCION A LA OBRA EXPRESIONISTA

-La obra dramática de Georg Kaiser Los periodos de creación..... 7

-El teatro expresionista y su significación para Georg Kaiser

1.El expresionismo y el artista..... 10

2.El expresionismo y el teatro..... 14

3.El expresionismo y el Hombre Nuevo..... 17

-La concepción del drama en Georg Kaiser..... 21

-Los Burgueses de Calais: modelo de drama expresionista

1.Fuente histórica y elaboración del tema..... 27

2.Froissart y Kaiser..... 31

3.El peso de la idea en la construcción del drama..... 33

4.El drama de estaciones..... 33

5.Los personajes expresionistas como ejemplos para el Hombre Nuevo..... 48

6.Elementos reforzadores de la idea: el lenguaje y la mímica teatrales..... 51

a)el símbolo del tapiz..... 52

b)el símbolo de la Ultima Cena..... 53

c)el símbolo del juego..... 53

d) el símbolo de la Crucifixión..... 54

e) recursos de estilo relevantes..... 56

f) empleo del lenguaje gestual..... 60

g)el Hombre Nuevo en Los Burgueses de Calais 62

h)consideraciones últimas acerca de la arquitectura de la obra..... 68

-Notas y traducciones de citas..... 73

III.-LA TRILOGIA GAS

-La relación del hombre con la técnica..... 81

-El Coral: huída y decadencia espiritual

1.Presencia del Hombre Nuevo destruido por la sociedad.....	87
2.El coral como símbolo de la obra.....	93
3.El lenguaje del espacio escénico.....	98

-Gas y Gas-segunda parte: el hombre, lobo del hombre

a)Gas

1.Introducción.....	99
2.La figura del gas.....	100
3.La presencia de la masa.....	102
4.La mutilación física.....	105
5.Enfrentamiento de dos posiciones.....	109
6.El gas como símbolo.....	113
7.El espacio dramático.....	114
8.La recepción de <u>Gas</u> por Bertolt Brecht.....	115

b)Gas-segunda parte

1.El hombre máquina.....	116
2.El espacio dramático.....	121
3.El gas venenoso.....	124

-Infierno Camino Tierra

1.Las figuras humanas en el infierno.....	124
2.El camino hacia el Hombre Nuevo.....	129
3.El paraíso prometido.....	130
4.La presencia de Nietzsche en la estructura del drama.....	131

-Notas y traducciones de citas..... 133

IV.-LA VIDA Y EL ESPIRITU COMO ELEMENTOS ANTITETICOS EN EL HOMBRE VIEJO

-El rector Kleist y el espíritu nietzscheano

1.Antecedentes literarios y filosóficos.....	146
2.La figura socrática y su contraria.....	149

-Alcíbiades salvado, el drama platónico

1.La figura socrática.....	156
2.La muerte de Sócrates.....	166

-Notas y traducciones de citas..... 169

V. -LA TRILOGIA DE LA RENOVACION DEL HOMBRE-PRESENCIA
DEL CRISTIANISMO-LOS DRAMAS DE LA PASION

- <u>Introducción. Características del drama de pasión...</u>	175
- <u>El mundo del dinero.....</u>	178
- <u>El mundo de la gran ciudad.....</u>	180
- <u>El mundo del deporte.....</u>	182
- <u>Desde la mañana a la medianoche</u>	
1. Tema elegido: su origen y elaboración.....	183
2. La obra como alegato por el individuo.....	184
3. La estación de la caída.....	184
4. La estación del amor.....	184
5. La estación de la ruptura o la liberación del ser.....	187
6. La estación de la familia.....	188
7. La estación del deporte.....	190
8. La estación del placer mundano.....	193
9. La estación de la fe.....	194
10. Los personajes del drama de estaciones.....	199
11. Los monólogos.....	200
12. Los símbolos	
1) el banco.....	203
2) el cuadro.....	203
3) la muerte.....	204
4) los geranios marchitos.....	206
5) el sol, el frío.....	207
6) el símbolo cristiano.....	208
13. El lenguaje teatral al servicio de la idea...	210
- <u>El oficinista Krehler.....</u>	212
- <u>Uno junto al otro.....</u>	214
- <u>Notas y traducciones de citas.....</u>	219

VI. -LA ACTITUD DENUNCIATORIA CONTRA EL MILITARISMO Y LA
DICTADURA

- <u>Los años del exilio.....</u>	232
- <u>Un cambio de estilo obligado.....</u>	234
- <u>El soldado Tanaka.....</u>	236

- <u>La caja de música</u>	239
- <u>La balsa de Medusa</u>	
1.La estructura geométrica	
a) en la elaboración del tema.....	241
b) en la acción.....	244
2.La sociedad en miniatura	
a)motivaciones grupales.....	245
-superstición.....	245
-manejo interpretativo de los hechos.....	247
-fanatismo religioso.....	249
-la violencia.....	250
b)El mundo de los preadolescentes.....	252
-La sexualidad.....	252
-El mundo de los sueños.....	253
c)La historia de la Humanidad.....	254
3.El problema del Fatum.....	255
4.Los personajes y sus símbolos tipificadores.	254
5.La expresión de ideas en los niños.....	259
6.Presencia del simbolismo cristiano.....	260
7.Elementos que surgen en comparación con la obra <u>Lord of the Flies</u> de William Golding...	262
8.El último Hombre Nuevo.....	265
-Notas y traducciones de citas.....	270
 VII.- <u>LA TEMATICA GRIEGA DE LA TRILOGIA HELENICA</u> -.....	273
 VIII.- <u>CONCLUSION</u>	275
 IX.- <u>BIBLIOGRAFIA</u>	281
 X.- <u>APENDICE DE OBRAS TRADUCIDAS</u>	
- <u>Los burgueses de Calais</u>	289
- <u>El coral</u>	359
- <u>Gas-segunda parte</u>	423
- <u>Infierno Camino Tierra</u>	458
- <u>La balsa de Medusa</u>	516

I.-Prólogo

En la presente tesis se estudiará el concepto o idea de Hombre Nuevo a través de la producción artística teatral del autor alemán Georg Kaiser (1878-1945) para que de esta manera se ponga de relieve cómo en este dramaturgo, más allá del expresionismo, la idea sobrevivió hasta casi su muerte; y ejemplifique la forma en que los acontecimientos de la primera mitad del siglo XX destruyeron la espiritualidad del hombre en el sentido del optimismo o deseo de superación en su esencia de individuo.

Esta propuesta de investigación exige la definición de términos básicos. Por idea en el expresionismo no se ha de entender lo opuesto a sentimiento sino lo opuesto a acción. Se postula pues una fusión de emoción y abstracción. La figura del drama expresionista de ideas consiste en la corporización de ambas. Para Kaiser la figura fundamental y única es la visión del Hombre Nuevo en el que se reúnen los dos componentes arriba citados. La trayectoria de la pasión de esta figura nos llevaría por los senderos de la existencia de un artista, de un país, de un mundo que envejecen lentamente bajo la presión del caos y la locura promovidos por guerras, revoluciones, dictaduras y persecuciones.

La idea de Hombre Nuevo nos ofrece además una perspectiva desde la cual podemos penetrar en la obra de un autor tan prolífico como Kaiser; por otro lado, constituye un medio de organizar la abundancia de temas y extraer de ellos una de las ideas-ejes que movilizan la inspiración del poeta en el sentido lato (Dichter).

Algunos autores han tomado a Kaiser desde el punto de vista de su concepto de civilización, de su distinción entre realidad y ficción, de su búsqueda desesperada de la vivencia, etc. Nosotros hemos elegido la vía antropológica porque consideramos que a través de ella la literatura se enriquece con un mensaje estético de facetas múltiples y ricas, neces-

sarias también para quienes reconocen que la paz y el amor de la Humanidad sólo se logran cuando volvemos al Conócete a ti mismo que desde tantos siglos los hombres se empeñan en no afrontar. Kaiser se adentró en la esencia del individuo y en cada etapa de su vida brindó un pronóstico diferente acerca de él. Este trabajo los apuntará para anudarlos bajo el concepto que dio origen a esa búsqueda: la renovación del hombre.

Nuestro modo de interpretación se inicia por dos puntos de ataque. En primer lugar el marco cultural en que surge la idea, su formación y difusión, el momento histórico que la contempla a la vez que es causa lejana de su nacimiento, auge y muerte posterior. En segundo lugar, y partiendo del texto dramático, un seguimiento de las manifestaciones de la idea en todos los niveles de contenido, acción, personajes, lenguaje teatral, estilo, estructura general, etc.

Vale decir que por un lado buscamos el aporte que las ciencias del espíritu brindaron a la crítica de contenidos a partir de filósofos como Wilhelm Dilthey y de estudiosos de la talla de Benno von Wiese. Esta corriente puede ser caracterizada por las palabras introductorias de Erlebnis und Dichtung cuando se explica la trayectoria y formación de la literatura europea moderna: "La labor poética de cada época se halla informada por las de las épocas anteriores; los modelos antiguos influyen, el diverso genio de las naciones, el antagonismo de las tendencias y la variedad de los talentos se imponen: en cierto sentido podemos decir que en cada época vive toda la plenitud de la poesía" "La fantasía se ve encuadrada dentro de una comunidad espiritual que inspira las palabras, los pensamientos, los actos y la poesía del individuo." Y aún más podemos recordar las expresiones que formula Dilthey para explicar las raíces del teatro moderno alemán en el drama de la Ilustración: "El nuevo drama tiene por base la observación de la vida, sus motivos implícitos

en los problemas del tiempo y su acción brota del antagonismo que late en la sociedad existente. Por eso parte de él una línea recta que llega hasta el teatro moderno. Debe reconocerse, sin embargo que también del drama burgués de esta época se halla ausente la relación entre los conflictos del momento y la tragedia de la existencia humana, situada por encima de todo tiempo."*1

Pero quedaríamos fuera del campo estético de la obra literaria si no retornáramos a la obra misma y recuperáramos la unidad absoluta y la insularidad peculiar del drama como nos plantea Emil Staiger en Conceptos fundamentales de poética, "Lo 'teatral' y lo 'dramático' no significan pues la misma cosa. No obstante se contradeciría toda la terminología aceptada por el uso si se pretendiera negar la estrecha relación que existen entre ambos términos.(...) La escena como único instrumento adecuado para una nueva poesía ha sido creada partiendo del espíritu de la poesía dramática"*2 Esto es, el género dramático debe ser enfocado desde una doble perspectiva de texto y de obra montada teatralmente y, por tanto, analizado no sólo desde el punto de vista del autor y creador sino desde el del espectador, desde la pieza en escena. Tanto más cuando el expresionismo supone toda una revolución teatral en cuanto a la técnica actoral, la dirección, la iluminación, la escenografía, el movimiento escénico, etc.

Una vez que se ha analizado el drama se pueden ensamblar las dos vías de crítica volviendo a la vista desde la obra y hacia la época de modo de ver su repercusión estética y su influencia como mensajera de un pensamiento : el Hombre Nuevo. El teatro como género tiene una acción muy directa con su público, contemporáneos o no del autor de la obra, de allí que se preste más que ninguno a la reflexión sobre la época a "espejarla", a re-presentarla. Así es que no se puede olvidar ni dejar de tener en cuenta en el análisis qué

tipo de representaciones de la realidad se presentan, o mejor, de qué modo la realidad está presente en la obra. En el caso de un autor como Kaiser tan arrastrado y golpeado por su tiempo se cumple en este aspecto una situación especial: tiene dos etapas: a) cuando es autor de éxito y vive en Alemania y b) cuando está exilado y prohibido en su país. En el primer caso escribe pensando en función de la representación inmediata. En el segundo escribe para poder publicar en alguna editorial y se remite a un público alemán a través de realidades supletorias de la que le importa, la de su patria, como ocurrió con El soldado Tanaka, La caja de música, La balsa de Medusa.

Con respecto al criterio elegido para la confección del trabajo debo decir que dada la abundante producción dramática de Georg Kaiser me he visto obligada a realizar una selección de obras más que exhaustiva para que el tema de mi trabajo no se extendiera más allá de lo conveniente. De allí que, apoyándome en un planteo primero y aproximativo de la idea a partir de le expresionismo, elegí como modelo de análisis Los burgueses de Calais.

Una vez rastreado el Hombre Nuevo en los aspectos variados y ricos de esta obra, tracé una línea que me dirigiera hasta la cumbre próxima, la trilogía Gas. Surgió en este caso el estudio de otro contexto cultural y social, de nuevos símbolos. Esta vez el análisis no es exhaustivamente completo sino que se tomán aspectos destacables en función del tema. Otro tanto ocurre con los capítulos IV, V y VI, en los cuales hay una obra que representa a las otras en tanto éstas interesan para el tema por la variante que aportan y no por su calidad artística.

El capítulo VI cierra el círculo del Hombre Nuevo porque nos remite paradójicamente a Los burgueses de Calais, de allí la importancia dada a la última obra del ítem y la men-ción escueta de las anteriores.

notas. No ocurriría lo mismo con las citas de entrevistas personales, escritos teóricos o cartas de Georg Kaiser como tampoco con otro tipo de autor citado.

Dado el carácter variado de la bibliografía ésta se agrupará temáticamente para una mejor evaluación de la misma.

Cuando se trate de la transcripción de obras de Kaiser inmediatamente después de la cita irá entre paréntesis el número de página y tomo de su obra completa utilizada que será citada una sola vez. Las demás veces se hará según lo convencional, esto es se remitirá a la sección Notas y traducción de citas para los datos completos. En el caso de las cartas sólo se indicará la fecha precisa de las mismas.

Notas

1. Dilthey, Wilhelm. Vida y Poesía. México, FCE, 1945; p.13.
2. Staiger, Emil. Conceptos fundamentales de poética. Madrid, Rialp, 1966; p.159.

II INTRODUCCION A LA OBRA EXPRESIONISTA

-La obra dramática de Georg Kaiser-Períodos de Creación

La voluminosa producción dramática de Goerg Kaiser obliga a realizar un ordenamiento previo de sus períodos de creación con el fin de disciplinar el estudio de su obra por medio de etapas correspondientes a características de tema o estilo. No obstante, esta periodización de ninguna manera intenta ser encasilladora, puesto que muchos de sus dramas escapan a la época en que fueron escritos ya sea por sus contenidos o por sus tendencias.

1) El primer período corresponde hasta 1913 y es caracterizable por la presencia del conflicto entre cuerpo y espíritu, entre espiritualidad nueva y convencionalismo antiguo.

Der Fall des Schulers Vehgesack (1914)

(El caso del alumno Vehgesack)

Rektor Kleist (1918)

• (El rector Kleist)

Die jüdische Witwe (1911)

(La viuda judía)

König Hahnrei (1913)

(El rey consentido)

Estructuralmente se hallan construidas de forma casi tradicional y suponen una parodia a la ópera de Wagner en algunos casos: Tristán e Isolda en König Hahnrei; y en otros al drama hebbeliano: Judith en Die jüdische Witwe.

La presencia de Wedekind y de su clima erótico se encuentra en otros dramas como Europa (1915), si bien el tema de Frühlings Erwachen (Despertar de Primavera) se comprueba en las dos primeras obras mencionadas con anterioridad: Der Fall des Schülers Vehgesack y Rektor Kleist

2) Con Die Bürger von Calais (1914) se inicia el período expresionista que continúa con:

Von morgens bis mitternachts (1916)

(De la mañana a la medianoche)

Koralle (1917)

(El coral)

Gas (1918)

Hölle Weg Erde (1919)

(Infierno Camino Tierra)

Gas -Zweiter Teil (1920)

Der gerettete Alkibiades (1920)

(Alcibiades salvado)

Kanzlist Krehler (1922)

(El oficinista Krehler)

Nebeneinander (1923)

(Uno junto a otro)

Gats (1925)

En estas obras y otras más el tema de la renovación del hombre se toma desde diferentes puntos de vista: el individuo ante la sociedad, el egoísmo frente al altruismo, los conflictos sociales entre el hombre masa y el profeta del Hombre Nuevo, etc. La evolución del concepto de cuerpo-espíritu del primer período se resuelve en el renacimiento espiritual que de una manera u otra continuará presente en el resto de sus dramas como luz inspiradora.

El factor cohesivo de esta etapa descansa en la forma de la obra dramática: la estructura constituye una derivación original del drama de estaciones incorporado al teatro europeo moderno por Strindberg. Por otro lado el tratamiento de la expresión escénica, entendiéndolo por ello la mímica y el lenguaje, constituye también una de sus peculiaridades caracterizadoras.

3) En un tercer momento Kaiser se encaminó hacia una etapa más intimista donde jugaron un importante papel algunas historias amorosas de infidelidades o el enfrentamiento entre ilusión y verdad.

Grupo A

Frauenopfer (1918)

(Sacrificio femenino)

Die Flucht nach Venedig (1923)

(La huida hacia Venecia)

Hellserei (1929)

(Clarividencia)

Oktoberstag (1928)

(Un día de octubre)

Grupo B

Adrienne Ambrossat (1934)

Rosamunde Floris (1940)

Der Gartner von Toulouse (1938)

(El jardinero de Toulouse)

Alain und Elise (1940)

Pferdewechsel (1938)

(Cambio de tiro de caballos)

Grupo C

Vincent verkauft ein Bild (1939)

(Vincent vende un cuadro)

Der Schuss in die Öffentlichkeit (1938)

(El tiro a la opinión pública)

Das gordische Ei (1941)

(El nudo gordiano)

Klawitter (1940)

4) Los acontecimientos políticos tales como la guerra y la dictadura, sumados a su experiencia personal de exilado, promovieron una temática más realista nacida de fuentes noticiosas la mayoría de las veces. En estas obras domina un planteamiento crítico de su tiempo, fundamentalmente de los conflictos bélicos y del militarismo.

Das Floss der Medusa (1940)

Der Soldat Tanaka (1940)

(El soldado Tanaka)

Der Spieldose (1942)

(La caja de música)

Der englische Sender (1942)

(El enviado inglés)

Napoleon in New Orleans (1937)

(Napoleón en Nueva Orleans)

5) La etapa última corresponde a sus dramas griegos los cuales revelan un vuelco muy importante hacia la lírica.

Zweimal Amphytrion (1943)

(Dos veces Anfitrión)

Pygnalion (1943)

Bellerophon (1944)

-El teatro expresionista y su significación para Georg Kaiser

Kaiser propone una concepción del drama muy particular que corresponde con su etapa madura de creador iniciada en 1914 aproximadamente. Tal visión del teatro se halla impregnada de las teorías expresionistas acerca de la misión del arte y de sus adelantos técnicos y estructurales; de manera que se hace necesario una breve introducción, en primer lugar, al marco de referencia del movimiento y, en segundo lugar, a sus escritos teóricos acerca del drama.

1. El expresionismo y el artista

En la carta IX de la Educación estética del hombre Schiller aconseja: "Vive con tu siglo, pero no seas juguete de tu siglo; da a tus contemporáneos, no lo que ellos aplauden, sino lo que necesitan."^{*1} Así parecieron entenderlo los expresionistas que lucharon por un nuevo

puesto del hombre respecto de todas las estructuras culturales tales como la familia, grupo social, ciencia, religión, etc. En la familia el patriarcado tradicional es taba en crisis manifestándose en una profunda diferencia con la nueva generación y en nuevas aspiraciones por parte de la mujer. Las distancias entre padres e hijos eran las mismas que entre sociedad tradicional y sociedad industrial. El hijo representaba lo nuevo en todos los campos y luchaba por vencer un statu quo peligroso para la evolución normal del hombre. Paralelamente el psicoanálisis había revelado las complejas relaciones filiales y su importante derivación en la sociedad. De tal manera el expresionista combinó la imagen de una civilización en rápida caída con la vetustez de una estructura social regida por normas y convenciones vacías de sentido para los jóvenes.

El individuo se hallaba anulado por las fuertes presiones del desarrollo industrial, la mala legislación laboral, la mezquindad de intereses materiales y la primacía acuciante del dinero. El grito de rebeldía consistió pues en ensalzar como seres humanos superiores a todos aquellos que sufrían el «desplazamiento social: "los hechos tienen significación sólo en tanto que atravesán los la mano del artista toma por medio de éstos lo que está detrás de ellos. Ve lo humano en las prostitutas, lo divino en las fábricas(...) Una prostituta no es más que un objeto, adornada y pintada con las decoraciones de su oficio(...) su propia esencia debe emerger de ella(...)»²

En el plano cultural el expresionismo se unió con casi todas las corrientes filosóficas que postulaban un replanteo del hombre por obra del amor, de la intelección racional, intuitiva o mística de la esencia del mundo. No se ha de olvidar que en el panorama filosófico de la primera década del siglo están presentes importantes ten

dencias del pensamiento, de influencia por la fuerza con que se impusieron en la lucha contra el positivismo para rehabilitar valores espirituales perdidos. Nos referimos a la riqueza de motivos de la filosofía de Henri Bergson con su tendencia a buscar en el dominio del Inconciencia, del sueño, de lo irracional al campo de acción para el arte; también a la estética de Wilhelm Worringer con su concepción del arte abstracto y de su apertura a lo trascendente. Otro aporte básico fue el de Wilhelm Dilthey, creador de la filosofía de la Erlebnis o vivencia, término en el que logró condensar una experiencia de la vida directa, inmediata y totalmente interior. Tanto la filosofía como el arte expresaban las Erlebnisse de una personalidad frente al universo pues constituían una Weltanschauung de una intuición de la vida.

Evidentemente hay un filósofo insoslayable en este panorama de ideas de comienzo de siglo y es Ferrico Nietzsche. Su figura se cierne como guía de una generación que identificó en el pensador al padre de toda rebelión posible contra un orden dado. Kasimir Edschmid habla del sagrado nombre de Nietzsche en "Acerca de la juventud alemana creadora" en 1918^{*3} y Georg Heym lo reconoce como el "héroe de su juventud"^{*4}. Kaiser aseguraba llevarse libros a una isla desierta de los dos únicos autores inmortales que conoce: Platón y Nietzsche.^{*5} Serían innumerables las citas posibles a este fenómeno de influencia sobre una generación, no sólo en el campo filosófico sino también en el literario, lo cual quizá se puede resumir en una sola palabra: Fascinación. Se habla de una especie de ósmosis cuando se trata del contacto que tuvieron con Nietzsche, más que de un verdadero estudio concienzudo de sus libros. Las huellas de su forma de pensar y de expresarse se hallan en poetas de todo los géneros como mecanismo de revelar la intensa disconformidad con su tiempo. Nietzsche

no se había convertido aún en objeto de estudio académico en los ámbitos universitarios pero su Zaratustra deambulaba entre las manos de los jóvenes disconformes en la búsqueda inquieta del superhombre.

La fe en la interioridad del individuo como nuevo orden expresivo fue también el refugio contra un proceso histórico en decadencia según lo vaticinaba Oswald Spengler. Para este pensador el siglo XX configuraba el estado último y artificial del fin de una cultura y el nacimiento posible de una nueva. O sea que el expresionismo compartía con Spengler la convicción de una decadencia palpable de la Humanidad y la posibilidad de abrir el horizonte hacia una renovación total de la misma.

La puesta en relieve de lo irracional que nace en el fondo de la vida fue también subrayado por la filosofía de Georg Simmel mientras que el interés por la subjetividad artística se estimuló con la fenomenología de Husserl.

En síntesis, el pensamiento europeo luchaba en contra de una cultura que había escindido al hombre en haces de funciones científicamente analizables y en contra de una psicología racionalista que había convertido el yo en un agrupamiento de operaciones psíquicas. La teoría freudiana conformó un cierto punto de apoyo para la visión del yo como uno, único e inconmensurable que al mismo tiempo se escapaba de la ciencia por su parte inconciente y superaba a lo racional en sí por su fuerza instintiva.

Esta irracionalidad arrastró hacia un lirismo y una impulsividad desmedidos que, o bien llevaban a una elevación místico-profética o bien lo decidían a un cuestionamiento instintivo y caricaturesco de la realidad.

La secularización de la vida parecía ser signo de toda manifestación del hombre a comienzos de siglo, incluso para la vanguardia artística (Jarry, Yeats) pero en

Alemania el expresionismo reclamó para sí la categoría de metafísico. La superación del nihilismo se resolvía en la imagen de una posible armonía cósmica. "Quieren la justicia pero no de la fuerza, sin espíritu como ninguna otra, sino la justicia del hecho y del amor. Pelean por el espíritu, belicosos como ninguna otra generación. Elevándose de la sangre y del humo de la época y desafiando encuentran a Dios en tales caminos. Buscan las bocas calientes con mamas febriles; los atrapan la prosa más sentida, el ritmo no escuchado de la poesía más apasionada. Toda la tierra, todas las hojas, todos los animales juran cantar en coro en tal armonía. No hay espacio que no se estremezca en religioso acorde con la simple creación. Dios renace en todas partes."⁶

2. El expresionismo y el teatro

Los expresionistas en plan de rebelión identificaron los elementos del teatro ilusionista con la estructura del drama en actos por ser ambos tradicionales y canónicos. De manera que como reacción disgregaron la forma y se inclinaron por el teatro isabelino en episodios. Esta ruptura del drama tradicional marcó la vanguardia teatral de todo el mundo a principios del siglo XX. Su valor consistió en la recuperación del verdadero carácter lúdico del teatro, perdido con la corriente ilusionista que había degenerado del naturalismo.

En el expresionismo no se puso en el escenario el mundo descarnado e indiferente como objeto principal, sino que se centró exclusivamente en el héroe expresionista elevándose hacia lo humano. Por consecuencia se recuperó el pathos dramático del teatro de Schiller, sobre todo el choque entre idealidad y realidad y la acción revolucionaria como respuesta. No obstante en Schiller sí hubo

tragedia porque la limitación del hombre se demostraba en la búsqueda de lo ilimitado, mientras que el expresionista no eligió la vía trágica. Lo trágico no era propio del drama perteneciente a este movimiento, no existía conflicto interior en el hombre sino que lo inhumano estaba fuera de él en el mundo que lo rodeaba. En el héroe se escondía el autor en su lucha para salvar la humanidad,

El drama expresionista aceptó el fracaso del héroe pero no renunció a pelear en el campo de las ideas, pues la salvación en última instancia latía en el interior del hombre en su lazo con lo absoluto.

Las tendencias expresivas que imperaban en la interioridad del personaje cubrían la escena de tal modo que se quebraba la unidad tradicional del drama, pues el personaje ya no era elemento de unión ni tampoco preocupaba un ideal de armonía o de estilo. Este método hizo perder consistencia individual a los personajes, acercándolos así a la concepción griega del tipo,

Junto con la disociación de la estructura se hallaba también el nuevo diálogo dramático que también suponía una ruptura con lo inmediatamente anterior y una recuperación de lo antiguo. Si consideramos que en todo drama hay dos tipos de enunciación, el grupo dinámico que da impulso a la acción y que a su vez lo hace comprensible por la explicación que da de ella y el grupo estático que da cuenta de los caracteres, de los sentimientos y demás elementos, comprobaremos que el drama expresionista logró equilibrarse de modo totalmente opuesto al teatro naturalista. Este último tendió a valorar en mayor medida al segundo grupo por la importancia de la influencia del medio. El drama expresionista, por el contrario, pocas veces recurrió al coro como elemento exclusivamente emocional (el coro griego era revelador de lo afectivo, o sea, segundo grupo de enunciados) como por ejemplo en el coro de obre

ros de Gas-segunda parte de Georg Kaiser, sino más bien el personaje mismo era el que expresaba su estado interior. Esta circunstancia se intensificó aún más al desechar de la obra todo lo que fuera caracterización o tipificación del medio o del personaje. El diálogo tendió de esta manera más a lo retórico en tanto influía en el espectador para convencerlo sobre ciertas ideas.

Al espectador no le llega ningún conocimiento coherente del carácter a través de la acción porque el autor no se esfuerza por demostrar que el comportamiento del mismo es factible y tampoco puede reconstruirse orgánicamente el carácter como para remitirlo a una circunstancia real. "El arte de un drama tal no consiste en la fijación de la línea de acción, ni tampoco en el movimiento de caracteres acabados sino de la conformación penetrante de la expresión de un alma trágicamente inflamada, (no consiste en) la intensidad de la impresión sino en la intensidad de la expresión."*7

La teoría aristotélica del personaje que evoluciona en la obra se desvirtúa porque lejos de una exacta determinación y explicación de los actos se halla un ser informe que transmite una visión casi irracional pero directa del artista. Es un ser cuya forma, como dice Kaiser, es la idea. "Cada pensamiento se impulsa hacia la acuñación de su expresión. La última forma de la representación del pensamiento es su traslado a la figura. El drama nace."*8

También está presente la tendencia a lo general o universal que manifiestan los personajes-tipos expresionistas, debido en su base a la predominante argumentación de ideas. En el cambio dialéctico hay una idea por vencer o ser derrotada pero de todas maneras se embandera como universalmente válida ya sea para negarla o para afirmarla.

Para este diálogo retórico se utilizan recursos ve

rificables en la mayoría de autores expresionistas: por ejemplo el encabalgamiento del diálogo entre uno y otro personaje propio de Kaiser por su principio de que son las ideas las que ordenan de manera absoluta las figuras del drama. Este procedimiento constituye una herencia de la tragedia griega, la esticomitía, que presentaba el enfrentamiento de antítesis entre dos formas cerradas.

La necesidad de convicción e influencia de toda idea hace que en el drama expresionista se reconozcan toques retóricos como la proclamación de ideas lanzadas con gran énfasis. Para ello, necesariamente se encuentran abundantes exclamaciones, voces imperativas, elipsis, brachilogías, zeugmas, recursos todos que abrevian la oración visiblemente para aumentar el efecto. También los espacios, los puntos, suspensivos coadyuvan a concentrar de manera enriquecedora la tensión dialéctica.

Pero lo nuevo de manera definitiva es la mímica como forma de lenguaje teatral. La condensación de un sentimiento o ideal en un gesto puede centuplicar el efecto en el espectador, sobre todo cuando el silencio prolongado hace resaltar el movimiento escénico de los actores. Como ejemplo modelo de lo expuesto se analizará en otro ítem Los burgueses de Calais.

Lo que caracteriza, en fin, el lenguaje expresionista es su concisión, la elipsis concentradora de significado y la inorganicidad a veces de la expresión por la subjetividad aguda que quiere transmitir.

3. El expresionismo y el hombre nuevo

Dentro del teatro expresionista el tema que articula el movimiento y permite caracterizar plenamente a las obras es el del hombre nuevo contrapuesto al hombre decadente y viejo de la civilización que muere. La elección de este tema de larga tradición presupone una postura de cierto carácter religioso ante el surgimiento de una

sociedad diferente. En la proclama del Hombre Nuevo actúa un sentido de rito religioso de purificación y renacimiento que promete la apertura e ingreso hacia un nuevo mundo esencial y verdadero.

Su primera aparición se da en las Epístolas de San Pablo, quien representa el paso señalado: Saulus-Paulus, de hombre perdido a hombre renovado por la fe, "Por tanto el que está en Cristo, es una nueva creación, pasó lo viejo, todo es nuevo" (2 Co,5.17) "Pues si hay un cuerpo natural hay también un cuerpo espiritual. En efecto, así es como dice la Escritura: 'Fue hecho el primer hombre, Adán, alma viviente, el último Adán, espíritu que da vida. Mas no es lo espiritual lo que primero aparece, sino lo natural, luego lo espiritual. El primer hombre, salido de la tierra, es terreno, el segundo viene del cielo.'"(1Co.44-8) "Porque él es nuestra paz: el que de los dos pueblos (judíos y gentiles) hizo uno, derribando el muro que los separaba (...) para crear en sí uno, de los dos, un solo Hombre Nuevo." (2 Ef. 2,14-16) En el contexto cristiano el Hombre Nuevo es el prototipo de la Humanidad recreada por Dios en la persona de Cristo resucitado como "Ultimo Adán", habiendo dado muerte en la Cruz al linaje del primer Adán. La idea presente apunta al despertar y al elevamiento desde una condición inferior hacia una forma de existencia más valiosa y digna. Ese cambio supone una pasión, un sufrimiento a través de un mundo estulto e incomprendido y fundamentalmente, supone la prédica de lo sagrado, del sacrificio como camino para llegar a la meta.

Fuera del marco religioso la filosofía de Nietzsche alimentó la creencia en la superación del hombre. En Así hablaba Zaratustra se demanda, luego de la muerte de Dios, una revisión del pasado del hombre. El ser humano es por esencia un ser que se trasciende a sí mismo pero hasta a hora lo había hecho en dirección a Dios y para ello había

usado la tierra. Por su esclavitud con Dios era prisionero de su autoalienación. El idealismo trascendente había convertido al hombre en un ser escindido que despreciaba el cuerpo, era un "híbrido de planta y fantasma". Pero con la muerte de Dios, i.e., de todo idealismo trascendente el hombre vuelve sus ojos a la tierra y se dedica a ella con la misma pasión con la cual había vivido en un mundo de quimeras. La libertad se funda en la Gran Madre Tierra y le permite un equilibrio que su anterior Dios no le otorgó.

La grieta que separaba al hombre en más acá y más allá se ha cerrado, ya no hay división entre sensible y espiritual. Ahora es uno con relación a la tierra y a la vez libre. Por su libertad creadora puede adentrarse en el mundo pero si se afinca en lo cercano o próximo se limita a lo finito y actual, disminuye su relación con el mundo, se encoge, se empequeñece. El hombre mediocre es el que se contenta con la comodidad y la satisfacción más ínfima, el que se caracteriza por ser débil y manso. Ha perdido el contacto con la amplitud del mundo. La gran ciudad lo cobija porque en ella no le queda más que pasar. "En el hormiguero humano de la gran ciudad, entre los mediocres y los mansos, entre los altruistas y los pobres del mundo, el hombre no tiene patria alguna!"^{*9} Pues la patria es lo que me arraiga a la tierra.

En la primera parte de Así habló Zaratustra se trazan las características del hombre viejo y del hombre nuevo cuando Zaratustra desciende y habla con el pueblo reunido: "El hombre es una cuerda tendida entre la bestia y el superhombre; una cuerda sobre el abismo". "Lo más grande de un hombre es que es un puente y no un fin en sí: lo que debemos amar en un hombre es que es un tránsito y un descenso." "Yo amo a los que no buscan tras de las estrellas una razón para parecer o sacrificarse, sino que se

ofrecen a la tierra para que ésta, un día sea del superhombre." *10 El hombre nuevo es aquel que acepta la muerte de Dios, por su voluntad de poder se vuelca a la tierra a crear. Ese hombre, que renuncia al idealismo trascendente para abarcar una nueva dimensión espiritual, dentro de la inmanencia terrestre, es el que prepara el camino; es el puente para el superhombre. Lo contrario a él sería el hombre que vive consumido por una existencia burguesa: "El último hombre!" "Tienen algo de que están orgullosos? ¿Cómo lo llaman a eso que constituye su orgullo? Lo llaman cultura y es lo que los distingue de los cabreros." "La tierra se ha empequeñecido y sobre ella brinca el último hombre que todo lo empequeñece. Su linaje es lo que vive más". "Aún aman al prójimo y se arriman a él porque necesitan calor". "Les parece un pecado caer enfermo y desconfían: andan con precaución." "Un poco de veneno, de vez en cuando, condimenta los sueños y mucho veneno hace agradable los sueños". "Se trabaja aún, porque el trabajo es un entretenimiento. Pero se procura que en entretenimiento no haga daño. ¡No habrá pastor ni rebaño! Todos querrán lo mismo; todos seremos iguales, y el que no se conforme, al manicomio." *11

Fácilmente se pueden combinar las dos fuentes de ideas acerca del Hombre Nuevo en la mente del artista para quien la meta de sus ideales consiste en lograr un ser humano despegado de las nimiedades de una existencia mediocre. Un hombre que manifieste en su vida la fuerza de la vida y la amplitud de la tierra misma, un ser dotado de esplendor espiritual y vuelo profético, un ejemplar perfecto y armonioso.

El concepto de Hombre Nuevo no deja de ser por tanto una síntesis lograda del tema expresionista por excelencia que de manera tan profunda embebió el teatro no sólo de este movimiento sino el europeo en general (futurismo, Shaw) y el norteamericano coetáneos.

-La concepción del drama en Georg Kaiser

Como dramaturgo Georg Kaiser se preocupó severamente acerca de las condiciones óptimas de creación. Pues a la obra teatral la concebía como un envoltorio perfecto "que cubre sin perder nada" de modo que su construcción no podía ser caprichosa, antes bien digna y exacta para el contenido que expresaba.

Otro tanto ocurre con la calidad del personaje, "el conocimiento llega a ser personaje y llevado por el personaje se eleva su conocimiento. El drama le entrega su última visión. Ante las figuras el pensamiento se alza hacia su posibilidad mayor". Los caracteres son luego abstractos, figuras de ideas por medio de las cuales el arte se transforma en un recurso de ascensión hacia categorías superiores del entendimiento como es la visión completa y directa de una idea.

La misión difícil del drama se valora con el método expositivo de Platón. "La conversación estimula la réplica, un hallazgo nuevo provoca cada oración; el sí convierte su no en un rotundo sí, la elevación es de un ímpetu sin medida y en los finales el espíritu formado se despliega como las manos de Dios sobre el mundo creado."

El teatro no puede ocuparse más de entrenar y deleitar al público con obras menudas sino que debe alzarse hacia la meta suprema del hombre, el conocimiento de sí mismo y del mundo por vía de una utilización sapientísima de la palabra. "La palabra es la vestimenta de la figura, sin ella permanece ésta imposible de hallarse. La escena perdura. El dramaturgo busca la más difícil confirmación para la dignidad de su medio de expresión en la prueba más severa. Ahora descubrió la necesidad de la forma del drama. Con dedo seguro señala a Platón. Aquí la invitación y el acaloramiento ya han ocurrido desde todo comienzo. La zona se ensancha en un círculo sin límites. Entonces la o-

bra dramática satisface anhelos más profundos; se nos muda a una obra de pensamiento (Denkspiel) y ya se nos acostumbra a un feliz placer de pensar a partir de un mezquino placer contemplativo." *12

Su pasión por los diálogos platónicos provino de lecturas como las de Schopenhauer que estimulaban el conocimiento de Platón. También influyó la amistad con el platonista Hildebrand perteneciente al grupo de Stefan ' George. De todas maneras lo original descansa fundamentalmente en la idea de convertir al drama en instrumento para la formación de pensamientos y a los personajes en alegorías descarnadas de las ideas, "Una pieza teatral es un problema geométrico, Yo escribo una pieza teatral sólo para demostrarme a mí mismo que puedo pensar, trazar finales y obtener resultados de la vida humana...Una vez escritos no me interesan más." *13

Esta tendencia tan marcada hacia el encierro en el yo puede llegar a hundir al drama como forma artística toda vez que el autor se separe desmedidamente de la realidad. Cuantas veces se encierre en sí mismo arriesga a perder otras tantas el contacto con el prójimo. En muchas declaraciones Kaiser reconoce vivir aislado de la gente, escribir sólo para sí mismo y considerarse prácticamente misógino. De la misma manera este tipo de exteriorizaciones son invalidadas casi siempre por el hecho mismo de que el autor que las hace está en plena fama y eso sólo se logra yendo hacia el prójimo en busca de su aplauso.

Pero sería un error exagerar la nota de subjetivismo en el drama kaiseriano pues el autor insiste en elaborar sus dramas de forma racional, aunque abstracta desde el punto de vista artístico; o sea, de manera platónica, lo cual implica una elaboración intelectual de los argumentos que ha de desarrollar. Este camino elegido lo lleva a la universalidad del concepto, a la claridad y distinción de todo producto meditado. El alejamiento de los

demás en busca de una idea no implica distanciamiento real, la labor solitaria del pensador sería sino quimérica. \

La incapacidad de objetivar sus ideas en unidades concretas y con sentido lo insta a no acudir al recurso de la realidad inminente, pero de ninguna manera se ha de entender esto como una falla involuntaria, sino como una tendencia artística propia de un estilo, de una forma de crear.

La forma de drama que Kaiser se propone no deja de ser peligrosa en la medida en que convierte la escena en teatro de pensamientos y no de personajes, en que anula la acción externa para dejar al desnudo la acción interna, espiritual del hombre acuciado por su destino; el drama toma así un perfil distinto. "La idea es su forma. Cada pensamiento se comprime para la exactitud de su expresión. La forma última de la representación del pensar es su transición en la figura. Surge el drama.

Platón escribe sus ideas más puras como diálogo. Los personajes hablan y se presentan. Es difícil encontrar dramas más intensos que Simposio y Fedón. Aquí se ha dado para el dramaturgo el indicio más claro: la forma y la palabra propagan los pensamientos persuadiendo solamente.

El pensar es imagotable. Esta región tiene provincias sin límites que se continúan sin fin. La tarea del hombre es aquí maravillosa."¹⁴

En una entrevista con Hermann Kasack encontramos una autodefinition de su obra: "Yo no escribo ninguna obra en vistas a una representación posterior, es sólo la casualidad que mis creaciones dialogales coincidan con las exigencias del teatro." Esta afirmación la explica claramente después: "me es penoso ser puesto en relación próxima con el teatro que hoy por hoy sigue otros deseos y otras metas que la de propagar una obra espiritual, meta que

iginariamente tuvo y debiera tener para todos los tiempos que se alcen por encima del nivel del presente." *15 Kaiser está muy seguro además de no necesitar al público como móvil de su creación, pero ^{no} niega por ello que su obra sea exitosa al representarse: "todo lo que se expresa muy concisamente en diálogo es representable en forma rápida. Pues la forma dialogal exige de su creador la objetividad más aguda que puede ser arrancada del pensar. Indico sin más rodeos como apoyo de mi tesis a Platón. Platón no escribió ningún mamotreto detallado para expresar una idea sino que hizo aparecer personajes hablando o actuando y creó de esta manera las más maravillosas obras dramáticas de toda la literatura universal que ha sido compuesta, por ejemplo el Simposio y La muerte de Sócrates. Platón logra tensiones de una manera que sólo puede obtener la acción tan excitante, o sensación como aquello que se piensa, La cabeza ^{es} más fuerte que la sangre. Quien no comprende esto se hunde en proveedor de necesidades o en constructor de artículos humorísticos que hoy necesita el teatro vespertino para llenar sus salas todas las tardes.

Obviamente es posible rwuivocarse en el sentido de Platón y la mejor voluntad produce cosas sin importancia y ruinosas. Pero la voluntad del poeta tiene que conservarse en todo caso y por todos los medios ser cuidada de la manera más pulcra. Eso es una pequeña exigencia pero al mismo tiempo la mayor. Platón no es ninguna receta, sino una meta." 16

Mueve a risa pensar que el dramaturgo más aclamado en los escenarios alemanes de principios de siglo llame a sus obras composiciones dialogales e ignore al público negándose a ir a ver las representaciones de sus obras y a visitar el teatro en general. ¿Qué relación hay entre el escritor cuyo tema básico es el Hombre Nuevo, el renacer de un ser humano más perfecto y el individuo que se expresa así en una entrevista: "Casi no puedo vivir en

tre los hombres. Ya no los conozco después de haber estado en contacto con ellos. Me aburren profundamente. La multitud me pone melancólico. La ciudad me enferma. Vengo sólo por éngocios a Berlín y busco solamente a mi editor con quien entablo ordinariamente rabiosas batallas. Prefiero comer con burgueses inteligentes y conversar sobre temas objetivos de un modo desinteresado con gente de negocios que aún está tibia de la lucha."*17 "Vivo con niños y animales. No miro lo que como público me reúne o se disgrega fuera de los límites de mi bosque." "El poeta no tiene nada que hacer con el público."*18 Esta contradicción aparente de sus declaraciones con sus obras tienen sentido cuando Kaiser explica la situación del hombre en la actualidad, delimita la lejanía que lo separa a aquél del ideal de Hombre Nuevo y critica airadamente a su época: "¿Qué es el hombre de estos días? Aún le falta a él la reunión de sus fuerzas. El milagro de la multiplicidad de sus capacidades está mal interpretado: cae en la tentación de educar una sola capacidad. ¡Se hace especialista!

El hombre es perfecto desde el comienzo. Desde su nacimiento llega acabado. La limitación en la que posteriormente cae no porviene de él; en él, deformado por la mala forma de nuestro modo de existencia, se estrecha la relación...

La poesía abarca el círculo de todas las capacidades y se ubica bajo la ley de una consecuencia. De la contingencia de la representación, de la materia se forma triunfante la idea, la idea que es una totalidad, un presente atemporal, un infinito presente sólo concebido por hombres. El hombre es todo: todo aquí, todo allá, todo lejos, todo cerca, es la totalidad, omnipresente: La poesía proclama la síntesis del hombre!"*19

Su misoginia es pes como la de Nietzsche ua que se separa del grupo de seres que han dejado de ser hombres para convertirse en miembros de una sociedad anónima y des-

humanizada. El público representa para Kaiser lo que el pueblo al que bajaba Zaratustra para el filósofo alemán. Por eso habla en 1923 de que efectivamente hay una crisis del teatro pero no una crisis del drama. "El teatro luego de cuatro años de guerra no podía ser otra cosa que un Luna Park"(...) "El drama es en este presente nuevamente obra de arte y se ha convertido en obra de arte. En el expresionismo(...) triunfa la claridad sobre la oscuridad, el lenguaje sobre el balbuceo, la eternidad sobre la época(...) La fuerza del expresionismo es tan grande que puede salvar generaciones sin perder un gramo de su libra. Mientras tanto el Lunapark y sus arrendatarios y especialistas tienen la palabra."*20

El desprecio por el prójimo y la fe por el hombre es muy coherente desde este punto de vista y demuestra a Kaiser como un gran idealista que enfoca el arte como medio ejemplar para llegar a ver concretado su figura de Hombre Nuevo. El teatro no es por eso como diría Schiller una institución moral sino un lugar de lucha espiritual, de lucha noble, donde la censura no tenga lugar, que reconozca como finalidad la ruptura de una moralidad decadente. Por ese camino Kaiser llega a la convicción de que el expresionismo es la manifestación plena del arte y de lo absoluto a tal punto que concluye con la visión atemporal de la creación artística. Esta concepción es importante porque desconoce toda postura política dentro del arte e invalida, por tanto, aquella rama del expresionismo que declinó en simple ideología.

"La definición del arte: expresión de ideas, que es intemporal en todo lugar. Sólo con los medios más ínfimos que reducen a un mínimo la perturbación de las representaciones permanece representable. El orden del caos de figura y naturaleza en las ideas inmanentes produce el arte. El hombre (artista) conoce la idea, da vueltas en torno a su expresión. Exitosa sólo en el expresionismo

...El expresionismo es la firmeza del arte. La plataforma para el expresionismo se descubrió ahora con un elan sin precedentes...Experimentamos la mayor época del arte: el expresionismo está presente" *21

De la misma manera que el expresionismo es la máxima expresión del arte la visión representada en él no puede ser discutida en su contenido pues no sólo es única sino que encierra la totalidad del hombre y de su creación. "Todo es la visión porque ella es una. La una que encierra en sí cielo y tierra y al hombre celestial y terreno."

Pero así como hay una idea platónica y una multiplicidad de apariencias sensibles para la misma, "de formas diversas son las figuras que son portadoras de la visión." Si la visión es una, cada época le da forma diferente trasmitiendo un mensaje importante y digno.

La jerarquía de la visión se centra básicamente en la manera en que la idea se halla realizada por el equilibrio y la armonía de la figura que la sostiene como vaso" ...¡que no se derrame sin forma lo que sólo en conformaciones se comunica! ¡que el grito no se alce sobre el discurso! (...)!Lo fogoso tiene que quedar rígido en la forma! Y cuanto más dura y más fría el habla, la sensación acosa de modo más creciente.

Al decir que la visión es única centramos geométricamente el drama en un sólo punto visible que para Kaiser no necesita casi especificación, tan clara y evidente resulta su importancia. "¿De qué tipo es la visión? Hay sólo una: la de la renovación del Hombre.!" *22

-Los Burgueses de Calais: modelo de drama expresionista

1. Fuente histórica y elaboración del tema

Eduardo III de Inglaterra sentó reales en Cotentin

hacia 1346 y venció en agosto del mismo año a Felipe IV de Francia en Crécy. Se estableció una tregua hasta 1531. Durante estos acontecimientos los burgueses de Calais defendieron la ciudad y el puerto heroicamente hasta que el 4 de agosto de 1347, luego de un largo sitio, los hambrientos y desfallecientes ciudadanos se rindieron a las fuerzas inglesas. Si bien fue un hecho secundario dentro del cuadro bélico de la ocupación, Calais sirvió de desembarcadero de tropas inglesas hasta 1559. Por lo cual se deduce la gran importancia estratégica que cobró al correr del tiempo. El episodio de los seis de Calais entró de esta manera a pertenecer estrechamente a la historia de los grandes actos heroicos de la Humanidad. Dos cronistas se ocuparon de los acontecimientos, de los cuales nos interesa recordar al picardo Jean de Froissart (1337-1404). En sus Chroniques, completadas en 1371 la lucha entre el rey Inglés Eduardo II y Felipe IV de Valois se subrayan justamente con la toma de Calais. En 1884 la historia de esta ciudad vuelve a ser noticia porque sus pobladores le solicitan a Rodin un monumento en honor de sus héroes. Dicha escultura fue emplazada tras largas discusiones el 3 de agosto de 1895.

Algunos detalles de las Crónicas se pueden leer en el trabajo de Rilke de 1903 sobre Augusto Rodin, en el que resume la historia como introducción al análisis de la obra del escultor. La historia se centra en el sitio de Calais por el rey de Inglaterra, quien no quiere personar a la ciudad acuciada por el hambre. Eduardo II consiente al fin de dejar la ciudad a condición de que "seis de sus más nobles ciudadanos se entreguen para ponerse a merced del vencedor. Estos debían dejar la ciudad "con las cabezas desnudas, los pies descalzos, la cuerda al cuello y las llaves de la ciudad y el castillo en las manos." A

demás en la Crónica se relatan brevemente los hechos y los nombres de algunos: por ejemplo de Juan de Vienne. Este hace sonar las campanas para que los ciudadanos se reúnan en el mercado. Acongojados por la triste noticia, la mayoría enmudece, pero surgen de la multitud héroes, los elegidos por la grandeza de morir como tales. Froissart menciona a dos héroes, dice que uno era el más rico burgués de la ciudad, Saint Pierre y del segundo, Jean D' Aire, que poseía consideración y fortuna y que tenía dos hijas doncellas muy hermosas; luego menciona a los dos hermanos de Wissant que los caracteriza como ricos "de mueble y heredad". Los seis se desvistieron hasta la camisa, se anudaron una cuerda alrededor del cuello, uno de ellos llevaba las llaves del castillo y de la ciudad. Cuando llegaron al campamento del rey éste los recibió con poca consideración y el verdugo estaba ya listo para matarlos cuando el rey los perdonó a ruego de la reina, quien "le ablandó el corazón porque estaba encinta."*23

Lo curioso es que Rilke observa en el grupo escultórico de Rodin que cada figura de hombre arrastraba "toda la vida que había vivido", que cada hombre parecía tener una actitud distinta ante la muerte: "la vivía con su alma; la sufría con su cuerpo que se apegaba a la vida". Como ejemplo ilustrativo cita al más viejo de todos "de paso lento y arrastrado...y una expresión de fatiga que fluye de su rostro hasta la barba"*24 Exactamente igual punto de vista emplea Kaiser para demorar la poca acción de su drama en escenas aisladas de despedida de los burgueses en las cuales se retrata brevemente la posición de cada uno ante sus seres queridos y su forma de enfrentar la muerte. Además podríamos afirmar que la figura de Jean D'Aire hecha por Kaiser es la misma que refleja Rodin en su hombre viejo descrito por Rilke.

Esta comparación con la obra plástica de Rodin tiene como único interés indicar un punto de apoyo para la valoración del enfoque dramático que Kaiser hace de ese episodio histórico. Pues en Los burgueses de Calais lo central del drama no es lo que se atiene a las fuentes sino justamente lo que lo separa de ellas. Kaiser no se interesa por el drama histórico, antes bien la historia es el último punto del proceso creativo. Es un dramaturgo de ideas, y como tal, lo primero que moviliza su entendimiento es un tema para el cual luego busca un episodio en el que pueda plasmar el diálogo profundo al estilo platónico.

De modo que la no atingencia a la rigurosidad histórica es programática. Precisamente una característica insoslayable del drama expresionista consiste en su rechazo de la historia y del canon de la tradición, rasgo íntimamente relacionado con su temática del cambio radical de la humanidad y del surgimiento del Hombre Nuevo.

Kaiser se atiene a la crónica en los nombres históricos según declara en el comienzo de su obra: "No han llegado a nuestro tiempo los nombres de los seis burgueses de Calais sólo cuatro están aputandos. Me he abstenido en esta obra de designaciones inventadas para no cerrar con falsas lápidas las fecundas sepulturas." Sin embargo no se halla claro cuál versión de la crónica de Froissar tuvo en sus manos pues mientras la segunda edición consigna cuatro nombres, la cuarta de las Crónicas menciona los nombres de los seis burgueses: Ustasse de Saint-Pierre, Jehans d'Aire, Jakêmes de Wissant, Pierres de Wissant, Jehans de Fiennes, Andrieus d'Andre. Quizás conociera la historia de Calais por fragmentos, pero de todas maneras coincidiría con la fuente de información de Rilke.

Kaiser acepta la caracterización de Eustache de Saint-Pierre y de Jean d'Aire incluyendo sus dos hijas

y la presencia de los dos hermanos; también se atiende a ñas indicaciones sobre la vestimenta de los penitentes y sobre la armadura del enviado inglés. Sin embargo no toma en cuenta que Jeans de Viane (Jean de Vienne) era un experimentado y noble caballero. Tampoco ocurre en la historia el nacimiento del príncipe heredero, sino que nace una niña de nombre Margarita cuando la ocupación de Calais, posterior a los hechos relatados.

Si bien el comienzo y el final son parecidos a la Crónica, se introduce una variante clave: no son seis los que se ofrecen sino siete, lo cual hace que surja el nudo dramático de la obra: la elección del séptimo que salvará la vida. Esta modificación revela el punto de vista desde el cual Kaiser enfoca la decisión de morir por parte de los personajes. Ya no insiste en entregarse en un momento de arrebató sino de meditar la muerte y ser conciente del heroísmo en grado sumo para el que se ofrecen. Es por eso que se habla del Hombre Nuevo porque la decisión de morir formulada con plena conciencia supone una superación de sí mismo, una visión del mañana, una fe en el individuo que sólo un hombre alzándose por encima de sus hombros puede llegar a alcanzar.

2. Froissart y Kaiser

Para Froissart la historia de episodios como éstos son medios para recomendar la valentía sólo por la gloria y el honor, por la carrera de caballero. La ficción del ideal caballeresco conformó para escritores como Froissart la necesidad de "un correctivo pde la incomprensibilidad que su tiempo tenía para ellos", *25 La misión de los cronistas y poetas consistía en dar una nueva apariencia de orden a la política caprichosa e incongruente de su época plagada de actos injustos. El surgido sentimiento del ho

nor renacentista resultó pues la conjunción del egoísmo y la soberbia embellecidos por la literatura. Según Burckhardt en La cultura del Renacimiento^{*26} el hombre moderno había heredado ese principio ético tan discutido del honor sacrificando otros más valiosos como el de amor, fe y esperanza y utilizándolo para cubrir grandes errores.

Ahora bien: ¿cuál era la misión de un artista entre 1910-1920? Hacer ver a la Humanidad que las ideas de honor y gloria esgrimidas por las naciones para la guerra no encubrían más valores morales sino errores, por lo cual se debía volver a virtudes como la esperanza, la fe y el amor que sólo florecen en tiempos de paz. El hombre contemporáneo; parafraseando a Burckhardt había heredado una tradición equivocada de la ética por la cual el pensamiento actual debía desnudar la verdad del Hombre para reencontrarlo en un nuevo modelo.

Tal como lo sentía Froissart, Kaiser se vio en la necesidad de buscar un nuevo orden del mundo en ese caos en que vivía. Un pequeño resumen de lo acontecido en esos años nos dará una imagen clara de la misión impuesta por el autor a su obra:

- 1) es la época del culto al terror, al poder y a las masas,
- 2) existe una aguda crisis económica conjuntamente con un resquebrajamiento muy hondo de la estructura política,
- 3) el malestar social correspondía a un sentimiento de catástrofe moral por la ruptura con la tradición de pensamiento y de creencia,
- 4) el concepto de familia, de posesión y clase se pierden en un marasmo de ideas revolucionarias,
- 5) la guerra de los Balcanes entre 1912 y 1913 no era más que un anuncio de la gran guerra mundial que se avecinaba.

El desorden y la incongruencia de los acontecimientos que se sucedían movieron a Kaiser, como a Froissart

a realizar una ficción idealizada de como debía ser y actuar el hombre contemporáneo. De esta manera Los burgueses de Calais puede ser considerada una pieza de época (Zeitstück)

3. El peso de la idea en la construcción del drama

Esta obra que nos ocupa conforma un caso típico de drama expresionista pues la obra se apoya en un asunto que le da cuerpo aun cuando toda su estructura se vertebra sobre el eje de ideas. Lo substancial en el drama no está en la situación externa de los personajes sino en el desarrollo de ideas a través del diálogo de éstos. Tal es lo que se deduce de sus escritos teóricos ya analizados. Por tanto se debe partir de una serie de premisas básicas para el análisis de la obra:

- a) desde el punto de vista del tema, su convicción de que lo que debe preocupar al dramaturgo es el nacimiento del Hombre Nuevo,
- b) desde el punto de vista especulativo, la certeza de que el drama tiene que ser de grandes ideas a la manera platónica,
- c) desde el punto de vista estructural, la palabra ordena el esqueleto del drama, es lo fundamental para éste.

4. El drama de estaciones

Considerada la perspectiva de un drama de ideas la obre sobre Calais tiene una estructura de estaciones, o mejor, de etapas del diálogo que van desarrollando la tensión espiritual de los personajes. Cada acto constituiría un avance hacia la muerte pero siempre visto a través del testimonio oral de las víctimas. A lo largo del diálogo se desnudan las flaquezas y virtudes de cada uno de los

personajes así como la relación con los seres más queridos. Las confesiones que se suceden son una intensificación de la acción dramática que el espectador comparte con los caracteres, no sin ello perder la lucidez y conciencia del problema que se plantea para los mártires.

Los actos están constituidos como una singonia de argumentos paralelos que un personaje defiende sin modificar el motivo retórico que elige para explayarse. La combinación de los argumentos es distinta en cada unidad escénica y parece estar organizada de manera geométrica.

Veamos por ejemplo el discurso de Jean de Vienne que inicia la acción en el primer acto en el cual desarrolla motivos simbólicos para explicar la crisis inminente de Calais ante el sitio y la amenaza de destrucción del rey de Inglaterra.

JEAN DE VIENNE: Die helle Glocke ist der Ruf in die Halle. Das Zeichen wurde nicht mehr gegeben -in wem glühte noch mit dünnster Flamme die Hoffnung, es noch zu hören? Verbrannte sie nicht so schwach -wo glimmt der Funken auf unseren Armen schmelzen - auf Zungen, die wieder schwingen -von allen Glocken über der Stadt, die frei stürmen - und die Befreiung auf Calais stürzen! (...) Calais ist nicht gefallen -Calais ist durch die Wüste der Belagerung geschritten! --Wann trug sich dies schon zu? Wo wurde der Kampf gefochten, in dem kein Schwert schlägt -kein Bogen birst- keine Lanze zersplittert!- Draussen im Sande kauert dumpf ein träges Tier- die Sonne läuft ihm über den schillernden Leib -schoss ein anderes Geschoss von ihm auf als diese Blitze? Warum rührt es sich der über die Mauern flutet -mit dem es Calais erobert?(524,I) ^{*27}

La situación límite del pueblo de Calais, los sen-

timientos de sus burgueses, la falta de noticias sobre la guerra, la amenaza inesperada de los ingleses en medio de la calma y satisfacción por el puerto en que viven, todos los temas están expresados de manera elaborada con largas imágenes visuales a veces crípticas. Esta forma de alocución convierte el diálogo dramático en una sutil filigrana de motivos poéticos que otorga profundidad espiritual al mensaje básico de cada personaje. Es el caso del anuncio de la caída del ejército francés.

DUGUESCLINS: Wo blieb das Heer?

DER FRANZOSISCHE OFFIZIER: Tu Spreu auf deine Hand und blase darauf. Ist deine Hand danach nicht leer?
(529,I)*28

Otro motivo retórico dominante constituye la imagen del puerto como símbolo del pueblo de Calais, que Eustache de Saint-Pierre utiliza para convencer al resto de no buscar la lucha y sacrificarse por la obra realizada, Su planteo es que si el rey extranjero no se anima a destruir la ciudad por la importancia del puerto, no es lógico que los mismos autores de él prefieran destruirlo antes de pactar. Su discurso versa entonces sobre la redacción hecho-agente, sobre la importancia del hacer en la valoración del hombre.

EUSTACHE DE SAINT-PIERRE:(...) Schiffe kommen-Schiffen: fahren aus - was stört Ankunft und Abfahrt? -- Das ist das Werk von unseren Schultern -auf die wir miteunseren Händen den Strick legen sollen!-Das ist unsere Tat-hinter der wir schreiten sollen--als Missetäter! (532,I)

.....
Wir kommen von unserem Werke- an das wir unsere Kräfte hingegeben haben- wie an kein Werk. Die neue Bucht rundet sich- nun sollen Schiffe auf glück-

liche Fahrt hinausgleiten!(...) Bückten wir nicht umdies vom ersten Anfang an die Schultern -beluden sich unsere Arme nicht um dies? (533,I)

.....
Heute sollen wir das Werk vollenden. Heute beschließen wir es mit dem letzten Eifer -der jeden Eifer lohnt. Das eine ist getan. Seht sie an uns -die Mühe, die unsere Glieder dorrt. Keine Stunde, die uns ausruhte -die Flut ruhte nicht! -Keine Last, die uns überwog -der Stein wälzte sich nicht. Unser Atem schätze- unser gebogener Leib verdrängte das Meer -Woge nach Woge wich es- dem Meere haben wir es abgerungen. Es ist geschaffen!--Es ist nicht genug. Nun offenbart sich das andere. Nun legt sich euer Werk auf euch- nun begehrt es nach euch mit dem härtesten Fron. Nun versammelt eure Kräfte-nun bäumt den Nacken-nun fasst den eigensten Gedanken. Eur grösstes Werk wird eure tiefste Pflicht. Ihr müsst es schützen -mit allen Sinnen- mit allen Taten. Wer seid ihr -am Rande eurer Taten? (534,I)^{*29}

La acción podría concluir al final del primer acto, pero Kaiser magistralmente inventa un recurso de freno a para la solución del conflicto. Este reforzamiento del mecanismo de la acción dramática corona una serie de artimañas para mantener la atención del espectador a través de los largos discursos.

Si bien todos hablan del mismo tema nadie lo enfoca desde un mismo punto de vista: a) Jean d'Aire insiste en la importancia estratégica del puerto, en el sometimiento a las coacciones políticas, en la búsqueda de una conciliación, de paz; b) Duguesclins: el honor de Francia justifica destruir el puerto por la misma mano que lo hizo; c) Eustache de Saint-Pierre subraya la perspectiva hu

mana del hecho, la relevancia de la obra, la coherencia de todos los actos del hombre.

Hay un enfrentamiento retórico entre los dos personajes que estructuran los núcleos dramáticos: Duguesclins y Eustache de Saint-Pierre, ya que parten de dos concepciones distintas del hombre: para el primero el hombre es alguien en relación con su dependencia digna y heroica con la patria, la vida consiste en luchar por el honor es pada en mano. Para Eustache de Saint-Pierre el hombre só lo tiene significación en sus actos, nada de lo que diga tiene valor mientras sus obras no demuestran una profunda convicción y coherencia en las ideas que sustenta.

Este enfrentamiento da nivel a la discusión, elevándola casi a un planteo filosófico que trasciende la o casión.

La aparición del oficial francés Godefroy retensa el hilo dramático en tanto da testimonio de la derrota francesa a las puertas de Calais. Cuando todos están por unirse a la solución planteada por Duguesclins enfervori zados por la humillación de esos sitiados, Eustache de Saint-Pierre propone reflexionar sobre el hecho antes de una respuesta.

Los burgueses se ven obligados a tomar una dura de cisión, destruir su obra para morir con honor y heroicamente, o ser humildes y quizá cobardes para los demás pe ro conservar el puerto y la ciudad intactos.

Casi al final del acto, cuando todo parece discu tido y resuelto se presenta la complicación máxima que de tiene el desarrollo de la acción para comenzar una nueva estación de discursos: los elegidos son siete y no sería como estaba previsto. Esto da pie para que se ahonde mucho más el tema en un segundo acto en el que se decidirá quién será exceptuado.

La apertura del segundo acto insiste en el leitmo-

tiv del primero a través de la disposición escenográfica. Estamos en la entrada del salón de la alcaldía, en ella se despedirán las siete víctimas en su sacrificio por la ciudad de los seres que lo unen a la vida. Esa ofrenda de su cuerpo está justificada sólo por un motivo de peso que a su vez es el orgullo de los de Calais: el puerto. Para que no quede duda alguna tenemos la presencia del tapiz que de manera rústica relata en cuatro ilustraciones la construcción del puerto en el esfuerzo mancomunado de todos los burgueses.

Delante de este tapiz, que significativamente es puerta de entrada a la sala donde se decidirá quién será el séptimo, se suceden una serie de estaciones en las cuales el espectador puede ver el otro lado de la moneda. Nos referimos a las reacciones que cada uno tiene ante la posibilidad de salvarse habiéndose ofrecido ya como penitente. El que primero anuncia la situación crítica en la que se hallan los siete es el vocero del pueblo, Jean de Vienne:

JEAN DE VIENNE:(...)Und muss es euch nicht hundertfach erschüttern? -Seid ihr nicht ketzt frei -und mit dem nächsten Gedanken verloren -zugleich frei und verloren- so lange die Wahl schwankt? Wird nicht die Bürde, die ihr auf euch ludet, schwerer und schwerer?(...) (543,I) *30

Pero lo más importante de este acto es el desfile de actitudes humanas ante la posibilidad de escapar de una muerte voluntariamente elegida. Como ya lo había previsto Rodin en su grupo escultórico, es un momento para escudriñar las variantes del espíritu humano ante la muerte. A su vez a cada escena de despedida le corresponde una aclaración de la misma por parte del personaje en un segundo

do acto momento del mismo acto.

El primer caso que se presenta es el que lamenta abandonar la vida por todos los planes que deja sin poder materializar, es el que aún desea vivir por la vida misma y no pudiendo hacerlo quisiera perdurar confiando sus proyectos a un confidente. Pero reconoce que nada salido de su espíritu puede sobrevivir sin la energía que mana de él mismo.

DER FUNFTE BURGER:(in der Nähe der Tür zögernd).

-Ich kann dich auch jetzt nicht in Entschliessungen, die ich am geheimsten hege, einweihen. Es könnte sein, dass ich es bin, der von hier frei herausgeht. Dann kehrte ich -wenn ich zu dir vorher gesprochen -leer und überflüssig an meine Geschäfte zurück. Ich hätte gleichsam mit meinen Plänen -meinen Hoffnungen mein Wesen mit dir vertauscht -und du besetzttest meine Stelle so gut wie ich selbst. Damit fiel zugleich das beste Glück von meinen Entwürfen ab. Denn es ist so mit diesen: sie vertragen die Mitteilung nicht. Daran würden sie dürr und kahl - und versickern kraftlos und gelangen, nicht zu ihrer Wirkung. Nur so lange wir sie in uns verbergen -wie der Schoss der Erde den Keim lange verschliessen muss -nährt sie unser Glauben-schwellt unsere Kühnheit -stösst sie unser Willen -oft mit Irrtum -doch stets in die Vollendung. Du verstümmelst diene hohe Lust, wenn du ihre Wurzel -auch vor dem nächsten Vertrauten- ausgräbst!-Der bist du(...) (543,I) *31

Pero este mismo Burgués revela su mezquindad cuando confiesa a Eustache de Saint-Pierre que el motivo que lo llevaba a callarse ante su confidente era la posibili

dad de ser el séptimo:

DER FÜNFTE BURGER:(...) Ich wollte ihm von Plänen,
mit denen ich mich trage, mitteilen. Ich wollte ihn
in meine Entwürfe -verborgene Hoffnungen einweihen.
-Ich konnte es nicht. Meine Zunge war gebunden. War
es denn das letzte Mal, dass ich zu ihm redete? Ent
äusserte ich mich nicht voreilig meines Eigentums?
Und musste ich ihn nicht einsetzen, um es vor dem
Verluste zu retten? Eins stiess -jenes hemmte.
(553,I) *32

El segundo cuadro es el más logrado en su dimen
sión espiritual ya que consiste en la separación del ter
cer burgués con su madre anciana.

DIE MUTTER: (sich mehr aufrichtend) Was ist Schmerz
vor diesem: -Worte zu stammeln -die dumm sind! -graue
Motten, die flattern!

.....
Wie sollen sie mir kommen? Wie sollen, die unter
meinenm Herzen drängen, sich lösen? -(Ruhiger) Du
machst mich arm in dieser Stunde -du stiehst mir
meine Liebe -du schlägst auf meinem Mund und auf
meine Brust wie mit dicken Tüchern!(...)

.....
DER DRITTE BURGER: Du muss dich an dieser Hoffnung
aufrichten, Mutter -die noch ist!

DIE MUTTER: (sieht ihn an, dann hell) Ich habe dich
mit Ächzen geboren -ich habe dich mit Lachen gesäugt
-ich habe dich mit jubelnden Tränen erlitten -je
und je-! Du bist aus mir geschritten und in mich
hiemgekehrt zu jeder Zeit! (545-546,I) *33

El Tercer Burgués debe hacer un esfuerzo supremo para conciliar el amor materno con su acto heroico, su madre alcanza a superar su desesperación pero el hijo teme que no resiste más emociones.

DER DRITTE BURGER:(...) Betrog ich sie nicht um den Abschied? Erstickte ich nicht ihren Schrei, mit dem sie mich wieder zu sich riss? Glitt ich nicht hin ohne Wesen?kehrte ich nicht wehend in ihren Schoss zurück? Häufte ich nicht den kreissenden Schmerz in hunderfacher Wiederkunft? (554,I) *34

El Cuarto Burgués se despide de su mujer e hijo en una escena que hace recordar la maravillosa descripción homérica de la despedida de Héctor y Andrómaca. En ambas surge la duda de ser injusto con su familia por ser justo con la ciudad y la necesidad a su vez de cumplir con un compromiso patriótico. El hombre quiere hacerle comprender a su mujer la mezquindad del lamento ante un acto heroico de tal magnitud y para ello utiliza la imagen de la economía.

DER VIERTE BURGER:(...) Wer würfelt die Pfennige, wenn die Schulden sich über ihm türmen?

.....
-ich habe dich verlassen, wie man in der Dämmerung von Haus und Liebe schleicht! -Ich mache dich bettelarm -ich häufe nicht die Schätze bei deiner Tür -du wirst nicht essen -du frierst- du bist in den Strassen ein lungerndes Ding! -Ich kann dir nichts geben -dies nicht und jenes nicht mehr- siehst du es jetzt:- ich bin doch ein leerer Schatten zwischen jetzt und nun! (547.I) *35

Pero es valiente como lo fue el Tercer Burgués y su única intención es llevar su deseo hasta la consecución final no importa la suerte, el trámite que surge le parece innoble.

DER VIERTE BURGER: (...) -Diese Stunde vernachtete das tiefste Dunkel. Aus ihm herauszugehen-sit der einzige Wunsch, der brennt. Entlassen oder überliefert-es ist eins und gleich. Überliefert, es peinigt nicht- entlassen, es verlockt nicht: über jenem und diesem erleuchtet endlich - die Gewissheit! (555,I)
*36

Finalmente queda una sola despedida en la que Kaiser combina el hombre más viejo con los dos más jóvenes a quienes quiere casar con sus dos hijas. El sabe que su vida termina pero quiere sobrevivir en su sangre renovada.

JEAND'AIRE: (...) -was schwankt mein Schritt? -Ich weiss alles- durchsichtig ohne Wand liegt der Rest. Fasse ich das eine Los -oder verliere ich damit, es ist kein Unterschied.(...) Ihr seid würdig -Ihr leidet die Qual. Ihr habt zwischen vielen zu wählen Ihr sollt verzichten- ich bin schon leer. Ihr sollt euere Augen vor allem Licht und Mittag verschliessen -ich bin schon blind.(555-556.I) *37

El único que ha meditado el acontecimiento sin ninguna despedida y ha planeado la ceremonia es Eustache de Saint-Pierre. La semejanza con la Última Cena es obvia, incluso en la disposición de los comensales. Pero en vez del pan y del vino se compartirán la fruta y el vino, dos productos que llegan por el puerto, recurso que permite man

tener en escena el motivo/eje de la obra. Sin embargo la tensión dramática decaería si no surgiera un resorte que retemplara las cuerdas de la acción e intensificara la expectativa del público. Nos referimos a las consecutivas entradas de Jean de Vienne en los momentos más importantes y decisivos. Con su llegada se escucha el pueblo nervioso y enojado que quiere el séptimo y amenaza irrumpir en la sala, frente a la impasibilidad de Eustache de Saint-Pierre quien considera que nada une ya al pueblo con los siete burgueses reunidos.

EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: (...)lacht nicht jenen das Licht -spielt nicht die laue Luft an ihren Stirnen? -Schone uns doch vor dem Lallen und Greinen!- Freut euch der Sonne und Wärme -index wir das Dunkel und die Kühle wählen!

JEAN DE VIENNE: Eustache de Saint-Pierre, ich will hier warten und mit dem Letzten herausgehen!

EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: (noch stärker) Di bist fremd zwischen uns -du has das Mahl nicht am Tisch gegessen -du hast nicht mit uns getrunken - du bist von uns geschieden, wie jeder nun jenseits tiefer Klüfte steht!(559-560,I) *38

El máximo de tensión se llega en el momento en que los siete descubren que la tal elección del restante era una trampa pensada por Eustache de Saint-Pierre. Ante el estupor de los demás reconoce que su actitud fue meditada como respuesta a la postura de Duguesclins.

EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: (...) Gedenkt nun dieses Morgens in der offenen Halle! Wer drängte sich da vor und henschte dem fremden Gesandten eine wilde Antwort ins Gesicht? Besinnt euch -wer? Blänkten

nicht um seinen Leib Panzer und Wappen, schoss nicht das steile Schwert von seiner harten Faust? Stäubte nicht vom Kamm seines Hëlms gerade: Mut?

.....

Ich ging nicht vorüber. Ist stellte mich an ihn und mass meine Tat neben seiner und schlug ihm das Schwert von der Hand und zerriss die grelle Fahne. Da brach er auf -ich blieb in der offenen Halle! (559-560)

*39

Eustache no se engañó respecto del coraje de Duguesclins pues lo consideró absurdo cuando se obstinaba por una causa perdida. Duguesclins no meditaba su decisión, se lanzaba a ella irreflexivamente como buen soldado pero Eustache de Saint-Pierre quería algo más que el hecho y el actor estuvieran fundidos a tal punto que se lograra la paz espiritual en el momento de la muerte.

EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: (...)--Seht die Kugeln an-ich spielte mit euch dies Spiel- ich erfand es zu unserer letzten Läuterung!--(...) Euch schüttelte dieser Kampf -der euch feige nacht-:ihr ver_ratet die Tat, die von euch gefordert wird!(561)*40

.....

Nur wenn ihr euren Entschluss über seinen türmt, dürft ihr lästern! Wenn ihr ihn zehn- und zehnmal beschliesst, seid ihr berufen! Ein Mal fasste ihn auch Duguesclins -ihr sollt ihn tausenfach fassen. Taseund Mal seid ihr: aus ihm entlassen- tausend Mal sollt ihr zu ihm wiederkeheren! (561)*41

El acto de humildad de la entrega no da gloria ni brillo pero exige del agente la pureza mayor. ¿Es un nuevo hombre el que renace tras este acto? Será por eso que Eustache de Saint-Pierre diéce que el acto "os exige des

nudos y nuevos?" . Y una vez más la ascensión espiritual que parece va a coronar la obra se vuelve a derramar cuando el pueblo debe esperar a la mañana siguiente para saber quién será el último de los siete que llegue al mercado, y consecuentemente el eximido.

El marco escenográfico del mercado es clave para la comprensión del último acto del drama. La disposición de la escena permite que estén presentes el pueblo en masa, y el resto de los personajes, coronados por un frontispicio, en el que se revelará el paso de las horas y se producirán símbolos la acción final de la obra.

La estructura dramática cambia un poco en esta unidad desde el punto de vista de la tensión. El mecanismo consiste en la espera de la llegada de los seis primeros y en las elucubraciones de Jean de Vienne y demás burgueses respecto de quién será el séptimo. Si bien como acto tiene más acción y ritmo que los anteriores por su intensidad, su punto de ascensión máxima lo alcanza en el largo parlamento del Padre de Eustache de Saint-Pierre, siendo éste el único a lo largo de esta quinta estación.

Quien va a exponer la voz del pueblo es Jean de Vienne y como tal su primer pensamiento es que cada uno de los siete habrá contado durante la noche los pasos que lo separaban del mercado para calcular llegar último.

JEAN DE VIENNE:(...) Sie haben sich ein schändliches Spiel daraus gemacht und das hat ihre Ungeduld unterhalten -jetzt erwarten wie die Erfüllung, um vor einander prahlen, wer klüger rechnete! -Ich nicht die Macht, sie von den Rändern des Marktes zu treiben -ich gönne ihnen den Anblick nicht! (zu den gewählten Bürgern) Hörtet ihr nicht -mass nicht auch schon einer eurer Gedanken die mideste und die längste Strecke vor: -wer ist der Nächste zu seinem Ziel?
(565,I) *42

La mezquindad de su pensamiento no refleja otra cosa que la desconfianza del pueblo acerca de la magnanimidad de los siete, piensa que nadie puede ser tan grande de espíritu como para ofrecer su vida dos veces seguidas. Su fe descansa solamente en Eustache de Saint-Pierre y es por eso que a la llegada de cada uno la desesperación cunde, pues todos se creen que Eustache de Saint-Pierre se ha reído de ellos.

JEAN DE VIENNE:(...)--Wer soll nun ankommen? -Lockt ihr Eustache de Saint-Pierre? Stellt er sich zu diesen und ist der fünfte? -Der fünfte, der den Kreis erschüttert- der fünfte, der den Ringzersprengt - der fünfte, der---(Aufbrechend noch erregter) Brechen Jacques de Wissant und Pierre de Wissant nicht von demselben Hause auf? Sind sie nicht Brüder? Langen sie nicht zusammen an? -Stehen nicht sieben hier? Ist der Ausgang nicht wie der Anfang -ein Anfang ohne Ende? (569.I) *43

El pueblo tiene una sola preocupación que es salvarse, pero los burgueses elegidos se niegan a mandar a los seis primeros hasta no saber qué ha pasado con Eustache de Saint-Pierre.

EIN GEWÄHLTER BÜRGER: (sich) Eustache de Saint-Pierre hat den äussersten Betrug gespielt! (überstürzt) Rief nicht einer von diesen in der Halle- und zielte nach dem übermächtigen Reichtum, um den Eustache de Saint-Pierre sich sorgt! -Wer hat Speicher wie seine über dem Hafen? Wer seine Güter hoch unter Firsten? Wer seine Frachten in vielen Lastschiffen? -Lästerte der in der Halle - schalt er dreist? -Dieser schmähte schwach- dieser

mässigte sich milde! Was kannte er von List und List, mir der Eustache de Saint-Pierre dem Wurf aus wich, der ihn zerschmettert? -Trat er nicht auf und stellte sich hin- zuerst und bereit für Calais? Wuss te er nicht -was nützt einer? Sechs sind nöting- und wo sechs sich wagen, da übertreffen viele noch die Zahl! Sieben standen beisammen -einer zuviel! Wie glitt sein Witz aus der Gefahr- wie zog er aus diesem kleinsten Überfluss seinen Vorteil?- Wer vergisst noch die Geschichte des langen Tages gestern? - Wie hielt er alle bis an den Nachmittag hin? Und wie versäumte er wieder die Entscheidung, die ihn bestimmen konnte zu sechs? -Täuschte er nicht dreist mit den Kugeln -und log plump mit den Losen? Vermied er die Wahl nicht und schickte alle aus dem Saal- und verwies sie auf den Morgen- und dieses Morgens Gang, mit dem er sich von ihnen schied- und vor dem Strang bewahrte -mit einem Witz? --Er verschliesst sich in seinem Hause und ist frei!--Sind wir blind? -dumm mit unserem Denken- durchschaute ein Kind nicht den Schwindel und lallt die feile Lösung?-- (571-572, I) *44

Lógicamente el furor que despierta esta protesta entre los burgueses llegados los hace comportarse como rebaño, primero todos quieren buscarlo a Dugesclins como un guía mejor para defender Calais con las armas, pero al darse cuenta ^{de} que fue Eustache de Saint-Pierre quien lo hizo salir de la ciudad, todos deciden ir a buscarlo y tomar venganza de la burla sufrida. Cuando el caos parece estallar, llega el Padre de Eustache de Saint-Pierre con el cuerpo de su hijo muerto y explica a todo Calais que la visión dolorosa de un anciano enfermo no es más que el

anuncio del Hombre Nuevo. Los demás tendrán que ofrecerse como él sin mezquindad ni especulaciones, fría y maudramente, pues ese es el mensaje que con su muerte quiso dejar Eustache de Saint-Pierre. Los ~~sis~~ serán un solo cuerpo que en total unión espiritual se entregará por la salvación del resto.

Esta tercera situación límite que se produce luego de la elección de los penitentes (primero siete en vez seis; luego segunda elección del séptimo) parece cerrar el marco del drama cuando en realidad preanuncia un final milagroso. Mediante la técnica del Zeus ex machina llega un oficial inglés e informa el nacimiento del hijo del rey, de su perdón para Calais y de su inminente llegada a la iglesia para dar gracias por el alumbramiento.

5. Los personajes expresionistas como ejemplo para el Hombre Nuevo

La jerarquía de personajes es muy clara en la obra porque la combinación de diálogos subraya una determinada nivelación. En primer lugar tenemos las figuras fundamentales: Eustache de Saint-Pierre y Dugesclins^o son la voz parlante de dos ópticas totalmente diferentes que guían al grupo de burgueses. En segundo plano están los Burgueses elegidos que representan siempre casos individuales y nunca llegan a plantear un problema general. Se podría decir que son ejemplos particulares de los pensamientos de Eustache de Saint-Pierre y de Dugesclins, especialmente cuando aparecen con su familia y amigos en el acto II. En un tercer nivel está Jean de Vienne como representante del pueblo; semeja a un director de coro en una tragedia griega pues es el yo de la opinión del pueblo que no habla sino por su boca.

En un cuarto nivel se ubican los oficiales ingleses y franceses cuyo papel cumple una función meramente anecdótica y argumental pero que está por encima del pueblo porque tienen una ingerencia mayor.

El ordenamiento social que presenta el drama no existe ne las Crónicas, lo cual pone de manifiesto la necesidad geometrizable de la obra kaiseriana.

Con referencia a la historia el nombre de Duguesclins si bien no figura en las Crónicas de Froissart corresponde á al famoso caballero Messire Bertran de Claiquin (Du Guesclin). Bertrand du Gesclin era el décimo preux tomado por el poeta Deschamps para ejemplificar "el culto a la esfera del naciente patriotismo militar francés".^{*45} Su característica consistía en que al ser bautizado se le había puesto una espada en la mano. Motivo que persistió en la obra fundamentalmente cuando se la entrega al oficial inglés. Duguesclins como personaje aparece intencionalmente debilitado en sus actitudes desde el punto de vista del guerrero. En circunstancias normales sería el verdadero protagonista, el héroe que entrega su vida luchando por el honor de Francia y que como soldado no se amedrenta ante las amenazas de sitio y destrucción. Sin embargo su posición de héroe está exagerada hasta tal punto que Eustache de Saint-Pierre nos hace ver lo absurdo de aniquilarse en una guerra perdida por encontrar únicamente noble una sola pauta de comportamiento: la del soldado. Cuando ve perdido su condición de guía de los burgueses; que se han convencido de lo inútil de una posición belicista, se muestra como un hombre que en el fondo es cobarde y egoísta, que no tiene grandes ideales detrás de su armadura. Vive encerrado en una función que cumple ante la sociedad, sin ella no es nadie, si debe dejar de ser soldado, debe dejar su razón de ser; por eso entrega su espada al rey de Inglaterra y olvida la bandera por la que

luchó toda su vida. Para marcar visualmente esa condición la mano de Kaiser se adivina en los indicios siguientes: primeramente la vestidura lo aísla de todos los demás por su color negro contrastante. Su traje de soldado se toma como símbolo en el discurso de Eustache de Saint-Pierre, que es la voz de un escritor antibelicista en nuestro agitado principio de siglo.

EUSTACHE DE SAINT -PIERRE: (...)--Du stürzt den Sturz deines Helmes vor dein Gesicht und bist blind und taub hinter dem Schild. So stehst du hier geblendet und betäubt! -Ein Dunkel umgibt dich, mit dem du deine Tat bedeckest.(...)-Wo ist Mut, wenn sich der Willen von der Tat scheidet? --Ich sehe ihn nicht! -Wo ist Mut, wenn seine Tat nicht bis an ihr Ende rollt? -Was gilt diese Tat noch, wenn sie dich dumpf zwingt? -Wenn du heute alle Strassen um dich verschüttet -lobt dich morgen dein Weg? -Es kostet dich keinen Mut: du musst ihn schreiten -dieser ist noch übrig! Den stürmst du keuchend hinaus- wie ein Flüchtling keucht von seiner Flucht! (...)Von dem dumpfen Brande schwelt er -aus deinem Blut, das hinter deinem geschlossenen Panzer west! -Mit deinem Blute bist du heute tot vor deiner Tat- sollen wir nicht in unseren dünnen Gewändern bis an den anderen Hellen Morgen leben? (537,I) *46

Sería injusto, sin embargo, pensar en Duguesclins como el único que tiene una actitud irreflexiva ante el problema, porque ni el pueblo ni los burgueses de Calais parecen estar muy de acuerdo con la solución de Eustache de Saint-Pierre. Es más, tal vez ni siquiera la entienden.

El pueblo acepta como guía a cualquiera que le asegure su tranquilidad y siempre que ésta se halle presente,

así pasa del rey de Francia a Duguesclins, y a la necesidad de defender la bandera, para luego aceptar a los penitentes. Los avatares de la discusión lo arrastra a sentir desde la exaltación y el enardecimiento patrióticos, hasta el odio y viceversa. De ninguna manera podemos decir que es una visión optimista de la masa, al contrario, pues el pueblo se revela mezquino, desconfiado y voluble.

El Padre de Eustache de Saint-Pierre conforma una figura vacía de todo contenido, representa más una necesidad dramática que una persona pues es el que trasmite el mensaje de su hijo. Su condición de ser ciego e inválido aumenta aún la sensación de personaje irreal y desconectado de la trama, de la tensión del cuadro. *47

6. Elementos reforzadores de la Idea: el lenguaje y la mímica teatrales

La apertura del drama lleva en su forma el signo del naturalismo en la medida en que éste aportó a la escena la pantomima como recurso para reflejar la vida tal como se observa naturalmente. La acotación escénica del primer acto es prolija en determinar los movimientos de la masa, de los burgueses elegidos y de las figuras que se destacan entre ellos, Jean de Vienne, Duguesclins y Eustache de Saint-Pierre. A su vez la óptica del conjunto es simétrica e igualadora, tal como la evidencia la vestimenta de los burgueses (vestidos amplios y abullonados, la misma actitud en conjunto, por ejemplo, todos sentados o parados, excepto Eustache de Saint-Pierre)

Los desplazamientos y entradas de las figuras reflejan sin palabras quienes son los más importantes en ese momento para la estima del pueblo, Duguesclins, capitán del rey, o Jean de Vienne, como su representante.

El cuadro casi naturalista en su disposición no de be hacernos pensar que la intención de Kaiser es hacer un drama histórico, porque quedaríamos a mitad de camino en sus propósitos. Kaiser diseña una escena ágil que sin texto alguno ubica espacial y temporalmente la acción, a demás de darnos ciertos indicios de la relevancia que la rodea: por ejemplo las campanadas, la aparición del capitán, la actitud ante los portaestandartes. Luego ~~del~~ intercambio de largos discursos la pantomima mantendrá el perfil dramático de los acontecimientos en la actitud muda pero significativa del pueblo que primero aclama a Du guesclins y luego lo olvida ante la presencia en el medio de la sala de las siete víctimas.

(Auf die Plattform kehrt das Bürgervolk zurück. Langsam und lautlos geschieht sein Vordringen: in schwerer Furcht hängen die Arme schlaff -sind die Schultern gedrückt. Jetzt erreicht die Menge den inneren Rand. Dort verändert sich ihre Haltung: die Köpfe sind vorgestreckt- die Augen schweifen durch den Raum: ein unbeugsames Verlangen erhält seinen Ausdruck -ledig jeder Scheu und bar der Scham.-

Die gewählten Bürger blickten hoch: sie stehen s steif und still -belauert von diesen Augen- einge kreist von der Masse, die die ganze Breite und Tiefe der Plattform füllt.)^{*48}

a) El símbolo del tapiz

En un primer momento se observa un tapiz en el cual se puede apreciar los distintos pasos de la construcción del puerto de Calais en tres imágenes no ordenadas cronológicamente en su sucesión, sino que se centran en el puerto terminado. Casualmente ese tapiz va a ser la entrada para la ceremonia dispuesta por Eustache de Saint-Pierre

para elegir al séptimo que se eximirá.

El tapiz constituye la presencia flagrante de la idea central de la obra y por tanto un recurso muy hábil para mantener al espectador atento al fondo de los acontecimientos, esto es: la salvación del puerto como símbolo de paz y de renovación espiritual de la Humanidad sumida en la guerra.

b) El símbolo de la Ultima Cena

Una vez que se han presenciado los cuadros emotivos donde comprendemos la difícil situación de romper lazos con la vida, el tapiz se descorre y contemplamos la increíble imagen de la "Ultima Cena". Eustache de Saint-Pierre se sienta en el centro de la mesa y dispone a los comensales como Jesucristo a sus discípulos, ubicando significativamente a los hermanos Wissant en los extremos de la mesa.

Como fondo a esa mesa la sala tiene adornos de todo el mundo para que no se olvide la gracia otorgada por el puerto, que los comunica pacíficamente con todos los países y los enriquece. De la misma manera la purificación y unificación de los siete se hará por productos básicos traídos por mar (frutas). Es una preparación mental para la muerte en la cual Eustache de Saint-Pierre pretende que se reflexione fríamente sobre ello y sobre los motivos que llevan a ofrecerse como víctimas de una rendición aparentemente indigna.

c) El símbolo del juego

Luego aparece en escena el juego de las bolillas con el que Eustache de Saint-Pierre detiene la acción para escuchar el relato de cada uno de los burgueses. Cuando todo parece resolverse en la elección, interrumpe Jean de Vienne, para luego iniciarse nuevamente en ún lar

go tramo de pantomima abarcadora de todas las posibilidades expresivas del momento.

EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: (zieht die verhängte Schüssel zu sich) Die blaue Kugel ist kalt auf der Hand -und erkältet das Leben. Wem rollt sie -wem rollt sie nicht? Nun bin ich mit euch begierig! -Jacques de Wissant -Pierre de Wissant, ihr stelltet das Spiel an - so leitet es ein. Diesmal soll euch die erste Kugel trennen, mit der ihr den Ausgang nicht wieder verwirrt! (Er reicht dem Fünften Bürger neben sich die Schüssel, dieser gibt an den Vierten Bürger.-)

(Der Vierter Bürger bietet Jacques de Wissant an. Die anderen verharren in hingennommener Aufmerksamkeit.

Eustache de Saint-Pierre sieht vor sich auf den Tisch.)

JACQUES DE WISSANT: (öffnet mit linker Hand knapp das Tuch und schiebt die rechte hinein. In noch nicht umschliessenden Fingern holt er heraus- streckt den Arm lang und tiefhaltend über den Tisch und -zeigt auf gewölbter Handfläche blaue Kugel dar.) (558,I)^{*49}

d) El símbolo de la crucifixión

La tensión lograda en este acto permanece tan simétrica a la del primero que nos parece inacabable la serie de conflictos que surgen en la elección, de allí que el tercer acto sólo necesita demorar la espera del séptimo para concluir el drama. Sin embargo eso no basta para concluir el drama. Sin embargo eso no basta para un dramaturgo como Kaiser que tiene como meta escenificar una idea: la del Hombre Nuevo. Con el recurso de la llegada de los

seis primeros a la plaza presentará el simbolismo cristiano para coronar la historia de Eustache de Saint-Pierre.

La disposición del pueblo en las calles laterales del mercado y la de los burgueses elegidos en el medio vuelve a establecer la misma distinción que en el recinto abierto, el pueblo es el "coro griego", el fondo ante el cual actúan los agonistas. Pero ahora nada referido al puerto ^sprecidirá la escena sino que estará la iglesia con sus escalinatas y un friso sobre la puerta con figuras aún no iluminadas por la luz del sol y que denunciarán el avance del día para el pueblo que espera a los seis.

(Aus der Dichte längs der Seiten haben sich Arme gestreckt- neue Arme heben sich neben: von scheinenden Händen geschieht ein eindringliches Hinweisen nach oben.

Ein schwacher Lichtstrahl trifft die Spitze des Giebelfeldes.

Die Gewählten Bürger blicken hoch.) (566, I) *50

También las campanas estarán presentes como en el primer acto, esta vez anunciando la mañana. El anuncio los hace ir a todos a la izquierda porque piensan que el primero será, según el orden repetido, Eustache de Saint-Pierre. Pero comienzan a llegar por izquierda y derecha desesperando a Jean de Vienne que no quiere sembrar la desconfianza del pueblo por Eustache de Saint-Pierre. Los penitentes se remiten únicamente a la mímica, no hablan, ni siquiera miran a los demás, pareciera que ya están espiritualmente lejos de los otros por su preparación para la muerte. Cuando ya han llegado los seis la turba se convierte en un elemento de peso, marca la crisis, al escindir su opinión de la de los burgueses elegidos, incluso de la de Jean de Vienne. Al pueblo sólo le interesa salvarse de

la destrucción mientras que a los burgueses les duele el posible engaño de uno de los suyos. El clima de agresividad intensificado en el proceso de la espera concluye en el momento que llega el padre de Eustache de Saint-Pierre con los sirvientes trayendo el cuerpo sin vida de su hijo.

Nuevamente parece concluir el drama con la salida de los seis hasta que llegan los soldados ingleses para comunicar el perdón del rey de Inglaterra. Entonces Jean de Viemne decide rendir un último homenaje poniendo el cadáver de Eustache de Saint-Pierre en el último escalón de manera que el rey lo honre cuando se incline ante la iglesia. Las campanas vuelven a sonar y la luz descubre finalmente las figuras del frontispicio: primero el descenso de la cruz y seis mirando el cuerpo del ajusticiado, luego la elevación y la cabeza de los seis contemplándolo maravillados. El final es evidente y desde un punto de vista escenográfico esclarece aún más el simbolismo cristiano para la imagen del Hombre Nuevo.

(Das Licht flutet auf dem Giebelfeld über der Tür: in seinem unteren Teil stellt sich eine Niederlegung dar; der schmale Körper des Gerichteten liegt schlaff auf den Tüchern- sechs stehen gebeugt an seinem Lager.-Der obere Teil zeigt die Erhebung u des Getöteten: er steht frei und beschwerdelos in der Luft -die Köpfe von sechs sind mit erstaunter Drehung nach ihm gewendet.) (579,I)^{*51}

e) Recursos de estilo relevantes

Como dice Otto Mann^{*52} en su trabajo sobre el autor "en los antiguos el hombre se muestra más en sus esencias internas de su carácter que en su apariencia externa". Algo similar ocurre en Kaiser pues desea dar a contemplar

más el hombre interno que el externo. Este hombre interior es en los antiguos predominantemente el ser de las pasiones y de las penas. "Schiller afirmaba que las pasiones se habían hecho un tema significativo para el poeta antiguo y que eran ellas las que daban fuerza expresiva a toda tragedia. El patetismo schilleriano tampoco falta en Kaiser en quien se expresa por la violencia. La tragedia se ha formado desde la Antigüedad en dos direcciones, como patética y como ética. Patéticos son Esquilo, Shakespeare, Goethe; en el drama más nuevo, Hauptmann. Éticos son Esquilo, Corneille, Schiller y en los tiempos más modernos Paul Ernst. Kaiser pertenece a estos éticos. Más alto que el padecimiento del ánimo está para él la prueba que el carácter hace de sí mismo. En el lenguaje deja dominar más el sentido que las emociones!"^{*53} Para esta elevación del pensamiento el lenguaje del hombre debe ser retórico y dialéctico en la medida en que habla la esencia del hombre para comunicarse con su prójimo. Pero este lenguaje no deja de ser poético como lo refleja la descripción de los trabajos para el puerto.

EUSTACHE DE SAINT-PIERRE:(...)Wer seid ihr am
R^Ande eurer Taten? Mit euren Seufzern verklungen
-mit eurer Erschlaffung verworfen -vor eurem Werk
armselige Büsser!

.....

Seht hin: schufen wir unser Werk mit Lachen und
Singen? Stiegen wir nicht durch Dienst Schritt um
Schritt zu ihm auf? Wo schenkt sich Herrschaft an
uns vollstreckt? -Ihr habt bis gestern gedient -
könnt ihr heute entlaufen, wo euch die Herrschaft
verliehen ist? (534,I)^{*54}

Los recursos que se emplean para condensar la expresión en la obra son generalmente frases breves, con anáforas continuas y paralelismos en los cuales hay una primacía notoria de la enumeración encadenada más que de la unión lógica de ideas. Esta sencillez de expresión recuerda de alguna manera a la literatura griega en la forma de envolver el pensamiento con un simbolismo surgido de las profundidades de la belleza poética. La tendencia hacia la metáfora y el símbolo así como a la pregunta retórica y a la repetición de palabras producen una arquitectura patética en el sentido de concentración y ascenso de la tensión dramática.

Las frases breves y enfáticas otorgan al diálogo teatral cierto ritmo en la medida en que el discurso es expeditivo y cortante, pero a su vez la aparente inconexión lógica remite antes que nada a la forma expresiva del lenguaje bíblico literario.

DER ENGLISCHE OFFIZIER:(...) Der König von England ist über das Meer gekommen. Das alte - in seinem Blut verbürgte Recht ist verletzt. Mit dreister Hand hat ein Fremder das Herz Frankreichs gegriffen. Der Frevler musste seine Züchtigung erleiden -wie man Diebe abstrafft mit Peitschenhieben! (...)
Der freche Dieb versteckte sich - feige wie Diebe sind! -und beschwatzte mit flinkem Munde - den die Angst beredt machte! -und täuschte das verblendete Volk von Frankreich, bis es sich vor ihm hinstellte und ihn und sein Unrecht schützte.(526,I)
*55

En este párrafo se puede marcar incluso el uso de un mismo motivo simbólico para apelar a una situación, aquí la figura de ladrón como síntesis expresiva de la posición del rey de Francia según los ingleses. A su vez,

en el discurso siguiente Duguesclins le replicará utilizando la figura del pez voraz para todo ataque a las pretensiones inglesas al trono francés.

Otras veces el paralelismo sintáctico de oraciones consecutivas suele dar un matiz extraño y añejo al de los burgueses.

JEAN DE VIENNE: (...) Nun fordert er dies: sechs Gewählte Bürger sollen den Schlüssel vor die Stadt tragen -sechs Gewählte Bürger sollen aus dem Tor schreiten -barhäuptig und unbeschuhet- im Kleide der armen Sünder -den Strick in ihrem Nacken.- (Er hebt den Kopf) Sechs sollen am frühen Morgen von der Stadt aufbrechen- sechs sollen sich im Sande vor Calais überliefern- sechsmal schnürt sich die Schlinge-: das wird die Busse, die Calais und seinen Ha fen heil bewahrt!- (Nach einem Warten) Sechsmal soll hier die Frage aufgerufen- sechsmal muss die Antwort gegeben werden! (538-539, I) *56

Otro tanto ocurre con el uso casi excesivo de los signos de puntuación (admiración, interrogación, aparte, dos puntos) combinados a veces entre sí para enfatizar aún más la palabra del hablante.

Horst Denkler^{*57} cree encontrar significativos paralelismos entre la retórica de Also sprach Zarathustra y Die Bürger von Calais, sobre todo en capítulos del tipo de "Auf dem Wege" del primero, donde se pueden hallar expresiones similares a las utilizadas por Eustache de Saint-Pierre y su padre. Hecho que demostraría la profunda influencia de Nietzsche en su concepción del hombre tal como lo hemos propuesto anteriormente.

Otro tanto se puede decir del uso de términos abstractos como "acto", "autor", "voluntad", "decisión" que

sustantivan de manera universal un hecho nimio en sí y preparan el camino para la transformación de las conciencias.

El lenguaje se convierte en profético desde un punto de vista religioso aunque escape de los márgenes de la fe. La ausencia del lenguaje hablado (la masa que grita, chilla, silva^b o apenas articula una frase) corresponde al pueblo que no es decisivo para la estructura del drama. Sólo Jean de Vienne, Eustache, Duguesclins, y el Padre de Eustache de Saint-Pierre se hacen relevantes por sus discursos en tanto dialécticamente defienden una tesis. Para la que su expresión se enriquece de medios apuntados al logro de la meta: convencer o atacar al antagonista del diálogo (en el cual incluyen al espectador y a la masa que escucha y observa). La importancia del discurso constituye el factor determinante de la correlativa importancia del personaje al punto de que podemos decir que la expresión determina la acción y el papel de las figuras actuantes ya sea en cuando a su poder de convicción (Eustache, Duguesclins) o en su ausencia (el pueblo). Aun más la acción propiamente dicha surge como aprobación o rechazo de lo expresado y su climax se halla en estrecha relación de dependencia con el contenido del mensaje.

Estas características enunciadas corresponden a su idea de que la obra es una obra de pensamiento (Denkspiel) que se enlaza más con el diálogo platónico y con la lírica que con lo propiamente dramático. Afirmación que tendremos que considerar como un indicio claro de porqué su última trilogía fue escrita en verso.

f) El empleo del lenguaje gestual

Si analizáramos en una discusión los gestos de la masa, del antagonista y del que habla, reconoceríamos el manejo hábil de la intencionalidad. Existe una evidente

preocupación por subrayar con lo gestual el peso de las palabras para que lleguen el receptor, fundamentalmente se observa este fenómeno en Eustache de Saint-Pierre que con astucia analiza y especula con la reacción de los que lo escuchan.

DER VIERTE BURGER: Die Küste ragt steil- das Meer stürmt wild -wir verdrängten von ihr das Meer!-- Die Woge hob uns auf ihren Kamm- Eustache de Saint-Pierre- soll uns der feige Scwindel schütteln?

EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: (bleibt stumm)

JEAN D'AIRE: (eine Stufe heruntersteigend) Wir suchten den Ruhm nicht- nun rollt der Ruhm an unsere Füße! -Eustache de Saint-Pierre sollen ihn nicht aufheben -und über uns streifen- als unser buntes Kleid?

EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: (blickt zu Boden)

DUGUESCLINS: So wurde der Hafen von Calais tief aus geworfen: -Ehre und Ruhm ertrinken in ihm -und euer Mut!

EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: (dreht sich schnell nach Dugesclins, tut einige Schritte gegen ihm. Allmählich sammelt sich aus seiner Erregung die Sprache)...(537-538,I) *58

El gesto refuerza también la jerarquía de persona jes ya mencionada, pues la masa tiene reacciones, valga la redundancia, "de masa": confusas, impulsivas, y contradictorias, además de volubles. Sus gestos corresponden a ese estado de ánimo, mientras que los distintos grupos realizan movimientos de simbolismo acerca de su compromiso con la posición expuesta o de rechazo de la misma.

DER ENGLISCHE OFFIZIER:(die Gruppe flüchtig strei

fend) Der König von England wartet auf die sechs im Grauen des Morgens. Doch versäumen sich die sechs um die kleinste Frist -so lässt er in der gleichen Stunde den Sturm laufen um die Stadt in den Hafen stürzen! (Er wendet sich nach dem Soldaten um. Als er -klirrend in der Stille- aufbrechen will, hält ihn Duguesclins mit einer Gebärde auf.

DUGUESCLINS: (tritt unter den Vorbau. Er greift nach dem Fahmentuch und zieht es zu sich nieder. Er küsst es lange und insbrünstig. Sein Blick ruht noch einmal auf der Gruppe in der Mitte- dann gürtet er sein Schwert los) Das Schwert ist mit seiner Schärfe stumpf geworden- sein Glanz ist trübe- die Faul ist faul, die es führt. Die Hände strecken sich zu neuen Taten hin- (Fast schreiend) Ich kann -ich will es nicht begreifen! (ruhig) Der König von England hat Länder über dem Meer. Der König von England soll mich schicken, wo mein Schwert noch dient! -(Er streckt es dem englischen Offizier hin.) (541,I)

*59

g) El Hombre Nuevo en "Los Burgueses de Calais"

Tan profusamente desarrollado está el tema del Hombre Nuevo en Los Burgueses de Calais que cuando se habla de él en el drama expresionista se piensa directamente en Kaiser. Obviamente no es el único modelo de Hombre Nuevo que creó el autor pero sí es el primero (el próximo se hallará en la trilogía Gas)

Eustache de Saint-Pierre sená pues la primera idea de Nuevo Adán que gestó Kaiser. Por tanto urge hallar las virtudes que separan al personaje del tronco común de los humanos. Para compararlo mejor se puede pensar en su opo

sitor Dugesclins, que si bien es mucho más joven que Eustache de Saint-Pierre tiene todas las particularidades del Hombre Viejo. Parece ilógico pensar que el tema del Hombre Nuevo se acomode a un hombre con experiencia y sabiduría, aparentemente resignado al mundo; idea que se aúna, para hacerlo absurdo, con la tradición del teatro nórdico sobre el odio generacional y sobre los jóvenes. Sin embargo esta innovación tiene sus razones para autores que como Kaiser o Bernard Shaw exigen de su personaje madurez, prudencia, sagacidad para esa transformación interna.

La condición de madurez es evidente cuando se reflexiona sobre la forma en que Kaiser exige el sacrificio de la muerte. Quiere una muerte sin honor, sin gloria para él, una muerte que impulse a los demás a morir en paz; ¿y estas condiciones no revelan, a caso, la clara identificación con la figura de Cristo? Ya se han marcado en páginas anteriores los elementos que hacen referencia a la simbología cristiana (frontispicio de la iglesia, la última cena, actitud del pueblo, honores fúnebres, etc.)

El juego de las bolillas permanecería oscuro si no comprendiéramos la actitud de Eustache de Saint-Pierre. No le interesa que sean seis, ni que se salve uno, quiere que mueran los siete. No es por morbosidad que hace postergar una y otra vez la elección, sino que quiere dejar tiempo para que cada uno madure su muerte y encuentre la verdadera dimensión de su persona ante la perspectiva última. Con su propia muerte Eustache no gana la gloria ni para sí ni para la ciudad, sólo logra que los seis restantes vayan a morir profundamente convencidos de su acto.

EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: Seid ihr schon würdig,-
zu diesem Ziel zu wallen? Die Tat zu tun -die ein

Frevel ist- ohne verwandelte Täter? Seid ihr reif
-für eure neue Tat? -die an allem Bestand lockert,
die alten Ruhm verhaucht- was kläng, dämpft -was
glänzt, schwärzt- was galt, verwirft! -Seid ihr die
neuen Täter? -Ist eure Hand kühl- euer Blut ohne
Fieber- eure Begierde ohne Wut? Steht ihr bei eurer
Tat- hoch wie diese?---

(...) Ihr buhlt um diese Tat- vor ihr streift ihr
eure Schuhe und Gewänder ab. Sie fordert euch nackt
und neu. Um sie klirrt kein Streit -schwillt kein
Brand -gellt kein Schrei. An eurer Brust und wüten-
den Begierde entzündet ihr sie nicht. Eine klare
Flamme ohne Rauch brennt sie -kalt in ihrer Hitze-
milde in ihrem Blenden. So ragt sie hinaus -so geht
ihr den Gang- so nimm sie euch an: -ohne Halt und
ohne Hast-kühl und hell in euch -ihr froh ohne Rausch
-ihr kühn ohne Taumel -ihr willig ohne Mut- ihr neue
Täter der neuen Tat!--Tat und Täter schon verschmol-
zen -wie gestern in heute- wie heute in morgen! -
Was versucht euch noch? Was bemüht euch noch? Ist
eure Ungeduld nicht verblasen und tönt als böser
Schall vor diesem Saal?(561-562,I) *60

El sentido del discurso es claro: el acto en sí se
ría una locura, un desafuero si no hubiese una condición
previa, la metamorfosis del actor del hecho. El cambio con
siste en que el hombre debe afrontar la decisión sin am-
biciones de gloria, sin coraje alguno, elevados hacia u
na ataraxia total en la que, desnudos de toda emoción o
pasión corporal, se elevan renovados hacia un acto que los
distinguirá de los demás. El suicidio de Eustache de Saint-
Pierre sería la obra de un enfermo si no presupusiéramos
que el hombre que la ejecuta no busca la muerte por la
muerte mista, sino que en ella ve el cenit de su renova-

ción.

El Padre de Eustache de Saint-Pierre completa el mensaje de su hijo en el tercer acto cuando informa a los demás sobre el sentido del suicidio. La caracterización física del anciano (ciego, inválido, moribundo) lo convierte en profeta; ¿pero de qué, de la muerte o del Hombre Nuevo? Su lenguaje tiene también perfiles religiosos a veces crípticos.

DER VATER EUSTACHE DE SAINT-PIERRES: (ohne dessen zu achten) Mein Mund ist gefüllt- es fliesst vom ihm aus--Meine Rede ist geschwunden- verdrängt von der Ausgiessung dieser Nacht. Ich bin die Schelle, von einem Klöppel geschlagen. Ich bin der Baum, ein anderer das Sausen. Ich liege hingestreckt -der hier liegt, steht auf meinen Schultern und über euren Schultern übereinander!- (An die Sechs gekehrt). Trifft euch die Stimme aus solcher Höhe -rieselt ihr heisser Druck an euren Leibern-bloss in den Kuttten? Rafften sich eure haftenden Sohlen von steinigen Boden und fliehen durch die Ose eurer Schlingen aufwärts? -Fühlt ihr noch Pein -und Dorn und Spitze einer Folter? -Er bog sie stumpf -er heilte die Verletzung in eurem Fleisch vor dem Stich!(575-576, I) *61

Considerando el acto de Eustache de Saint-Pierre desinteresadamente, su muerte es más fácil y cómoda que la de los seis restantes, pues no es comparable la propia voluntad de aniquilamiento en la soledad de la casa con la ominosa y degradante ceremonia pensada por el rey para los seis elegidos. Además su obstinación de que mueran siete cuando el rey pide sólo seis, se agrava por el perdón que lo hace indigno de la fe en Dios en la medida en que no

esperó su actuación. Estas reflexiones prácticas no son válidas en este punto porque lo que se contempla aquí es el principio de la cuestión. Eustache de Saint-Pierre ha preparado a los seis para que su muerte no estuviera oscurecida por el temor o deformada por el coraje. A causa de ello no debía existir el séptimo sino que la muerte debía ser considerada necesaria e ineludible. Un lugar para la esperanza hubiera destruido la integridad espiritual.

Los seis se ofrecieron por el principio del honor, como Dugesclins, pero esa especie de coacción debía ser anulada de modo que floreciera el acto puro en el nuevo actor del mismo. Reunidos, pues, en el anonimato total, fundidos en su acto, reunidos en una unidad total donde ya no quedan individualidades sino el acto mismo, el anciano exhorta a salir.

DER VATER EUSTACHE DE SAINT-PIERRES: (...) Ist euer Finger mehr als die Hand, euer Schenkel mehr als der Leib? -Der Leib sucht den Dienst aller Glieder- eines Leibes Hände schaffen euer Werk. Durch euch rollt euer Werk- ihr seid Strasse und wanderer auf der Strasse. Eins und keins -im grössten die kleinsten- im kleinsten die wichtigsten. Teil mit eurer Schwäche an jedem- stark und mächtig im Scwung der Vereinigung! -Seine Worte hallen über dem Markt hin. Seherishc belebt.) Schreitet hinaus- in das Licht- aus dieser Nacht. (577,I)*62

La voz del anciano se convierte luego en su propia voz cuando reconoce que su vida ya no tiene por qué proseguir, ha visto lo que pocos podrían ver. El sentido de su existencia se ha completado en ese instante.

DER VATER EUSTACHE DE SAINT-PIERRES:(...)Ich komme

aus dieser Nacht- und gehe in keine Nacht mehr. Mei
ne Augen sind offen- ich schliesse sie nicht mehr.
Meine blinden Augen sind gut, um es nicht mehr zu
verlieren: -ich habe den neuen Menschen gesehen-in
diesser Nacht ist er geboren . (577,I)*63

Ante esta declaración caben dos posibilidades bien
claras: o bien el Hombre Nuevo que ha nacido a la muerte
es Eustache de Saint-Pierre; o bien es el hijo del rey.
Esta ambivalencia semántica de la expresión del hombre
ciego ("He visto al Hombre Nuevo que ha nacido esta noche")
no es totalmente aclarada. Si viéramos una total indenti
ficación con Cristo podríamos explicárnosla, pero Eusta
che de Saint-Pierre no es Cristo, muere sin redención al
guna, incomprendido por todos quizás. Entonces cabe otra
explicación, pensar que tal vez el alma de Eustache haya
revivido en el delfín, o bien que la muerte y el milagro
posterior purificaron a los burgueses y por ello Jean de
Vienne quiere hacerle un homenaje religioso (habla del " "
vencador del rey)

Sin embargo ¿hasta qué punto son Hombres Nuevos los
que quedan con vida? ¿Están realmente renovados? Porque
si el Hombre Nuevo se actualiza en la muerte, porque es
la única salida morir por una idea, según se concluye de
la obra, y glorificarla por el sacrificio, ¿qué pasa con
los vivos? ¿No hubiera sido lógico por consecuencia que
también se matasen? Desde otro punto de vista podemos
decir que el aniquilamiento del cuerpo supone una comunión
en el sacrificio, una fusión absoluta en la idea, pero que
tiene como consecuencia el engendramiento en la tierra de
un hombre que salva la humanidad. Vale decir que el acto
se hace imperecedero a través de sus efectos: la purifie
cación es previa a la muerte pero a ella le sigue el na
cimiento. Importa en este caso no el individuo sino su

acto, la responsabilidad propia que pone en él.

Pero concretamente ¿cuál es el mensaje de Eustache de Saint-Pierre sobre el Hombre Nuevo? ¿Por qué afirma que luego de su muerte seis estarán demás? ¿Qué relevancia tiene el número siete? Pues siempre es una séptima persona (el niño) la que soluciona el conflicto, entonces llegamos a la explicación de que a pesar del simbolismo cristiano Kaiser nos quiere decir que la Humanidad produce sus propios antídotos para sus venenos, que el hombre considerado en conjunto tiende a elevarse progresivamente hacia una comunidad donde reina el pacifismo.

Se podría concluir que Eustache de Saint-Pierre es un hombre que muere para mostrar la necesidad de la paz y la destrucción que causa una actitud belicista como la de Dugesclins. Ahora bien, las derivaciones del final llegan a pensar en una intervención divina o en una fuerza moral humana que asegura la materialización de una idea. Esa apertura del final hacia interpretaciones más difíciles no quita brillo a la idea maravillosamente dramatizada sobre el Hombre Nuevo.

h) Consideraciones últimas acerca de la arquitectura de la obra

Si hablamos del arte geométrico de Kaiser no podemos menos que resaltar la matemática resolución de los núcleos dramáticos y su perfecta armonía en lo que respecta al ritmo del clímax y del anticlímax, al tempo, a la línea lógicocausal del argumento. Esto se debe al perfecto dibujo de la unidad dramática que lo relaciona en cierta forma con el drama de la Antigüedad. Se podría hablar de una estructura tectónica de los tres actos que se correlacionan en todo tipo de simetrías y paralelismos formando una circularidad de la ficción dramática que va más allá de la belleza estética y que envuelve al lector dentro del juego teatral. El movimiento de la acción avanza

siempre un paso más sin que ocurra una solución definitiva, antes bien un recomienzo del problema desde un punto cero. Eberhard Lämmert^{*64} considera la obra un tríptico por la construcción equivalente de los tres actos que concluyen en tres pruebas para los burgueses (libre ofrecimiento/ selección/ llegada al mercado), Cruciales son pues las posiciones de Jean de Vienne y de Eustache de Saint-Pierre en el acto I y en el acto III pues en ambos a los discursos de Jean de Vienne y demás burgueses le corresponden los silencios intencionales de Eustache. A su vez de central importancia y paralelas entre sí son las palabras del acto II de Eustache y las finales de su Padre en tanto en una se expone la idea culminante de la obra y en otra se refuerza con el hecho concluido.

Incontables serían todos los detalles que el esfuerzo de Kaiser como dramaturgo logra reunir armoniosamente para la meta propuesta: la enseñanza del Hombre Nuevo.

Restaría señalar que las preguntas que se generan del final inesperado tienen una sóla respuesta. Eustache de Saint-Pierre no es una figura de la vida, no es verosímil pero es una figura de la Idea, de la Visión, Kaiser separa en su obra muy bien la distinción entre vida y obra, entre realidad y ficción. La obra es un drama que no se reduce a un mero juego teatral sino que apunta a entronarse como un profundo drama de ideas, tal como se lo postulara Kaiser en sus escritos teóricos.

Para definir un teatro expresionista como de ideas se hace obligatorio especificar qué entienden los expresionistas acerca de este concepto. Kurt Pinthus refiriéndose a la obra Der Sohn de Hasenclever y defendiéndola del ataque de antidramática afirma: "Pues el contenido de la obra no es la acción sino el sentir del hijo, este hijo es el hijo de todos los tiempos."

*65

La consecuencia de la primacia de la idea sobre la acción convierte a la Poética de Aristóteles ^{en} el algo superado, ya que no importará más un buen entramado de la acción y la verosimilitud de los personajes; la parte nutriente del drama es ahora el sentimiento o el pensamiento. Ambos/^{no}se encuentran como la tradición parecía indicarlo en total oposición; antes bien unidos, tal como lo confirma Kaiser en "Die Sinnlichkeit des Gedankens": "El error de críticos desautorizados señala: abstracción contra sentimiento. Estad convencidos: ambos son unos. Sólo en grado diferente. Pensar significa: comportarse vitalmente hasta el extremo. El artista de hoy presenta sin rodeos la voluntad hacia la vitalidad con su elevación hacia la energía más alta que crea el pensamiento." (587, IV)

Por la unificación de pensamiento e idea la figura del drama no se basa en la identificación del personaje con la realidad, en la mimesis como en el drama aristotélico sino que vuelve a ser corporización de una idea como en el misterio medieval. Tampoco se sigue a Aristóteles cuando pide la maduración de un carácter y una motivación para ello, sino que aparece fijado como idea desde el principio. Interesa conocer qué se dice y no por qué y cómo. En Kaiser se aprecia con más exactitud que en otros expresionistas el efecto escénico de la idea. La idea reduce la alquimia de la creación dramática a la sola predominancia de la idea sobre la fábula y la estructura. La fábula por influencia de la idea se convierte en parábola. De esta manera si analizamos el carácter de Eustache de Saint-Pierre lo podemos ver fijado desde el comienzo en su actitud última y la fábula o argumento convertido en parábola.

Kaiser y Sternheim fueron los únicos expresionistas que mantuvieron vigentes los componentes dinámicos que hacen avanzar la acción, hecho que los demás dramaturgos del movimiento soslayaron de manera abusiva. Bertolt Brecht

mismo reconoció como antecesor suyo a Kaiser en la mezcla que realiza entre la demostración parabólica de los caracteres. En ambos la finalidad de la obra consiste en la representación de una idea. Pero no debemos confundir términos porque Brecht intenta demostrar la naturaleza contradictoria y cambiante y, por tanto, condicionada y relativa de la idea. Esta demostración constituye la base del teatro épico. Tanto el teatro de Kaiser como el de Brecht son teatros de tesis y, por tanto, alejados del aristotelismo del drama, pero Kaiser no es dialéctico, no cree en contradicciones dentro de una misma cosmovisión. Sus personajes no se contradicen consigo mismo sino que se enfrentan a otro o a todo el mundo. Eustache de Saint-Pierre se enfrenta a Duguesclins acerca del sentido de la guerra, pero sus ideas jamás se desunen de una línea de pensamiento. O sea que encontramos la antítesis, la confrontación polémica de los caracteres, de puntos de vista, de criterios, pero nunca un proceso dialéctico dentro del personaje.

Como consecuencia de la dominante antítesis las obras como Los burgueses de Calais tienen por estructura principal de sus escenas el debate (acto I) o la proclama ma (acto III -discurso del Padre de Eustache de Saint-Pierre) no el gesto, como ocurre en el teatro épico para poner en evidencia la quiebra y enfrentamiento entre el personaje y la situación dramática.

Si la obra se arma sobre la base de antítesis los personajes poseen características posibles de generalización, aún en sus rasgos más individuales. La causa reside en el interés del autor de que la figura sea signo de una situación humana universal o de un estado espiritual contemporáneos. Estilísticamente se puede observar en Los burgueses de Calais que el diálogo básicamente consiste en una argumentación de ideas. Discurso y réplica del mis

mo dan ritmo pendular al desarrollo dramático del tema único que de esta manera se presenta al público desde un abanico de perspectivas.

Los burgueses de Calais por sus características de antítesis, intelectualidad, retórica y generalización se relaciona íntimamente con el drama clásico pero diside con éste en la medida en que no reconoce el principio de mimesis en la acción y la evolución ~~versí~~mil del carácter.

Faltaría, pues, remarcar la importancia que tiene para la historia del teatro la aparición de un carácter como el de Eustache de Saint-Pierre con el que propone una ruptura con la sociedad por un renacimiento del hombre. "La Première de este misterio medieval de 1917 descubrió el mesianismo en la escena. Mesianismo y constructivismo futurista se entrechocan en la ~~fri~~apasión de los dramas de Kaiser de una manera singular y más sensacional que convincente."*66

. Notas y traducción de citas

- 1.- Schiller, Federico. La educación estética del hombre. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943;p.50.
- 2.- Edschmid, Kasimir. "Über die dichterische deutsche Jugend" (eh: Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus. Hamburg, Christian Verlag, 1957;p.33)
- 3.-Hillebrand, Bruno . Nietzsche und die deutsche Literatur. Hrsg. von...Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963. Tübingen, Niemeyer,1978;p.182.
- 4.- idem, tomo II;p. 37.
- 5.- Kaiser, Georg. Werke. Hrsg. von Walther Huder.Frankfurt a/M, Propyläen,1975.Tomo IV;p. 591. Toda cita referida a las obras de Kaiser llevarán indicada en numeración arábiga el número de página, y en latina el tomo.de la edición completa de sus obras realizada por Walther Huder.
- 6.- Edschmid, Kasimir.op.cit.;p.21.
- 7.- Pinthus, Kurt. "Versuch eines zukunfftigen Dramas" (en: Pörtner, Paul. Literatur-Revolution 1910-1952. Dokumente, Manifeste, Programme. B. I;p.346.)
- 8.- (590,IV)
- 9.- Fink, Eugen. La Filosofía de Nietzsche.Madrid, Alianza, 1976;p.111.
- 10.-Nietzsche,Federico. El eterno retorno. Así habló Zaratustra. Más allá del bien y del mal. Buenos Aires, Aguilar, 1974;p.246.
- 11.-op.cit.;p.247248.
- 12.-544-545,IV.
- 13.-584,IV.
- 14.-590.IV.
- 15.-598,IV.
- 16.-596-597,IV.
- 17.-584,IV.
- 18.-586,IV.
- 19.-568-569,IV.
- 20.-576,IV.
- 21.-571-572,IV.
- 22.-548-549,IV.
- 23.-Rilke, R.M. Augusto Rodin. Buenos Aires, El Ateneo, 1974;p.84.
- 24.-op.cit.;p.84.
- 25.-Huizinga,Johan. El otoño de la Edad Media.Madrid, Revista de Occidente,1973 ;p.103.
- 26.-Burckhardt,Jacob. La cultura del Renacimiento italiano. Barcelona, Iberia,1946;p.373-374."De todos modos a principios del siglo XVI se encontró Italia en una grave crisis moral de la cual los espíritus mejor dotados de aquel entonces veían difícil la salida. Comencemos por la fuerza moral que se oponía al mal con el máximo vigor. Aquellos dotadísimos espíritus creían reconcerla en el sentimiento del honor, en esa enigmática mezcla de conciencia moral y de egoísmo que le queda todavía al hombre moderno, hasta cuando, por su culpa o no, ha perdido todo lo demás, la fe, la esperanza, el amor... Este sentimiendo del honor es compatible con la ambición inmoderada, con grandes vicios, y es capaz de enormes engaños, pero es posible también que todo lo noble/^{que}sobreviva en una personalidad se vincule a él y saque de su caudal nuevas energías. En mucho más alto sentido de lo que se cree comúnmente, ha llegado a constituir la directriz decisiva en las acciones del europeo moderno individualmente desarrollado. Aun muchos que, además, se mantienen fieles a la moral y a la religión, toman sus decisimes más importantes obedeciendo a ese sentimiento."
- 27.- "La campana sonora es la llamada hacia el recinto, la señal ha cesado,¿en quién brilla aún con delgadisi

ma llama la esperanza de oírla? No se ha quemado tan débilmente donde brilla una chispa que todavía anima un fuego...por el cual las cadenas se desvanecen en nuestros brazos, en las lenguas de fuego que nuevamente se agitan; por todas las campanas sobre la ciudad que redoblan libremente y arrojan sobre Calais la liberación(...) Calais no ha caído. ¡Calais ha caminado por el desierto! ¿Cuándo se revelará esto? ¿Dónde se hizo la guerra en la que ninguna espada golpeó, ningún arco se quebró, ninguna lanza se astilló? Afuera en la arena un animal perzoso rumia apáticamente, el sol lo recorre sobre el cuerpo tornasolado, ¿lo golpeó algún otro proyectil como aquel rayo? ¿Por qué no se mueve? ¿Por qué no se alza y corre por la tormenta que flota sobre los muros con la que Calais está ocupada?"

28.- DUGUESCLINS: ¿Dónde esta el ejército?

EL OFICIAL FRANCES: Pon cáscaras de grano en tu mano y sopla. ¿No está luego tu mano vacía?

29.- EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: Los barcos llegan, los barcos se van. ¿Qué obstaculiza la llegada y la salida?...Esa es la obra de nuestros hombros, ¡sobre los que debemos poner la sogá con nuestras manos! ¿Ese es nuestro acto, detrás del cual debemos marchar criminales!

.....
Provenimos de nuestra obra en la cual hemos puesto todas nuestras fuerzas como en ninguna obra. La nueva bahía se redondea, ¡ahora los barcos pueden deslizarse desde ella hacia un viaje feliz! (...) ¿No nos encorvamos de hombros por esto?, ¿no cargamos nuestros brazos por esto?

.....
Hoy debemos concluir la obra. Hoy la concluimos con nuestro último empeño que recompensa todo el celo. Una parte está hecha. Mirad la fatiga que secó nuestros miembros. No hubo hora que nos calmara. ¡La marea no descansó! No hubo ninguna carga que nos sobrepasara. ¡La piedra no rodó! Nuestra respiración gimió, nuestro cuerpo doblado desplazó el mar. ¡Está hecho!...¡No es suficiente! Ahora aparece la otra parte. Ahora vuestra obra se apoya en vosotros. Ahora os exige la demanda más extrema. Su buen resultado os ordena la servidumbre más dura. Ahora reunid vuestras fuerzas, Erguid vuestra cerviz. Ahora tomad el único pensamiento. Vuestra más grande obra se convierte en vuestra más profunda obligación. Debéis protegerla con todo el pensamiento, con todos los años. ¿Qué sois vosotros al margen de vuestros actos?

30.- JEAN DE VIENNE: (...) ¿Y no debe perturbaros cien veces más? ¿No estáis libres ahora y perdidos con el próximo pensamiento, al mismo tiempo libres y perdidos, tan pronto la elección vacile? ¿No se hace cada vez más pesada la carga que sobre vosotros se impone?...

31.- EL QUINTO BURGUES: (vacilante en las proximidades de la puerta) No puedo ponerte al corriente de decisiones que yo guardo como lo más secreto. Podría ser que yo sea quien salga libre de aquí. Entonces volvería a mis negocios vacío e inútil. De la misma forma hubiera cambiado contigo mis planes, mis esperanzas, mi ser y tú ocuparías mi lugar tan bien como yo. De ese modo correspondería la mejor suerte para mis planes. Pues pasa así con estos: no soportan la comunicación. Con ella se convertirían en estériles y pobres y se escurrirían sin fuerza y no lograrían su resultado. Nuestra creencia los alimenta el tiempo que los ocultamos en nosotros, tanto tiempo como el seno de la tierra tiene que encerrar a la semilla. Nuestra creencia alimenta

- nuestros planes, aumenta nuestra audacia, impele nuestra voluntad, a menudo con errores pero continuamente hacia la perfección. ¡Tú estropeas tu ánimo cuando los arrancas de sus raíces incluso ante el confidente más próximo! Ese eres tú(...)
- 32.- EL QUINTO BURGUES:(...) Quería ponerlo al corriente de mis proyectos, de mis esperanzas secretas. No pude. Mi lengua estaba atada. ¿Sería la última vez que hablara con él? ¿No me privaría anticipadamente de mi propiedad? ¿Y no tenía que prepararlo a él para que salvara las deudas? Una cosa me empujaba, esta otra me frenaba.
- 33.- LA MADRE: ¡Qué es el dolor ante esto: palabras para balbucear, que son tontas, polillas que revolotean!
-
¡Cómo se atreven conmigo! ¡Cómo se atreven a desentenderse los que me oprimen el corazón! (más tranquila) ¡Me haces pobre con esta hora, me robas mi amor, ¡me pegas en la boca y en el pecho con gruesos paños!
-
EL TERCER BURGUES: ¡Madre, debes elevarte hacia esa esperanza que aún existe!
- LA MADRE: (lo mira, luego serena) Yo te he dado a luz con gemidos, te he amamantado con risas, te he padecido con llantos de triunfo, ¡una y otra vez! ¡Has salido de mí y a mí retornarás en todo momento!
- 34.- EL TERCER BURGUES: (...) ¿No la engañé con la despedida? ¿No sofoqué su grito con el que nuevamente me atrajo hacia sí? ¿No me escapé de allí vacío? ¿No retorné agitado a su seno? ¿No acumulé el dolor del parto en cien repeticiones más?
- 35.- EL CUARTO BURGUES: (...) ¿Quién juega a los dados los centavos cuando las deudas se amontonan sobre él?
-
-Te he abandonado como se camina en la oscuridad alejándose del hogar y del amor! ¡Te haré pobre como un mendigo, no acumularé tesoros junto a tu puerta, no comerás, tendrás frío, serás una vagabunda en las calles! No te puedo dar nada, esto no y aquello nunca más, lo ves ahora: ¡soy una sombra entre ahora y luego!
- 36.- EL CUARTO BURGUES: (...) Esta hora ennegrece la oscuridad más profunda. Salir de ella es el único deseo que quema. Quedar fuera o entregarse es uno y lo mismo. Entregarse no aflige, quedar fuera no sucede: ¡La certidumbre echará luz sobre una posibilidad!
- 37.- JEAN D'AIRES: ¿Por qué vacilaría mi paso? Sé todo, el resto queda transparente sin muros. Aunque tome la suerte del sobrante o pierda con ella no hay diferencia (...) Vosotros sois dignos, sufrís la pena. Tenéis muchas cosas para llegar. Debísteis renunciar yo ya estoy viejo. Debísteis cerrar los ojos ante toda la luz y el mediodía, yo ya estoy ciego.
- 38.- EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: (...) No se ríe de éstos la luz, no juega el aire tibio en vuestras frentes? ¡Guárdanos de los balbuceos y los lloriqueos! ¡Alegraos del sol, de la tibieza, mientras nosotros elegimos la oscuridad y el frío!
- JEAN DE VIENNE: ¡Eustache de Saint-Pierre, quiero esperar aquí e irme con el último!
- EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: (aún fuerte) ¡Eres extraño entre nosotros, no has comido la comida en la mesa, no has bebido con nosotros, estás separado de nosotros, ¡como todo que está del otro lado del abismo!

- 39.- EUSTACHE DE SAINT-PIERRE:(...) ¡Recordad ahora esta mañana en el recinto abierto! ¿Quién os impulsó desde entonces y lanzó a los enviados extranjeros una respuesta brutal en el rostro? ¿Os acordáis? ¿Quién? ¿No relucían en torno al cuerpo las armas y el escudo, no arrojó de su puño fuerte la espada de acero? ¿El justo coraje no sacudió el polvo de la cresta del yelmo?
- Yo no lo pasé por alto. Yo me puse en su lugar y medí mi acto junto al suyo y le arranqué la espada de la mano y despedacé la bandera colorida. ¡Entonces él se marchó, yo permanecí en recinto abierto!
- 40.- EUSTACHE DE SAINT-PIERRE:(...) ¡Mirad las bolillas, he jugado este juego, yo lo imaginé, como nuestra última purificación (...) ¡a vosotros os conmovió esta convulsión que os hizo cobardes! ¡traicionásteis el acto que vosotros exigísteis!
- 41.- EUSTACHE DE SAINT-PIERRE:(...) ¡Únicamente si eleváis vuestra decisión sobre la suya podríais difamar! Si tomáis la decisión diez veces y otras diez veces más seréis escogidos! También una sola vez tomé decisión Duguesclins, debéis hacerlo cien veces. Estaréis separados de él cien veces. ¡Cien veces debéis volver a él!
- 42.- JEAN DE VIENNE:...Se ha hecho un juego indecente con esto y eso hatenido su impaciencia, ahora es peran su cumplimiento para vanagloriarse ante otro de quién calculó más sagazmente! No tengo poder para empujarlos de los extremos del mercado. ¡No les envidio la escena! (a los burgueses elegidos) ¿No escucháis, no mide alguno de vuestros pensamientos la distancia más corta y la más larga: quién es el más próximo a su meta?
- 43.- JEAN DE VIENNE:(...) ¿Quién llegará ahora? ¿Jamás a Eustache de Saint-Pierre? ¿Se ubica después de éste y es el quinto?... (interrumpiéndose de golpe aún excitado) ¿No salen de la misma casa Jean y Pierre de Wissant? ¿No son hermanos? ¿No llegan juntos? ¿No habrá siete aquí? ¿No es la salida como el comienzo, un comienzo sin final?
- 44.- EL BURGUES ELEGIDO: (fuera de sí) ¡Eustache de Saint-Pierre ha cometido el engaño más extremo! (atropelladamente) ¡Acaso no habló alguno de estos hombres en la sala y se refirió a la fuerte riqueza por la que se preocupa Eustache de Saint-Pierre! ¿Quién tiene un depósito como el suyo sobre el puerto? ¿Quién tiene sus mercaderías hasta las cumbres? ¿Quién sus cargas en muchos barcos? ¿Lo negó en la sala? ¿riñó descaradamente? ¡Este criticó débilmente, aquél se contuvo moderado! ¿Qué sabía él de la astucia, la astucia con la que Eustache de Saint-Pierre se hizo a un lado de un juego que a él lo aniquilaba? ¿No sabía que era útil? Seis son necesarios y donde seis se arriesgan, allí su peran muchos el número! ¡Siete se pararon uno junto al otro, uno demás! ¿Cómo escapó su ingenio del peligro, cómo sacó ventaja de esta pequeñísima abundancia? ¿Quién recuerda aún la historia del largo día de ayer? ¿Cómo detuvo todo hasta medianoche? ¿Y cómo desaprovechó nuevamente la decisión que pudo definitivamente los seis? ¿No encañó descaradamente con las bolillas y mintió en forma grosera con las suertes? ¿No esquivó la elección y sacó a todos de la sala y les indicó la mañana y esquivó la caminata de esta mañana con la que él se separaba de ellos y se protegió de la cuerda con una agudeza?... Está encerrado en su casa y está libre! ¿Somos cie

gos, tontos con nuestros pensamientos. ¿No comprendería un niño el embuste y balbucearía la solución perversa?

45.- Huizinga, J. op. cit.; p. 109.

46.- EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: (...)--Arrojas la visera de tu yelmo ante tu rostro y quedas ciego y sordo detrás de tu escudo. ¡Así te quedas enceguecido y ciego! Una oscuridad te rodea con la que cubres tu hecho(...) ¿Dónde hay coraje si se separa la voluntad del hecho? ¡No lo ves! ¿Dónde hay coraje si un hecho no llega a su término? ¿De qué sirve ese hecho si te constriñe sordamente? ¿Si cierras a tu alrededor todos los caminos apreciarás mañana tu senda? ¡No te cuesta ningún trabajo, debes seguirlo, esto es superfluo! ¡Has forzado jadeando el coraje como un fugitivo jadea por su huida! (...) De la odensa quemazón arde tu coraje, desde tu sangre que existe bajo tu coraza cerrada! Ante tu hecho hoy estás muerto con tu sangre, ¡no podemos vivir acaso otras mañanas claras con nuestras finas vestiduras!

47.- Como caracter es el que reafirma la explicación de Walther Muschg acerca del mesianismo de este tipo de teatro. Confrontar nota 66.

48.- (El pueblo vuelve a la plataforma. Lentamente y en silencio realizan su avance. Con un temor pesado penden los brazos, los hombros están abatidos. Ahora la multitud alcanza el borde interno. Allí cambia su actitud. Las cabezas echadas hacia adelante Los ojos pasean la mirada por el lugar, un deseo inflexible mantiene la expresión, libres de miedo y sin vergüenza.

Los burgueses elegidos miran alto, permanecen quietos y tiesos, espaidos por esos ojos, rodeados por la masa que llena en todo su ancho y profundidad la plataforma.)

49.- EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: (trae hacia sí la fuente) La bolilla azul es fría en la mano y enfría la vida. ¿Para quién rodará, para quién no rodará? ¡Ahora estoy ansioso con vosotros! Jacques de Wissant, Pierre de Wissant, vosotros preparásteis el juego, entonces, iniciáadlo. ¡Esta vez la primera bolilla debe separaros, con la que no desorientaréis nunca más la salida! (Alcanza al Quinto Burgués a su lado la fuente, éste se la da al Cuarto Burgués.)

(El Cuarto Burgués se la ofrece a Jacques de Wissant.

Los demás permanecen en una atención dolorosa.

Eustache de Saint-Pierre mira delante de sí sobre la mesa)

JACQUES DE WISSANT: (abre apenas el pañuelo con la mano izquierda y mete la derecha. La saca con los dedos aún cerrados, estira el brazo a lo largo y sosteniéndolo bajo, sobre la mesa, muestra en la superficie arqueada de la mano una bolilla azul.)

50.- (En la aglomeración, a los costados, los brazos se han extendido: Nuevos brazos se alzan al lado de otros; de manos que aparecen surge una insistente indicación hacia arriba.

Un débil rayo de luz aparece en la punta del frontispicio.

Los burgueses elegidos miran hacia arriba.)

51.- (La luz crece sobre el frontispicio sobre la puerta; en su parte inferior representa un descendimiento; el pequeño cuerpo del ajusticiado yace dormido en los paños, seis están inclinados hacia su lugar. La parte superior muestra la elevación del muerto: está libre y sin peso en el aire, las cabezas de

seis están dirigidas hacia él con un movimiento maravillado.)

51.-

Cuadro final de estaciones

acto I	Rendición de Calais	<ol style="list-style-type: none"> 1. Rendición de Calais o enfrentamiento 2. Decisión por el sacrificio. 3. Proposición: la suerte.
acto II	Elección del séptimo	<ol style="list-style-type: none"> 1. Preparación para el sacrificio. 2. Propuesta: Llegada al mercado.
acto III	Espera de Eustache.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Sacrificio de Eustache 2. Perdón del rey.

- 52.- Friedmann, Hermann y Mann, Otto. Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg, Rothe, 1956; p.267.
- 53.- idem.
- 54.- EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: (...) ¿Quién sois vosotros al margen de vuestros actos? Con vuestros gemidos, muertos; con vuestro abatimiento, envilecidos, miserables penitentes ante vuestra obra!

 Mirad: ¿no hicimos nuestra obra con risas y canciones? ¿No ascendimos hacia ella paso a paso por medio del trabajo? ¿Donde va a parar el mando sin trabajo? Trabajo, el necesario, el que matiriza, ¿el que nos ejecuta? Habéis trabajado hasta ayer, ¿podéis escaparos hoy, cuando se os confiere el mando?
- 55.- EL OFICIAL INFLES: (...) El rey de Inglaterra ha llegado atravesando el mar. El rey de Francia reina con falsos derechos. Ha sido herido el antiguo derecho garantizado por su sangre. Un enemigo se ha apoderado de la corona de Francia con mano atrevida. El malhechor debe sufrir su castigo, como se castiga a los ladrones, con latigazos! (...) El atrevido ladrón se escondía, como son los ladrones!, y parloteaba con boca ágil, que la angustia hizo callar!, y engañó al pueblo obcecado de Francia hasta que se puso delante de él y lo protegió a él y a su injusticia.
- 56.- JEAN DE VIENNE: (...) Ahora ordeña esto: seis burgueses elegidos tienen que caminar fuera de la puerta; cubierta la cabeza y descalzos, en vestimenta de pobres penitentes, la soga al cuello. (alza la cabeza) Seis tienen que salir de la ciudad temprano a la mañana, seis tienen que entregarse en la arena de Calais, seis veces el lazo se atará: ésta se rá la penitencia que salvará a Calais y a su puerto (tras una pausa) ¡Seis veces tiene que hacer la pregunta, seis veces se debe dar la respuesta! (con el esfuerzo más extremo) ¿Dónde se sientan seis que quieren pararse y alejarse de sus asientos reunidos?

- niéndose aquí?
- 57.- Denkler, Horst. Georg Kaiser. Die Bürger von Calais. Drama und Dramaturgie. Interpretation von...München, Oldenbourg, 1967; p.65 y ss.
- 58.- EL CUARTO BURGUES: La costa se eleva en acantilados. El mar azota salvajemente. ¡Hemos echado al mar de ellas! La ola nos eleva hasta su cresta. Eustache de Saint-Pierre, ¿tiene que sacudirnos el vértigo cobarde?
- EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: (permanece mudo)
- JEAN D'AIRE: (bajando un escalón) ¡No buscábamos la gloria, simplemente rueda por nuestros pies Eustache de Saint-Pierre, ¿no debemos levantarla y pasarla por sobre nosotros como nuestra vestimenta colorida?
- EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: (mira el piso)
- BUGUESCLINS: De esta manera fue levantado de lo fondo el puerto de Calais: ¡el honor y la gloria se ahogan en él y en nuestro ánimo!
- EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: (gira rápido hacia Duguesclins, da unos pasos hacia él. Poco a poco su expresión se concentra por excitación)...
- 59.- EL OFICIAL INGLÉS: (pasando ligeramente por el grupo) El rey de Inglaterra espera a los seis al amanecer de la mañana. ¡Pero si se retrasan un instante pequeñísimo, en la misma hora hará correr el avance y la ciudad será arrojada al puerto. (Gira hacia el soldado. Duguesclins lo detiene con un gesto al querer irse, tintineante en el silencio)
- DUGUESCLINS: (llega al pórtico. Extiende la mano para tocar la bandera y se inclina hacia ella. La besa larga y ardientemente. Su mirada reposa un momento en el grupo del medio, luego desnuda la espada) La espada ha perdido su filo, su brillo es opaco, el puño que la guía está corrupto. Las manos se alargan hacia nuevos hechos. (casi gritando) ¡Yo no puedo, yo no quiero comprender! (tranquilo) El rey de Inglaterra tiene dominios sobre el mar. El rey de Inglaterra debe enviarme donde mi espada aún sirva! (la extiende hacia el oficial inglés)
- 60.- EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: ¿Sois ya dignos para agitaros hacia la meta? ¿Para realizar el acto que es un desafuero si no cambian sus realizadores? ¿Estáis maduros para vuestro nuevo acto, que afloja toda firmeza, que anula la antigua gloria? ¡Lo que suena se silencia; lo que bulle, se oscurece; lo que vale se desprecia! ¡Sois vos los nuevos realizadores? ¿Está fría vuestra mano?, ¿Vuestra sangre, sin fiebre?, ¿vuestro deseo sin rabia? ¿Os ponéis a la altura de vuestro acto?
-
- Aspiráis al hecho, ante él os sacáis vuestros calzados y vuestra vestidura. Este os exige desnudos y nuevos. Para él no suena ninguna lucha, no ondea ningún fuego, no resuena ningún grito. No se enciende en vuestro pecho y en vuestro colérico ánimo. El acto quema una llama clara sin humo, frío en su calor, moderado en su brillo. Así se eleva, así andáis vosotros la marcha, así os acpeta: sin prisa y sin pausa, frío y claro en vosotros, a vosotros satisfechos sin embriaguez, a vosotros sagaces sin reproche, voluntarios pero sin arrojo, a vosotros ¡nuevos agentes del nuevo hecho! ¡Hecho y actor ya fundidos como ayer en hoy y hoy en mañana! ¿Qué os persigue aún? ¿Qué os preocupa aún? ¿No ha disminuido vuestra impaciencia y resuena ante esta sala como un eco desagradable?
- 61.- EL PADRE DE EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: (sin atender a éstos) Mi boca está llena, de ella se derrama.

Mi habla se ha consumido, suprimida por el desahogo de esta noche. Soy un cascabel golpeado por un mazo. Soy el árbol, el sonido de otro. Yazgo hundido, iel que aquí yace se apoya en mis hombros y sobre los hombros de todos vosotros juntos! (dirigiéndose a los seis) ¿Alcanzáis la voz de tal altura, os recorrerá la ardorosa presión por el cuerpo desnudo bajo las túnicas? Se levantan del piso vuestras plantas pegadas a él y vuelan hacia arriba vuestras cuerdas por el lazo?... Sentís aún el dolor, la espina, el vértice de un tormento? El se dobló mudo. ¡El curo la herida de nuestra carne antes del golpe!

- 62.- PADRE DE EUSTACHE DE SAINT-PIERRE:(...) ¿Es vuestro dedo más que la mano, vuestra pierna más que el cuerpo? El cuerpo busca el servicio de todos los miembros, las manos de un cuerpo crean vuestra obra. Por vosotros rueda uno y ninguno, en lo más grande lo más pequeño, en lo más pequeño, lo más importante. ¡Compartid entre vosotros vuestra debilidad, fuertes y poderosos en el ímpetu de la unión! (Sus palabras suenan en el mercado proféticamente reavivadas) ¡Salid a la luz de esta noche!
- 63.- PADRE DE EUSTACHE DE SAINT-PIERRE: (...) Salgo de esta noche y no voy a ninguna noche más. Mis ojos están abiertos, no los cerraré más. Mis ojos ciegos son buenos, porque no tienen nada más que perder: ¡he visto al Hombre nuevo que ha nacido esta noche!
- 64.- Lämmert, Eberhard. "Die Bürger von Calais" (en: Das deutsche Drama. Hrsg. Benno v. Wiese. Band II. Düsseldorf, August Bagel, 1968.)
- 65.- Pinthus, Kurt. "Versuch eine zukunfftigen Dramas" (en: Pörtner, Paul, op.cit.,;p.344,t.I)
- 66.- Muschg, Walter. Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München, Piper, 1963;p.38.'

III LA TRILOGIA GAS

-La relación del hombre con la técnica

En Alemania el proceso de industrialización se inició tardíamente en 1880, lo cual generó un desequilibrio entre el desarrollo económico vertiginoso y la organización y estructura sociales. A principios de siglo se daba el fenómeno de la coexistencia paralela de una producción creciente con un tipo de sociedad donde las nuevas clases obreras no tenían lugar. Alemania mantenía aún la misma estructura familiar, la misma vivienda que en el pasado siglo mientras que el proceso acelerado hubiera exigido un cambio radical en esos niveles. En otros países europeos esta evolución fue lenta permitiendo así un acomodamiento pacífico de las estructuras.

El cambio material y espiritual recayó con todas sus consecuencias en los grupos sociales relacionados con la industria. Se perfiló entonces un agrupamiento propio de la maquinización: la masa. El obrero integrante de la masa había perdido su relación con la tierra misma, era un nómada habitante de la ciudad. En su vida de hacinamiento y privaciones había aprendido a respetar sólo a los hechos mismos, a carecer de tradición y de creencias. Si el modo de vida rural generaba una sociedad orgánica, la vida de la ciudad correspondía a lo inorgánico. Estos conceptos hacen referencia al sentimiento de estar "hospedado en el mundo", de "seguridad cosmológica"*¹ que le ofrecían las antiguas sociedades rurales donde prevalecían valores como los de convivencia, ayuda mutua, cooperación y nucleamiento entre iguales. En contraposición las nuevas formas de sociedad son inorgánicas en el sentido de que nuclean al hombre en agrupaciones sin vínculos enraizados en la vida misma (el sindicato, el partido).

La historia de la Humanidad es comparada por Spengler con la historia de un organismo biológico, la Humanidad, afirma, es un concepto zoológico. En ella se producían formas individuales, las culturas. Estas crecen como organismo pero cuando ya han exteriorizado todas sus posibilidades se cristalizan rápidamente y se convierten en civilización. Esta equivale a un estado último y artificial y configura el siglo XX. La primera década de este siglo, entonces, era fin de una cultura y surgimiento potencial de otra nueva. Como todo período de decadencia existían síntomas claros de profundas grietas: la ciudad y la técnica.

Los ideales de la civilización sólo existen para los habitantes de las grandes ciudades. El socialismo, el darwinismo, los problemas femeninos y matrimoniales, la tendencia hacia una sensibilidad enfermiza, "todo esto es inexistente para el sentimiento del hombre de la aldea y, en general, de la Naturaleza, todo ello es patrimonio exclusivo del hombre cerebral de las grandes urbes."² El ritmo urbano impone al ser humano un alejamiento de lo orgánico, esto es, de la vida como fuente de todo lo existente. El hombre se convierte en un desarraigado;³ (...) "un parásito, hombre puramente atendido a los hechos, hombre sin tradición, que presenta en masas informes y fluctuantes, hombre sin religión, inteligente, improductivo, embuido de una profunda aversión a la vida agrícola y a su forma superior, la nobleza rural; hombre que representa un paso gigantesco hacia lo inorgánico, hacia el fin."⁴

Para Spengler el alma occidental es inventora por Naturaleza, "espiaron las leyes del ritmo cósmico para violentarlas y crearon así la idea de máquina como pequeño cosmos que sólo obedece a la voluntad del hombre."⁵ "Al mismo tiempo que en racionalismo viene la invención

de la máquina a vapor, que todo lo revoluciona y transforma de pies a cabeza el cuadro económico del mundo."*6 El crecimiento desmedido de la población también fue producido por la máquina que sirve y dirige al mismo tiempo al centuplicar las fuerzas del hombre. Como consecuencia de ello el patrón de valoración del hombre, de la vida es la máquina. Esta pierde progresivamente forma humana y en vuelve al mundo en "una red infinita de fines, fuerzas, corrientes, tensiones."*7 "El hombre fáustico se ha convertido en esclavo de su creación. Su número y la disposición de su vida quedan induídos por la máquina (...) el aldeano, el artífice, incluido el comerciante, aparecen de pronto inesenciales si se comparan con las tres figuras que la máquina ha educado durante su desarrollo: el empresario, el ingeniero, el obrero de fábrica."*8

La humanidad sufre así un cambio radical de condi ción pues el hombre se transforma en problemático, en en fermo. Ya no puede desarrollarse en sus potencialidades sino que en el aislamiento de la masa pierde su individa lidad, sus condiciones espirituales y se convierte en pie za de engranaje, en parte de una automatización de la so ciedad.

Contra esta situación humana se promueven una serie de reflexiones tendientes a revelar la raíz del problema generador surgiendo la meditación sobre la técnica como constante en el pensamiento europeo de las primeras décadas.

La técnica ha generado el mundo contemporáneo en el que el hombre está hoy "azorado" como dice Ortega "por la conciencia de su principal ilimitación. Y acaso ello contribuye a que no se sepa ya quién es porque al hallarse, en principio, capaz de ser todo lo imaginable, ya no sabe qué es lo que efectivamente es."*9 Esta ilimitación del hombre se origina en la característica del conocimiento técnico mismo que consiste en una apreciación numérica

del obrar de la naturaleza a la que se maneja pero de la que se desconoce su verdadero ser. "Mediante la experiencia numérica puede el hombre manejar el misterio, pero no lo ha descubierto" afirma Spengler^{*10} para conceptuar por ello a la máquina, producto del saber técnico, como una falsificación de la Naturaleza que engañosamente pretende perfeccionar el mundo.

La técnica estuvo al servicio de la vida del hombre hasta que se independizó de ella y llegó a una expansión desmesurada y sin cauce invadiendo todos los ámbitos humanos al punto que dejó relegado al hombre en tanto que lo convirtió en auxiliar de ella. La máquina parecía pues no liberar al hombre de la servidumbre sino imponerle una nueva especie de esclavitud. El desarrollo técnico de la humanidad convierte al nuevo Fausto en esclavo de su creación con las consecuencias más dañinas para el hombre y su contorno.

En las primeras décadas del siglo XX la máquina se convirtió de esta manera en la piedra de toque para la protesta de los intelectuales contra la situación del hombre enajenado en la sociedad industrial. En filosofía se hará disciplina la antropología filosófica con pensadores de la talla de Buber y Scheller, tomando como preocupación la esencia del hombre contemporáneo amenazada por la civilización misma. En sociología se hablará del homo oeconomicus como nueva entidad producto de la industrialización y en política el anarquismo y el socialismo combatirán por lograr una mejora en la víctima de la máquina, el obrero.

Otra variante se halla en literatura pues convivieron en Europa dos movimientos que si bien partieron de la máquina lo hacían con intenciones opuestas. Por un lado el futurismo que proclamaba amor a la máquina y al hombre

masa en su famoso manifiesto "El hombre multiplicado y el reinado de la máquina". En este escrito postulaba como canon estético de la belleza a la "idea de belleza mecánica" y como necesidad programática "preparar también la futura e inevitable identificación del hombre con el motor".^{*11} En otro sentido diametralmente opuesto el expresionismo manifestó su repudio al hombre máquina porque la época lo había transformado en simple instrumento. "Se ha convertido en una herramienta de su propio trabajo, no tiene más sentido desde que sirve sólo a la máquina. Esta le ha quitado el alma."^{*12} confiesa Hermann Bahr en su arrebatada definición de expresionismo.

Precisamente dentro del movimiento un autor como Georg Kaiser se alza para atacar y prevenir a la humanidad del proceso corrosivo de la civilización industrial con la trilogía Gas. Las tres obras desarrollan la idea utópica de salvar al hombre en conjunto por medio de la denuncia y la revelación de sus enemigos: la máquina y la técnica. Como Spengler, Kaiser toma la veta nietzscheana de la decadencia del hombre como especie y la idea del ocaso de la civilización occidental promovido por su desarrollo técnico. De la misma manera los protagonistas de la trilogía serán el empresario, el ingeniero, y el obrero en torno a la producción del combustible que mueve a la técnica del mundo, el gas. A lo largo de las tres obras quedará señalado el poder destructor del avance científico en tanto el gas pasa de ser un simple material a un medio de poder incontrolado para concluir en gas venenoso.

La solución sugerida en las obras también supone una vuelta a formas orgánicas de comunidad y a un contacto más estrecho con la Naturaleza.

El tema es enfocado desde varias perspectivas pero siempre atendiendo a la preservación del individuo y de su espiritualidad en una evolución automatizante del mundo.

Maschinen, die haben meinen Vater ausgesaugt -die haben meine Mutter an den Türhaken geschnürt -die werden mich zermalmeh, wenn ich sie nicht unter mich zwinge. Das Werk -mit seinen Maschinen- mit seinen Menschen zwischen mich und das Furchtbare gestellt -das hat mir die erste Ruhe gegeben!

(663,I)*13

La riqueza no es producto de la voluntad de poder y dominio sobre los demás sino la simple huída de la máquina como monstruo avasallador del hombre. Ya en la originalidad de la explicación está presente la reflexión que hemos tratado anteriormente.

Todo el capital descansa sobre la única mano del Millonario. Este comenzó siendo dueño de una fábrica y ahora posee veinticuatro, incluyendo minas de carbón en las que se produce la catástrofe primera de la trilogía. A pesar de su origen carece de toda compasión para quienes se hallan como él estuvo en el pasado. Por eso si bien se hueja un tema de raíz social no se puede decir que El coral sea una obra de denuncia. Más aun, consiste en el drama de un individuo enfrentado a otros y no en un conflicto de ideas acerca de la sociedad o la riqueza.

1.- Presencia del hombre viejo destruido por la sociedad

La situación del hombre masificado no aparece como situación salvo con referencia al conflicto del protagonista, como en el tercer acto cuando se relata la huelga que han hecho los obreros a causa de la catástrofe minera. Sí aparecen ejemplos aislados de personas necesitadas que han llegado a verse obligadas a mendigar ayuda. Con ese motivo asisten al "Cálido corazón de la tierra", despacho que el Millonario ha puesto para sus obras de caridad del "Martes abierto" durante el cual su Secretario se hace pasar por él.

La primera aparición es una prostituta, predilecta figura del expresionismo como ya lo mencionamos, que conserva intactas sus virtudes espirituales si bien ha de bido vender su cuerpo por pobreza.

DAS FRAULEIN IN TAFFER: Die Hölle, mein Herr! -Ja- wohl, die Hölle. Ich verwende keinen extremen Aus druck. Das ist meine Art nicht. Oder kann man das besser bezeichnen, wenn--Man ist Mensch- man hat eine Mutter- an Gott glaubt man--Nein, mein Herr, diese Fähigkeit ist mir nicht abhanden gekommen - im grossen und ganzen nicht! --und- ich kann es nicht laut sagen-: kaufe mir mein Brot mit meinem Leib! (655,I) *14

Como segundo ejemplo se presenta al hombre que tes timonia la alienación extrema sufrida por un individuo al punto de convertirse en un objeto al que se puede desechar

DER MANN IN BLAU:(den Kopf in die Hände vergrabend) Wegeschickt bin ich, nachdem ich mich von Kräften gearbeitet habe! -Bin ich ein alter Mann? Ich ste he in den besten Jahren -und sehe wie ein Greis aus. Der Anzug schlottert um mich, den ich einmal aus füllte bis in die Nähte. Das System hat mich ruiniert-

SEKRETÄR: Sie sind Arbeiter?

DER MANN IN BLAU: Jeden ruiniert das System -die unmenschliche Ausnützung der Leistungsfähigkeit. Der Andrang ist ja gross genug- darum muss schnell verbraucht werden, um Platz zu schaffen.(656,I) *15

El último caso es el de la Dama que pertenece a un nivel social bajo pero que se halla en una situación eco

mica acuciante para la educación de la hija, también en sus circunstancias ha fallado la sociedad al no darle recursos suficientes.

Los tres ejemplos son productos últimos de un avance material de la Humanidad que en su derrotero va dejando rezagados a los que destruye sin contemplación. También en ese progreso sin límites el arte ha sufrido un descarnamiento gradual al punto de dejar a un lado toda tradición y arraigo con el pasado. La postura de los artistas puede dar la verdadera dimensión del hombre moderno con respecto a la historia que lo precede.

MUSEUMDIREKTOR: In diesem neuen Museum, das ich leiten soll, propagiere ich den Bruch mit jeder Vergangenheit.

ARZT: Und was bleibt übrig?

SÄNGERIN: Leere Wände.

MUSEUMSDIREKTOR: Leere Wände, für deren Bedeckung ich so gut wie nichts habe.

ARZT: Ein originelles Museum.

TOCHTER: Tennishallen.

MUSEUMSDIREKTOR: Es soll eine Verlockung zur neuen Leistung werden. Ein betonter Anfang. Das bedeutet durchaus keine abfällige Kritik des vorhergegangenen -die Anerkennung ist sogar masslos. Wir sitzen alle noch in seinem Schatten. Das quält uns irgendwie. Wir müssen wieder in das volle Licht hinein- und abschütteln diese Kreuztragung. So stellt es sich mir dar. Wie eine Kreuztragung lastet das auf uns- diese Masse der Vergangenheit, von der wir nicht wegkommen ohne Gewalt und Verbrechen -wenn es sein muss! (671,I)¹⁶

El vocero del sector relegado de la sociedad es el Hombre de Gris, personaje que representa las ideas socialistas acerca de la riqueza. Si bien no es un obrero y no se halla en contacto con ellos ha ideado un medio para resolver la diferencia entre pobres y ricos, raíz de todos los problemas de la Humanidad según su teoría. La solución consiste en la declaración del Millonario acerca de la ignominia de la riqueza mediante la cual hará desistir a pobres y ricos de la diferencia entre ellos. El personaje aun siendo estrafalarario llena una necesidad dramática porque escucha con espíritu crítico la explicación del Millonario acerca del modo en que se enriqueció y plantea la angustiante situación de los que aún no han descu**bierto** el verdadero secreto del mundo tal como lo concibe este último. El enfrentamiento del socialista con el Millonario es el primero de una serie donde las ideas están concretadas en la discusión de dos individuos como el Hijo del Millonario y el Ingeniero en Gas, y el Gran Ingeniero con el Obrero Millonario en Gas-segunda parte.

El Hijo del Millonario ha vivido una vida paradisíaca rodeado de comodidades y recorriendo el mundo hasta que conoce el valor de la palabra Hombre. Su curiosidad lo hace viajar en un barco carbonero donde toma contacto con todas las miserias de los que allí trabajan bajo condiciones inhumanas. *17 Se despierta en él un inflamado deseo de ayuda al prójimo que lo convertía en enemigo del mundo de su padre en completa contradicción con todo lo que fue antes. Como el Hombre de Gris se unirá al desvalido sin serlo e intentará mediar por su suerte. Su primera misión es reclamar por un fogonero en medio de la frívola reunión del barco paterno.

SOHN:: Wir können doch den Charakter des Albatros
feststellen: er ist ein Kohlendämpfer! -Kapitän ,

Sie müssen doch die Schiffe kennen, die verkehren?

KAPITÄN: Auf diesen Albatros hätte ich nicht gera
ten.

SOHN: Weshalb nicht?

KAPITÄN: (lächelt)

SOHN: (an die andern) Ist das so wunderbar? Fahren
nicht andere Menschen auf solchen Schiffen?

KAPITÄN: Für Passagiere sind sie nicht einge-
richtet.

SOHN: Für die nicht- aber die Matrosen, Heizer sind
doch Menschen? (674, I) *18 (el subrayado es nuestro)

El hijo comprende con desesperación lo que su pa-
dre aprovechó para sí, la desigualdad que se presenta en
tre los hombres. El nuevo conocimiento del mundo se incor-
pora en él como conflicto generacional en el cual es juez
y parte.

SOHN: Wie Schuppen ist es mir von den Augen gefa-
llen. Das ganze Unrecht, das wir begehen, wurde mir
offenbar. Wir Reichen -und die andern, die ersticken
in Qualm und Qual -und Menschen sind, wie wir. Mit
keinem Funken Recht über wir das -weshalb tun wir
es? Ich frage dich, warum? Sage mir eine Antwort,
die dich und mich entschuldigt? (el subrayado es
nuestro) (677, I) *19

Posteriormente la suerte del fogonero del barco
que es tratado desaprensivamente por su padre y amigos a
pesar de estar a punto de morir lo convence de su nueva
posición rehabilitadora. Con la nueva visión del hombre
adquirida en tales experiencias se decide a participar en
la vida de los obreros de su padre justo cuando una gran
catástrofe en las minas revela el frío y desapasionado ac

cionar del progenitor con respecto al personal. A aquél no le interesa la suerte de los individuos sino el orden y buena marcha de sus negocios. El Hijo pierde la pacífica actitud de samaritano y se convierte en activo militante que enjuicia en nombre del último de los trabajadores.

SOHN: Ich war im Hof am Schacht, als du sprachst. Du musstest ja selbst auftreten, um den Aufruhr zu unterdrücken. Ich war unten in der fahlen Menge- und sah dich oben hinter den drohenden Gewehren dastehen. So kalt und fern. Deine Worte klatschten wie Eisstücke auf die Versammlung nieder. Keiner wagte mehr einen Ausruf. Bis du die Schliessung des Betriebs androhtest, die Tausende- Frauen und Kinder- dem Hunger auslieferte. Da tat einer den Mund auf!

MILLIARDÄR: Du warst es, der...

SOHN: Der Mörder rief! -Das ist noch nicht das letzte. (685, I) *20

La Hija por su parte también ha adoptado la misma posición que su hermano desde el incidente del fogonero y se ha volcado hacia el nuevo mundo descubierto con espíritu redentor.

MILLIARDÄR: (nimmt ihre Hand nicht) Wohin gehst du jetzt?

TOCHTER: Zu meinen Schwestern und Brüdern.

MILLIARDÄR: (tonlos) Dahin gehst du--

TOCHTER: Wirst du mich bei den Ärmsten der Armen kennen? (683, I) *21

Pero de ninguna manera se ha de pensar que el socialismo se halla planteado en la obra como solución para el conflicto, antes bien no deja de ser otro efecto más del mundo desquiciado. Como prueba de ello se encuen

tra la transformación del Hombre de Gris en nuevo rico. Una vez que ha renunciado a su imagen del cuadro social y ha adoptado la huida de la miseria como medio de acceso a la riqueza se presenta ante el Millonario convertido en un recalcitrante "fugitivo".

DER HERR IN GRAU: Ich segne Sie. Aus rosenroten Wolken haben Sie mich auf die platte Erde gestellt. Auf beiden Füßen wuchte ich kerzengerade. Ihr Gesetz herrscht: wir fliehen! Wehe dem, der strauchelt. Zertreten wird er -und über ihn weg tobt die Flucht. Da gibt es keine Gnade und Erbarmen. Voran -voran! - hinter uns das Chaos!

MILLARDÄR: Und erreichten Sie schon einen Vorsprung?

DER HERR IN GRAU: Ein folgsamer Schüler war ich. Reichtum häufe ich und stelle diesen blinkenden Berg zwischen mich und die anderen. Ungeheure Energien sind entwickelt, wenn man das Gesetz weiss. Man rennt noch im Schläfe und mit fertigen Projekten springt man morgens vom Bett. Es ist die wilde Jagd. Gott sei Dank, dass Sie Ihr Geheimnis nicht mit hinübernehmen -jetzt kann ich der Menschheit das wahre Heil verkünden! (705,I)*²²

2.- El coral como símbolo de la obra

El drama parte de una noción de mundo muy particular que justifica en última instancia la separación del hombre de su prójimo para su mejoría individual. El Hombre de Gris ve el mundo como un caos, el Millonario como una tormenta, el Sacerdote como una "casa con ventanas oscuras". Las tres metáforas dan una base para el problema del Millonario que pretende haber encontrado una salida, un punto de apoyo para no caer en ese abismo, la huida sistemática.

DER HERR IN GRAU: (nach einer Pause -scharf) Ist das Ihre Weltordnung?

MILLIARDÄR: Nicht meine -es ist die Weltordnung.

DER HERR IN GRAU: Die Klassen sind kürzer oder weiter vorgekommene Flüchtlinge?

MILLIARDÄR: Alle sind auf der Flucht.

DER HERR IN GRAU: Und die am raschesten Fliehenden -die-

MILLIARDÄR: Die verstörtesten Feiglinge-

DER HERR IN GRAU: Triumphieren!

MILLIARDÄR: Wie meinesgleichen! (664,I) ^{*23}

El caos no es un estado momentáneo como lo cree el socialista sino una condición inherente al mundo, eterna, contra la cual nada se puede hacer.

DER HERR IN GRAU: Das Chaos tut sich auf!

MILLIARDÄR: Es ist aufgetan -darum rette sich auf einen festen Fleck, wer kann. (667,I) ^{*24}

El que logra huir como el Millonario tiene que poner una pared entre la firmeza lograda y el abismo pasado, de allí la necesidad de dobles. Un doble externo que lo aleje de todo contacto con la pobreza y con las situaciones conmovedoras y un doble interno, su hijo, que viva un mundo de apariencia falso pero feliz y ordenado. La enemistad de su Hijo lo obliga a matar al Secretario para adueñarse de una juventud dichosa como apariencia encubridora del verdadero caos.

De esta manera no hay valores espirituales ni morales que justifiquen los actos humanos, tampoco hay libre albedrío en tanto el impulso a la huida no es elegido y es común a todos. El hombre forma parte del caos, del remolino del mundo en una carrera donde se juega la sub-

sistencia.

El Millonario reconoce sin embargo que la huída tiene un punto de llegada que es el comienzo; tiene un trayecto circular que a pocos se les revela. El comienzo es el refugio para el caos, es la negación de todo lo que se mueve sin sentido, es el estado de permanente dicha. La clave se halla en la expresión bíblica "seráis como niños", pues en ella se esconde el paradigma del paraíso, la vuelta a una situación de pureza y tranquilidad.

MILLIARDÄR: Ich habe das Paradies, das hinter uns liegt, wieder erreicht. Ich bin durch seine Pforte mit einem Gewaltstreich -denn die Engel zu beiden Seiten tragen auch Flammenschwerter! - geschritten und stehe mitten auf holdestem Wiesengrün. Oben strömt Himmelsblau. (710,1) *25

Algunos hombres, los más débiles, huyen con más celeridad de la oscuridad y del miedo; pues el temor los ha arrastrado hacia adelante con más fuerza.

MILLIARDÄR: (...)Woher stammen die Grossen, die eine Welt erobern? Aus dem Dunkel steigen sie herauf, weil sie aus dem Dunkel kommen. Dort erlebten sie das Furchtbare -auf diese oder jene Weise. Schaurige Meteore sind sie, die grell aufflammen-und fallen! (664,1) *26

La metáfora de meteoros revela la verdadera situación del hombre cualquiera sea su destino, pobre o rico. La suerte de la Humanidad está regida por una fuerza ciega ante la cual los individuos no pueden hacer otra cosa que dejarse arrastrar por ella.

Los hombres no pueden actuar conjuntamente ni mucho menos intentar modificar el desorden del mundo, la

acción individual para la propia conservación es el único camino. La muerte del Secretario es un ejemplo ya que el Millonario la justifica en la medida en que recupera su felicidad personal.

Sin embargo el relato del pasado del Secretario da la pista de lo que constituye el único paráíso posible para la Humanidad, la vuelta a la Naturaleza. La niñez presentada ante el Millonario es un continuo vagar por el río con un perro como mascota, viviendo en una población pequeña, querido por los afectos más simples y sencillos. La identificación de ese pasado con las características del coral se hace evidente si planteamos que ésta crece en el suelo del mar así como la infancia del Secretario se desarrolló en contacto con la Naturaleza, el peligro para ambos está en la costa donde "ruge el tumulto y nos desparramamos en el furor de la vida". Sin embargo se puede permanecer lejos de ella y vivir en armonía total con el origen de la vida.

MILLIARDAR: Wissen Sie, wie das vom Boden des Meeres wächst? Bis an die Fläche des Wassers -höher reckt sie sich nicht. Da steht sie, von Strömen umspült- geformt und immer verbunden in Dichtigkeit des Meeres. Fische sind kleine Ereignisse, die milde toben. Lockt das nicht? (711,I) *27

El Secretario no ha sufrido grandes golpes sino que en su vida los hechos han sido como los peces, pequeños acontecimientos.

SEKRETÄR: (...) Manche dunkle Stunde habe ich erlebt -es warf mich hierhin und dorthin -aber im Grunde konnte mich nichts erschüttern. Ich besass ja das grösste Gut, von dem man ohne Mass zehren

kann: die lebendige Erinnerung an eine glückliche Jugend. Was später kam, wurden nur Wellen , die über einen See streichen, der klar den blauen Himmel spiegelt. So glatt und ungetrübt liegt meine reine Vergangenheit in mir ausgebreitet! (689,I) *28

Los hombres son como fragmentos desprendidos del árbol de coral, de modo que han perdido las cualidades del mismo, o sea su unión con la Naturaleza, su vida armónica con el medio. Como fragmento ha quedado sin protección, desvalido, y como tal la búsqueda consistirá en volver al paraíso a costa de cualquier precio, muerte y engaño en este caso.

MILLIARDAR: (...)Angetriebene sind wir alle - Ausgetriebene von unserm Paradies der Stille. Losgebrochene Stücke vom dämmernden Korallenbaum -mit einer Wunde vom ersten Tag an. Die schliesst sich nicht -die brennt uns -unser fürchterlicher Schmerz hetzt uns die Laufbahn!----Was halten Sie in der Hand? (Er hebt die Hand des Geistlichen mit dem schwarzen Kreuz hoch) Das betäubt nur den Schmerz. (Er hat die rote Koralle in seinen beiden Händen vor seine Brust.) Das befreit vom Leid!(711,I) *29

No se podría finalmente hablar de transformación o renovación del hombre, antes bien de una salida egoísta para una existencia que se justifica con apariencias. Sin embargo en la obra ya están presentes los dos polos opuestos, Naturaleza-Mundo tecnificado, que serán marco de referencia para el resto de la trilogía. Así también se hayan configurados los intereses mezquinos de la casta de hombres viejos de los cuales surgirá el Hombre Nuevo.

3.- El lenguaje del espacio escénico

El espacio que rodea al Millonario es ampliamente sugestivo en tanto que con sus formas geométricas y colores aporta mayor relieve al texto dramático.

"El cálido corazón de la tierra" sugiere limpidez, bondad, ternura y le corresponde una habitación cuadrada y ovalada con pocos muebles blancos donde parece reinar un poder angélico. Pero ese día de recepción significa para el Millonario un método de escape para no presenciar la miseria que tanto terror le causa, lo cual se presenta como el verdadero motivo hipócrita y mezquino de tanta solidaridad.

También el acto II que transcurre en el velero de lata la profunda diferencia existente entre la cubierta blanca y soleada de los frescos tripulantes y la oscuridad calurosa y gris de los de abajo, los fogoneros. La separación de arriba y abajo en el velero es símbolo de la existente en el nivel social, tanto como el contraste de sus ropas y sillas blancas con el negro que los sirve.

SOHN:(...)-Hier unter den weichen Sohlen deiner
weissen Schuhe brodeln das Fieber. Halbe Dunkelheit herrscht! -Reisse diese Wand von Holzplanken auf - die so dünn ist und so grauenhaft trennt! -und sie hinab- seht alle hinab- und erlebt es auch: dass euch das Wort im Munde stockt, mit dem ihr euch vor einem da unten brüsten wollt!(678,I)*30

Mientras tanto su lugar de trabajo tiene la frialdad del cuadrado y de la simetría de la decoración. Enormes fotografías en tonos de marrón que representan fábricas para eterna memoria del miedo que lo hizo rico y lo impulsa a serlo más aún y una única ventana que ocupa el fondo de la escena en la cual se ven sólo chimeneas. Esa

atmósfera creada es una especie de cárcel para su vida, un límite tras del cual no puede avizorar más que el vacío o el terror de la pobreza.

MILLIARDAR: (...)(Er führt ihn vor die Photographien) Siehst du das? Graue Fabriken, Enge Höfe! (Zum grossen Fenster hinten tretend) Siehst du das? Schlotte- Schlote. Wo ist Erde -Grashalme- Gesträuch? -- Daher komme ich! --Kennst du mein Leben? --(...)Aus jeder Not habe ich mich ausgeschwungen, so erzähle ich dir jetzt.(...) Ich habe mich keine Stunde einschläfern lassen. Mit diesen Bildern habe ich mich umstellt -diese Wand habe ich offen gehalten, damit es sich nicht verdunkeln kann. Es soll mich aufscheuchen aus Ermüdung und Rast. Das gelte mir Mahnung und Warnung ins Blut: nur nicht dahinab--nicht dahinab! (687,I)*31

-Gas y Gas-segunda parte: el hombre, lobo del hombre

1.- Introducción

La segunda parte de la trilogía ocurre 40 años a proximadamente después de El coral. El Hijo del Millonario que tenía en la primera 20 años es ahora sexagenario. Bajo su dirección la fábrica ha cambiado sustancialmente. La tecnificación ha avanzado, las instalaciones se han modificado para la producción de gas. Pero lo que distingue la fábrica de otras son las reformas sociales logradas: la paga de los obreros no es en calidad de sueldo sino de participación en las ganancias, la cual aumenta según los años de trabajo. No hay pobres ni ricos, todos comparten todo desde el Hijo del Millonario hasta el último obrero.

No hay rangos ni jerarquías, los obreros se contactan directamente y sin aviso con el Hijo del Millonario. Como efecto de la reforma social la fábrica ha logrado una producción intensa que le permite ocupar como monopolio la demanda mundial de gas y alcanzar el máximo de productividad humanamente posible. Ese milagro se debe al clima de libertad y comunidad que reina en la fábrica, opuesto a la explotación de El coral. Con menos motivo hay roces en la relación entre el Hijo del Millonario y los obreros, o entre ellos mismos ya que todas las diferencias se hallan zanjadas.^{*32}

2.- La figura del gas

En ese cuadro de paz y de trabajo a conciencia surge una figura simbólica, el Señor Blanco que personifica al gas con forma humana. Este personaje aparece sólo en el primer acto a manera de introdutor de la acción ya que por sus preguntas el espectador se entera de lo anteriormente dicho y de la única falla posible en la producción.

DER WEISE HERR: Und wenn das Gas einmal--explodiert?

SCHREIBER: (starrt ihn an)

DER WEISE HERR: Was kommt dann?

SCHREIBER:(sprachlos)

DER WEISE HERR:(spricht ihm hauchend mitten ins Gesicht) Das weisse Entsetzen! -(Sich aufrichtend-hinaufhörend) Musik. (Auf halbem Wege zur Tür ein haltend) Valse.(Ab. lautlos) (13,II)^{*33}

Su presencia casi irreal se confirma por la inexplicabilidad de su entrada y salida, apenas perceptible ambas para el escribiente, que no escucha su llegada. Ade más sopla su mano cada vez que se habla de gas, siendo el

primero que menciona el terror blanco.

È Luego de la salida del Sr. Blanco el conflicto en tre hombres se cambia por el antagonismo entre hombres y mundo inanimado. La materia trabajada por el hombre comienza a movilizarse, a desarrollar su propia dinámica. Por un momento se convierte, como poder cambiante de estado, en sujeto exclusivo de la acción dramática cuando explota el gas en la fábrica.

(Ein Zischlaut zerspleisst die Stille draussen-
malmender Donner kracht kurz los: die Schlote kni-
cken und fallen um. Rauchlose Ruhe. Das grosse Fens-
ter prasselt mit Scherbenregen in den Raum.) (17,II) *34

La "acción de la materia determina el acontecer del primer acto. La agitvación del gas, que hasta ahora se ha ba mantenido bajo control, impulsa a los hombres al papel de los que reaccionan. En oposición a la extrema amenaza se unen para defensa en común y surge una espontánea solidaridad de todos contra la técnica enemiga. Las diferencias sociales y de sexo se hacen irrelevantes, mujer y hombre, Ingeniero y Millonario se hallan unidos en su esfuerzo comunitario.

El conflicto en el que la masa se ve involucrada cambia desde la polémica entre los capitalistas y los obreros hasta un antagonismo contra el gas que explota. En El coral los ejemplos mostraban el desencuentro entre los obreros y el Millonario, la insensibilidad y crueldad de éste, mientras que en este caso queda bien claro la incapacidad del Hijo del Millonario para impedir la muerte de los obreros, ya que puede contener a la técnica en sus efectos nocivos contra los hombres. Este hecho hace que los hombres tengan que plantearse un nuevo futuro. La discusión se enciende con la figura del Ingeniero. Los obre

ros que lo consideraron como el principal culpable exigen si inmediato despido en la creencia de que con un nuevo ingeniero se podrán evitar futuras explosiones. El Hijo del Millonario quiere conservarlo pero no para construir la fábrica de gas sino para realizar un pacífico proyecto de colonización. Los empresarios capitalistas y el Ingeniero están convencidos de que no se puede tomar en serio la posibilidad de una nueva explosión. De este modo pues, las concepciones divergentes del modo de vida y de producción futuros ubican el conflicto nuevamente en un nivel humano y dan pie para el tema del segundo acto.

3.-Presencia de la masa

Existen en esta obra dos tipos de masa: la de los obreros y la de los empresarios. El interés de ésta última se sitúa en el sector económico, concentrado en los capitalistas. El problema que los incita a protestar radica en la huelga de la fábrica de gas, pues promueve otras huelgas en solidaridad y paraliza toda la producción. Como grupo está socialmente opuesto al de los obreros; dramáticamente se hace claro que cada Señor Negro opina por su criterio individual y no como los obreros.

La masa de los obreros se manifiesta poderosa en el acto I durante el cual cada obrero se explaya respondiendo a la pregunta quién, implantando a su vez sin lista previa un orden de exposición espontáneo. A la tribuna sube cualquiera, sin nombre, con una denominación referida al grupo: muchacha, mujer, obrero. Tras su exposición se suman a la masa con su grupo. El mismo contenido y la forma de expresión de cada discurso realzan aún más la impersonalidad del hecho y su carácter representativo.

STIMME:(von neuem schwellend) Wer?!

(Mutter auf die Tribüne)

MUTTER: ¡Ich!

(Stille)

MUTTER: Einer Mutter Sohn zermalmte die Explosion!
Was ist das? Was erschlug das Feuer! Meinen Sohn?
-Den kannte ich nicht mehr- den begrub ich in einer
Frühe, als er zum erstenmal ins Werk wegging! (...)
Hier: eine Mutter- und drüben der Ingenieur!!

(Frauen schieben sich unten dicht)

FRAUEN: Mein Sohn ist es!!

MUTTER: Mutter und Mutter und Mutter ihr- Söhne
schreien in euch- erstickt es nicht: bleibt weg vom
Werk- bleibt weg vom Werk --da ist der Ingenieur!!

(41,II) *35

La forma en que la masa reacciona a cada orador es de notoria homogeneidad. Incluso existe una especie de respuesta en las palabras del grupo correspondiente del otro sexo. Tras la Hermana, el Hermano, el Hijo, luego de la Madre. Hermano, Marido e Hijo representados por tres obreros que poniéndose en lugar de aquellos comienzan su discurso como tales. Una vez que ha terminado el grupo correspondiente se identifica bajo un mismo grito.

(Arbeiter auf die Tribüne.)

ARBEITER: Mädchen-ich bin der Bruder. Mit meinem Schwur bin ich der Bruder.(...)gebt den Ingenieur her-gebt den Ingenieur her!!

ARBEITER:(um die Tribüne) Bruder bin ich!!

(Arbeiter zu ihnen hinunter.) (42,II) *36

El clima de solidaridad y comprensión crece al punto de sugerir una masa coral con una función clara de interpretar los procesos impulsivos y afectivos del conjun-

to de obreros.

Una perspectiva diferente de la masa la brinda el Representante del Estado y el Capitán, quienes tratan a la masa no como a un grupo humano sino como a un elemento indispensable para restituir la producción y nada más. Su preocupación se centra en salvar el futuro de la fábrica y del mundo, montado sobre la técnica, pero de ningún modo toman en cuenta el factor humano.

Con respecto al tema de la masa la obra de Georg Kaiser se hermana con otros dos dramas clásicos del teatro moderno: Los tejedores de Gerhart Hauptmann y Un enemigo del pueblo de Henrik Ibsen. Lo común a estas obras es la temática social ^{*37} que presenta a la masa enfrentada a un hombre visionario. El pesimismo reina en el planteamiento de Ibsen y de Kaiser, en el primero por la boca del Dr. Stockmann que reclama una democracia ideal y en el segundo con el Hijo del Millonario, defensor de un socialismo utópico. Los altos ideales morales de ambos personajes se alzan hacia una visión idílica de la Humanidad que choca contra la mentalidad de progreso material y burdo del resto. Ambos revolucionarios de ideas que luchan contra el engaño en el cual ha caído la masa de los burgueses en un caso, de obreros en el otro.

La diferencia mayor en el tratamiento del tema se contra en el realismo psicologizante de Ibsen, en el relato minucioso de acciones perfectamente ubicadas en un tiempo y en un espacio. Por el contrario Kaiser maneja ex celentemente un lenguaje abstracto que reduce la acción a la interferencia de fuerzas puras (Obrero-Millonario-Gas), las cuales reducen la complejidad del mundo actual a su esqueleto sustentador.

En Hauptmann la rebelión está encabezada exclusivamente por el pueblo pero el mensaje coincide con el de Kaiser, en el sentido de que el hombre colectivizado, en

masa es el mayor obstáculo para la mejoría moral o material de la Humanidad en su conjunto.

4.- La mutilación psíquica

La técnica no sólo demuestra su poder destructivo con la explosión sino con las consecuencias psíquicas de un concepto de trabajo que está al servicio de la evolución material y que coloca a los hombres como herramientas sin preguntar por su valor, necesidades o placeres. Eso se muestra de primera intención en la conducta del escribiente, del Ingeniero y de los obreros delegados. Los últimos se caracterizan por su dura insistencia en las consecuencias sin comprender razones.

ERSTER ARBEITER: (sich aufrichtend) Wir müssen arbeiten!

ZWEITER ARBEITER: Unsere Arbeit ist es!

DRITTER ARBEITER: Wir sind Arbeiter!

MILLIARDARSOHN: Unermüdlich seid ihr die. Emporge-rissen in die letzte Leistung. Masslos angefeuert vor dem hier. (Auf die 3 Tabellen weisend) Das ist die Hetzjagd schematisiert. Eure Arbeit-in eurer Hände Höhlung aller Lohn. Das munter euch auf-das spornt noch über den Gewinn- da wird Arbeit um der Arbeit willen getan. Fieber bricht aus und nebelt um die Sinne: Arbeit- Arbeit- ein Keil, der sich weitertreibt und bohrt, weil er bohrt. Wo hinaus? Ich bohre, weil ich bohre- ich war ein Bohrer-ich bin ein Bohrer- und bleibe Bohrer!--Graut euch nicht? Vor der Verstümmelung, die ihr an euch selbst anrichtet? Ihr Wunderwesen- ihr Vielfältigen-ihr Menschen?! (22-23, II) *38

Su lógica de esclavos de la máquina se refleja ju
tamente en la incapacidad de los tres de ubicarse en el
lugar del hijo del Millonario. Su pensamiento es obsesivo
y sus reacciones de autómatas como lo demuestra el Hijo
del Millonario en su texto.

El Escribiente se asemeja a los obreros en su for
ma de pensar, no concibe otra óptica que la de su oficio,
por eso el Millonario lo llama "paralítico de la mano iz
quierda". No se siente capaz de afrontar algo diferente.
Lo mismo el Ingeniero que no concibe planificar una colo
nia en vez de fórmulas de gas. Justamente por ello en este
personaje crece para el Hijo del Millonario no sólo el
opositor sino el rival absoluto que quiere atraer la ma
sa hacia su lado.

Otro tanto ocurre con el oficial, su yerno, quien
también tiene la oportunidad de dejar de serlo para cola
borar en el proyecto de colonización, pero no imagina de
jar de ser oficial. Su honor de soldado y el sistema de
valores de las armas no le permiten otro pensamiento que
escape de su condición de tal.

§ MILLIARDARSOHN: Streife dein prächtiges Kleid vom
Leibe und luege die Waffe dabei. Bester Mensch bist
du -meine Tochter wurde ja deine Frau!-makellos ist
der Kern. Woher die Verdunklung? Was trübt und ver
deckt es? Woher die Lockung zum Aufwand?

OFFIZIER: Ich soll--den Offizier--??

MILLIARDARSOHN: Bekenne deine Schuld- und beweise
deine Sculdlosigkeit. Reisse die Blicke nach dir-
und mache diene Stimme dröhnend: unerfüllt blieb
ich, wie ich verkleidet bin fürs Leben in diesen
Rock- furchbare Verleitung von springenden Kräf-
ten in mir in einen Kanal...(30,II)*39

Una variante más de la mutilación que sufre el hombre moderno consiste en la representada por los Señores Negros. Mientras se preocupan por sus intereses más mezquinos coinciden en la perpetuación del trabajo esclavizante opuesto al que hasta el momento han tenido los obreros. No pueden concebir otro destino común que el que rige la producción mundial, la industria gigantesca y la alta tecnificación.

El eje temático del discurso de la masa se centra en el lamento por la deformación ocasionada en el trabajo. El Hermano es descripto como mano, el Hijo como un par de ojos, el marido como pie. La relación entre ellos no ha permanecido intacta, los hombres se hallan desarraigados de su comunidad. La Muchacha se lamenta de no saber que tenía un hermano, la Madre apenas conocía a su hijo, y la esposa lo fue por un día. Los obreros ya antes de la explosión han legado su vida a la fábrica. El pensar del autor se hermana con el de Nietzsche, fundamentalmente con el de Así hablaba Zaratustra. En este libro se encuentra un párrafo muy semejante en cuanto se hace referencia a esa parcialización de la imagen humana: "Y he visto y sigo viendo cosas peores, tan repugnantes algunas que no quisiera hablar de ellas en especial, aunque tampoco quiero callarlas todas; porque hay hombres a quienes falta todo, excepto algo que les sobra, porque lo poseen en demasía: hombres que no son más que ojos enormes y bocas enormes, o formidables panzas, o que poseen algo desarrollado monstruosamente, y a quienes yo llamo lisiados al revés. Y cuando yo volví de mi soledad y pasé por primera vez este puente, no me atrevía a dar crédito a mis ojos, y llegué a decirme: 'Esto es una oreja, una oreja tan grande como un hombre!' Y, mirando con más atención, vi que debajo de la oreja se movía algo tan pequeño y endeble, que inspiraba profunda lástima. En verdad, aquella oreja se alzaba

sobre una varilla extraordinariamente delgada, y dicha va
rilla era un hombre!".^{*40} La coincidencia yace fundament
talmente en la deformación que sufre el hombre por la ac
tividad que desarrolla en una sociedad materialista e in
diferente al crecimiento armónico del individuo. La especi
alización a la que alude Kaiser es fruto de la sociedad
industrial, mientras que Nietzsche hace referencia básicame
nente a la mutilación del hombre presente que no recono
ce la voluntad de crear al Superhombre y vive atado a
pequeñeces que lo fragmentan. Para ambos autores la situa
ción del hombre deformado se justifica en tanto se viva
con la esperanza futura en un Hombre Nuevo en un caso o
en el Superhombre para el otro. La imagen trazada de un
individuo íntegro y pleno reúne los fragmentos dispersos
en un proyecto futuro del hombre.

La masa desarrolla sus representaciones de un mun
do mejor mediante la negación de su estado actual para b
grar un utópico nivel en el que cada individuo se desarrolle
dentro de la masa libremente y sin perderse en lo co
lectivo. Paralelamente pretenden una relación más íntegra
con el trabajo, no tan parcializada donde el hombre no se
desarrolla en plenitud.

En el discurso de la masa predomina el mensaje de
un hermanarse en un recíproco y franco amor y atención
por los demás. Hay un deseo de plenitud, de impulso hacia
algo nuevo, fundamentalmente hacia una vida fresca en ple
no contacto con el ritmo de la Naturaleza.

ARBEITER: (auf die Tribüne) Frau-deine Hochzeit komm
t noch einmal! Der Tag- mit Morgen und Mittag und
Abend gehört dir wieder! (43, II)^{*41}

La relación más plena de hombre con hombre se trase

duce en términos de luz, agua, tierra y la totalidad de la hermandad lograda se refleja en el símbolo de las edades de la vida (Muchacho/Muchacha, Mujer/Hombre, Anciano/Anciana)

5.- Enfrentamiento de dos posiciones

La solidaridad de la masa se centra en la exigencia del cambio del Ingeniero. En él ven al único culpable de la explosión en la medida en que es símbolo de la técnica que se equivoca y por tanto responsable de la destrucción. No alcanzan a reconocer los límites del saber humano, sólo perciben el error particular de un individuo. Su pequeñez de miras les hace elegir al culpable, el gas, y castigar al inocente, el Ingeniero. Sin embargo la secuencia de los hechos promueve ante la masa la formación de dos líderes, con respectivas posiciones enfrentadas: el Millonario y el Ingeniero. Tanto una como la otra se distinguen claramente desde el punto de vista del contenido y de la retórica. Por el contenido, tienen ante sí la posibilidad de un cambio social que implica una nueva forma de hombre y, por el otro lado, el restablecimiento de las relaciones anteriores a la explosión con las mismas condiciones y necesariamente con el mismo modelo de hombre tecnificado. Cada una de las posiciones tiene su forma de expresarse. El Hijo del Millonario exige el abandono de la fábrica para convertirse en Hombres. Su grito es "¡Salid de la sala!" Pero no puede concretar sus ideas en palabras sencillas; todo el futuro que les anuncia queda aprisionado en un lenguaje figurativo de conceptos imprecisos.

MILLIARDARSOHN: Fordert----und ich will erfüllen!
--Menschen seid ihr- im Bruder- im Sohn- im Mann!
Fliessende Vielheit aus euch zu jedem um euch. Keiner ist Teil- in Gemeinschaft vollkommen der einzelne. Wie ein Leib ist das Ganze- und das ist

ein Leib! --Sammelt euch aus der Zerströung - und
aus der Verletzung heilt euch:--seid Menschen!!

(47,II) *42

La vuelta a la vida en comunidad, sencilla y pací-
fica se basa en el llamado hacia las raíces naturales del
hombre. La sociedad industrial es un ámbito donde mueren
la tradición, las creencias y los valores, y con ellos la
verdadera existencia. El hombre en este tipo de sociedad
se halla unilateralmente desarrollado en sus dimensiones
de acuerdo ^{con} a la actividad que desarrolla. Existe sin em-
bargo otro tipo de sociedad, la comunidad, generalmente
de origen rural, en la cual los hombres desarrollan ín-
tegramente todas sus facultades y entablan relaciones
permanentes y esenciales con su prójimo.

La dicotomía entre sociedad industrial y sociedad
campesina fue denominada de distinta manera según los so-
ciólogos, pero nos interesa marcar la señalada por Tönnies
en su distinción de Gemeinschaft y Gesellschaft, porque
surgió de una situación concreta en Alemania desde 1914.
A partir de ese año hubo una necesidad de reacción "contra
la civilización mecánica, contra el orden abstracto". pa-
ra ello se adoptó la divisa del retorno a la comunidad,
a la Gemeinschaft, en repudio a la sociedad, la Gesell-
schaft. La importancia de esta divisa la subraya Raimond
Aron cuando señala que para los oídos alemanes de esa é-
poca esta palabra poseía la misma resonancia que "justicia
e igualdad" para los franceses.*43 Los movimientos de re-
beldía contra la sociedad buscaron en Alemania un mismo
"ideal de solidaridad sentimental, de unión auténtica, de
armonía con la Naturaleza. Todos la emprendieron contra
el homo oeconomicus, la rivalidad de los intereses, la
competencia despiadada, la organización inhumana creada
por las leyes, las convenciones o los procesos económicos."*44

La vuelta a la comunidad proclamada por Kaiser es fruto estético del modelo socialista creado por su amigo Gustav Landauer. Como representante de una tendencia de corte anarquista-idealista, en su obra "Aufruf zum Sozialismus" proponía la superación de la vida sociedad para acceder a una vida espiritual comunitaria. El socialismo conformaría así una transformación interna por vía de un imperio de la justicia, en el cual cada uno compartiría los privilegios de la vida y de la cultura equitativamente. Lo que se proponía era despertar las fuerzas creativas del hombre. La revolución proclamada, contrariamente al marxismo era una renovación más de tipo cultural que política. Encontró aliados naturales en expresionistas como Ludwig Rubiner (Die Gewaltlosen =Los pacíficos), Ernst Toller (Die Wandlung=El cambio) y Georg Kaiser (Gas). El pacifismo de esta teoría política se conciliaba muy bien con los ideales poéticos de los jóvenes de 1918. Su amistad se extendió hacia ellos e inspiró por cierto la visión socialista, la idea de comunidad o de unión cooperativa socializada de Gas. Las palabras del Hijo del Millonario brillan por su elocuencia al proclamar una nueva meta a los obreros.

MILLIARDÄRSOHN: (...) Jetzt brich euch der neue frühlinghaft entgegen. Augen auf und schweifend ins Gefild: um euch ist die bunte Erde hier! -(Auf den Plänen nachzeichend) Grüne Linien- Strassen mit Bäumen gesäumt. Rote, gelbe, blaue Ringe- Plätze bewuchert mit Pflanzen, die blühen aus Grasfläche. Vierecke -hineingestellt Häuser mit kleinem Gebiet von Eigentum, das beherbergt! -Mächtige Strassen hinauserobernd eindringend in andere Striche-betretan von Pilgern von uns- die Einfachstes predigen:-uns!!
(Seine Geste ist gross)*45

El proyecto de formar una comunidad rural con los obreros como colonos se contraponen al del Ingeniero quien insiste en la palabra clave: "¡Gas!", oponiéndola a la visión paradisíaca de la colonia junto con expresiones como las siguientes donde se realza el mundo de la máquina de manera paroxística.

MILLIARDARSOHN:(...) Gas!--Ihr bewegt die Eile der Bahnen, die euren Triumph über Brücken donnern, die ihr nietet! -Ihr schiebt Dampferkolosse ins Meer- das ihr zerschneidet in Linien, die euer Kompass bestimmt!-Türme von zitternder Steile baut ihr in die pfeifende Luft, die die Drähte bedroht, in die der Funken spricht! -Ihr hebt Motore vom Boden, die oben heulen vor Wut der Vernichtung ihres Gewichts, das in Wolken hinfliegt!--Ihr-so wehrlos im Wesen- in Schwäche preisgegeben dem Tier, das euch anfällt- verletzbar in jeder Pore der Haut- ihr seid Sieger im Weltreich!!(48-49,II) *46

El llamado último del Ingeniero es "¡Corred a la fábrica!", una vez que los ha considerados héroes, soberanos, vencedores contra la promesa de ser campesinos del Hijo del Millonario. La ambición de poder de una vida bucolica. La decisión de los obreros es una victoria cruel en la medida en que éstos se deciden por el peligro de una nueva explosión, por un trabajo ordenado ya no por el Hijo del Millonario sino por un extraño que les puede quitar todos los beneficios. Eligen lo peor, lo que en un momento vislubrarón como un ataque a su integridad, y desprecian la seguridad de un liderazgo consecuente y firme en sus promesas.

La descomposición de intereses y el desorden total

de los obreros concluye en el acto quinto en el cual la actitud general es de agresividad y de violencia aun contra el Hijo del Millonario.

6.- El gas como símbolo

A comienzos de Gas se halla la búsqueda de traer orden al caos del mundo. A través de una radical organización de la fábrica, cambio de producción y decisivas mejoras sociales se ha comprendido cómo determinar el acontecer del mundo y regularlo según normas y leyes. El fruto de las aspiraciones unidas de los hombres en la fábrica y, ante todo del Hijo del Millonario, consiste en la elaboración de gas, como símbolo de alta tecnificación y actividad febril. El aumento de productividad se hizo posible por medio de la participación en las ganancias de todo lo producido y la democratización de la estructura fabril. El gas logrado simboliza también los problemas sociales resueltos de los hombres y un justo orden entre ellos. Más aún, constituye la expresión de su voluntad de configurar el mundo según el espíritu inventivo y la fuerza de logro para penetrar en las leyes de la Naturaleza y hacerlas útiles a sus proyectos.

El gas muestra desde el primer acto su anverso: lo que han trabajado los hombres en el término de segundos se destruye y alcanza niveles de catástrofe entre los obreros. El cambio de logros en desastre no se sigue por falla humana, o defecto en las máquinas antes bien por un impulso de la materia que ante cualquier prevención vence todo cálculo.

INGENIEUR: Stimmt- und stimmt nicht!. An die Grenze sind wir gestossen, Stimmt -und stimmt nicht! Dahinter dringt kein Exempel. Stimmt -und stimmt nicht! Das rechnet sich selbst weiter und stülpt sich gegen uns. Stimmt -und stimmt nicht!

MILLIARDARSOHN: Das Gas--?!

INGENIEUR: -blutet im Sichtglas! flutet an der Formel vorbei rot im Sichtglas!-schwemmt aus der Rechnung in Richtungung für sich! -Ich habe meine Pflicht getan. Mein Kopf ist kalt. Es kommt, was nicht kommen kann- und dennoch kommt! (16-17,II)*47

7.- El espacio dramático

Las indicaciones escénicas del acto I señalan continuidad y cambio al mismo tiempo. La habitación cuadrada con gran ventanal atrás es la misma del acto III de El coral, o sea que sigue siendo el cuarto de trabajo pero con sugestivos cambios. Por la ventana ya no se ven las montañas de humo de la antigua fábrica de carbón sino "chorros desmelenados de fuego y humo por la producción de gas", es decir "progreso" en los modos de trabajo, una nueva dinámica que encierra en su seno fuego, o sea peligro. Tampoco están las fotografías de fábricas en las paredes, cuelgan ahora desde el techo pizarras donde se leen cálculos. Ya no hay un Millonario que quiera recordar el horror sino su hijo, quien pretende ser justo y equitativo con los obreros, de allí los cálculos de ganancias y porcentaje de participación.

El acto II también tiene como escenario el cuarto de trabajo del Hijo del Millonario pero ahora con una "mesa de dibujo cubierta de planos" y con una persiana verde ante la gran ventana de modo que no se ve la fábrica destruida. En ese cuarto se trabaja para el futuro, para el Hombre Nuevo según los proyectos de renovación que acaricia el Hijo del Millonario.

Durante el acto III vuelve a aparecer el cuarto ovado de "el corazón de la tierra" pero transformado en sala de conferencias sin la exótica decoración de los sillones de cuero de elefante y con una humilde mesa redonda

con sus sillas.

Solamente en el acto IV se presenta un decorado nuevo que se repetirá significativamente en Gas-segunda parte, una sala de cemento armado, redonda y con tribuna, donde los grupos de obreros harán las veces de coro griego. La redondez del salón permite dar una impresión de masa numerosa.

8.- La recepción de "Gas" por Bertolt Brecht

De mucho peso resulta considerar la repercusión de la obra en el ambiente intelectual de su época, sobre todo cuando está en juego el recibimiento de un mensaje para la Humanidad. Por eso mismo vale la pena tomar en cuenta la opinión del creador del teatro épico con respecto a esta obra. Brecht era crítico teatral desde el otoño de 1919 en el periódico Volkswillen (La voluntad del pueblo) de Ausburgo (perteneciente al partido socialdemócrata independiente, USPD). Aparentemente presenció el estreno en el Ausburger Stadttheater (Teatro municipal de Ausburgo) y también en el Münchener Schauspielhaus (Teatro de Munich) donde fue puesta en escena por primera vez el 7 de noviembre de 1919.

Brecht conceptuaba visionaria a la obra en el sentido que le da Kaiser a la palabra visión, como núcleo de la creación poética cuyo tema es la renovación del hombre. Según su interpretación, ~~presenta~~ el desarrollo social de la Humanidad o, al menos, de las leyes espirituales según las cuales se lleva a cabo. Para Brecht lo visionario, empezo, estaba en lo que de manera más pesimista preocupaba a Kaiser: el hecho de que el progreso fuera continuo y que no se pudiera volver atrás. Brecht no se engañaba con utopías acerca de una vuelta a una forma de economía agraria y estaba convencido de la verdad acerca del final

de la rebelión en la estatización de la industria. Las leyes que regían este progreso permanecían para Kaiser y para Brecht irreconocibles y poco racionales. La falta de sentido de la historia formaba un punto sin discusión que destruía todo esfuerzo humano. Sólo el artista podía ordenar ese caos histórico con la forma creada, brindando un camino a los hombres. En Gas, sin embargo, ningún camino parecía viable. Por supuesto que Brecht no se hallaba de acuerdo con la obra, menos con el anuncio del nacimiento de un salvador; pues suponía un optimismo trasnochado para un joven anarquista como lo era él en esos momentos. La obra de Kaiser fue la única expresionista que ocupó la atención de Brecht en sus escritos de crítica teatral, de allí la significación de sus conceptos.

b) Gas-segunda parte

1.- El hombre máquina

Tras la explosión, treinta años después se reconstruye la fábrica, en contra de los proyectos del Hijo del Millonario. Los dueños son las Figuras Azules, representantes del poder estatal. El gas se destina para la guerra contra un enemigo que los sobrepasa. Ya no existe el temor de la explosión sino la urgencia de mantener la producción en un cierto nivel a costa del trabajo inhumano de los obreros sin contemplación de edad, hay niños incluso ,ni sexos.

Las Figuras Azules y Amarillas son personajes totalmente descarnados, no hay consideraciones acerca de su procedencia o personalidad. Menos aún puede saberse su modo de pensar, antes bien semejan robots o seres de otro planeta. Kaiser los presenta en dos grupos de siete miembros cada uno, con número para distinguirlos. Tampoco sus rostros se diferencian salvo por los diversos colores que reflejan la luz de los vidrios visores; incluso las expre

siones son sintácticamente simétricas e iguales de contenido, como máquinas de lenguaje programado. También su uniformidad y despersonalización en el vestir los convierten en formas anónimas, abstractas, geométricas, que se comportan como piezas de engranajes moviendo un complicado y extenso sistema del cual depende una misteriosa guerra en los frentes.

Además/^{de} las Figuras Azules se hallan los Obreros que conforman la masa en todos sus sentidos negativos. Esta vez detienen el trabajo sin causa ya que se encuentra organizado y se basa en la participación en las ganancias. El nivel de producción de gas requiere el trabajo ininterrumpido en las fábricas y los Obreros con su decisión hacen tambalear todo el sistema.

GROßSINGENIEUR: Bewegung wurde Gesetz aus sich. U^{ber}mass von Dauer der einen Handlung stumpft den Ansporn aus Willen zum Werk. Gas ist nicht mehr Ziel -in kleine Handreichung verstiess sich Zweck, der wiederholt und wiederholt, was zwecklos wird im Teil ohne Ganzes. Planlos schafft der Mann am Werkzeug -das Werk entzog sich der Übersicht, wie der Mann durch Tag und Tag tiefer ins gleichförmige Einerlei glitt. Rad saus neben Rad und kerbt nicht mehr die Nabe von Gegenrad und Gegenrad. Scwung tost leer imd stürzt ohne Widerstand vor sich zu Boden. (64, II) *48

El abandono y la desatención ante la masa de obreros han hecho que éste pierda noción de sus responsabilidades y que se automatice sin sentido. La reacción de la huelga es tan grave que la Primera Figura Azul quiere en fervorizar a la masa de Obreros por medio del Obrero Millonario para que en el último esfuerzo le permitan ganar la lucha a costa del exterminio total. Pero el mecanismo

emocional de los Obreros se halla muy dirigido a la rebelión total como para cambiar de rumbo.

GROSSINGENIEUR: Störung im ganzen Betrieb! Schichtwechsel stockt! Ablösung greift nicht in Standschicht! Zum ertenmal klafft eine Lücke im Schwung von Jahrreihen frei! Das ßendel bäumelt! Der Automat schnurrt ab! (68, II) *49

La decisión de la huelga da lugar a una nueva actividad, la reunión masiva de Obreros en la cual parecen reencontrarse a sí mismos y a su prójimo. Su aspecto físico es vívido cuadro del abandono producido por la alienación del trabajo.

(Von den dunstgrauen Rändern langsam ringförmig Menge schwellend: Arbeitmänner- Arbeitergreise- Arbeiterhalbwüchsige in Tracht von grau, geschoren und barfuss und graue Tücher eng ums Haar.) (69, II) *49

La esclavitud de la fábrica concluye sugestivamente cin un despertar de las conciencias a una vida nueva. Como en el acto II de Gas, se produce una reunión entorno a la tribuna, en la cual se expondrán en la misma forma anteriormente dada la situación del individuo con referencia a cierto sector de la masa. Cada etapa de la vida y cada sexo se encuentra simbolizado por la Muchacha/Obrero Joven, Hombre Obrero/Mujer Obrera, Anciano Obrero/Anciana Obrera. En el contrapunto de discursos sobre la tribuna se alternan las respuestas: "¡El mañana para nosotros!", "¡El mediodía para nosotros!" y "¡La tarde para nosotros!", según sea la edad de la mujer que habla. A su vez cada etapa de esa especie de coro se cierra con

una acción: las Muchachas se abrazan a los Obreros Jóvenes, Hombres y Mujeres se buscan las manos y los Ancianos se apoyan entre sí. Esta simetría de hechos borra todo contorno de individualidad al que habla, pues se comporta como parte de una unidad de la cual se desprende para hablar pero volviendo a fundirse con ella posteriormente a sus palabras.

MÄDCHEN: (auf die Tribüne- Haar um sich spreitend)
Morgen für uns mit Tag, der Frühe bleibt so voll
Lust von Licht, die ihn aufhält im Wandel von Stunden. Strahl schießt in den Morgen, der anhebt -wie noch kein Morgen für uns entstand. Scheu blickt das Auge und zuckt in Betroffenheit zögernd die Sicht zu erweitern, die in den Strudel von Weisse und Bunt taucht- bald ist das Wunder gewohnt und im Hinblick gebannt:-Morgen für mich lenkt zu mir den Geliebten! (71, II)*⁵⁰

Las Figuras Amarillas que toman posesión del mando vuelven a imponer la esclavitud a los obreros. Su conducta es simétrica a la de las figuras azules pero potenciada en su irracional manera de detentar el poder. Llegado el momento concluyen por destruirse entre ellos mismos como resultado de la explosión de gas venenoso en la fábrica.

Así como en Gas el terror blanco origina la hecatombe, en Gas-segunda parte los que promueven la crisis son los Obreros contra las Figuras Amarillas. El Gran Ingeniero, portador de noticias, interpreta la rebelión como signo de madurez y conciencia en esos esclavos de la máquina.

GROSSINGENIEUR: Nicht für mich: dieser Hand Hub am

Hebel. Nicht für mich: dieses Fusses Stoss auf den
Schaltblock. Nicht für mich: dieses Auges Bilck
nach dem Sichtglas. Mein Fleiss schafft-nicht für
mich. Mein Schweiss ätzt-nicht für mich. Mein Fron
zinst- nicht für mich. (80,II) *51

La masa se adhiere al Gran Ingeniero como líder;
porque encuentra en él al hombre que sabe leer en su des
tino la destrucción vivida que puede expresar en claros
enunciados sus frustraciones.

STIMME: (endlich schrill-angstvoll) Wer entlässt
uns?

GROSSINGENIEUR: (auf die Tribüne) Wer füllt den
Raum mit Hebel und Schaltblock und Sichtglas ins
tich. Wer Stimme wird aus Lautlosigkeit verschüch
terter Fron!

.....

Euer Befehl herrscht ins Schicksal von euch. Euer
Wort stiebt über euch mit eigenem Gesetz. Ihr seid
gestern zehnzinsende Knechte -heute Beherrscher!!
(82,II) *52

Lo que comienza como un sacudimiento de la opresión
se deriva, por la artera dialéctica del Ingeniero, en una
aspiración por el dominio de la fábrica, por alcanzar el
gobierno de ella y sojuzgar a otros siendo ellos los señ
ñores. El Gran Ingeniero utiliza palabras convincentes y
atractivas oomo vencedores, lucha, batalla, temibles, ven
gadores, luchadores. No aporta mayor solución que inver
tir el reloj de arena para favorecer a los Obreros, pero
nada hace para evitar la destrucción futura del mundo.

El Obrero Millonario, nieto del Hijo del Millona
rio, conforma la posición contraria, ya que es conciente

nada se resolverá para la Humanidad en un cambio en el poder, en una inversión de los papeles. Su consejo es volver a la fábrica. Aconseja, por el contrario, un cambio de mentalidad, la realización de un mundo interior, más valioso que las circunstancias externas de la vida.

MILLIARDARARBEITER: (oben auf der Tribüne) Jetzt erfüllt sich in euch das Wagnis durch Geschlechter und Geschlechter. Über Triften von Grüne lockte euch einer vor mir- ihr verweist ihn recht. Nichts um euch schon in euch das Beträchtliche- es hürdet sich nicht im Geviert von Siedlung und Siedlung: --nicht von dieser Welt ist das Reich!!!! (86,II) *53

Las inflamadas exhortaciones de renovación espiritual chocan contra la inmediatez de las promesas, el Obreiro Millionario proclama algo intangible, el Gran Ingeniero ofrece gas venenoso y el poder consecuente.

MILLIARDARARBEITER: Richtet das Reich ein, das in euch mit Allmacht regiert!

GROSSINGENIEUR: Rechnet die Mächtigkeit aus, die ihr erbeutet. Euer wird Werk und Gewinn- ohne Krümmung eines Fingers von euch. Gas schafft für euch wie Zauber- ihr blockt am Hebel- auf Schalter- vor Sichtglas eure Fronknechte. Ihr nutzt euren Sieg nach Vorbild des Siegers von gestern! (86,II) *54

2.- Espacio dramático

La simetría espacial y numérica que se cumple en la escenografía no es más que un claro índice de la automatización y el funcionalismo del trabajo colectivo. La presencia de cables y luces en tableros también simétricos, sugiere intensamente la imagen de un poder absoluto

y anónimo que rige un orden inhumano. Los hombres parecen existir en ese entorno por la única razón de su trabajo.

Si bien el escenario no varía, hay un espacio sugerido a través de la información que las Figuras Azules hacen del frente de combate donde se hallan sus enemigos.

La misma Sala servirá de marco para la rebelión de los obreros que arrancan calbes y vuelcan tableros. También ciertos efectos lumínicos acompañan la progresiva actividad de la masa. El aumento de luz corresponde a la solidadad que los une en su huelga y la llegada de las Figuras Amarillas se acompaña de una vuelta al orden escenográfico anterior, ya no con luz natural sino que con artificial.

El lenguaje del espacio teatral se hace aun más provechoso para los intentos expresionistas de la comunicación de la destrucción última.

(Mit ungeheurem Schlag die Beschiessung von aussen.
Gleich Dunkelheit -und tosender Einsturz von Wänden.
Stille.

Langsame Helle: die Halle ist ein Trümmerfeld von
Betontafeln, die sich übereinander schieben wie auf
gebrochene Grabplatten- ausragend die schon geweiss
ten Skelette der Menschen in der Halle.

Gelbfigur -Stahlhelm, Telephon am Kpof, Draht hin
ter sich ausrollend -über die Schutthalde anlaufend)

GELBFIGUR: (hemmt-starr irr- schreit ins Telephon)
Meldung von Wirkung von Beschiessung:----kehrt die
Geschütze gegen euch und vernichtet euch----die To
ten drängen aus den Gruben ----jungster Tag----dies
irae--solvet--in favil----(Er zerschiesst den Rest
den Mund)

(In der dunstgrauen Ferne sausen die Garben von Feuerbällen gegeneinander- deutlich in Selbstvernichtung) (88,II) *55

3.- El gas venenoso

Su utilización por el Obrero Millonario deja bien en claro la imposibilidad de cambiar el orden de las cosas, el verdadero orden del mundo es el anunciado en El coral, o sea, el caos. El Obrero Millonario destruye la masa en defensa de su idea, pero desencadena la guerra y destrucción finales del resto, es decir, de las Figuras Amarillas. El gas venenoso no es más que la corroboración de una sociedad que se aniquila y de la presencia señera de un Hombre Nuevo que se inmola. Muy significativo resulta comparar la figura atrofiada del Gran Ingeniero con la de él mismo en Gas, pues sus premisas pasan desde una idea de bienestar por medio de la técnica a una lucha por el dominio a través de una batalla y de una victoria homicida. Ya no se trata de la apropiación de la Naturaleza sino del sojuzgamiento de hombres, lo que se les ofrece a la masa. La idea subraya pues que el poder faústico del hombre amenaza a la Humanidad plena en cuanto soslaya la capacidad primera de distinguir lo humano de entre las cosas no humanas; con él el individuo se convierte en un autómata como son tanto los Obreros como las Figuras.

- Infierno Camino Tierra: una salida hacia el optimismo

1.-Las figuras humanas en el infierno

Esta obra ha sido considerada continuación de Gas y predecesora de Gas-segunda parte. No sin cierta razón se los ha reconocido como formando una tetralogía, aun no siendo la intención de Kaiser el hacerlo. Bertolt Brecht

cuando hizo su reseña ^{*56} afirmó que era uno de los mejores trabajos de Kaiser, un esquema de una tragedia de caracteres, "una orgía de la ética". Fundamentalmente subraya la construcción lógica, la sencillez lírica en tanto constituye el punto de unión del teatro expresionista con su tendencia a lo épico.

Más allá de toda conexión con el drama futuro lo que importa observar en Infierno Camino Tierra descansa en la salida utópica para la idea de Hombre Nuevo puesta en escena por Kaiser. La serie de estaciones configuradas en este drama se inician por un acontecimiento casual, la llegada de un telegrama:

SPAZIERER: Ich gehe mit einem Telegramm eines
Freundes- eines Bekannten herum- er braucht tausend
Mark, die ihn retten- sonst ist er am Abend tot.--
Ich weiss nicht, wie er sich gerade an mich wendet
--ich stehe ihm nicht besonders nahe- ich verlor
ihn seit langem aus dem Auge--warum er mich anruft
--: aber ich bin angerufen- und kann ein Leben re
tten!!(98,II) *57

Su responsabilidad sobre la vida o muerte del anónimo individuo la asume Caminante sobre el sólo conocimiento del telegrama; no exige más ya que lo que cuenta es la ruptura con la indiferencia anterior. Otro tanto exige de la señora que se niega a darle el dinero. La dama prefiere gastar el doble en costosos aros de perlas antes de pensar en la necesidad del prójimo.

SPAZIERER: Die Depesche besteht- in Knüllung und
Knitterung!-Das Schicksal eines Menschen ist auf
meiner Rücken geladen--ich kann es nicht abwälzen

--(An Lili)--und jetzt tragen auch Sie Verantwortung,
weil Sie es wissen!!

LILI: Das ist lustig.

SPAZIERER: Grauenhaft, wenn man sich Verantwortung
entzieht! (98,II) *58

La idea expuesta por el protagonista consiste en una responsabilidad colectiva ante el conocimiento querido o impuesto de un individuo necesitado. Actitud similar a la de la Dama es la del Millonario en El coral, que se niega a tener contacto alguno con gente humilde, antes bien por su Secretario los cubre de favores para que no se acerquen a mostrarle su indigencia. La Dama obviamente prefiere la perla en vez de la vida ajena salvada, la cual motiva la pronta búsqueda de justicia por parte de Caminante, quien se dirige hacia la cárcel para denunciarla por homicidio. El Oficial a cargo no comprende su preocupación por la muerte de un desconocido y menos aún la acusación contra la Dama.

HAFTHAUSLEUTNANT: Wer ist in Gefahr?

SPAZIERER: Ein Freund, Ein Bekannter. Ein Jemand.
Warum?

HAFTHAUSLEUTNANT: Er wird geschützt.

SPAZIERER: Er ist nicht in dieser Stadt.

HAFTHAUSLEUTNANT: Wer führt die Tat in der andern
Stadt aus?

SPAZIERER: Die Dame!

HAFTHAUSLEUTNANT: Stiftet sie einen dritten an?

SPAZIERER: Sie tötet hier- und tötet dort. Es ist
keine Zeit zu verlieren.

HAFTHAUSLEUTNANT: Keiner tötet,der nicht Hand an-
legt oder anstiftet.(101-102,II) *59

El clima creado por Kaiser en esta cárcel revela la perfección técnica de un estado poderoso y anónimo para sojuzgar a los súbditos que han cometido delitos. La mecanización del proceso de justicia se muestra por una expresión repetitiva y formularia del oficial y por la presentación seguida de la misma escena con diversos personajes, recurso muy empleado por el autor.

HAFTSOLDAT: Der Häftling.

HAFTHAUSLEUTNANT: (zu Häftling) Person nach diesem Rotzettel?

Häftling: (Augen nach Wänden stössend-murrend) Ich bin--nicht schuldig!

HAFTHAUSLEUTNANT: Die Frage gilt nur: die Person nach diesem Rotzettel?

HAFTLING: (schärfer) Ich bin--nicht schuldig!

HAFTHAUSLEUTNANT: Die Frage das dritteMal: sind Sie Person nach diesem Rotzettel?

HAFTLING: (bricht in Knie- Hände um den Bolcktisch klammernd) So schuldig ist keiner--: losgerissen von Menschen hier!! (100-101,II)*60

Tanto el oficial como los carceleros hacen evidente en esta actitud la forma en que cumplen sus funciones, son robots, sin sentimientos ni impulsos personales en su desempeño laboral. Tampoco reconocen la intención de los actos humanos, solo cuenta lo ocurrido como responsabilidad única de la mano que lo realiza: "Nadie mata sino pone mano o induce".

La estación siguiente demuestra la esclerotización del hombre viejo configurado en el Abogado. Mediante este individuo trata de pedir ayuda al derecho de los hombres como protección. Pero el Abogado no comparte la misma idea de Caminantø, pues para creer necesita hechos concre

tos, sólo acepta tomar el caso con el pago de una fuerte suma. Conformar el modelo del burócrata.

SPAZIERER:(hält seine Hand fest) Herr Anwalt -unter den Gesetzen -in ihren Büchern aller Gesetze- in Ihrer Bibliothek von Gesetzbüchern muss das Gesetz sein. Mein Gesetz!

ANWALTERS existiert keins.

SPAZIERER: Nein-nein, nicht in Ihren Gesetzbüchern. Die sind nicht vollendet, wie nie Bücher.Herr Anwalt -entdecken Sie das wichtige dies Versäumnis. Dies vernichtende Versäumnis!

ANWALT: Ich bin Automat, der die vorhandenen Gesetze anwendet.(107,II) *61

La corrupción del Abogado no es más que una señal de la incompleta justicia que desatiende a los hombres marginados. Si el abogado se define como autómatas para a plicar la ley, ésta misma se vacía de todo sentido humano. Caminante le plantea la posibilidad de sumergirse en una nueva justicia para los hombres. relación.

SPAZIERER:(...) --Herr Anwalt-aus Starrheit in Fluss. Ihr Verwenden für Recht!! (107,II) *62

Desilusionado por la falta de apoyo que encuentra, Caminante decide marchar hacia lo del joyero. Ante su ne gocio comprende que el nudo del conflicto en los hombres es la vanidad, la fatuidad de sus vidas y que el símbolo de ello lo constituye el joyero. La falta de sentimientos hacia el prójimo proviene de ese lujo inútil del cual se rodean, corresponde pues aniquilar al Joyero para hacer un servicio a la Humanidad. El intento de asesinato concluye con el Infierno y abre el Camino que se desarrolla

en sus comienzos en la cárcel para el protagonista.

2.- El camino hacia el Hombre Nuevo

Durante su reclusión comprende que el estado se siente responsable del individuo que ha cometido un delito en el Infierno del medio civilizado. En la prisión se protege y cuida al que ha atacado el orden establecido de ese infierno. La nueva experiencia le permite volver a hacer las mismas estaciones anteriores para comunicar la visión lograda y atraer hacia la rebelión, hacia la nueva sociedad proyectada a cada uno de los grupos. Su proclama consiste en el reconocimiento incondicional de la culpabilidad de todos respecto de todo lo que ocurre con el género humano. En cada estación encuentra a las personas dispuestas a caminar hacia una nueva sociedad.

JUWELIER:(...)Mir war es von der ersten Minute an klar, als ich den Strich empfing. Wir töten uns alle selbst. Wir legen Hand an uns, weil es keine Richter gab. Denn das Gesetz war noch nicht erfunden, das die Gesetze überflüssig macht.
(116,II) *62

La nueva visión del prójimo que tiene cada uno de los hombres nuevos renacidos se asemeja a la concepción cristiana del amor.

ANWALT: Nicht Mörder -nicht Opfer sind an der Tat im Juwelierladen beteiligt- es sind Dritte im Spiel.
(120,II) *63

Esta tercera parte de culpa arrastra la Humanidad en todo hecho que se realiza entre hombres. Nadie es totalmente inocente ni culpable, siempre queda una puerta abierta para que el hombre individualmente se reconozca culpable

y participante de lo que acontece a su alrededor. La misma comprensión tiene el Hijo del Millonario cuando reconoce que el estallido del gas no tuvo como único responsable al Ingeniero sino que cada uno había participado en ese d sastre con su cuota de culpa, desde los obreros hasta los dirigentes.

La comprensión de la verdad proclamada por el Caminante en cada estación es el estímulo para el camino, para la marcha hacia la meta.

3.- El paraíso prometido

La tercera parte de la obra es la Tierra, o sea la llegada al utópico suelo donde se formaráa una comunidad homogénea basada en el amor común, en la fusión del uno en el todo.

RUFE: Wo werden Grenzen?!

SPAZIERER:(Stimme gross) Wo Erde sich ründet!

RUFE: Was sichert Gewissheit?!

SPAZIERER:(Stimme gross) Wie ich in allen vergehe-
seid ihr schon Teil von mit- und mitgeteilt!

RUFE:(nach Pause) Die Erde klingt!!

SPAZIERER: (Stimme mächtig- verebbend) Euer Blut
braust--den ihr seid die Erde!!

(Sonne ist volles Gestirn: auf die Ebene ist Uber-
weisses Licht ergossen, in dem die Menge wie in ei-
nem verschmelzenden Nebel steht.(143,II) *64

El Hombre Nuevo es aquel que vive bajo la única ley del amor y la tierra que la habita se convierte por su gracia en un paraíso. La completa formación y desarrollo del ser se logra a través de la vida en esa comunidad. Muy significativamente la descripción del paraíso prometido con

siste en desierto pedregoso y sin vegetación donde únicamente llama la atención la luz casi excesiva del sol, pues corresponde en conjunto al símbolo de la pureza y de plena virtualidad, del alejamiento absoluto de la civilización.

Todo lo que sobrevive en esa Tierra es la capacidad plena del hombre como fundamento para toda evolución futura. La luz que borra la multitud como una niebla en el final remarca una vez más que la condición necesaria para esa comunidad es la ausencia de clases y de especializaciones.

El final tan abstracto demuestra que la intención de Kaiser era convertir a la masa en Hombre Nuevo, constituía uno de sus sueños más irrealizables, uno de sus deseos casi imposibles. El punto de abstracción al que nos referimos se centra en tres aspectos necesarios de considerar, en primer lugar la falta de ubicación histórica de la sociedad que pone en escena; en segundo lugar la ausencia notoria de un móvil para la renovación y, por último, las indicaciones escenográficas de esta parte, de carácter irreal y parabólico.

Si bien esta obra carece de un interés estético, para el punto de vista crítico atrae como única salida opitimista, como variante extraña para la trilogía Gas; además de constituir dentro del cuerpo de obras referidas al Hombre Nuevo la rara avis por la concretización de la idea.

4.- La presencia de Nietzsche en la estructuración del drama

Indudablemente la tripartición de la obra sigue la línea propuesta por Nietzsche en Así hablaba Zaratustra. Las tres partes corresponden a los tres momentos de transformación del espíritu: de la vulgaridad y medianía ejemplificada por el camello, pasando por el espíritu destrui

do del león hasta la ascensión sagrada del que afirma como un niño. Aquí también el infierno es el mundo antiguo que ~~es~~ en el camino ~~p~~adece la destrucción total de su orden para poder llegar a la utopía de un ser futuro. Cada momento ~~p~~see una característica en alguno de los personajes, en el Infierno, el Abogado y el Teniente son autómatas, seres muertos en la rutina, donde los objetos gobiernan las personas. Contra ese espíritu adormedido el Caminante se erige como enemigo e intenta despertar la conciencia de la superioridad del hombre, de su armónica unidad ~~en~~altecida. Como parte del Camino la ~~es~~cenografía muestra un pasaje alegórico, muy semejante a los de Así habla Zaratustra. Caminante guía a los hombres a través de un puente y de un desierto. Ninguno lleva objetos de su vida anterior y a medida ~~que~~ avanzan abandonan mentalmente sus oficios del Infierno, en la última etapa de su misión se diluyen en la Tierra. Los mensajes de Caminante en esos momentos sólo pueden ser interpreta-dos a la luz de Zaratustra y en relación con su concepto de Tierra como evidencia manifiesta de la ~~plen~~itud de vida y medio de realización plena del hombre.

.-Notas y traducciones de citas

- 1.-Buber, Martin. ¿Qué es el hombre?. México, FCE, 1957;p.82.
- 2.-Spengler,Oswald. La decadencia de Occidente. Madrid, Es
pasa Calpe, 1944;p.60(tomo I).
- 3.- op.cit.;p.60.
- 4.- op.cit.;p.56.
- 5.-op.cit. ;p.346.tomo IV
- 6.-op.cit. ;p.348.
- 7.-op.cit. ;p.349
- 8.-op.cit. ;p.348-350.
- 9.-Ortega y Gasset, José. Meditación de la técnica. Madrid,
Revista de Occidente,1977;p.102.
- 10.- Spemgler,Oswald. La decadencia de Occidente;p.343 (to-
mo IV)
- 11.-Marinetti, Filippo Tomasso. "El hombre multiplicado y
el reinado de la máquina" (en: Manifiestos y textos fu-
turistas. Barcelona, Ediciones del Cotal,1978;p.76)
- 12.-Bahr, Hermann. "Expressiomismus"(en: Neis, Edgard.
Erlauterungen zu Georg Kaiser, Die Bürger von Calais
Hollfeld, Bange Verlag,s.a.;p.21)
- 13.- MILLONARIO: (...) Siempre tenía que hacer más para a-
alargar la distancia entre lo terrible y yo. No había
ninguna misericordia que hubiera visto. Me incitaba ha
cia delante. La angustia que me helaba las piernas me
hizo ingenioso, allí estaban las máquinas que lo agota
ron a mi padre, que ataron a mi madre al gncho de la
puerta, que me iban a destruir si yo no las avasallaba
¡La fábrica con sus máquinas, con sus hombres entre mí
y lo terrible, me ha dado la primera paz!
- 14.- LA SEÑORITA DE TAFETA: ¡El infierno, señor mío!Sí por
cierto, el infierno. No empleo ninguna expresión exa-
gerada. No es esa mi manera, O se la puede caracteri-
zar mejor si se dice"...uno es hombre, uno tiene ma-
dre, uno cree en Dios..." No, señor mío, no heperdido
esa capacidad,¡absolutamente no!...y no puedo decir

fuerte ¡cómprame mi pan con mi cuerpo!

15.- EL HOMBRE DE AZUL: (hundiendo la cabeza en sus ~~manos~~)

He sido despedido después de haber agotado mis fuerzas. ¿Soy un viejo?, estoy en los mejores años y ~~apare~~rento un viejo. El traje me queda holgado, el que una vez llené hasta la estrechez. El sistema me ha arruinado.

SECRETARIO: ¿Es Usted obrero?

EL HOMBRE DE AZUL: A todos arruina el sistema. El aprovechamiento inhumano de la capacidad de trabajo. La congestión ya es lo suficientemente grande como para que se tenga que consumir rápidamente para hacer lugar.

16.- DIRECTOR DE MUSEO: En este nuevo museo que debo dirigir fomento la ruptura con todo el pasado.

MEDICO: ¿Y qué queda?

CANTANTE: Paredes vacías.

DIRECTOR DE MUSEO: Paredes vacías para cuyo cubrimiento tengo algo tan bueno como nada.

MEDICO: Un museo original.

HIJA: Salas de tenis.

DIRECTOR DE MUSEO: Tiene que ser una atracción para una nueva obra. Un comienzo destacado. Fundamentalmente significa ninguna crítica desfavorable de los predecesores, el elogio es por tanto desmesurado. Nos sentamos todos en su sombra. Eso nos duele de alguna manera. Tenemos que penetrar en la luz plena y sacudirnos esa bastardía. A sí me lo represento. Como una bastardía nos pesa esta masa del pasado de la que no podemos salirnos sin fuerza y ruptura ¡cuando tendría que ser así!

17.- HIJO: Podemos dejar sentado el carácter del Albatros ¡es un barco carbonero! Capitán, ¿Ud. debe conocer los barcos que transitan?

CAPITAN: En este Albatros no se me ocurriría.

HIJO: ¿Por qué no?

CAPITAN:(se sonríe)

HIJO:(a los otros) ¿Es tan increíble? ¿No viajan otros hombres en tales barcos?

CAPITAN: No están arreglados para pasajeros.

HIJO: Para ellos no pero los marineros, los fogoneros ¿no son hombres?

19.-HIJO: Como si se me cayeran las vendas de los ojos. To da la injusticia que cometemos se me hizo visible. No sotros ricos y los demás que se ahogan entre humo y pena, y son hombres como nosotros. Con ningún derecho deberíamos...¿por qué hacemos eso? Te pregunto¿por qué? Dime una respuesta que nos disculpe a ti y a mí.(El sub rayado es nuestro)

20.-HIJO: Estaba en el patio del pozo de mina cuando habla bas. Tú mismo tuviste que entrar para contener la revuel ta. Yo estaba entre la multitud pálida y te vi parado detrás de los fusiles amenazantes. Tan frío y lejano. Tus palabras golpeaban como trozos de hielo sobre la reunión. Ninguno arriesgó más sugrito desde que tú ame nazaste con el cierre de la fábrica, con la entrega al hambre de cientos, mujeres y niños. Entonces uno a- brió la boca.

MILLONARIO: ¿Tú eres el que...

HIJO: ¡Gritó asesino! Eso no era lo último aún.

21.-MILLONARIO: (no toma su mano) ¿Adónde te vas ahora?

HIJA: Donde están mis hermanos y hermanas.

MILLONARIO:(apagado)Allí vas...

HIJA: ¿Me reconocerás junto al más pobre de los pobres?

22. EL HOMBRE DE GRIS: Lo bendigo. Desde nubes rosadas Ud. me ha ubicado en la tierra llana. Sobre ambos pies cre cí como un cirio. Su ley domina: ¡huímos! Pobre de aquel que dé un traspie. Lo destrozamos y sobre él pasa rabi o sa la huída. Ahí no hay ninguna compasión ni la stima, ¡a delante, adelante! ¡detrás de nosotros el caos!

MILLONARIO: ¿Y ha alcanzado ya algún provecho?

EL HOMBRE DE GRIS: Fui un alumno consecuente. Acumulo riquezas y pongo esta brillante montaña entre yo y los otros. Se desarrollan energías inauditas cuando se conoce la ley. Uno corre aún en sueños y con proyectos listos se levanta de la cama a la mañana. Es la cacería salvaje. Gracias a Dios que no se fue con su secreto. ¡Ahora puedo anunciarle a la Humanidad la verdadera salvación!

23.-EL HOMBRE DE GRIS:(tras una pausa, agudo) ¿Es ese su orden del mundo?

MILLONARIO: No mío, es el orden del mundo.

EL HOMBRE DE GRIS: ¿Las clases son grupos de fugitivos que se han hallado así por breve tiempo o de siempre?

MILLONARIO: Todos están en la huida.

EL HOMBRE DE GRIS: Y los que huyen más rápido, ¿esos...

MILLONARIO: Los cobardes más perturbados...

EL HOMBRE DE GRIS: triunfan.

MILLONARIO: ¡Como mis iguales!

24.-EL HOMBRE DE GRIS: ¡El ~~cas~~ se abre!

MILLONARIO: Está abierto, por eso sálvese quien pueda en un sitio seguro.

25.-MILLONARIO: He recuperado el paraíso que yace detrás de nosotros. He atravesado su puerta con un acto de violencia, ¡pues los ángeles también ~~l~~llevaban espadas de fuego! y estoy en el medio del dulcísimo prado. Arriba fluye el azul del cielo.

26.-MILLONARIO:(...)¿De dónde provienen los grandes que han conquistado un mundo? De la oscuridad se elevan porque de la oscuridad provienen. Allí experimenta lo terrible, de esta u otra manera. ¡Tremendos meteoros que brillan deslumbrantes y caen!

27.-MILLONARIO: ¿Sabe Ud. cómo crece del suelo del mar? Hasta la superficie del agua, no va más allá. Luego permanece bañado por las corrientes, formado y siempre u-

nido en la celda del mar. Los peces son pequeños acon
tecimientos que hacen ruido agradablemente. ¿No lo a
trae?

28.-SECRETARIO:(...) He vivido algunas horas oscuras, se
me dieron aquí o allá, pero en el fondo no me puddper
turbar nada. Poseo el bien mayor del cual se puede vi
vir, son sólo ondas que cruzan el mar, que reflejan ca
ro el cielo azul. ¡Tan liso y sereno se extiende en mí
mi psado!

29.-MILLONARIO: (...) Somos todos empujados, expulsados de
nuestro paraíso de la paz. Fra gmentos desprendidos del
crepuscular árbol de coral, con una herida desde el pri
mer día. Esta no se cierra...nos quema, in nuestro terrible
dolor nos empuja a la carrera! ¿Qué tiene en la mano?
(alza la mano del sacerdote con la cruz oscura) Eso ensor
dece el dolor solamente (mantiene el coral rojo entre
ambas manos sobre su pecho) ¡Esto libera de la pena!

30.-HIJO: (...) Aquí, bajo las suaves suelas de tus zapa-
tos blancos hierve la fiebre. ¡Domina la media oscuridad!
Se alza esta pared de tablas ¡que tan fina es y separa
tan horrorosamente! y mira abajo, mirad todos abajo, y
experimentadlo también: ¡Que se os quede la palabra en
la garganta con la que queríais ufanaros ante uno de
ellos abajo!

31.-MILLONARIO: (guía al Hijo ante las fotografías) ¿Ves esto?
¡Fábricas inmensas, patios estrechos! (acercándose a la
ventana grande) ¿Ves esto? Chimeneas, chimeneas. ¿Dónde
está la tierra, los tallos de hierba, los arbustos?... ¡De
allí provengo! (...) Me he tenido que elevar de todas
las necesidades (...) No me he dejado adormecer ninguna
hora. Con estas imágenes me he cercado, a esta pared la
he dejado abierta para que no se pueda oscurecer. Me
tiene que ahuyentar del agotamiento y del descanso. E
so me resuena en la sangre como advertencia y aviso; ino
más allá...no más allá!

32.-Las obras completas de Kaiser registra dos relatos posteriores referidos al mismo tema del obrero en su conflicto con su lugar de trabajo y con su nivel de vida. Nos referimos a Ein Arbeitloser(Un desocupado) de 1938 y a Ein Arbeiter(Untrabajador) de 1943.

33.-EL SEÑOR BLANCO:¿Y si el gas, alguna vez...estalla?

ESCRIBIENTE:(lo mira con sobresalto)

EL SEÑOR BLANCO: ¿Qué sucede entonces?

ESCRIBIENTE: (enmudecido)

EL SEÑOR BLANCO:(le habla soplándole la cara) ¡El terror blanco! (se yergue y escucha hacia arriba)¿Música? (se detiene en mitad del camino hacia la puerta)¿Vals? (sale sin hacer ruido)

34.-(Un ruido estrepitoso hiende el silencio exterior. Un trueno descomunal estalla. Las chimeneas se agrietan y caen derrumbadas. Un silencio sin humo. La gran ventana cruje, haciéndose añicos, que caen como una lluvia dentro del cuarto.)

35.-VOCES:(que crecen de nuevo)¿Quién?

MADRE:¡Yo!(silencio) La explosión pulverizó al hijo de una madre.¿Qué es esto? ¿A quién mató el fuego? ¿A mi hijo? Ya no le conocí...Le enterré una mañana muy temprano la primera vez que marchó a la fábrica(...)

¡Aquí una madre...y allí el Ingeniero!

MUJERES:(rebullen abajo)¡Es mi hijo!

MADRE:Madre, y madre, y madre sois vosotros. Gritan en vosotras los hijos...No los ahogéis...Quedáos fuera de la fábrica...fuera de la fábrica...¡Allí está el Ingeniero!

36.-(El Obrero sube a la tribuna)

OBRERO: Muchachas:¡soy el hermano! Juro que soy el hermano(...) "¡Entregad al Ingeniero!...¡Entregad al Ingeniero!

OBREROS: (alrededor de la tribuna)¡Yo soy el hermano!

(El Obrero baja hacia ellos)

37.-Cfr. Grimm; Reinhold. Das epische Theater. Hrsg. von...
Köln, Kieoenhauer & Witsch, 1966.

38.-OBRERO PRIMERO: (levantándose) ¡Debemos trabajar!

OBRERO SEGUNDO: ¡Es nuestro trabajo!

OBRERO TERCERO: ¡Somos obreros!

HIJO DEL MILLONARIO: Lo sois incansables. Empujados
hacia arriba, hacia el último trabajo. Inmensamente en-
tusiastas de eso que está ahí... (muestra las escalas)
Ahí está la cacería con galgos en esquema. Vuestro tra-
bajo: en el hueco de vuestras manos la ganancia. Allí
se hace el trabajo por el trabajo; una cuña que se em-
puja a sí misma hacia adelante y taladra porque tala-
dra. ¿Hacia adónde? Yo taladro, porque taladro... ¡Era
taladrador... soy un taladrador... y seguiré taladrador!
... ¿No os da espanto? ¿De la mutilación que producís en
vosotros mismos? ¡Soy maravillosos, múltiples... voso-
tros, los hombres!

39.-HIJO DEL MILLONARIO: Desnúdate de ese ostentoso traje,
deja tus armas. Eres el mejor de los hombres, porque
mi hija es tu mujer... En lo más hondo de ti... no hay
mancha. ¿De dónde han venido esas sombras? ¿Qué te en-
turbia y te esconde? ¿De dónde vino ese cebo de lujo?

OFICIAL: ¿Debo... yo... entonces... dejar de ser... oficial?

HIJO DEL MILLONARIO: Confiesa tu culpa... y demuestra tu
falta de culpa. Empuja tus miradas hacia ti mismo, y haz
que resuene en ti una voz: "Disfrazado con este tra-
je estoy ahora vacío para la vida... Una reacción terri-
ble de energías desbordantes se opera en mí, en un sen-
tido...

40.-Nietzsche, Federico. Así hablaba Zaratustra. cit.; p. 80

41.-OBRERO: (en la tribuna) ¡Mujer... tus bodas vuelven! ¡El
día... con la mañana, el mediodía y la tarde te p^{er}tene-
cen!

- 42.-HIJO DEL MILLONARIO: ¡Pedid...y os complaceré!...¡Sóis hombres...en el hijo...en el hermano...en el marido! Producto ordinario de todos vosotros por cada uno de vosotros...Nadie es parte...Cada uno, aislado, está completo en comunidad...¡Como un cuerpo es el todo, y éste es un cuerpo!...Reuníos de la dispersión y sanáos de la herida:...¡sed hombres!
- 43.-Aron, Raymond. La sociología alemana contemporánea. Paidós, 1953; p.27.
- 44.-idem; p.
- 45.-HIJO DEL MILLONARIO: (...) ¡Ahora se abre paso hacia vosotros, primaveralmente, el nuevo día! ¡Ojos abiertos que divagan por los campos: en torno de vosotros está la tierra multicolor! (Dibujando en los planos) Líneas verdes- calles bordeadas de árboles. Círculos rojos, amarillos, azules -plazas fertilizadas con arbustos que emergen del césped. Rectángulos instalados en ellas-casas con un pequeño terreno propio, acogedor...Magníficas calles hacia el exterior, conquistando, penetrando en otras comarcas, pisadas por nosotros, peregrinos, que predicamos lo más simple:...¡nosotros! (Su gesto es grande)
- 46.-HIJO DEL MILLONARIO: (...) ¡Gas!--¡Vosotros aviváis la rapidez de los caminos que cantan tonantes vuestra victoria por encima de los puentes que lanzáis! Vosotros empujáis colosos de vapor, sobre el mar que rayáis en líneas determinadas por vuestra brújula! ¡Construís torres escarpadas, trémulas en medio del viento que silba amenazando a los cables donde habla la chispa! ¡Alzáis del suelo motores que arriba ululan de rabia, al sentir anulado su paso, que se deja llevar por las nubes! (...Vosotros, seres inofensivos en cuya debilidad se manifiesta el animal que os acomete, vulnerables en cada poro de la piel...¡Vosotros sóis los vencedores en el reino del mundo.

47.-INGENIERO: ¡Sí...y no! Hemos llegado al límite. ¡Es exacto...y no lo es! Más allá no hay ya cálculo posible. ¡Es exacto...y no es exacto! Eso se sigue calculando por sí mismo, y se vuelve contra nosotros. Es exacto..y no es exacto.

HIJO DEL MILLONARIO: ¿El gas?...

INGENIERO: ¡...Sangra en el manómetro! ¡A lo largo de la fórmula flota en el manómetro un rojo! Se aparta de todo cálculo, y vive independiente, por sí mismo. He cumplido con mi deber. Mi cabeza está clara. Viene...lo que no puede venir...¡Y sin embargo viene!

48.-GRAN INGENIERO: El movimiento se convirtió en ley propia. El exceso de continuidad de una acción entorpece el estímulo para la voluntad de trabajo. El gas no es más meta, en el servicio pequeño se equivoca el fin que se repite una y mil veces, lo que sin objeto, se convierte en una parte sin el todo. Sin plan alguno el hombre trabaja junto a la herramienta, la fábrica se sustrae a la visión de cómo el hombre día a día se desliza más profundamente en una uniforme monotonía. La rueda hace ruido al lado de la rueda y no hace muescas en los rayos de la rueda opuesta. El impulso se desencadenó vacío y se lanza sin resistencia al piso.

49.-GRAN INGENIERO: ¡Alteración en toda la fábrica! ¡Cesó el cambio de turno! ¡No hay relevo en el puesto de turnos! ¡Por primera vez se produce un hueco en el impulso de los años! ¡El péndulo oscila! ¡El autómeta zumba!

50.- (Desde los rincones oscuros por el humo viene una multitud en forma de anillo: hombres obreros, ancianos obreros, adolescentes obreros en uniforme gris, el pelo cortado y descalzos, mujeres obreras, ancianas obreras, muchachas obreras con el mismo uniforme, descalzas y pañuelos apretados sobre la cabellera)

51.-MUCHACHA: (sube a la tribuna, los cabellos extendidos)
Mañana para nosotros con claridad, la mañana permanece

muy llana de ansias de luz, que conserva en el curso de las horas. El rayo se arroja en la mañana que se alza, como ninguna otra mañana nace para nosotros. El ojo mira tímido y por la consternación se estremece demorándose en extender la vista que en el remolino de blanco y color se sumerge, pronto el misterio será acostumbrado y conjurado en vistas a que: ¡El mañana para mí conduce al amado!

51.-GRAN INGENIERO: No es para mí. Esta mano, elevación de palanca. No es para mí: este pie, empujón en el interruptor. No es para mí: este ojo, mirada hacia el vidrio visor. Mi empeño trabajar no es para mí. Mi sudor corroe; no es para mí. Mi servidumbre produce, no es para mí.

52.-VOZ:(al final, estridente, angustiada)¿Quién nos hizo salir?

GRAN INGENIERO:(yendo a la tribuna) El que llenó el espacio con la opresión de la pared que avanza. El que se alejó de la fábrica y abandonó la palanca y el interruptor y el vidrio visor. El que es voz del mutismo de la servidumbre perdida.

.....
Vuestro mandato rige el destino vuestro. Vuestra palabra no se expande por encima de vosotros con su propia ley. Eráis ayer siervos de diezmo... ¡hoy señores!!

53.-OBRERO MILLONARIO:(arriba en la tribuna)Ahora se completa en vosotros la hazaña a través de generaciones y generaciones. Sobre los caminos de los prados uno de los míos os atrajo, vosotros lo censurásteis bastante. Nada alrededor de vosotros respetó en vosotros lo importante; no obstaculizó en el cuadrado una y mil batallas: ¡¡¡el reino no es de este mundo!!!

54.-OBRERO MILLONARIO: ¡Dirigíos hacia el reino que en vosotros rige con todo su poder!

GRAN INGENIERO: Calculad el poderío que os hace presa.

Vuestras serán fábricas y ganancia, sin doblar un dedo vuestro. El gas producirá para vosotros como por encanto. Enclaváis a vuestros esclavos en la palanca, en el conmutador, ante el vidrio visor. ¡Usáis vuestra victoria según el modelo de la victoria de ayer!

55.- (Con un increíble golpe, el bombardeo afuera. Igual oscuridad; ruidosa caída de las paredes.

Silencio.

Lentamente claridad; la sala es un campo de escombros de paredes de hormigón que se pilan una sobre otra como lápidas, saliendo los ya blanqueados esqueletos de los hombres en la sala.

Figura Amarilla, casco de acero, teléfono en la cabeza, desenrollando un alambre detrás de sí, corriendo por los escombros.)

FIGURA AMARILLA: (se detiene, parado, extraviado, grita por el teléfono) Aviso del efecto del bombardeo... Volved la artillería contra vosotros y aniquiláos... los muertos se amontonan sobre la tumba... el Juicio Final... dies irae... solvat... in favilla... (calla el resto)

(En la lejanía gris de humo se hacen ruido los haces de proyectiles, unos contra otros, evidentemente la autoaniquilación.)

56.- Schürer, Ernst. Georg Kaiser und Bertolt Brecht. Über Leben und Werk. Frankfurt a/M, Athenäum, 1971.

57.- CAMINANTE: Ando con un telegrama de un amigo, de un conocido. Necesito mil marcos que lo salvarán, sino estará muerto por la tarde. Yo no sé como se ha dirigido a mí... no soy especialmente de su cercanía, lo he perdido de vista desde hace mucho... ¿por qué me llama?... pero he sido llamado, ¡y puedo salvar una vida!!

58.- CAMINANTE: ¡El telegrama está arrugado y ajado! El destino de un hombre se apoya en sus espaldas... no puedo sacudírmelo... (a Lili) ¡y ahora Ud. tiene responsabili

dad. porque lo sabe!!

LILI: Eso es divertido.

CAMINANTE: Horripilante si uno asume la responsabilidad.

59.-TENIENTE: ¿Quién está en peligro?

CAMINANTE: Un amigo, un mocido, alg uien, ¿por qué?

TENIENTE: Será protegido.

CAMINANTE: No está en esta ciudad.

TENIENTE: ¿Quién llevará a cabo el hecho en la otra ciudad?

CAMINANTE: ¡La dama!

TENIENTE: ¿Induce a un tercero?

CAMINANTE: ¡Ella mata aquí y mata allá! No hay tiempo que perder.

TENIENTE: Na die mata si no pone mano o induce.

60.-CARCELERO: El detenido.

TENIENTE: (al detenido) ¿Es la persona de esta tarjeta roja ?

DETENIDO: (lanzando su mirada a las paredes -murmurando) ¡Yo no soy culpable!

TENIENTE: La pregunta vale todavía: ¿es la persona de esta tarjeta roja?

DETENIDO: (cortante) ¡Yo...no soy culpable!

TENIENTE: La pregunta por tercera vez: ¿es Ud. la persona de esta tarjeta roja?

DETENIDO: (se pone de rodillas -prendiéndose a la mesa con las manos) Tan culpable no es nadie... ¡¡¡arrancado de los hombres!!!

61.-CAMINANTE: (le toma la mano) Sr. Abogado, entre las leyes, en sus libros de todas las leyes, en su biblioteca de libros de leyes tiene que estar la ley. ¡Mi ley!

ABOGADO: No existe ninguna.

CAMINANTE: No, no en sus libros de leyes. No son completos como ningún libro. Sr. Abogado, descubra Ud. lo más importante: esta omisión. ¡Esta omisión aniquilante!

ABOGADO: Yo soy el autómata que aplica las leyes existentes.

62.-CAMINANTE: Sr. Abogado...de la inmovilidad arrójese en la corriente...¡¡sú intercesión por el derecho!!

62.-bis JOYERO:(...) Para mí fue claro desde el primer momento cuando recibí la puñalada. Nos matamos todos a nosotros mismos. Ponemos las manos en nosotros porque no hay juez. Pues la ley no fue hallada, lo que hace superfluo las leyes...

63.-ABOGADO: Ni asesino ni víctima están involucrados en el asunto de la joyería, hay terceros en juego.

64.-GRITOS: ¡¿Dónde estarán los límites?!

CAMINANTE: (voz fuerte) ¡Como yo me disipo en todos sois ya una parte de mí y participáis!

GRITOS: (tras una pausa) ¡¡La tierra llama!!

CAMINANTE: (voz poderosa, extinguiéndose) Vuestra sangre brama...pues ¡¡vosotros sois la tierra!!

(El sol es un astro completo: sobre la llanura se ha derramado luz más que blanca en la cual la multitud está como en una nube que se funde.)

IV.-LA VIDA Y EL ESPIRITU COMO ELEMENTOS ANTITETICOS EN EL
HOMBRE VIEJO

-El rector Kleist y el espíritu nietzscheano

1.- Antecedentes literarios y filosóficos

Franz Wedekind escribió una de sus primeras obras en 1891; con ella, más que con ninguna, inauguró toda una atmósfera dramática acerca de un tema candente para el siglo XX. Hablamos de Despertar de primavera y nos referimos al tema de los adolescentes, que tan audazmente analizó. El público presenció en escena una crítica corrosiva contra hipocresía social, la enseñanza equivocada, la represión sexual, el conflicto generacional, el egoísmo de los padres, las desviaciones de los púberes, etc. Wedekind fue el dramaturgo siempre censurado y prohibido porque marcó los rasgos del derrumbe espiritual y moral en que caía la sociedad guillermina. Sin embargo abrió la senda por la que iban a transitar todos los expresionistas en su marcha hacia una visión diáfana del Hombre Nuevo.

En Despertar de primavera hay dos tipos de aportes para el movimiento futuro; en primer lugar el tema de los adolescentes y su conflicto con los padres, del cual todos los dramaturgos expresionistas se ocuparían directa o indirectamente y, en segundo lugar, la ruptura de la forma dramática con la utilización de elementos de otras artes y de los recursos del teatro de Shakespeare. Sus seguidores fueron herederos a veces de sus temas, otras, únicamente de su manejo de la escena. En el caso de Kaiser en El rector Kleist, no hay ninguna semejanza en el tratamiento, antes bien diríamos que es más formal y tradicionalista que Wedekind a pesar de que éste pudo estrenar Despertar de primavera en 1906 y Kaiser en 1918.

Respecto del tema no hay sujeción argumental alguna con esta última obra como para afirmar la sátira o la caricatura de

esta obra por parte de Kaiser, Más aún, El rector Kleist no es una obra cómica porque envuelve el drama del individuo corporalmente atribulado por enfermedades y deformaciones que lucha por el espíritu como único justificativo para su existencia. También ha conservado el clima asfixiante en que viven los adolescentes de Wedekind con el fin de hacer también una crítica a la educación, pero enfocada de manera diversa. Sin embargo, podríamos afirmar que en El rector Kleist esa atmósfera está subordinada a un problema más universal y ambicioso de raíces nietzscheanas: la teoría de la moral de esclavos, en la cual engloba a aquellos valores axiológicos surgidos de la pobreza, de la enfermedad, de la debilidad de los dañados por la Naturaleza. Estas personas conocen la voluntad de poder en su aspecto negativo, han vivido la impotencia de los instintos atrofiados, de la malformación física, de las falencias biológicas. De allí surge toda una forma de ver la vida que es la propia de los débiles, sustentada con el fin de anular a los que son fuertes toda confianza en sí mismo, en sus impulsos e instintos.

Nietzsche consideró históricamente el origen de estas dos morales en el enfrentamiento de la casta guerrera (exaltación de las virtudes del cuerpo) con la ^Scasta sacerdotal (elevación del espíritu), conflicto que parece repetirse en las figuras de Kleist y Kornmüller en la obra de Kaiser. Kleist es el enfermo atrofiado y Kornmüller el profesor de educación física, atlético, alto, sano. El rector niega la necesidad de desarrollo físico, en los alumnos, como un objetivo primario de la educación, pero por su condición de débil y enfermo, y, por tanto, de incapacitado para ello. Valora más lo que existe en él, la preparación espiritual, el cultivo de la razón. Censura aquello que ve como algo superior a él, no acepta su carácter de inferior en ningún aspecto.

KLEIST: (...) Sie sehen das Nächste an -aber welche Beziehungen zwischen dem Grossen und Ganzen in unserm Gemeinwesen walten und weben, das zu beurteilen, unterliegt Ihr Blick leider der engsten Beschränkung!

KORNMÜLLER: So! Was sollte denn dieser Weitblick zuerst oder noch erkennen, ausser dass es nötig ist, frische Luft für die Bewohner dieses Hauses zu schaffen? Ich finde nämlich, dass dieser Weitblick eher ein Drüberhinwegblick ist, der wohl ein Ziel und das kein geringes ins Auge fasst, aber nur die Mittel vergisst, mit dem er sich dahin durchbringen kann!- Ich bin der Weg! Mein die Sorge für Licht und Luft- und meine Turnerei! Geben Sie mir mein Teil, so garantiere ich für die Güte des Ihren. Mir den Leib und Ihnen der Geist. Der Mensch kommt dher. Nehmen Sie die Griechen -die Griechen!

KLEIST: Bei Aller Hochachtung. Her Kollege, für Ihre besonderen Kenntnisse auf dem Gebiete Ihres schönen Fachs- aber dieses Feld müssen Sie mir schon überlassen. Ich schreie Ihnen auch nicht in Ihre Freiübungen. Und schon das: der grösste Grieche war Sokrates!- Ihr Rektor ist auch kein Riese. Also, was wollen Sie damit? Sie huldigen einer verengten Lebensanschauung. Ja, ja, es soll beides ineinander wirken. Nur halten Sie sich nicht daran. Sie sind derjenige, der die Grenzen verschiebt. Sie über reiben- und gleich ins Masslose. Die Anforderungen gehen hier nach einer ganz andere Richtung. Hier wird schon vielzuviel Gewicht auf die Pflege der Leibesübungen gelegt. Das ist ein gerissen unterderhand, wir haben das gar nicht so gemerkt. Der Erfolg aber öffnet uns die Augen.*¹

El rector defiende una vida ascética, una moral de sacerdote, posición nacida de un instinto de protección para una ~~existencia desvitali~~

existencia desvitalizada y en franca decadencia. Esto es un medio fácil de sobrevivir para aquellos débiles y enfermos, que renuncian al cuerpo, a los instintos, a las pasiones, a la fuerza de la vida misma.

"¿Mas qué es lo que quería la voluntad cuando seguía los ideales ascéticos? Nietzsche dice: la nada. "No podemos ocultarnos, a fin de cuentas, qué es lo que expresa propiamente todo aquel querer que recibió su orientación del ideal ascético: ese odio contra lo humano, más aún, contra lo animal, más aún, contra lo material, esa repugnancia ante los sentidos, ante la razón misma, el miedo a la felicidad y a la belleza, ese anhelo de apartarse de toda apariencia, cambio, de enir, muerte, de ser, anhelo mismo, (todo eso significa...una voluntad de la nada, una aversión contra la vida, un rechazo de los presupuestos más fundamentales de la vida, pero es, y no deja de ser, una voluntad..." La voluntad tensa por el ascetismo quiere la nada, la nada del más allá, del trasmundo, de las ideas morales, y niega el más acá ese mundo terreno, la vida viviente. ¿De dónde procede la fascinación de la nada? Nietzsche dice: "El hombre prefiere la nada a no querer..." Esto significa que hasta ahora no ha habido en la tierra ningún otro ideal ascético, no ha habido aún un ideal que fuere conforme a la naturaleza"²

Kaiser describe el mal de su época a través de la óptica nietzscheana, traduciéndolo a términos más generales como lo son la oposición vida-espíritu. Dicho enfrentamiento se hacía más palpable en el sistema educativo, del cual tanto él como sus contemporáneos arrastraban una experiencia traumática, testimoniada abundantemente por la literatura.

2.-La figura socrática y su contraria

Kleist es un hombre de 50 años, encorvado, de baja estatura, ya de pelo rojo canoso, con anteojos de oro y barba.

Por su aspecto se encuadra dentro de la imagen del hombre débil y marchito por los años y por so configuración desarmónica. Su misma fealdad lo hace temeroso del juicio de los demás, y más profundamente aún del ridículo. A causa de ello no quiere reconocer la indignidad de la dolencia que lo aqueja, hemorroides, y menos aún hacerse ver por un médico. Como medida opta por no comer ni sentarse, soportando los agudos dolores con mutismo.

Para culminar con su naturaleza enferma y debilitada, Kl Kleist es consciente de no poder procrear. Dentro de sus tr turas acepta la crianza de un hijo ajeno, pero no logra con eso consolar su dolor por una vida arruinada a causa de las debilidades físicas. Sus complejos respecto al cuerpo sób pueden olvidarse tomando como referencia para valorar a una persona la lucha por el dominio ascético del cuerpo con vis a la elevación espiritual.

Las continuas afecciones de Kleist le impiden, sin embar go, tener una visión armónica de la vida espiritual. Pues, si bien se aferra a ella, no es porque crea en los grandes valores que la estructuran, sino porque es la única salida para su situación. En tanto se vuelca a esta puede sobrevivir y anular su resentimiento, olvidando de manera indirec ta las conflictivas relaciones con el prójimo.

Todo lo que en él es impedimento, limitación, se convierten en un aspecto negativo de la educación o, por lo menos, totalmente subordinado a lo que en él, sí es perfecto, su espiritualidad, la dedicación al estudio, a la disciplina rígida, a la moral ascética.

Su caída estará determinada por la vez en que, descontro lado en su odio y resentimiento, arroja un tintero lleno contra una caricatura cruel hecha por el alumno von Strauss. Cae en su propia trampa porque el único testigo es el alumno Fehse, compañero de cuarto de un aileta como von Strauss, pero débil y enfermizo. Como el Moritz de Wedekind es un ni

no asustadizo y supersensible que no puede enfrentar al mundo ni física ni espiritualmente, quizá también la versión adolescente de Kleist en su juventud. El rector quiere vencerlo, como autoridad que es, da la delación para volcar el resentimiento que tiene por haber sido el eterno objeto de burlas y bromas.

Kleist se debate entre la necesidad de forzar al enfermo Fehse a mentir y el impulso a ocultar los hechos y olvidarlos, pero es el atlético Kornmüller el que por honor quiere rescribir al culpable y obviamente someterlo a un castigo. Kleist se ríe de su honor, de su amor por la verdad, ahora se ve como un tonto muñeco de un mundo que se maneja con equívocos.

KLEIST: Was ist die Wahrheit? -Die Wahrheit am Ende vernichtet uns alle!- Sie ist nicht das rosenrote Gebilde, das Sie sich vorzaubern- oder das Schwert, das ein guter Schild noch auffängt. Die Wahrheit- trachten Sie der Blühdlings nach: so gelangen Sie mit zerschmettertem Schädel auf dem Grunde an! Gott schütze uns Menschen vor der Wahrheit in jeglichem Dinge! Beten Sie darum, Her Kollege!- Und nun will ich auch das noch über mich gewinnen und den Schleier lüften. Nun werden Sie wohl von weiteren Recherchen abstehen und Ihrem Wahrheitfanatismus ist das Opfer gebracht:-ich bin der Täter! *3

La respetabilidad del rector le impide a Kornmüller creer en su declaración, de manera que éste debe seguir con la farsa hasta que el atormentado alumno Fehse se suicida dejando una carta donde se declara culpable. Ante la noticia Kleist explota justificándose a sí mismo y a su alumno enfermo.

KLEIST: Wer will mich anklagen?- Sandten Sie mich ...

nicht heim mit meiner Schuld? -Wie Kornmüller hätten es die übrigen getan! -Ist es nicht besser so? Was wäre nicht alles zusammengestürzt in den jungen Seelen -Bringe ich nicht ein Opfer dar? Mit letzter Kraft und ,Seufzern des Versagens stütze ich den Himmel über sie hoch! Das rechtfertigt mich! -Was gilt jenem die Strafe, die er heute unschuldig erleidet? Er schüttelt das ab, so bald er hier aus dem Tore geht- und nichts als eine lachende Erinnerung haftet noch! -Aber wie kettet es sich an mich? Vermag ich jemals diesen Mauern zu entrinnen? -Dich packt das Grauen vor mir und meiner Tat. Das sollte es nicht! -Was ist es schwer: ein gerader Mensch zu sein mit seinem glatten Rücken? Unter welch ungünstigen Bedingungen werden wir in den Kampf geschickt? Was locken uns die Traumbilder des Ruhms am meisten? Was machen sie uns schlaflos und vor der Zeit begierig? Weib -Kind -Ruhm, was gilt der Geist vor der Tat? Lebe ich nicht- bin ich nicht das Leben? Und der Geist in mir das Tote, das mich vom Leben ab zieht mit seinem Fluge zum Tode -zur Ewigkeit? -Wir wandeln im Fieber- wir reden im Fieber- ein schreckliches Sausen erfüllt uns. Wir fliegen in halber Höhe über das Leben hin, das loht unter uns blühend und sprühend. *4

Tal como veremos posteriormente en Alcibiades salvado la figura socrática, en este caso Kleist, se siente obligado a "sostener el cielo" de las creencias y convicciones como forma de no provocar una destrucción de mentalidad. El hombre que determinado por defectos físicos desarrolla en ese caso su espíritu se halla en situación de ver con lucidez genial la verdadera armazón quebradiza del mundo, a la vez que permanece en un divorcio franco con todo lo referido a la vida y sus logros. El espíritu es "la muerte que me

separa de la vida", dice Kleist y podríamos afirmar muy bien que son pensamientos de Nietzsche para caracterizar al hombre moderno occidental.

KLEIST:(...)Des einen Recht ist des andern Plage. Irrtum -Irrtum- Irrtum, wir sind Kinder des Irrtums, aus Irrtum gezeugt & wuchernd im Irrtum! -Sie wollen ein Fackelträger heissen und schwenken mit wilden Gebärden nur eine riesenhafte schwarze Fahne, mit der Sie das Licht erst recht verdunkeln. Führen, vorangehen - dazu bedarf es der grossen Fähigkeiten nicht. Es gibt derer allzu viele, die geführt sein wollen um jeden Preis. Suchen Sie keinen Feuersäulenruhm -die Menge rennt den Irrlichtern nach! -Wir sind Moose und Flechten und der feuchte Zufall unser Vater. Wir streben zur Sonne hin -Sie aber schieben uns in den Schatten Ihrer höheren Ordnungen! Aus Priestern werdet ihr zu Henkern -Menschenopfer einem unbekanntem Gott! -Das Mass eurer Gerechtigkeit sei euch das Leiden beider Parteien! -Wer von uns heute den grösseren Sieg erringt -das steht dahin! *5

Kleist como enemigo de la vida se reconoce a sí mismo incapaz de hallar sentido a toda realidad que suponga la intervención de los instintos. La multitud, el liderazgo de las masas, el arrebatado por ideas no constituyen otra cosa que errores. Como hombres no debemos someternos a "ordenaciones superiores". Reniega de la ley del más fuerte, de la superación evolucionista de la humanidad, el signo de su lucha es la continua oposición del espíritu y la vida, aunque su consecuencia sea la destrucción del individuo.

También como Sócrates el rector se debate entre el mundo de los ideales de justicia, verdad y belleza, propios de los hombres normales y sanos y su universo personal de odios y resentimientos. Busca la autoaniquilación, luego

de la explosión de sus instintos. Sin embargo no puede destruirse como el Sócrates de Nietzsche, reconoce su culpabilidad por el alumno muerto y opta por vivir entre dos máscaras para no destruir el "cielo" que se eierne sobre el prójimo obnubilado.

Una condición básica para el paralelo entre Kleist y Sócrates es la fealdad y repugnancia que causan. Nietzsche ~~que~~ considera que el aspecto físico del filósofo refuta su origen griego y al mismo tiempo convierte su alma en fea y monstruosa, tal vez como contrarrespuesta a la valorización griega de la belleza armónica: "monstrum in fronte, monstrum in animo". El Alcibíades de esta obra se halla representado por el atlético profesor Kornmüller, encargado de las actividades físicas de los alumnos. Posee una cultura básica que le permite hablar con derecho sobre los hábitos destructores exigidos a los adolescentes y sobre la necesidad de la armonía griega de cuerpo y alma. No obstante su conducta es popular hasta en las canciones de Schubert que tararea. Secretamente aspira a que sus alumnos se conviertan en grandes atletas y que el código del deportista se convierta en pauta moral para todos los ámbitos. Los alumnos abandonan sus cuantiosos estudios para acudir a los paseos organizados por él. Representa la nueva corriente revitalizadora de la enseñanza que con el correr del tiempo fue desvirtuada en aras del adoctrinamiento político.^{*6}

El choque de los dos puntos de vista sobre educación ocurre en una visita de inspección a los cuartos de los alumnos. Todo el edificio ha sido anteriormente un convento y para Kornmüller la disposición del mismo revela que los monjes eran enemigos de la vida, quitaban oxígeno, promovían los ambientes húmedos e insalubres. Como un guerrero (recordemos el paralelo con Nietzsche) considera que la vida espiritual, ascética, es un contrasentido, un absurdo que no tiene explicación alguna para una mente fortalecida por el aire libre y el gimnasio. Hay que sacar los estantes de los li-

bros para tener más aire; ventanas más grandes suplirán lo que antes era biblioteca, ningún recuerdo de las pesadas tareas escolares quedará en las paredes. Se halla en ciernes el surgimiento del modelo del joven atleta que rompe con la fuerte tradición humanística de los colegios alemanes. Esta aparición acarrea notorias controversias y sentimientos encontrados en alumnos y profesores, pues origina rivalidades en las preferencias de los educandos que perjudican grandemente a aquellos que sólo pueden brindarles la imagen del humanista desvalido como Kleist. Kornmüller por ello se perfila como el enemigo de Kleist en tanto ha creado en los jóvenes ese espíritu de renovación educativa por demás peligroso para la estructura de la institución.⁷

Tanto Kleist como Kornmüller conforman el producto extremo de una sociedad en la que el hombre se desarrolla unilateralmente. Kornmüller cree en la existencia de virtudes cardinales, de instituciones morales, de sentimientos rectos y firmes; pero todo ello nacido de un mundo físico armonioso y dominado por los adelantos de la civilización. A una visión simplista como la del gimnasta se le opone la del rector, quien no piensa más que en grandes mentiras forjadas por la sociedad para encubrir sus debilidades y errores, ante las cuales se oculta para sobrevivir sin intento alguno de modificar la situación.

Quizá la simiente de Hombre Nuevo se halle en el alumno von Strauss: atlético, impulsivo, hermoso, vital, quien de alguna manera sintetiza en su persona las condiciones óptimas como individuo. Y como Kaiser no puede omitir su amor por los contrastes, también aparece un alumno opuesto a von Strauss, Fehse, brillante alumno en lo humanístico pero eximido de hacer gimnasia y convertido en el hazmerreír de su compañeros por lo enfermo y manso de su carácter. La inculpación del rector lo llevan al suicidio ante la presión de aquel para que se venga de sus compañeros.

Esta síntesis descriptiva de la vida de un colegio es fruto de la desagradable experiencia escolar de Kaiser, de allí la precisión ^{psic}psicótrica de sus esenas. Más que una caricatura o sátira de la obra parece unir sus lecturas, por esa época abundantes de Nietzsche y Schopenhauer, con el fondo de un recuerdo personal: el colegio en el cual estudió, ejemplo palpable de las fallas educativas discutidas en esa época. Pero, aunque hay una crítica a la sociedad de principios de siglo, no está radicalizada como en Wedekind y se diluye en un conflicto moral que supera los límites de un internado. El parentesco con Despertar de primavera lo convierve en el perfil de los escolares, pero no son más que figuras de segundo plano, mientras que en la obra citada eran protagonistas. Su herencia sería pues temática pero no en el enfoque de la misma y mucho menos en los procedimientos empleados para el desarrollo dramático.

-Alcibiades salvado, el drama platónico

1.- La figura socrática

Ya desde el año 1904 Georg Kaiser se mostró interesado en la figura de Sócrates, sobre todo, por el episodio de su muerte. De alguna manera Sócrates configuraba un hombre por encima de sus congéneres, un prototipo digno de tener en cuenta. Desde este original punto de vista el filósofo se convierte en un hito del pensamiento occidental, en un giro de la humanidad. Así como la figura del rector Kleist se identifica con Sócrates, en Alcibiades salvado él mismo será el protagonista. La lectura de Nietzsche⁸ obviamente había estimulado esta tendencia por medio de sus obras que tocan el tema: El origen de la tragedia y El ocaso de los ídolos. Tal motivo nos obliga a caracterizar la concepción nietzscheana de la figura de Sócrates.

Primeramente en El origen de la tragedia puntualiza que Sócrates "quiso reformar la existencia, como precursor de una cultura, de un arte y de una moral diferentes, avanzó en lo con la faz altiva y desdeñosa." *9 La perplejidad que causa su personalidad semidivina y poderosa nace de que en Sócrates el instinto se revela como crítico (contrariamente a lo que ocurre en los mortales) y la razón es creadora. De tal manera se halla enfrentado a toda actitud mística y enrolado en las filas del espíritu lógico, en la lucha contra la sabiduría instintiva. Su influencia se revelaba como disolvente y destructora de los instintos. Conciente de su poder sobre los hombres se avino a la pena de muerte con total dominio de su naturaleza emocional y es justamente la serenidad lo que más remarca Platón y que Nietzsche puntualiza rememorando sus diálogos, hecho del cual Kaiser se va a aferrar para el final de su obra referida: "Sócrates moribundo se hizo el nuevo ideal insospechado hasta entonces de la noble juventud griega: antes que todo, Platón, el tipo del adolescente helénico, se prosterna delante de esta imagen con toda la pasión de su alma soñadora". *10

Lejos estamos, por cierto, del Hombre Nuevo expresionista en esta imagen, antes bien es el precursor del Hombre Viejo, del integrante de ese mundo moderno que el expresionismo combatía. "Todo el mundo moderno está cogido en la red de la cultura alejandrina y tiene por ideal al hombre teórico armado de los señores de conocimiento más poderosos trabajando al servicio de la ciencia y cuyo prototipo y antepasado original es Sócrates." *11

Con el filósofo griego se inicia el optimismo del hombre ilustrado, la raza de Fausto, origen y causa de la mentalidad positivista que derriba todo ídolo pero que hace tambalear a la Humanidad íntegra. "Este es el indicio de esta "quiebra" de que todos hablan corrientemente como el mál orgánico original de la cultura moderna". la cual siente que "basada en el principio de la decadencia debe derrumbarse en el

preciso momento en que se hace 'ilógica', es decir, en el momento en que retrocede ante sus consecuencias." *12

Si las opiniones expresadas por Nietzsche en El origen de la tragedia pudieron mover a Kaiser para interesarse en Sócrates, El ocaso de los ídolos *13 le aportó los móviles de creación para Alcíbiades salvado. En El problema de Sócrates Nietzsche plantea de lleno el conflicto espíritu-vida desde la perspectiva del cansancio de vivir, "vivir significa estar enfermo durante mucho tiempo, yo debo un gallo a Esculapio por mi curación", declara al morir según Jenófanes. Y esta misma frase del moribundo se repite en la obra de Kaiser en el final.

Las explicaciones que el filósofo encuentra para este rechazo de la vida son claras: a) Sócrates era el gran sabio decadente; b) pertenecía al bajo pueblo -era plebe- era feo; c) su fealdad suponía un caso extremo de antagonismo a lo griego; d) su aspecto físico generaba una superfetación de lógico y una malignidad de raquíptico; e) su dialéctica estimula la preponderancia de la plebe; f) la dialéctica socrática corrompe el natural del hombre; g) lo repulsivo de su exterior se corresponde a su interior de dialéctico; h) con su dialéctica enseñó a los griegos a dominar sus instintos, hizo de la razón un trano; i) con la Atenas postsocrática se inicia el fanatismo de la razón, el rechazo de la vida, la moralidad patológica.

Para Nietzsche la vida planteada desde términos racionales, conciente, prudente, sin instintos fue una enfermedad que envenenó a Occidente. La voluntad de muerte fue el móvil, "Sócrates quería morir; no fue Atenas lo que le dio la copa de veneno, sino que él la tomó para sí mismo, él fue el que obligó a Atenas a que le diera la copa." *14

He aquí pues el núcleo temático de inspiración para nuestro autor, la lectura de una concepción revolucionaria de Nietzsche en momento en que Europa más que nunca sobrepasa

ba las graves consecuencias de la cultura occidental nacida en Grecia.

A partir de este conflicto entre cuerpo y espíritu planteado por Nietzsche surgen como tipificadores para Kaiser las figuras de Sócrates y de Alcibiades enfrentados en un diálogo al mejor estilo platónico. "¿Cuándo dramático alguno hizo una confrontación tan sagaz como la de Sócrates y Alcibiades? ¿Dónde halló uno de ellos este sí y no en su drama? El panorama es desmedidamente grande"^{*15} Su apoyo literario para configurar el drama platónico se basa en El Banquete y en La Apología. Platón en El Banquete da un cuadro de Sócrates donde se repiten las notas de repulsibilidad causadas por su aspecto físico. Alcibiades en esa oportunidad lo compara con Sileno y con el sátiro Marsias, en primer lugar por lo distinto de su exterior, y la riqueza de su interior que se manifiesta en actividades tales como las del flautista. En segundo lugar, porque tiene las inclinaciones y las desvergüenzas de un sátiro. La belleza y perfección del joven héroe Alcibiades se rebejan de amor ante la presencia del feo y pequeño Sócrates, a quien Kaiser recarga con una joroba para acentuar el conflicto.

El conocimiento de las virtudes de Sócrates se le ofreció a Alcibiades en la batalla de Potidea, donde aquel reveló su valentía y fuerza para resistir las molestias más pronunciadas de la campaña militar. Otro tanto ocurre cuando el ejército griego huye despavorido y Sócrates como infante armado permanece ante la retirada impertérrito. Por intercesión de Alcibiades los generales quieren condecorar a Sócrates pero este se niega y recomienda a Alcibiades, si bien es él el que lo ha salvado malherido. Alcibiades, el hombre más bello y más famoso de Grecia se inclina avergonzado y humilde ante un plebeyo feo y extraño con el arrobamiento que le ocupa sólo ante un dios..

Empero, "nuestro hombre -dice Alcibiades en El Banquete"^{*16}

- es algo tan raro en él y sus palabras, que ni de lejos ni buscándolo mucho se pudiera hallar, no sólo entre los recimtes, pero ni entre los antiguos otro como él a no ser que los asemejásemos a él y sus palabras no con algunos de los hombres, sino con los que dije, con los silenos, con los sátiros."

Más admiración causa en el bello griego el rechazo que sufre Sócrates respecto de sus intenciones amorosas. "De todo esto salió él tan triunfante que hasta despreció, se mofó de mi edad en flor e insultó aun aquello mismo en que me crda ser algo."¹⁷ En su enamoramiento Alcibiades reconoce la ambigüedad de sus afectos ya que pr la atracción al pensador ha sido tentado por la irresistible filosofía. "Mordido pues estoy por la más dolorosa y en lo más sensible al dolor de mordedura, que llagado o mordido estoy en el corazón o en el alma, o como sea menester llamarlo, por el amor a la sabiduría, que obra con virulencia mayor que la de la víbora cuando se apodera de alma joven y hien nacida y le hace obrar y decir quién sabe qué cosa (...) que todos vosotros habéis participado del frenesí y báquicos transportes de filósofo."¹⁸

Kaiser emplea para su creación todo esta serie de anécdotas y comentarios platónicos de la vida de Sócrates y de Alcibiades para ejemplificar dos naturalezas diferentes: la de la fuerza y la belleza física querida por todos por un lado, y la de la fría mentalidad racional por el otro. En Sócrates reina el desprecio del cuerpo y de la vida, mientras que Alcibiades constituye el modelo de perfección y belleza físicas, el ejemplo del hombre de éxito en los hechos de armas y de amor.

La figura de Sócrates se presenta en la obra de modo critico en el sentido nietzscheano, la forma de enjuiciamiento es muy sutil y se hace patente ya en el prólogo del drama. En éste la escena se desarrolla en una palestra donde uno

de los atléticos jóvenes es rechazado por pretender salvar a Alcibiades en un cierto proceso judicial, el motivo de marras consiste en que nadie es lo suficientemente bello para hacer tal cosa.

ERSTER KNABE: (an' ihn stürzend und das Gesicht in seinen Mantel drückend -leise) Ich wollte ihn retten!

RINGMEISTER: (streicht über seine Haar) Kindskopf - den Alcibiades retten!

ERSTER KNABE: (ausser sich) Ich wollte ihn retten!

RINGMEISTER: Nur den Alcibiades kann den Alcibiades retten- sonst bräche der Himmel über Griechenland zusammen!(761,10)*19

Siendo la belleza el punto máximo de estima, el baluarte de toda una cultura, sólo el que respete la jerarquía así surgida puede sostener dicho orden establecido, sino lo hiciera derrumbaría toda una estructura mental. La escena preparatoria con su conclusión acerca de la belleza sirve de marco para el encuentro de Sócrates con Alcibiades en la batalla supuestamente de Potidea. Durante la huida de los infantes griegos a través de un terreno plagado de cactus. Sócrates se ve inmovilizado por una espina en su pie. La permanencia en el lugar después de idos sus compañeros le permite salvar al general Alcibiades acosado por los enemigos. La ironía del cuadro es obvia, el más feo de los griegos ha quebrado el orden, ha salvado al más bello, Grecia se derumba.

Otro tanto ocurre con el premio por la victoria, otorgado a Sócrates, quien lo rechaza y lo cede a Alcibiades. En esta ocasión Kaiser introduce una sugestiva variante a lo relatado en El Banquete, ya que Sócrates prefiere no tener que subir las escalinatas con su espina antes que recibir los máximos honores del guerrero, siendo éstos para él asum

to de poca monta. El equívoco reafirma más el aprecio sentido por los griegos hacia esa figura desarmónica.

PREISHOCHRICHTER: (sich sammelnd) Sokrates hat den Alkibiades gerettet--Alkibiades hat Griechenland gerettet--: Sokrates stülpt die Rettung Griechenlands über seine Tat, die den Alkibiades rettete!--Sokrates verweist den Goldkranz---Sokrates will Alkibiades krönen!!
(769,10)²⁰

Lo original de Sócrates en esta pieza consiste en que no es un sofista de oficio sino fabricante de Hermes. Evidentemente Kaiser ha asociado a) la profesión del padre, carpintero, b) la violación a un Hermes que cuenta la tradición y el juicio posterior por destruir las creencias en los dioses de la ciudad, para hacer del personaje un operario incapaz de creer que de sus manos salga realmente un dios; por lo cual su escepticismo acerca del culto se hace extensivo a todos los mecanismos culturales. Su carácter es monstruoso en la medida en que desprecia los valores tradicionales. De ese modo Alcibiades, ofendido por haber sido salvado y coronado por un jorobado, por un hombre horrible, decide matarlo.

ALKIBIADES:(...) Wer bist du, der aus groben Fäusten fallen lässt, wonach ich mich bücke -und buckle vor dem Buckel, der über mir grinst?!!

SOKRATES:(sieht ihn an) Ich bin -Sokrates.

ALKIBIADES:(greift schnell unter seinem Mantel und hat einen Dolch) Du--

SOKRATES: rührt sich nicht -lächelt. Ich -wäre dir dankbar.

ALKIBIADES:(verwirrt) Ich wollte-

SOKRATES: -mir die letzte Befreiung schenken!

ALKIBIADES: Befreiung--??

SOKRATES: Vom Lob--vom Leben---(Achzend)--vom Leiden!!

ALKIBIADES: (verbirgt den Dolch. Ruhig Oaufmerksam)

Warum gingst du den Rückzug nicht mit .ählen?

SOKRATES: Wir liefen den Tag lang vorwärts und die
Nacht lang rückwärts -und ich war des Späels mit Armen
und Beinen überdrüssig.

ALKIBIADES: Unsere Schalcht ein Spiel mit Armen und
Beinen?

SOKRATES: Haben wir nicht mit den Beinen manchiest+und
mit den Armen gefochten?

ALKIBIADES: Griechenland stand auf dem Spiel!

SCYBOKRATES: Das von Armen und Beinen ausgetragen wurde.

ALKIBIADES: Ein Spiel wo es um alles ging!

SOKRATES: Dann war dies Alles nicht sehr wichtig, wenn
es mit so geringem Einsatz von Armen und Beinen ausge-
tragen wurde.(774-775,I) *21

El tema nietzscheano de la condenación de Sócrates por el desprecio a la vida y la minimización de todo heroísmo épico se revierte en este caso dentro de un nuevo molde, ahora grotesco. Sócrates, el constructor de dioses para el hogar no encuentra sentido a la guerra, al valor de un Alcibiades, a toda una tradición en la medida en que no es racional, en que no puede ser explicado lógicamente.

ALKIBIADES:(bitter) Griechenland stand auf dem Spiel--

SOKRATES: Girechenland ist ein Spiel von Armen und
Beinen!

ALKIBIADES:(das Gesicht zwischen die Hände versteckend)
Es wird dunkel werden in Griechenland----(775-776) *22

En boca de Alcibiades se expresa la idea de decadencia pronta, de caída que no es más que la llegada de una nueva

era, la de la razón, la del hombre fáustico, época en que se tomará el camino del espíritu en oposición a la vida y sus atributos. El vitalismo manifestado en el aprecio por los actos guerreros, el deporte, la fama, la belleza, el placer sensual; prontamente se convierte en despreciable; y la vida, en sufrimiento, padecer, cárcel. Sócrates demuestra su disponibilidad para morir como virtud principal de su persona, rasgo señalado admirativamente por Platón en el Fedón.

Si bien Alcibiades impide que los jóvenes de la palestra maten a Sócrates, él mismo intenta hacerlo caer en las de la vida al presentarle a su amiga Fryne. El resultado es pésimo, porque Fryne no consigue su menéado y termina enamorándose del hombre feo. Luego Alcibiades ataca una figura de Hermes en la plaza como símbolo de su cambio de mentalidad, por lo cual, en su ausencia, se lo enjuicia con la muerte. Sócrates intenta defenderlo pero también se lo condena por haberlo salvado. La justicia demuestra en este caso como en otros la irracionalidad de su arbitrio, porque escapa a sus decisiones toda comprensión profunda de los hechos, antes bien pareciera que juzga lo accidental y aparente que nunca coinciden con lo real. Otro tanto ocurría en el juicio oral de la primera obra de la trilogía Gas, El coral.

Kaiser da a entender que Sócrates ha buscado el momento crucial para brindar algo nuevo que revolucione el mundo griego, que dé a su nombre fama eterna.

SOKRATES:(...)aber so oder so wäre es doch in die Welt gekommen--: einmal müssen sich die andern auflehnen und einen Himmel über den Himmel türmen, aus dem die Sonne sie furchtbar brennt, wie sie es schwächlich nicht ertragen! -Mich schmerzte der Wandel -und es verurteilte mich zur Standhaftigkeit! -Das Neue -

Ungeheuere scleudert ein Zufall heraus -wie auch, wo du hilfst, der Ursprung zufällig ist-: ein Kind wird -war Vorbedacht am Werke? -: nur Liebe - nur die ist das ungewiss Gewisseste von allen Wundern!-- (808,1)^{*23}

El otro cielo que cubre el que quema representa la creencia en dioses, punto de ataque para Sócrates en la medida en que falsaa la vida del hombre desde su raíz. Sólo los débiles, como dice Nietzsche se atreven a levantar una mentira común para ocultar la verdad, para soguzgar la vida a normas asfixiantes del espíritu. El enfrentamiento de vida-espíritu se desarrolla bajo ese clima en el cual Sócrates triunfa con su muerte pues los jóvenes se han puesto de su lado y acuden a sacarlo de la cárcel. Sócrates ya no es el feo y repulsivo griego, ha vencido el vitalismo, ahora se lo considera el más sabio porque ha derrumbado el cielo de la antigua Grecia. La libertad con la que se ha manejado Kaiser respecto de los diálogos platónicos y de las fechas históricas es totalmente disculpable ya que su intención consiste en presentar la oposición belleza-fealdad, vida-espíritu, elogio y rechazo de la vida, etc.; elementos simétricos que sólo hsechacen visibles desde un panorama suficientemente esquemático.

2.- La muerte de Sócrates

De gran relevancia para la idea de hombre que Kaiser idealiza sería estipular claramente si Sócrates constituye un modelo para seguir o rechazar. Claramente Nietzsche lo acusa de haber implantado una moral equivocada en la que la razón todo lo rige. Kaiser parece plegarse a esta opinión al hacer punto de ataque socfático a los instintos. En todas las reacciones de Sócrates en la obra se hace evidente su visión de la vida como enfermedad: salva a Alcibiades, no recibe el premio, resiste a la atracción de Fryne, no hu

ye de la cárcel nada más que por la espina clavada en el pie que le impide desplazarse cómodamente. La muerte, por el contrario, significa liberación porque deja de sufrir dolor, de modo que toda su filosofía queda invalidada, es mera aparriencia, burda excusa de una imitación. Lo irónico de todo el drama consiste expresamente en que el desprecio por la vida, la moral racional, la presencia para la muerte no son más que elucubraciones de un hombre feo y enfermo que no puede caminar. Aquí se cumple lo que dice Kaiser de desarrollar un pensamiento hasta el final, como ocurre con Friederich Dürrenmatt; se empieza en un Zufall, en un incidente, el de la espina y se explica a partir de ese punto el motivo de enemistad con el vitalismo.

El final hace más evidente aún la sinrazón de la moral de la filosofía platónica toda. Una vez que el verdugo le ha sacado la espina y ya ha tomado presuroso y diligente su veneno, los jóvenes discípulos ven en él el acto de puro heroísmo cuando en realidad todo consiste en el fin de un largo padecimiento.

SOKRATES(vergehend) Ich--bin--dem--Asklepios--einen
--Hahn--schuldig--(Er streckt sich- ist tot)

DIE KNABEN:(in Erschütterung stumm treten an den Schlaf
bock.)

EIN KNABE:(zu Fussende -den Kopf aufgebogen- die Arme
über sich streckend- in Begeisterung.)

DIE KNABEN: (aufmerksam}hinweisend-flüsternd) Platon
--Platon--Platon--

DIE KNABE:(ausbrechend) Hörtet ihr:--so schied Sokra
tes vom Leben wie von einer langen Krankheit--und
dankt dem Tode wie einem Arzte, der ihn von schwerem
Leiden erlöst!!

(Durch die Luke schießt Sonnenstrahl und trifft die Füße des Sokrates)(813,I)^{*24}

Muy significativo resulta la iluminación de los pies pues son los causantes de la fama de héroe valiente que luego Ha tón se ocupará de expandir.

La frase "debo un gallo a Esculapio" pertenece al relato de Jenofonte y es recordado por Nietzsche como síntoma claro de que la vida para él consistía en una larga enfermedad. Sin embargo sería erróneo pensar a Kaiser como nietzscheano ortodoxo pues no lo es, antes bien, disiente en la justificación de los actos de Sócrates. Este oculta la verdad, la espina, porque no quiere destruir la fe en el héroe propia de los débiles que necesitan ídolos. Su reacción ante Alcibíades remarca el sentimiento de superioridad, siente compasión por él y lo declara expresamente a su mujer Xantipa.

SOKRATES:(die Armen hochwerfend) Ich--hatte Mitleid mit ihm!----ich musste erfinden--was nicht erfunden werden darf!----ich musste den Himmel zudecken--und die Erde verwelken--!--es war kein Frevel von mir-- --: Mitleid!----Mitleid!----Mitleid!!(777,I)^{*25}

Vale decir que Kaiser deja entre dos luces la causa de ad cción de Sócrates ya que si bien de palabra pareciera romper con toda una cultura al mismo tiempo encubre y ayuda a sostener el mito de Alcibíades. Quizás la intención más clara en este drama consista en el juego dialéctico entre realidad y apariencia, por el cual se revela que el modelo del hombre elegido por Occidente es una apariencia engañosa, un equívoco. Sócrates no es vitalista ni enemigo de la vida su pensamiento se independiza del contexto en que nació por que surge sino incidentalmente. De esta manera pareciera a firmar toda la cultura como aferrada a grandes confusiones

consideradas arquetípicas.

- Notas y traducciones de citas

1.- KLEIST: (...) ¡Ud. mira lo más próximo pero para juzgar cuáles relaciones existen e imperan entre el todo y las partes en nuestro estado, su vista se halla debajo de la limitación más estrecha!

KORNMULLER: ¡Ah sí! Pues qué podría conocer primeramente como mínimo, esta perspicacia, fuera de que es necesario lograr aire puro para los habitantes de esta casa. Encuentro que esta perspicacia es una mirada por encima que piensa en una meta y en nada pequeño, sólo que olvida los medios con los que se puede abrirse paso hacia ella! ¡Yo soy el camino! Mi preocupación por luz y aire y mi gimnasia! Déme Ud. mi parte y yo le garantizo el bien de lo suyo. A mí el cuerpo y a Ud. el espíritu. Después viene el hombre. ¡Considere Ud. a los griegos, a los griegos!

KLEIST: Estimado colega, con todo el respeto por sus conocimientos especiales en la zona de su hermosa especialidad: este campo debe dejármelo a mí. Yo no le grito a Ud. en sus ejercicios al aire libre, y aún más ¡el griego más grande fue Sócrates! Vuestro rector tampoco es ningún gigante. ¿Entonces qué quiere con ello? Ud. festeja una visión de la vida restringida. Sí, sí, tienen que actuar ambos a la vez. Sólo que no se apoye en eso. Ud. es justamente el que disloca los límites. Ud. exagera y en desmedida. Las pretensiones son aquí hacia otra dirección totalmente distinta. Aquí se le da ya demasiado peso a la atención de los ejercicios físicos. Esto se lo ha introducido clandestinamente. Eso no lo hemos notado así de ninguna manera. La consecuencia, sin embargo, nos abre los ojos.

2.- FARRK, Eugen. La filosofía de Nietzsche. Madrid, Alianza Editorial, 1976; p.40.

- 3.- KLEIST: ¿Qué es la verdad? ¡La verdad nos destruye a todos al final! No es la imagen rosa que Ud. evoca, o la espada que ataja un buen escudo. La verdad, si Ud. la persigue estimado colega, la perseguirá ciegamente: ¡entonces llegará al piso con la cabeza rota! Dios protege a nosotros, los hombres de la verdad en todas las cosas! ¡Rece Ud., rece Ud. por ello, estimado colega! Y ahora quiero ganármela a costa mía y levantar ligeramente el velo. Ahora deberá Ud. abstenerse de pesquisas posteriores, hay una víctima para su fanatismo por la verdad: ¡Yo soy el culpable!
- 4.- KLEIST: ¿Quién quiere acusarme? ¿No me envió Ud. con mi culpa a casa? ¡Cómo Kornmüller lo hubieran hecho todos los demás! ¿No es mejor así? ¿Qué cosa no derumbaría todo en las almas jóvenes? ¿No ofrezco una víctima? Con la última fuerza y aire de la negativa sostuve el cielo alto sobre ellos! ¡Eso me justifica! ¿Para qué vale el castigo a aquel que lo soportó hoy inocente? (Refiriéndose a von Strauss) ¡Como él lo niega se irá pronto de aquí y quedará adherido a sólo un recuerdo sonriente! ¡Pero cómo se ata en mí! ¿Podré escaparme alguna vez de estos muros? A ti te conmueve lo lúgubre de mí y de mi acto. ¡No debiera ser así! ¿Qué es más difícil ser, un hombre derecho con sus es paldas planas? ¡Bajo qué condiciones desfavorables so mos enviados a la lucha? ¿Por qué nos atraen mayormen te las soñadoras imágenes de la gloria? ¿Por qué nos hace insomnes y curiosos antes de tiempo? ¿Mujer, háj-
jos, gloria, de qué sirve el espíritu ante el acto? ¿Yo no vivo, no soy la vida? Y el espíritu en mí, la muerte que me separa de la vida con su huída a la muerte, a la eternidad? Caminamos con fiebre, habla-
mos con fiebre, un terrible sonido nos cubre. Volamos a media altura sobre la vida, que llamea bajo nosotros

florecente y brillante.

- 5.- KLEIST:(...) El derecho de uno es la plaga de los otros. ¡Error, error, error, somos hijos del error, procreados por error, proliferamos en el error! Ud. quiere llamarse portador de antorcha y agita con gesto salvaje sólo una inmensa bandera negra, con la que oscurece la luz. Guiar, adelantarse, para eso no se requieren grandes capacidades. Hay más de unos cuantos que quieren ser guiados a cualquier precio. ¡No busca la gloria de una columna de fuego, la multitud corre tras los mal iluminados! Somos musgo y líquen y la húmeda casualidad de nuestros padre. ¡Perseguimos el sol pero Ud. nos empuja en las sombras de sus ordenaciones superiores! ¡De sacerdote seréis verdugos, víctimas humanas para un dios desconocido! ¡La medida de vuestra justicia es para vosotros el sufrimiento de ambos bandos! ¡El que de vosotros abrace la victoria mayor, ése quedará!
- 6.- Odon von Hovárth en Jugend ohne Gott (Juventud sin Dios) 1937, parece resumir el efecto de la enseñanza guillermina enfrentada a las nuevas corrientes de origen nacionalista en las personas del maestro y del viejo sargento.
- 7.- La literatura alemana se ha preocupado en suma por la situación de los adolescentes dentro del sistema educativo de principios de siglo, tomemos el ejemplo de dos novelas tipificadoras: Las tribulaciones del joven Törless de Robert Musil (Die Verwirrungen des Zöglings Törless) 1906, o Profesor Basura (Professor Umrat) 1904 de Heinrich Mann.
- 8.- "En Palermo -calle Malabia 2729- atendido por la octogenaria Doña Rosa, viví mi soledad en la que Schopenhauer, Dostoievski y Nietzsche hablaban" en "Notiz über mein Leben" (Werke. B.IV;p,542)
- 9.- Nietzsche, Federico. El origen de la tragedia. Bs.As, Es-

- pasa Calpe, 1943; p.95.
- 10.- idem; p.98.
- 11.- idem; p.125.
- 12.- idem; p.p.128-129.
- 13.- Nietzsche, Federico. El ocaso de los ídolos. Madrid, Aguilar, 1932.
- 14.- idem; p.218.
- 15.- Kaiser, Georg. Werke. B.IV; p.544.
- 16.- Platón. El Banquete Ión. México, Univ. Nac. Autónoma, , México, 1944; p.80.
- 17.-idem; p.80.
- 18.-idem; p.74.
- 19.- PRIMER JOVEN: (arrojándose hacia él y oprimiendo el rostro en su manto -bajo) ¡Quería salvarlo!
MAESTRO DE PALESTRA: (le acaricia el pelo) ¡Cabeza de niño!, ¡salvar a Alcibiades!
PRIMER JOVEN:(fuera de sí) ¡Quería salvarlo!
MAESTRO DE PALESTRA: ¡Sólo Alcibiades puede salvar a Alcibiades, sino el cielo se derrumbaría sobre Grecia!
- 20.- JUEZ SUPREMO: (reponiéndose) Sócrates ha salvado a Alcibiades- Alcibiades ha salvado a Grecia...¡Sócrates recubrió la salvación de Grecia con su hecho, el de Salvar a Alcibiades!!...Sócrates cede la corona de oro ...¡Sócrates quiere coronar a Alcibiades!!
- 21.- ALCIBIADES:(...)¡¡¿Quién eres tú (...) ante quien me ante quien me inclino, me doblo ante la joroba que ríe por encima de mí?!!
SOCRATES: (lo mira) Yo soy Sócrates.
ALCIBIADES:(toma algo rápido de abajo de su manto-tiene un cuchillo) Tú...
SOCRATES: Nosse agite, sonrío. Yo le estaría agradecido.
ALCIBIADES:(confuso) Yo quería...
SOCRATES: ¡Regalarme con la última liberación!

ALCIBIADES: ¿¿Liberación??

SOCRATES: ¡¡Del elogio..., de la vida...(suspirando)
...del sufrimiento!!

ALCIBIADES: (oculta el cuchillo tranquilo- atento)
¿Por qué no emprendiste la retirada con los demás?

SOCRATES: Corremos todo el día avanzando largamente
y la noche retrocediendo de la misma manera, y yo
estaba harto del juego de armas y piernas.

ALCIBIADES: ¿Nuestra batalla un juego de brazos y pi
er
nas?

SOCRATES: ¿No hemos marchado con las piernas y pelea
do con los brazos?

ALCIBIADES: Está en juego Grecia.

SOCRATES: Que fue llevado por brazos y piernas.

ALCIBIADES: ¡Un juego donde va todo!

SOCRATES: Entonces este todo no es muy importante si
se llevó con tan pequeña jugada de brazos y piernas.

22.- ALCIBIADES: (amargamente) Grecia está en juego.

SOCRATES: ¡Grecia es un juego de brazos y piernas!

ALCIBIADES: (ocultando el rostro entre las manos) Os
curecerá en Grecia...

23.- SOCRATES:(...) pero de una u otra manera hubiera ve-
nido al mundo...!una vez los otros hubier n tenido
que apoyarse y elevar un cielo sobre otro en el que
el sol los quema temiblemente de modo que ellos, dé-
biles no lo soportan! ¡A míme dolió el cambio y se me
condenó con firmeza! Lo nuevo, lo inaudito arrojó un
suceso imprevisto, como también es imprevisible el na
cimiento donde tu ayudas: nace el niño, ¿había preme
ditación en la obra?...sólo amor -¡sólo éste es lo más
seguro incierto de todos los milagros!

24.- SOCRATES:(muriéndose) Debo...un gallo...a Esculapio.
(se estira, está muerto)

LOS JOVENES:(mudos por la impresión acercándose al ca
mastro)

UN JOVEN: (a los pies de la cama- inclinando la cabeza- estirando los brazos sobre sí en arrobamiento)

LOS JOVENES: (atentos -señalando- hablando en voz baja) Platón...Platón...Platón.

EL JOVEN:(estallando) Escuchad:...¡¡así se separó Sócrates de la vida como de una larga enfermedad...y agradece a la muerte como a un médico que lo ha sacado de pesado sufrimiento!!

(A través de los orificios entra un rayo de sol e ilumina los pies de Sócrates.)

25.- SOCRATES: (lanzando los brazos hacia arriba) Yo... tenía compasión de él!!...tenía que forjar lo que no debía forjarse!!...¡tenía que cubrir el cielo... y aneblar la tierra!!no era una violación de mi parte...
¡¡compasión!!...¡¡compasión!!

IV- LA TRILOGIA DE LA RENOVACION DEL HOMBRE. PRESENCIA DEL
CRISTIANISMO. LOS DRAMAS DE LA PASION

-Introducción. Características del drama de pasión

En la trilogía Gas, junto con Infierno Camino Tierra hemos visto al Hombre Nuevo como profeta de la renovación, ~~h~~ predicador de una nueva ética; con Los burgueses de Calais el Hombre Nuevo era autor y actor de la idea, en ambos la concepción de la existencia renovada se concreta apartado el héroe de la masa o en contra de ella. Contrariamente, las obras que veremos ahora son los llamados dramas del camino o de la pasión. Se distinguen de los anteriores en la estructura porque ya no se relacionan en ningún punto con la forma clásica sino con el drama de estaciones. Unen una serie de escenas por continuidad a la manera del drama medieval cristiano, necesitando en ambas circunstancias representar las alternativas de la pasión, en el caso moderno secularizada ésta. Si se tuviera que hacer un esquema temático de las tres obras que hemos de tratar se podría resumir así: alguien, un ser pequeño e intrascendente se rebela: sus circunstancias vitales -familia, trabajo, grupo social- se hacen conflictivas, inicia una búsqueda hacia una meta, la cual no puede ser claramente especificada. La sociedad lo rechaza como un loco, como un marginado, pero coincide este hecho con la convicción del protagonista de que aquella no tiene sentido en sus bases formativas. El uso del incidente, del imprevisto (der Zufall) llevado hasta sus últimas consecuencias, sirve para desencadenar el choque e impulso hacia la rebelión, la que se intensifica proporcionalmente a la insignificancia del sujeto. En Desde la mañana a la medianoche tenemos el perfume de una mujer extranjera, en El oficinista Krehler un día laboral inesperadamente libre, en Uno junto al otro una carta perdida en un bolsillo.

Reconoce Kaiser que Uno junto al otro es la pieza final

de una trilogía que no se une por el mismo tema ni las mismas figuras, sino por el mismo grito que resuena tres veces en Desde la mañana a la medianoche, El oficinista Krehler y Uno junto al otro. Tres veces el mediador se topa con el hecho especial, con el más simple incidente que lo empuja de la cotidianidad, sorprendiéndolo en posibilidades de increíble amplitud. El Cajero y el Oficinista no corren hacia meta alguna, ambos se precipitan en la desesperación de un delito. Sin embargo el prestamista alcanza la cima, deja lugar a una perspectiva. Lentos preparativos a Uno junto al otro son Desde la mañana a la medianoche y El oficinista Krehler, mis preparativos para mí mismo que me abría paso hacia el Prestamista de Uno junto al otro. Difícil como un camino en la selva con cada error cometido, con cada peligro vivido.

¿El resultado es suficientemente significativo como para emplear una vida?

Persuado al prestamista para que diga que sí -y él dice en voz baja mi sí en el crepúsculo, bajo el grifo del gas que envenena."¹

Con respecto a su estructura el drama de estaciones o del camino se caracteriza por la presencia de un héroe que no es clásico, pero só trágico. El individuo pequeño de nuestro mundo moderno cuya culpa original consiste en haber nacido en una gran ciudad atiborrada de seres egoístas y aislados. Su tragicidad, dado la soledad en que vive, se expresa a través del monólogo. Con él trabajan el escenario y el grito como pilares decisivos para poner de relieve la falta de diálogo.

La obra es unipolar como la llama Horst Dengler², pues se centra sólo en la figura del protagonista. Consiste en el enfrentamiento del yo contra el mundo; de allí que se sugiera este tipo de drama expresionista como fuente del drama existencialista de la segunda postguerra.

Si hay una figura centro los restantes personajes, tanto como el espacio y el tiempo están subordinados en función de ese yo central. La unipolaridad del drama deja sus huellas en la acción escénica, en los cuadros alegóricos y simbólicos que lo forman, en una cierta semejanza con la ópera por el tono oratorio de la recitación.

El antecedente del yo-figura es el Desconocido de la trilogía Camino hacia Damasco, cuya traducción alemana corresponde al año 1912. Sin embargo, como afirma Alvaro del Amo^{*2 bis} en Strindberg la búsqueda del camino se realiza en cuatro planos: a) la relación consigo mismo; b) la relación personal con los otros (especialmente con la mujer); c) la relación con la sociedad y d) la relación con la divinidad. En un expresionista como Kaiser no conduce a ninguna divinidad porque sólo permanece en la visión humana, en la imagen del Hombre Nuevo, derivado del Übermensch nietzscheano. Sin embargo tanto en Camino hacia Damasco como en Desde la mañana a la medianoche los protagonistas dejan atrás su vida cotidiana y marchando hacia la felicidad que nunca tuvieron, la encuentran en la muerte como inicio de una vida nueva.

En el protagonista del drama del camino se reúnen tensiones y conflictos en tanto se constituye portador del destino de la Humanidad. Desde el punto de vista escénico se caracteriza por oscilar entre acción y contemplación, entre hacer y padecer. La meta que emprende intenta concluir con su aislamiento y romper con el velo que oculta a la verdadera realidad del mundo. Existe también la necesidad de traer a la luz sus experiencias internas que en su situación anterior se hacían comunicables. Este "sacar a luz" procesos íntimos se expresa a través de una nueva concepción del espacio dramático en tanto el último se halla para expresarlos.

El camino supone pues una transformación del hombre, hecho elemental para el idioma alemán donde Das Wandeln es

tanto transformación como peregrinación. Este proceso de cambio (Verwandlung) se entiende como una lucha entre dos elementos opuestos pero diferentes (en peso y tamaño, el yo y el mundo. Paradójicamente no es el mayor quien encuentra la verdad sino el más desprotegido, el yo.

Esta situación se revela escenográficamente por la característica de que la estructura es siempre la misma: un hombre en el centro de la escena. Horst Denkler consideró en el trabajo citado, que hasta se puede enumerar los estratos en que se cumple el cambio progresivo: 1) estrato físico, 2) psíquico, 3) anímico, 4) espiritual y 5) concluyendo siempre con la muerte. Sin embargo esta última no es más que coronación de un proceso, fin del mismo en tanto el yo llega totalmente desarrollado y conciente de su individualidad. Un caso diferente sería el de Infierno Camino Tierra, donde se produce un cambio del yo y del mundo revolucionario en todo sentido; por consiguiente, no hay muerte del protagonista sino llegada a un paríso.

Insoslayable desde todo punto de vista y dano por sí mismo es la total fusión de hacer y padecer en el protagonista que transita en círculo a lo largo de las estaciones. El espado, dramático lo pone de manifiesto en el estrechamiento acosante con que rodea al protagonista, en la estructura anular de mundo que se ubica en torno del yo.

Y si bien marcamos la falta de un plano religioso el paralelismo con Cristo es inevitable pues la figura en su transformación tiene un carácter concluyente de misionario, logre o no su cometido. Además del mundo antes de transformarse debe contemplar la transformación del protagonista de allí la propaganda e información de cambio de éste último Sin embargo el espectador contempla que el yo se hunde cada vez más en sí mismo sin lograr el necesario contacto con el mundo. La falta de un puente entre el hombre y el medio que lo rodea convierte la relación entre estos dos miembros de

no lucha, enfrentamiento.

-El mundo del dinero

Si el tema de la trilogía Gas se podría sintetizar bajo la relación del hombre con la técnica, esta segunda se puede caratular como el mundo creado por el dinero, orbe caótico donde el individuo se halla coaccionado por las circunstancias más premiantes que su ^{posesión} posición provoca. Como bien dice Spengler³ cuando se habla de él se comete el error de no reconocer que es una abstracción. "El error de todas las teorías modernas sobre el dinero es que parten del signo del valor e incluso de la materia con que se hacen los medios de pago, en vez de partir de la forma del pensamiento económico. Pero el dinero es, como el número y como el derecho, una categoría del pensamiento". "Pensar en dinero es siempre, de un modo u otro pensar como comerciante, como negociante, y así todos los valores de una cultura se subyugan bajo el signo del dinero al punto de instaurar una dictadura. La jerarquización de la vida humana por posesión abstracta de dinero generó situaciones nuevas y conflictivas para el hombre medio. Ahora su libertad y libre desarrollo personal dependen de sus recursos monetarios. "El dinero es, en último término, la forma de energía espiritual en que se reconcentra la voluntad de dominio, la fuerza morfogenética, política, técnica, intelectual, el afán de una vida de gran diámetro(...) La civilización caracteriza pues un período de cultura, período en el cual la tradición y la personalidad han perdido ya su validez inmediata y toda una idea ha de ser transformada en dinero para poderse realizar. Al principio tenía bienes el que tenía poder. Ahora tiene poder el que tiene dinero. El dinero es el que pone al espíritu en el trono. La democracia es perfecta identificación del dinero

con la fuerza política." *4

Georg Simmel en su estudio La filosofía del dinero de 1900 analiza el problema para crear una metafísica de la vida. Su preocupación reside en la liberación del individuo y, por tanto, el fenómeno de la alienación por el tipo de cultura reinante lo llevaba a reflexionar sobre las causas. En el pasado la relación de subordinación se caracterizaba por ser estrecha y más directa en tanto un individuo rendía obediencia a otro individuo: ahora el hombre se subordina a poderes impersonales y anónimos o, mejor, abstractos. El trabajador no sabe dar cuentas del porqué de su trabajo y mucho menos para qué. Su sentimiento de liberación se basa entonces en una independencia de relaciones esclavizantes como las del trabajo, en el cual se siente engranaje de un mecanismo gigantesco. Su individualidad se rotula por su función dentro de ese sistema de cultura de modo que se desarraiga al disminuir su importancia individual con referencia a objetos y seres que lo rodean. El hombre no tiene relación con la tierra, las cosas que lo circundan son productos culturales, abstractos y etéreos. Ya no posee propiedades concretas, firmes, sus posesiones no lo afirman como individuo. Por tanto se puede volcar al disfrute de los placeres o a una búsqueda inquieta de su esencia.

"Las vívidas emociones del arte, la búsqueda de un nuevo estilo, hacia un estilo por encima de todo, el simbolismo, la teosofía, son síntomas de la exigencia de una nueva, más profundamente sentida significación de la cosa, esto es, que cada cosa tuviera su acento espiritual completo, su valor completo; esto es, que este acento se ganase, por medio de la creación, de una relación con el fin de la atomización. Cuando el hombre moderno es libre, libre porque todo compra o libre porque todo vende, busca así, tan sólo en veleidades problemáticas, en los objetos que tienen la misma fuerza y firmeza y unidad anímica que él mismo, en virtud del dinero

y en proporción alterada, ha perdido. Cuando veíamos que por el dinero el hombre se ha liberado de la dependencia de las cosas, entonces por otro lado el contenido de su yo, dirección y determinación son los mismos pero con posesiones concretas hasta tal punto solidarias que el continuo vender y cambiar, el mismo hecho de la posibilidad de vender a menudo significa una venta y desarraigo de valores personales!"⁵

La respuesta humana a esa indigna dependencia del dinero tiene en Simmel su clara especificación. "Si el hecho de que el valor personal ofrecido por el dinero no puede ser compensado de ninguna manera, podría ser por un lado el motivo de incontables injusticias y situaciones trágicas; pero por otro se alza justamente la conciencia del valor de lo personal, el orgullo del contenido vital de cada individuo de no ser contrabalanceado por ninguna alza de valores meramente cualitativas!"⁶

La solución ofrecida por Simmel para esta tragedia de la cultura es la idea de vida -como duración continua-. La vida es espíritu creativo, un esfuerzo hacia más vida y hacia más que vida. Los productos culturales constituyen los instrumentos de este movimiento de la vida. Sin embargo tienden a hacerse autónomos y convertirse en fines en vez de seguir siendo medios. Este nuevo mundo se hace indiferente al mundo de la vida, crea sus propias leyes que no sólo se oponen sino que a veces se contradicen. Las formas de la vida objetivadas en el mundo de la cultura pierden contacto con su origen, pero la vida sigue creando formas nuevas, tal es su condición específica y el hombre un perseguidor constante de su desarrollo individual, vive inmerso en ese proceso que en cierta manera para Simmel lo esclaviza. He aquí cuál es la crisis de la cultura de Occidente.

-El mundo de la gran ciudad

Desde otro punto de vista, la gran ciudad surgida al rit

mo de la técnica y del dinero establece como vida arquetípica la del burgués, cuyo baluarte es el confort, que supone una continua erogación, una adquisición de innumerables objetos. El dinero y la vida son inseparables al punto de que el hombre de la urbe tenga por ideal de existencia la posesión de fortuna. Viajes, aventuras amorosas con mujeres elegantes, ocio, lujo, refinamiento, distracciones placenteras, todo lleva a una única condición, la riqueza.

El tema de la ciudad surgida como efecto del acelerado proceso de industrialización configuró un punto muy tratado por filósofos y sociólogos. En él confluyen las grandes crisis del siglo XX: la ruptura del grupo social primario, la familia; la ausencia de relaciones interpersonales, y por tanto, el aislamiento y la incomunicación, la situación opresiva del trabajador sin vivienda apropiada y con escasos recursos, el escapismo a través de la vida nocturna, etc.

Los pensadores centraron en su mayoría (Jaspers, Simmel, Spengler) el ataque a la gran ciudad en el peligro frontal que la vida urbana proponía para la integridad espiritual del hombre moderno. La gran urbe fomenta un desarraigo y a la vez una nivelación por lo bajo de la sociedad, le propone un anulamiento de sus particularidades individualizadoras y fomenta el espíritu de masa. La ciudad es el centro de la economía del dinero, de la especulación que convierte al hombre en letra de cambio, le pone un precio, lo esclaviza física y mentalmente. El individuo aprende a manejarse entre objetos y muy pronto olvida su categoría ontológica. El dinero no tiene en cuenta cualidades, la gran ciudad lo uniforma en la masa. En la ciudad se triunfa por dinero, se roba por él, hasta las grandes emociones quedan supeditadas al signo monetario.

A la pérdida de valores morales le corresponde la búsqueda de sustitutos (Ersatz) o equivalentes mezquinos de los elementos culturales que dignifican al hombre. En la ciudad

todo pierde brillo, el instinto gregario suplanta al amor al prójimo; la responsabilidad de los actos comunitarios se esconde tras la indiferencia; la competitividad como motor de superación individual existe como medio de aplastar al resto de los que rodean al ambicioso.

Para decirlo con las palabras de una ciencia nueva, la etología, y en la pluma de su creador, Konrad Lorenz, "la diferencia de una hormiga o una termita el hombre no está contituido por su filogénesis de tal forma que pueda conformar se con su elemento anónimo y permutable entre millones idénticos a él(...). Al habitante de las colmenas para seres humanos útiles sólo le queda un recurso si quiere mantener firme su propia estimación: esto consiste en apartar del pesamiento la existencia de múltiples compañeros similares de infortunio y presentar un frente hermético al prójimo. En muchos bloques de viviendas se levanta entre los balcones de pisos contiguos un tabique que aisle para ocultarse a las miradas del vecino. No se puede, no se quiere "saltar el meto" para establecer contacto social con él pues se teme demasiado percibir en su imagen el reflejo de nuestra propia de sesperación. Por ese camino la masificación conduce también al aislamiento y a la indiferencia en relación con el prójimo."⁷

-El mundo del deporte

Otro síntoma del siglo XX se halla en la popularidad del deporte como sustituto de los hechos épicos, de los héroes, de las grandes emociones por actos memorables para la historia. En la década del 20 comenzó en las ciudades como Berlín la práctica del deporte profesional fomentador, antes que del ideal griego de cuerpo y mente sanos, de la atrofia del espectador pasivo. Y nuevamente el dinero, la competencia por el premio en metálico. La diversión del teatro o del ci

ne quedó opacada por el box, las carreras de bicicletas, de autos, la pasión por la velocidad, por el kock-out, por el record. La masa urbana aprendió a sustituir sus propios hechos hémicos, su valentía y arrojo, su capacidad atlética por las de su deportista o equipo preferido. La falsa valoración de lo corporal conllevó a un olvido del espíritu, a un abandono de lo que propiamente lo alimentaba: las artes, el pensamiento, la reflexión. El hombre ideal de las masas urbanas es sano, robusto pulcro, protagonista de hazañas deportivas en cualquiera de sus facetas pero dormido olvidado de todo lo que hace al hombre elevarse por encima de sus antepasados, los simios.

Estas tres vistas panorámicas del mundo del dinero, de la gran ciudad y del deporte constituyen el marco cultural para la trilogía del camino. Los tres mundos suponen no una ubicación temporal sino mental de la problemática tratada en estas obras.

- Desde la mañana a la medianoche

1. El tema elegido: su origen y elaboración

Esta obra se publicó en 1916 y fue estrenada en 1917 constituyendo un modelo de drama expresionista por su estructura y tema. Se halla dividida en dos partes y en ambas se suceden siete estaciones en las que, a manera de Strindberg, como señalamos, la fábula se resuelve por continuidad y por la presencia de un yo, El Cajero. El asunto del drama, reconoce Kaiser, surgió de un hecho real: "quería viajar a Italia(...) y fui al banco para hacer emitir mi carta de crédito. Un viejo cajero, evidentemente muy pobre, se hizo cargo de la tramitación. Mientras me sentaba allí y esperaba, vino a mi mente el pensamiento de que el hombre era en realidad tonto. ¿Por qué no tomaba la carta de crédito lista para sí y viajaba él mismo al sur? Tenía yo un derecho

mayor que él de disfrutar la vida? Apenas llegado a Roma me impulsaba a escribir una pieza sobre el asunto."⁸

El personaje del Cajero constituye un ejemplo de la vida mecanizada y sin alma del mundo moderno, su trabajo consiste en contar dinero todos los días de su vida sin posibilidad alguna de sobrepasar el nivel económico medio que ha bgrado, teniendo que tratar por su tarea a personas de toda condición, entre ellos hombres gruesos y adinerados que parecen conoce otro mundo exótico y aventurero. La tan remanida imagen del empleado y el obrero como parte de un gigatesco aparato sirve una vez más para dejar en claro la situación del Cajero en su relación de dependencia absoluta con la jerarquía y la especialización extrema del trabajo que agotan sus fuerzas. También sabe acotar que para esa época el empleado alemán carecía, por ley, de vacaciones pagas de modo que permanecía la vida entera detrás de un escritorio, hecho más grave aún para la automatización de sus reacciones.

2.-La obra como alegato por el individuo

La atmósfera del primer acto tiende a señalar con intensidad la eficiencia de los empleados en la medida en que se comportan como robots y mantienen un sugestivo silencio, opuesto a la presuntuosa mundanidad y gordura del Director y del Cliente que comparten la libertad y diversión que les otorga el dinero. Sin embargo se halla lejos de desarrollar un alegato social de ribetes justicieros, antes bien la rebelión del Cajero ocurre por un incidente ocasional y no por una reflexión acerca de la desigualdad social o la explotación, su voluntad de cambio se moviliza con una mujer envuelta en seda y no con un pensamiento acerca de la explotación social.

3.-La estación de la caída

El manejo dramático del equívoco creado en torno a la

misteriosa dama italiana permite justificar originalmente la ruptura con la vida oscura y mediocre del Cajero. Este por suposiciones del Director del Banco cree hallarse ante una aventurera que por medio de sus lujosos encantos (joyas, pieles, sedas, perfume) intenta adueñarse fraudulentamente de mil marcos. El cuadro de vida mundano que escucha el Cajero lo incita a robar una fortuna e ir en su búsqueda.

DIREKTOR:(kommt zurück) Diese Dame aus Florenz- die aus Florenz kommen will- ist Ihnen schon einmal eine Erscheinung wie diese vorm Schalter aufgetaucht? Pelz-
pärfumiert. Das riecht nachträglich, man zieht mit der Luft Abenteuer ein!--Das ist die grosse Aufmachung. Italien, das wirkt verblüffend- märchenhaft. Riviera -Mentone- Bordighera- Nizza-Monte Carlo! Ja, wo Orangen blühen, da blüht auch der Schwinel. Von Schwindel ist da unten kein Quadratmeter Erdboden frei. Dort wird der Raubzug arrangiert. Die Gesellschaft verstreut sich in alle Winde. Nach den kleineren Plätzen -abseits der grossen Heerstrasse -schlägt man sich am liebsten. Dann schäumend in Pelz und Seide. Weiber! Das sind die modernen Sirenen. Singsang vom blauen Süden - o bella Napoli. Verfänglicher Augenaufschlag -und man ist geplündert bis auf das Netzhemd. Bis auf die nackte Haut -die nackte Haut! *9(471,I)

Por el discurso del Director se adivina qué elementos son signos claros de sugestión para un alemán: la Riviera, los casinos, la vida fascinante y peligrosa por los embaucadores, la mención de un verso de Goethe, la desnudez como un rasgo erótico, el nombre de sirenas que reúne, como signo y dos significados ambiguos (engaño-amor; belleza-caída) El Cajero se ve invadido por esa atmósfera desconocida para un humilde trabajador y por ello decide dar un vuelco radical

en su vida. Decidido, pues, roba y comienzan a sucederse en las estaciones de su camino hacia la renovación. Habiendo extraído 6.000 marcos acude en búsqueda de la dama italiana que tanto lo perturbó en el banco. La conversación le revela el terrible mal entendido generado por los prejuicios del Director y las apariencias engañosas. Su rebelión queda reducida a un hecho totalmente impulsivo y absurdo.

4.- La estación de amor

La compra de un cuadro de Cranach motiva el interés urgente de la Dama por el dinero del banco para saldar la deuda contraída por su hijo. Esta pintura representa el motivo bíblico de Adán y Eva pero alegóricamente remite a la historia que vive el Cajero. Su caída se desencadenó por tomar la muñeca perfumada de una dama elegante que descuidadamente se la tiende para abrochar su pulsera. Surge el amor abrupto e irreflexivo que le revela en su interior el alma dormida por el letargo del trabajo y del ámbito mecanizado.

SOHN:(...) Das ist der wirkliche Sündenfall! -Ein Unikum. Cranach hat ja Dutzend Adam und Eva gemalt -steif- mit dem Zweige in der Mitte- und vor allem die zwei getrennt. Es heißt das sie erkannten sich. Hier jubelt zum erstenmal die selige Menschheitsverkündung auf:sie liebten sich! (...) Diese Linie des menschlichen Armes, die die weibliche Hüfte überschneidet. Die Horizontale der unten gelagerten Schenkel und die Schräge des andern Schenkelpaares. Das ermüdet das Auge keinen Moment. Das erzeugt Liebe im Hinsehen-der Fleischton leistet natürlich die wettvollste Hilfe. Geht es dir nicht ebenso? (475.I) *10

Las expresiones del Hijo ponen de manifiesto hasta qué

punto la pintura significa para el Cajero una fiel reproducción de la propia caída, su amor como inicio de la revelación de su alma. En un capítulo anterior ya hemos señalado que la imagen del Hombre Nuevo fue referida al Nuevo Adán de la teología cristiana por los expresionistas como un intento de perfilar el verdadero sentido de la renovación espiritual proclamada. En este caso particular el lazo que une al Cajero con Adán se basa en el interés erótico por Eva/Dama italiana, interés que se revela en la misma conversación

DAME: Dies Bild steht in enger Beziehung zu meinem Besuch auf der Bank.

ARBEITER: Sie?

DAME: Entdecken Sie Ähnlichkeiten?

KASSIERER: (lächelnd) Am Handgelenk!

DAME: Sind Sie Kenner?

KASSIERER: Ich wünsche -mehr kennenzulernen!

DAME: Interessieren Sie diese Bilder?

KASSIERER: Ich bin im Bilde!

(el subrayado es nuestro)(477,I)^{*11}

El reconocimiento del Cajero de estar dentro del cuadro se relaciona con la tentación que ha sufrido y la expulsión y castigo que debe padecer por escapar de un cierto orden. Sin embargo todo su castillo de ilusiones se derrumba cuando comprende que su rebelión ha tenido un motivo falso, a él le está negada la vida de libertad, no puede huir del encierro en que ha pasado todos esos años, ahora resta esconderse y escapar con la fortuna robada hasta ser atrapado. Pero esta primera estación del amor no es más que el comienzo de su choque con la realidad.

5.- La estación de la ruptura o liberación del ser

Un campo cubierto de nieve, iluminado por un sol que de

ja sombras azules y un árbol del que cuelgan sus ramas hasta el piso. En medio de esa escena el Cajero hace un racconto de su vida como hombre viejo y de su rebelión. En primer lugar un clásico parangón con la máquina. Una vez que se ha desprendido de los gemelos de escribiente rompe con su pasado, la máquina se revela. Se produce su transformación. La larva de un nuevo ser se desprende de su antigua morada. Sin embargo su enfrentamiento se realiza con la muerte que parece configurarse en el árbol de ramas desnudas como anuncio de lo que sucederá al terminar el día. Su decisión de seguir las estaciones lo hace despedirse tranquilamente de la figura. Reconoce que forma parte de sí mismo y que lo llevará como signo hasta el final.

La conciencia de la ^vmuerte revela hasta dónde el Cajero considera ese día especial como decisivo para su existencia, al mismo tiempo que último. Por eso hablamos de estación, de ruptura, ya que es una quiebra después de un balance en el que toma en cuenta hasta el fin trágico. Este cuadro articula la obra en dos partes antes y después del Hombre Nuevo, etapa esta última que se inicia con el regreso al hogar.

6.- La estación de la familia

Como alegoría del ámbito pequeñoburgués y configurador del clímax dramático el Cajero visita a su familia. La quiebra de la estructura familiar, la incomunicación y aislamiento del individuo dentro de los marcos sociales primarios se dramatizan en esta ocasión, se ponen de manifiesto en el cuadro que contempla a su llegada: tanto su mujer, hijas, y madre viven pasivamente y en total dependencia de un magro sueldo que apenas les permite llevar una vida de limitado comfort. El Cajero reconoce su hastío por la rutina y responsabilidad de sostener con su trabajo ese pequeño mundo. En su búsqueda como Hombre Nuevo que ha llegado a ser en la escena anterior, durante esta estación halla su primer no.

Nadie reconoce su cambio, su nacimiento espiritual hacia un individuo que rompe con todo lo que le quita libertad y plenitud. La verdad le ha quitado un velo a sus ojos y comprende el sinsentido de la vida que ha llevado desde hace años, una cadena irrompible de inquebrantables rutinas. Los demás viven atados a ella a tal punto que la Madre del Cajero no resiste la ruptura de ritmo de vida y muere. Sin embargo no hay lugar para lamentaciones pues él ha sufrido una sacudida muy fuerte de sus fibras más íntimas.

KASSIERER: (tritt rechts ein, hängt Hut und Mantel auf)

FRAU: Woher kommst du?

KASSIERER: Vom Friedhof.

MUTTER: Ist jemand plötzlich gestorben?

KASSIERER: (klopft ihr auf den Rücken) Man kann wohl plötzlich sterben, aber nicht plötzlich begraben werden.

FRAU: Woher kommst du?

KASSIERER: Aus dem Grabe.(...) (486,I)*¹²

En su nuevo estado el robo se ha convertido en el signo de la muerte de su antiguo yo. La renovación se ha hecho raíz y el viejo hogar no tiene capacidad para ese nuevo espíritu conciente de su ser. La familia es incapaz de entender reacción alguna del Cajero. Todo le indica que debe salir a la búsqueda de algo más para expandir toda su alma.

KASSIERER: Schwerste Frage, Frau. Ich bin von wehenden Bäumen niedergeklettert, um eine Antwort aufzusuchen. Hier sprach ich zuerst vor. Es war doch selbstverständlich. Es ist ja alles wunderschön -unstreitbar Vorzüge verkleinere ich nicht, aber vor letzten Prüfungen besteht es nicht. Hier liegt es nicht -damit ist der Weg angezeigt. Ich erhalte ein klares Nein.(Er

hat seinen früheren Anzug vollendet) (489,I)^{*13}

7.- La estación del deporte

La siguiente estación corresponde al deporte como manifestación de la masa. También^a Spengler le debemos la afirmación, en La decadencia de Occidente, de que el deporte es propio de la civilización, de la decadencia, mientras la gimnasia lo es de la cultura. Los caracteres que posee aquél, pasividad del espectador, liderazgo del deportista en la masa que lo sigue, competencia, anhelo de records, lo convierten en un ejemplo claro de la vida en la Alemania de los años 20. La obra hace referencia a un palacio de deportes que obviamente es el de Berlín. En él se congregaban los alemanes de toda condición para unirse en la pasión más desenfrenada que desencadenaba la carrera de bicicletas. Incluso las ofertas de premios en dinero por parte de los espectadores era una costumbre arraigada. Los contemporáneos de Kaiser pudieron verlo en numerosas oportunidades ya que el autor gustaba de ese espectáculo. Hasta Brecht ha dado testimonio del gusto alemán por ese tipo de deporte traído de Estados Unidos.^{*14}

El público, formado por millares de personas, disfrutaba del libre discurrir de sus pasiones más acaloradas. Ofrecían al que los contemplase una sensación de comunicación social nueva y catártica. La elección del Cajero no deja dudas al respecto, demonstrando ver el efecto que causa en la masa de espectadores la tensión surgida por una competencia con premios en dinero.

KASSIERER: Kindisch. Einer muss der erste werden, weil die andern schlechter fahren.-Oben entblösst sich der Zauber. In dreifach übereinandergelegten Ringen -vollgepfropft mit Zuschauern- tobt Wirkung. Im ersten Rang

-anscheinend das bessere Publikum tut sich noch Zwang an. Nur Blicke aber weit -rund-stierend, Höher schon Leiber in Bewegung. Schon Ausrufe. Mittlerer Rang! - Ganz oben fallen die letzten Hüllen. Fantasiertes Geschrei. Brüllende Nacktheit. Die Galerie der Leidenschaft! -Sehen Sie doch: die Gruppe. Fünffach verschränkt. Fünf Köpfe auf einer Schulter. Um eine heulende Brust gespreizt fünf Armpaare. Einer ist der Kern, Er wird erdrückt -hinausgeschoben- da purzelt sein steifer Hut - im Dunst träge sinkend- zum mittleren Rang nieder. Einer Dame auf den Busen. Sie kapiert es nicht. Da ruht er köstlich. Köstlich. Sie wird den Hut nie bemerken, sie geht mit ihm zu Bett, zeitlebenslang trägt sie den steifen Hut auf ihrem Busen! (495,I) *15

Como espectador casi siempre pasivo en esta estación el Cajero analizará paso a paso cómo los tres círculos sociales que rodean la pista se unen por medio de un accidente mortal que nadie percibe por el estado de excitación total que acosa por completo al palacio de deportes. La muerte de uno de los espectadores se dibuja primeramente como la caída del sombrero. A su paso las diversas capas sociales van cayendo en el éxtasis casi erótico de la pasión masiva. El espectador Cajero cree haber encontrado un sentido a su rebelión intespestiva.

KASSIERER: (...) (hinausweisend) Das ist es, das ist als Tatsache erdrückend. Das ist letzte Ballung des Tatschächlichen. Hier schwingt es sich zu seiner schwindelhaften Leistung auf. Vom ersten Rang bis in die Galerie Verschmelzung. Aus siedender Auflösung des einzelnen geballt der Kern: Leidenschaft! Beherrschungen -Unterschiede rinnen ab. Verkleidungen von Nacktheit gestreift:Leidenschaft! -Hier vorzustossen ist Erleb

nis. Türen -Tore verschweben zu Dunst. Posaunen schme
ttern und Mauern Kieseln. Kein widerstreben -Keine
KEUSCHHEIT= Keine Mutterlichkeit- keine Kindschaft:
Leidenschaft! Das ist es. Das lohnt. Das lohnt den
Griff -das bringt auf breitem Präsentiertbrett den
Gewinn geschichtet! (496,I)*¹⁶

La sociedad civilizada pierde todo freno y muestra su g
ce dionisiaco, ambiguo, ancestral. Ya no quedan en la con-
ciencia por esos momentos vínculos familiares o sociales
(juego de palabras Türen/Toren). La vida afluye en la masa
como un río. La referencia a Jericó está marcada por los
términos Posaunen y Kieseln (trompetas/muros) para dar di
mensión a la alegría del Cagero ante lo que considera un b
gro de todos sus actos del día. Ha logrado por un momento
una humanidad libre, igualitaria, desnuda. Como miembro de
la clase media alude a ideas socialistas que para esa época
encontraban la voz en políticos y ricos industriales de
la talla de Walter Rathenau (1867-1922). Afirmaba Rathenau
en uno de sus tantos ensayos de socialismo utópico: "El fin
de la revolución mundial en que hemos entrado en un senti-
do está en suprimir la diversidad de clases en los pueblos.
Redención de las capas sociales inferiores para entrar en
el reino de la libertad y del espíritu. Nadie puede redimír
se a sí mismo pero sí a los demás. Clase por clase, persona
por persona, así se redime a un pueblo. Pero es preciso que
todos estén dispuestos a emprender la tarea con buena volun
tad".*¹⁷

KASSIERER: (beiseite stehend, kopfnickend) Das wird es.
Daher sträubt es sich empor. Das sind Erfüllungen. Heu
londes Wehen vom Frühlingsorkan. Wogender Menschheits
strom. Entkettetfrei. Vorhänge hoch- Vorwände nieder.
Menschheit. Freie Menschheit. Hoch und tief -Mensch.

Keine Ringe- keine Schichten- keine Klassen, Ins unendliche schweifende Entlassenheit aus Froh und Lohn in Leidenschaft. Rein nicht- doch frei! -Das wird der Erlös für meine Keckheit. (Er zieht das Bündel Scheine hervor) Gern gegeben- anstandlos beglichen!

(498, I) ^{*18}

Sin embargo el segundo no se presenta cuando los espectadores a pesar del premio riquísimo se silencian totalmente ante la presencia de su Alteza Real. Reconoce que no hay humanidad liberada por su mano, pues la sola presencia de un personaje real frena abruptamente su pasión. Como un pasador al estilo de Rathenau, el Cajero maldice una tradición aristocrática de respeto y endiosamiento a la nobleza sumado al afán de prestigio social de los burgueses, como trabas serias para un sentimiento democrático de igualdad como se había dado momentos antes.

8.- La estación del placer mundano

Ahora es el turno de un salón de baile. Una sensación nueva le toca comprobar, la sensibilidad en un ambiente mundano. El Cajero se viste ahora de frac y bastón. En un apgrtado se hace servir las mejores cosas y llama a las máscaras para bailar, recibiendo un anticipo del grotesco de su muerte al hacer bailar a una máscara con una pierna de madera. Los efectos cómicos del inicio de la estación provocados por su ignorancia de la vida mundana concluyen en la vaciedad y fragilidad del mundo nocturno que se demuestra poblado de seres innobles y bajos.

La huida desilusionada del Cajero promueve a su vez la muerte del Camarero en trágicas circunstancias. Algunos asistentes roban el dinero dejado por el Cajero para pagar la abultada cuenta y lo hacen sin contemplar la situación del pobre dependiente.

KELLNER: (ausbrechend) Der Sekt -Das Souper- das re_servierte Zimmer -nichts bezahlt. Vier Flaschen Pomm_ry -zwei Portionen Kaviar -zwei Extramenus - ich muss für alles ankommen. Ich habe Frau und Kinder. Ich bin seit vier Monaten ohne Stellung gewesen. Ich hatte mir eine schwache Lunge zugezogen. Sie können mich doch nicht unglücklich machen, meine Herren? (506,I)*¹⁹

La escena, aún siendo secundaria, muestra la indiferencia de los hombres por la suerte de un pobre individuo que decide suicidarse ante la imposibilidad de pagar la cuantiosa deuda causada por el robo del dinero. La reacción de los asistentes denominados "caballeros" pone de manifiesto la falta de una conciencia humanitaria en los sectores sociales responsables del destino de Alemania.

9.-La estación de la fe

En el palacio de deportes y en el salón de baile había aparecido ya un personaje decisivo para el fin del Via Crucis. Nos referimos a la muchacha del Ejército de Salvación que recorre la ciudad con el llamamiento de guerra (The War Cry), publicación periódica de dicha institución.

La última etapa del camino se ocupa pues de la religión en la gran ciudad, del Ejército de Salvación. Generalmente esta manifestación religiosa se la ha considerado como opuesta al culto protestante y católico pero a la vez como conciliación de una creencia de corte cristiano con una preocupación por las clases más desprotegidas de la civilización industrializada. Sus orígenes ingleses en barrios humildísimos le dio la tónica de enviar el mensaje divino a través de una ayuda social muy intensa a hombres sin trabajo o simples vagabundos considerados víctimas de la sociedad que los separa de su núcleo. La conjunción de socialismo y cristianismo fue vista generalmente como negativa por

los escritores desde la famosa Comandante Bárbara (1905) de Bernard Shaw ^{*20} ; en la literatura alemana tanto Sternheim en 1913(1914) y Kaiser en la obra que tratamos pusieron en duda la verdadera convicción de sus miembros; Brecht en varias oportunidades: Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny(1929), En la espesura de la ciudad (1923), Happy End (1929) y Santa Juana de los Mataderos (1932). En este último drama la crítica planteada a esa comunidad religiosa tiene que ver con una cuestión de principios ideológicos contra el capitalismo industrial, del cual se consideraba un simple instrumento a toda organización religiosa tal como el Ejército de Salvación. La idea kaiseriana a este respecto consiste en poner de relieve el aislamiento y abandono que sufre el hombre en la gran ciudad aun participando de una comunidad tan ejemplar como es la religiosa. Vale decir que ni siquiera la religión, refugio íntimo del individuo y fuente de paz para todo conflicto deja de ser una simple reunión hipócrita donde la verdad queda oculta entre confesiones falsas. Sólo el hombre que rompa con esas ataduras descubrirá la verdad. ¿Pero qué precio hay que pagar para esa revelación? El Cajero es uno de los que saben las consecuencias últimas de su atrevimiento. Reconoce en un monólogo final que la sociedad se halla cor^rrupta hasta en sus creencias por el dinero.

El Cajero debe asistir pasivamente al relato que en el estrado hacen los hombres y mujeres salvados por haber encontrado su alma. Todo resulta ser paródico intencionalmente dado que cada uno extracta una de las situaciones por las que pasó el Cajero y, si bien afirman haber recuperado su alma, ninguno deja de abalanzarse ante el dinero arrojado por el protagonista.

Enumeremos las situaciones paralelas que se presentan en el estrado:

1. referido al deporte: relato de un ciclista, luego del cual se hace referencia a la carrera de seis días.

SOLDAT: (...) Ich führte ein Leben, ohne an meine Seele zu denken. Ich dachte nur an den Leib. Ich stellte ihn gleichsam vor die Seele auf und machte den Leib immer stärker und breiter davor(...) Ich war eitel auf die Schnelligkeit meiner Füße in den Pedalen, auf die Kraft meiner Arme an der Lenkstange.(509,I)²¹

2.- referido a la vida mundana del salón de baile. Se menciona un hombre con pierna de palo.

SOLDAT: (Mädchen -auftretend)(...) Ich hatte einen Herrn bei mir und er verlangte, dass wir mein Zimmer dunkel machten. Ich drehte das Licht aus, obwohl ich es nicht so gewöhnt war. Später, als wir zusammen waren, verstand ich seine Anforderung. Denn ich fühlte nur den Rumpf eines Mannes bei mir, an dem die Beine abgeschnitten waren. Das sollte ich vorher nicht sehen. Er hatte Holzbeine, die er sich heimlich abgeschnallt hatte. Da fasste mich das Entsetzen und liess mich nicht wieder los. Meinen Leib hasste ich -nur meine Seele konnte ich noch lieben. (511,I)^{*22}

3.- referido al ambiente familiar:

SOLDAT: (älterer Mann) Lasst euch von mir berichten. Es ist eine alltäglichen Geschichte, weiter nichts. Darum wurde sie meine Sünde. Ich hatte eine gemütliche Wohnung, eine zutrauliche Familie. eine bequeme Beschäftigung - es ging immer alltäglich bei mir zu.
.....
EINER:(schon kommend) Meine Sünde! (oben) Ich bin Familienvater. Ich habe zwei Töchter. Ich habe meine Mutter noch. Wir wohnen alle in drei Stuben. Es ist ganz gemütlich bei uns. Meine Töchter -eine spielt

Klavier-eine stickt. Meine Frau kocht. Meine Mutter begiesst die Blumentöpfe hinterm Fenster. Es ist urgemütlich bei uns. Es ist die Gemütlichkeit selbst. Es ist herrlich bei uns -grossartig- vorbildlich -praktisch -musterhaft--(verändert) Es ist ekelhaft- entsetzlich - es stinkt da - es ist armselig- vollkommen durch und durch armselig mit dem Klavierspielen -mit den Sticken- mit den Kochen- mit den Blumenbegiessen- (Ausbrechend) Ich habe eine Seele! Ich habe eine Seele! Ich habe eine Seele! Ich habe eine Seele! (513,I)^{*23}

4.- referido al robo de dinero:

SOLDAT: (in mittleren Jahren, auftretend) Meiner Seele war es nicht leicht gemacht, zu triumphieren. Sie musste mich hart anfassen und rütteln. Schliesslich gebrauchte sie das schwerste Mittel. Sie schickte mich ins Gefängnis. Ich hatte in die Kasse, die mir anvertraut war, gegriffen und einen grossen Betrag defraudiert. (513,I)^{*24}

La sucesión de relatos se interrumpe para el discurso final del Cajero que hace las veces de racconto y conclusión de toda la obra. Primeramente explica el sentido del título el día le ha servido para su búsqueda, la noche le ha dado aparentemente una explicación para su febelión.

KASSIERER:(...) Station hinter Station versank hinter ~~minem~~ wndernden Rücken. Dies war es nicht! Was ist es! Was ist es? Was ist es nun, das diesem vollen Einsatz lohnt? --Dieser Saal! (514,I)^{*25}

Convencido de que su transformación es común a todos los presentes, arroja lo que para él constituye la causa de corrupción del mundo, el dinero. Su forma de expresarse es bí

blica en tanto se erige como misionero de una nueva Humanidad. Hay una evidente alusión al canto en la hoguera de los jóvenes del Libro de Daniel.

KASSIERER: Dieser Saal ist der brennende Ofen, den eure Verachtung für alles Armselige heizt. Euch werfe ich es hin, ihr zerstampft es im Augenblick unter euren Sohlen. Das ist etwas von dem Schwindel aus der Welt geschafft. Ich gehe durch eure Bänke und stelle mich dem nächsten Schützmännchen: ich suche nach dem Bekenntnis die Busse. So wird es vollkommen! (515,I) *26

La conversión no ha sido tal, todos se arrojan desesperados al dinero, menos la Muchacha, lo cual lo lleva a anunciar un nuevo Adán y una nueva Eva, tema prefigurado en el cuadro de Cranach al comienzo de la obra.

KASSIERER: (er bemerkt die verlassenen Pauken, nimmt zwei Schlägel) Weiter.(Kurzer Wirbel) Von Station zu Station. (Einzelne Paukenschläge nach Satzgruppen) Menschenscharen dahinten. Gewimmel verronnen. Ausgebreitete Leere. Raum geschaffen. Raum. Raum! (Wirbel) Ein Mädchen steht da. Aus verlaufenen Fluten -aufrecht-verharrend! (Wirbel) Mädchen und Mann. Uralte Gärten aufgeschlossen. Entwölkter Himmel. Stimme aus Baumwipfelstille. Wohlgefallen. (Wirbel) Mädchen und Mann - ewige Beständigkeit. Mädchen und Mann -Fülle in Leeren.(516,I) *27

Sin embargo ella lo entrega a la policía para cobrar el dinero del rescate, revelando al mismo tiempo la falsedad de su actitud bondadosa. El Cajero muere abandonado, volviendo a encontrar la imagen de la muerte que divide la primera de la segunda parte. Su final es ¹²negativo con respecto a la renovación conjunta de la Humanidad pero positivo en el sen-

tido de que su ser íntegro ha aflorado por obra de ese re
nacer en las aguas del Nuevo Hombre.

10.- Los personajes del drama de estaciones

Demás está decir que la obra cumple con las caracterís-
ticas presentadas en la introducción con referencia a la
estructura unipolar del drama. Todos los personajes son ti
pos, abstracciones carentes de particularidades que están
en el drama en función única y exclusiva de hacer pie al
acontecer dramático centrado en el protagonista. La pers-
pectiva es una , la del antihéroe, las carectizaciones de
individuos no cuentan cuando se hace un teatro de tesis co
mo éste. Así tenemos la Dama, el Director, la Máscara, etc.
Tampoco cuenta lo que dicen si no se relaciona como reafir-
mación o polémica con lo dicho por el protagonista. En sin
tesis, el agrupamiento de todos los caracteres excluyendo al
Cajero nos daría por resultado un frente, el mundo, ante el
cual choca este individuo renacido, al punto de abrir un a
bismo infranqueable entre él y los demás. La muerte desea-
da no es más que una corroboración de esa quiebra de relación
entre el yo y el mundo.

Con respecto a elementos secundarios que delinear los ca
racteres, dentro de su condición de aspectos irrelevantes ,
existen indicios valiosos tales como la gordura del Direc-
tor y el Señor que deposita el dinero del robo, la vestimen
ta lujosa de la Dama, el lugar donde se aloja. En el hogar
la actividad de las mujeres, la alimentación, la pipa, las
pantufas del Cajero. Un signo del creciente antisemitismo
surgido irremediablemente en el pueblo como explicación fá
cil de sus propios fracasos se presenta el los judíos jue
ces de la carrera de bicicletas. Estos judíos no tienen una
fisonomía particular sino que intencionalmente carecen de
rostro como parte de la masa anónima pero con posesión de
capitales.

11.-Los monólogos

El aislamiento del protagonista se expresa por el recurso del monólogo. En la obra que analizamos dos son los que articulan el esqueleto dramático: a) el del final de la primera parte o monólogo del árbol y b) el del final de la segunda parte o monólogo del tambor. Ambos sostienen como pilares el encadenamiento de estaciones a la vez que se relacionan íntimamente. Veamos pues los elementos del primero.

El Cajero se encuentra en un campo de nieve y cree ver la muerte en las ramas de un árbol. Su nueva conciencia lo hace reflexionar sobre su pasado.

KASSIERER: (...) Solch ein Mensch ist doch ein Wunderwerk. Der Mechanismus klappt in Scharnieren -lautlos. Plötzlich sind Fähigkeiten ermittelt und mit Schwung tätig. Wie gebärden sich meine Hände! (481, I) ²⁸

Reconoce al hombre del siglo XX convertido en máquina, pero potencialmente pasible de revelarse y transformarse en un nuevo ser desplegando todas sus potencialidades. Sin embargo no cansa de sorprenderse al contemplar el giro que ha tomado su vida.

KASSIERER:(...) Am Morgen noch erprobter Beamter. Mann vertraut mir runde Vermöge an, der Baunverein deponiert Riesensummen. Mittags ein duchtriebener Halunke. Mit allen Wassern gewaschen. Die Technik der Flucht bis in die Details durchgebildet. Das Ding gedreht und hin. Fabelhafte Leistung. Und der Tag erst zur Hälfte bezungen! (482, I) ²⁹

La presencia de la muerte en el árbol le concede la oportunidad de pactar un plazo hasta la noche para poder vivir los grandes acontecimientos que le depara el día. No olvida pues que el final de su camino será la muerte que lleva con

sigó mismo.

KASSIERER: (...) Ich sehe, wir haben vis zu einem annehmbaren Grade eine Verständigung erzielt. Das ist ein Anfang, der Vertrauen einflösst und im Wirbel kommender grössartiger Ereignisse den nötigen Rückhalt schafft. (484, I) *30

En el segundo monólogo el tema de la muerte se cierra circularmente, cumplido así el ciclo de peregrinaciones; y, a pesar de lo dicho por el Cajero en sus estaciones ha dejado al espectador un profundo mensaje de renovación.

KASSIERER: (...) In schneelastenden Zweigen verlacht -jetzt im Drahtgewirr des Kronleuchtes bewillkommt! (Posaunenstösse) Ich melde dir meine Ankunft! (PosaunenstösS) Ich habe den Weg hinter mir. In steilen Kurven steigend keuche ich herauf. Ich habe meine Kräfte gebraucht. Ich habe mich nicht geschont! (Posaunen + stoss) Ich habe es mir schwer gemacht und hätte es so leicht haben können -oben im Schneebaum, als wir auf einem Ast sassen. Du hättest mir ein wenig dringlicher zureden sollen. Ein Fünkchen Erleuchtung hätte mir geholfen und mir die Strapazen erspart. Es gehört ja so lächerlich wenig Verstand dazu! (PosaunenstosS) Warum stieg ich nieder? Warum lief ich den Weg? Wohin laufe ich noch? (PosuanenstössS) Zuerst sitzt er da -~~kn~~ochen-nackt! Von morgens is mitternachts rase ich im Kreise -nun zeigt sein fingerhergewinktes Zeichen den Ausweg---wohin?!! (Er zerschiesst die Antwort in seine Hemdbrust. Die Posaune stirbt mit dünner werdenden Ton an seinem Mund hin) (517, I) *31

En ambos monólogos sus procesos espirituales se realizan

especialmente, se convierten en espacio por medio de un elemento que acompaña al protagonista en sus disquisiciones de tipo reflexivas, en un caso es el árbol como tú pues necesita dialogar sobre lo acontecido. En el monólogo final es el tambor porque su discurso es proclama, mensaje y el ritmo del tambor va marcando la intensidad emotiva de lo dicho.

También se podría decir que siendo la actividad del protagonista una conjunción entre hacer y padecer, los monólogos son las partes casi exclusivas donde no existe una actitud contemplativa; antes bien son las que muestran al verdadero carácter del protagonista en sus múltiples facetas.

Si volvemos a considerar la estratificación que Horst Denkler puntualizó para el cambio del protagonista en el drama unipolar la podríamos aplicar al esquema de los monólogos. En un primer momento la transformación es física: corresponde en el primer monólogo al lanzamiento de los gemelos de su humilde camisa de escribiente que debe ser protegida por ese medio; luego es psíquica: de cajero pasa a ladrón, marcado en ambos monólogos; tercero, anímica: la convicción de vivir grandes acontecimientos durante el día; cuarto, espiritual: la conciencia de ser un Hombre Nuevo y quinto, la muerte, que en el primero se posterga en un pacto y que en el segundo reaparece para buscarlo. La muerte desde este punto de vista no es castigo sino culminación, coronamiento de una conciencia de individualidad.

Finalmente si hemos de caracterizar a los monólogos, tan centrales en este drama diremos que son el medio de propaganda e información de los cambios sufridos por el yo en su contacto con el mundo y en su reencuentro consigo mismo. Además constituyen el punto de partida y llegada del trayecto anular que describen sus estaciones.

12.-Los símbolos

La escena expresionista se caracteriza por romper la i-

lusión de realismo en vías de la utilización del espacio dramático para signo de otra realidad, generalmente interior. La riqueza de símbolos en esta obra nos obligará a hacer ' breve mención de ellos por temor a ser repetitivos acerca de su función.

-1-el banco: el sólo hecho de que la obra tenga como escenario para el comienzo de la obra una sala de un pequeño banco particular además de ser revolucionario para la época constituye un marco apropiadamente realista para mostrar la mecanización de los hombres que están en ella, principalmente el Cajero y la fría relación de distanciamiento que se entabla entre los individuos. A su vez la gordura del Director y de su cliente adinerado remite a su condición de burgueses acomodados, de buena vida y sin penurias económicas. Otro tanto ocurre con los elementos tales como el abrigo de pieles, el ruido de la seda, el perfume, las joyas, los que convierten a la señora extranjera en la ambigua posibilidad de ser una aventurera o una dama pudiente.

-2-el cuadro: Obviamente la obra pictórica no ha existido nunca. Lucas Cranach (1472-1553) perteneció a la escuela de Donau y su característica fue una vuelta al sentimiento de la naturaleza como ruptura con la tradición medieval. A partir de 1508 se ocupó del tema de la Caída con el motivo permanente de la manzana en la mano de Eva, pero no existió ninguno con sentido erótico tal como lo anuncia el Hijo de la Dama. Respecto de la eroticidad (Venustas) de sus creaciones "Cranach anda lejos de ser el Boucher o el Fragonard de su siglo (...). A diferencia de lo que sucede con Boucher o Fragonard la abundancia de asuntos eróticos en la obra de Cranach no permite sacar conclusiones por lo que respecta a su disposición innata y a su conducta."³² Sus cuadros eróticos fueron los desnudos femeninos de El juicio de París Ninfa descansando, o sea referidos siempre a temas mitológicos y no teológicos.

Lo importante de la inclusión del cuadro es la presencia

de una pareja antes de la caída y el profundo sentido erótico que ejerce sobre el Cajero, en tanto que por ese medio su alma se revela. A su vez, tal como Adán, este Nuevo Adán caerá también para la sociedad por esta Eva-Dama italiana con la misma trascendencia que la culpa y castigo primigenios tuvieron. El Cajero será mensaje en su padecer y expiación.

-3-la muerte: con esta denominación aludimos a la situación concreta del cuadro en el cual predominan elementos de rica connotación-a) campo cubierto de nieve y el sol con sombras azules en el segundo monólogo.

KASSIERER: (...)Kälte ist Sonne. Sonne ist Kälte. Febernd friert der Leib. Felder öde. Eis im Wachsen. Wer entrinnt? Wo ist Ausgang? *33

La primera aparición escenográfica de la nieve y del sol como elementos de gran luminosidad cobran sentidos al ser reemplazados en el final para marcar en primer lugar la desrealización del espacio concreto y la clara alusión al interior de su yo, y en segundo lugar, el profundo abismo cercano entre el protagonista transformado y el resto del mundo, a la vez que el acoso y la lucha que se le presenta en tal enfrentamiento. La transformación es lucha y victoria de la indiferencia del mundo masificado que aplasta en el aislamiento al Individuo que reflota de él.

b) gemelos de escribiente: fácil signo del desprendimiento de todo su pasado como máquina sometida, / ^{COMO} esclavo del trabajo; liberación (Aufbruch)

c) el árbol de la muerte: en el periódico Jugend aparecido en 1897 se publicó un poema de Paul Heyse llamado "La muerte en el árbol" (Der Tod im Baum) con una ilustración de Angelo Jank. La similitud del hecho puede permitirnos una relación entre este poema ilustrado y el árbol del monólogo.

Der Tod im Baum

Im Nebelduft am Strassensaun
Da steht ein Ebereschenbaum.
Die Früchte schimmern blutigroth,
Im kahlen Wipfel hockt der Tod.

Die Fiedel hält die Knochenhand,
Mit Menschensehnen bleich bespannt.
Den Schädel, der wie Silber glänzt,
Ein Kranz von Vogelbeeren kränzt.

Der Kiefer Blank die Zähne zeigt,
Er grinst vergnügt und singt und geigt,
Aus schwarzer Ackerfurch' zuhauf
Ein Schwarm von Krähen flattert auf.

Der Singsang des Gerippleins gellt:
Nun bist Du mein, Du weite Welt!
Die schwarzen Vögel hörlich schrei'n,
Ihr sollt die Todtengräber sein.

Was je geblüht, was je gelacht,
Wird nun in's kalte Grab gebracht.
Die Welt ringsum liegt tod und stumm-
Was hör'ich dort noch für Gesumm?

.....*34



Las características de esta muerte que se forma de un árbol seco que parece un esqueleto riente sosteniendo en la mano el sombrero del Cajero nos obligan a realizar la aclaración de que si bien lo incluimos dentro del capítulo de símbolos, la figura de la muerte es una alegoría típica de la misma.

El Cajero reconoce la muerte como parte de sí mismo, como ineludible necesidad de cambio en el nuevo ser. La afirmación con madurez, sin miedo con una fuerza de espíritu que ha ganado en horas para vivir el día decisivo de existencia opaca y anónima.

KASSIERER: (...) Verzeihung, ich rede doch mit Sie an. Wir stehen doch wohl auf du und du. Die Verwandtschaft bezeugt sich innigst. Ich glaube sogar, du steckst in mir drin. Also winde dich aus dem Astwerk los, das dich von allen Seiten durchsticht, und rutsche in mich hinein. Ich hinterlasse in meiner zweideutigen Lage nicht gern Spuren. (484,1)*35

La muerte es una parte de la vida y como tal cada hombre la lleva consigo. En el Cajero su carga se transforma en la urgente necesidad de hallar un sentido a su rebelión, su conflicto se apacigua con la convicción de que se halla en la búsqueda de algo nuevo en el camino emprendido que para dójicamente lo hundirá más y más.

-4-los geranios marchitos: la escena familiar que inicia la segunda parte se halla plena de indicios para concluir el envejecimiento y anulación de un sistema de vida, la descomposición de ese ámbito pequeño-bugués sostenido por idea les que la Primera Guerra echará por tierra. Notablemente se pueden marcar las huellas de Nietzsche en este cuadro familiar por elementos tales como la música de Wagner, la inepritud de la mujer moderna para afrontar un nuevo tipo de vida más responsable, su reclusión en actividades ociosas y su falta de educación espiritual en el sentido más trascendente, la minimización de la vida encadenada en una rutina inamovible y sagrada que anula toda libre expansión de nuestras fuerzas vitales, etc.

KASSIERER: (herumblickend) Alte Mutter am Fenster. Töchter am Tisch stickend- Wagner spielend. Frau die Küche besorgend. Von vier Wänden umbaut- Familienleben. Hübsche Gemütlichkeit des Zusammenseins. Mutter-Sohn- Kind versammelt sind. Vertraulicher Zauber. Er spinnt ein. Stube mit Tisch und Hängellampe. Klavier rechts. Kachelofen. Küche, tägliche Nahrung. Morgens Kaffee, mittags Koteletts. Schlafkammer -Betten, hinein-hinaus. Vertraulicher Zauber -Zuletzt- auf dem Rücken- steif und weiss. Der Tisch wird hier an die Wand gerückt- ein gelber Sarg streckt sich schräg, Beschläge abschraubbar -um die Lampe etwas Flor -ein Jahr wird nicht das Klavier gespielt---(488,I) *36

-5-El sol, el frío: son los elementos más abstractos empleados en la obra pero de profunda significación para concretar la idea de muerte-renovación:

KASSIERER: (...) Ich habe meine Stirn durch Schollen gebohrt. Hier hängt noch Eis. Es hat besondere Anstrengungen gekostet, um durchzukommen. Ganz besondere Anstrengungen. Ich habe mir die Finger etwas beschmutzt. Man muss lange Finger machen, um hinauszugreifen. Man liegt tief gebettet. So ein Leben lang schaufelt mächtig. Berge sind auf einen getürmt. Schutt, Müll -es ist ein riesiger Abladeplatz. Die gestorbenen liegen ihre drei Meter abgezählt unter der Oberfläche- die Lebenden verschüttet es immer tiefer.

.....
Aufgetaut! Von Stürmen -frühlingshalt- geschüttelt. Es rauschte und brauste -ich sage dir, es hieb mir das Fleisch herunter, und mein Gebein sass nackt. Knochen -gebleicht in Minuten. Schädelstätte! Zuletzt schmolz mich die Sonne wieder zusammen. Dermassen von Grund auf geschah die Erneuerung. Da habt ihr mich.(486,I)
(el subrayado es nuestro)*37

El hombre para el expresionismo se halla enterrado por la rutina, la monotonía de la vida y de las convenciones al punto de sentirse incapaz de vivir plenamente su existencia; de allí el frío, el hielo, la montaña de basura. Otro tanto de alusión pero ahora irónica es la necesidad de dedos largos, esto es, el robo como medio de liberación. Sin embargo la experiencia de la muerte es decisiva para el cajero como paso previo a la visión del Sol equivalente a la renovación plena. El sol también fue significativamente utilizado en Hölle Weg Erde como anuncio de la llegada al paraíso.

En relación con el punto b) del ítem -3-el ruido de cadenas rotas en la escena familiar son equivalentes connota

tivamente con los gemelos de escribiente.

KASSIERER: Ohne Knöpfe. Die Knöpfe habe ich hier
Triumph der Kaltblütigkeit!--Paletot- Hut- ja, es geht
ohne Fetzen nicht ab, wenn man über die Rücken setzt.
Sie fassen nach einem- sie krallen Nägel ein! Hürden
und Schranken- Ordnung muss herrschen. Gleichheit für
alle. Aber ein tüchtiger Sprung- nicht gefackelt- und
du bist aus dem Pferch- aus dem Göpelwerk. Ein Gewaltig
freich, und hier stehe ich! Hinter mir nichts- und vor
mir? (Er sieht sich im Zimmer um) (487, I) *38

El motivo del sol y del hielo reaparecen ^vel la estructu
ra circular de esta pasión en el monólogo final del Cajero,
pero esta vez como mención a su aislamiento total del
resto del mundo. El sol ilumina y entibia al individuo re-
novado pero único en su destino contradictoriamente fatal.

KASSIERER: (aus erhobenen Händen die Schlägel fallen
lassend) Hier stehe ich. Oben stehe ich. Zwei sind zu
viel. Der Raum fasst nur einem. Einsamkeit ist Raum.
Raum ist Einsamkeit. Kälte ist Sonne. Sonne ist Kälte.
Fiebernd blutet der Leib, Fiebernd friert der Leib.
Felder öde. Eis im Wachsen. Wer entrinnt? Wo ist Aus-
gang? (516, I) *39

*6- El símbolo cristiano

En el anterior ítem 5 hemos citado un párrafo donde el
Cajero anuncia su muerte después de ardua lucha y utiliza el
término Schädelstätte cuya traducción sería Calvario, esto
es, lo sufrido en el Golgotha por Cristo; y por tanto si se
guimos la línea bíblica debemos pensar en la resurrección
de Cristo que también vive el Cajero en ese día.

El juego de alusiones continúa cuando relata a la familia
su imagen de la Dama italiana bajo el engaño de ser una
nueva amante del Director.

KASSIERER: Er hat eine neue Matresse auf dem Korn. I
talienerin -Pelz Seide- wo die Orangen blühen. Hand
gelenke wie geschliffen. Schwarzhaarig- der Teint ist
dunkel. Brillanten. Echt -alles echt. Tos- Tos- der
Schluss kling wie Kanaan. Hol'einen Atlas. Tos-Kanaan.
(486,I) *40

Canaan se convierte en este juego de palabras con Tos
cana, en una especie de tierra prometida para el Hombre Nue
vo, surgido por la exuberante presencia de una mujer.

Sin embargo el rastreo de alusiones al cristianismo no
cobra sentido si no nos remitimos a la condición de Via Cru
cia que el drama de estaciones encierra. Las referencias a él
a lo largo de la obra subrayan una y otra vez el padecer del
yo frente al mundo. Por tanto no falta la crucifixión.

SCHUTZMANN: Drehen Sie das Licht wieder an.

MÄDCHEN: (tut es. Im selben Augenblick explodieren
knallend alle Lampen)

KASSIERER: (ist mit ausgebreiteten Armen gegen das auf
genähte Kreuz des Vorhangs gesunken. Sein Ächzen hüs
telt wie ein Ecce- sein Hauchen surrt wie ein Homo.

SCHUTZMANN: Es ist ein Kurzschluss in der Leitung.

(517,I) *41

Las palabras de Ecce Homo nos pueden dar dos caminos de
interpretación: a) El Cajero es nuevo Cristo que paga el pe
cado del mundo, b) el Cajero es un superhombre en el sentia
do nietzscheano, esto es un Dionisos, un ser de la vida,
contrapuesto a un Dix de la muerte. Precisamente en la obra
Ecce Homo de Nietzsche el aforismo final dice: "Me habéis
comprendido? Dionisos frente al Crucificado..." *42 Cualquie
ra de las dos interpretaciones que se elijan llevan a la
misma encrucijada: ¿Qué sentido tiene la muerte del prota-
gonista? En el primer caso no hay redención para el mundo,

el policía sólo piensa en el cortocircuito; en el segundo, el Dios de la Vida es vencido por el Dios de la muerte. ¿Por qué Kaiser no deja respuesta alguna? Recordemos la confesión suya acerca de esta trilogía, tanto el Cajero como el Oficinista eran intentos, hombres que se revelaban sin saber adónde, sin meta. Lógico pues que no haya respuesta al final. La muerte es paso final de su metamorfosis.

Pero he aquí que en Nebeneinander (Uno junto al otro) el prestamista sí sabe el porqué de su rebelión y sin embargo ya Kaiser no tiene fuerzas para creer que el Hombre Nuevo pueda sobrevivir en la selva de la Humanidad. Kaiser ha cumplido una etapa en su ideal, ya no es el lirismo de Eustache de Saint-Pierre. Estas muertes son grotescas, propias de un escritor que comienza a desilusionarse de lo que hasta ahora eran sus convicciones juveniles.

13.-El lenguaje teatral al servicio de la idea

En esta obra el gesto y el movimiento de los actores adquiere un relieve inusual para expresar la fuerte opresión del medio sobre el individuo. Para no abarcar excesivamente este análisis nos centraremos en uno de los tres modelos más ilustrativos del uso expresionista del lenguaje teatral. Primeramente indicaremos las tres estaciones que de mejor manera revelan el movimiento de renovación de la escena: la acción en el banco, la acción en el hogar, la acción en el Ejército de Salvación.

Tomemos, pues, la escena del banco ^{en} el inicio de la obra. En ella se observará que tanto las acotaciones como las indicaciones para los actores apuntan a imprimir la imagen perfecta de la rutina que no sólo ha quebrado la relación del hombre con su tarea, sino la comunicación entre los individuos. La ausencia de texto y la presencia de palabras aisladas constituyen un fiel reflejo del olvido del ser es

piritual.

(Kleinbankkassenraum. Links Schalteranlage und Tür mit Aufschrift. Direktor. In der Mitte Tür mit Schild: Zur Stahlkammer. Ausgangstür rechts hinter Barriere. Daneben Rohrsofa und Tisch mit Wasserflasche und Glas. Im Schalter Kassierer und am Pult Gehilfe, schreibend. Im Rohrsofa sitzt der fette Herr, pustet. Jemand geht rechts hinaus. Am Schalter Laufjunge sieht ihm nach.)

KASSIERER: (klopft auf die Schalterplatte)

LAUFJUNGE: (legt rasch seinen Zettel auf die wartende Hand.)

KASSIERER: (schreibt, holt Geld unter dem Schalter hervor, zählt sich in die Hand- dann auf das Zahlbrett)

LAUFJUNGE: (rückt mit dem Zahlbrett auf die Seite und schüttet das Geld in einen Leinenbeutel.)

HERR: (steht auf) Dann sind wir Dicken an der Reihe (er holt einen prallen Lederbeutel aus dem Mantelinnern)
(465, I) ^{*42 bis}

En esta escena se hace observable el esfuerzo de hacer entendible lo invisible de la vida cotidiana, el factor espiritual. El silencio concentra y abrumba al espectador más que una larga queja del empleado acerca de la tarea que debe realizar diariamente durante toda su vida.

A lo largo de la obra pocas veces los parlamentos aclaran más que el conjunto de la situación. Pues los actores, especialmente los expresionistas, deben actuar dominados por el éxtasis de la aventura, son actores de sangre que dan ama y vida para crear atmósfera en la escena, clima de una subjetividad única que muestra los hechos desde la perspectiva del protagonista.

El lenguaje teatral propuesto para esta obra no conoce límites, tiene que llegar hasta la caricatura (estación del

placer mundano) o hasta el grotesco (monólogo final) Subraya sistemáticamente alguno de los rasgos tipificadores y no penetra en la complejidad del personaje-individuo.

Por encima del texto que a veces se reduce a fórmulas, lemas o palabras, el movimiento del cuerpo y la voz del Cajero tienen que comunicar su interior. La expresión sonora es rítmica, como un martilleo en los monólogos, exagerado en los finales de éstos con el acompañamiento del tambor. La cadencia de la frase "esculpe", "aisla" las palabras chaves.

KASSIERER: (...) Mädchen und Mann -vollendeter Anfang. Mädchen und Mann -Keim und Krone. Mädchen und Mann -Sinn und Ziel und Zweck. (Paukenschlag nach Paukenschlag, nun beschliesst ein endloser Wirbel.) (516,I)⁴³

La palabra use desliga de su carácter lógicogramatical, asciende hasta un plano abstracto y metafísico. Las indicaciones para el actor le exigen una movilidad corporal aguda y desenfrenada que súbitamente pueda suspenderse para acceder a una salmodia calma y relajante.

-El oficinista Krehler.

El oficinista Krehler (1921) carece de todo valor dramático como obra teatral pero interesa hacer mención de ella por ofrecer una variante más del tema tratado en Desde la mañana a la medianoche. Como el Cajero el protagonista es el antihéroe esclavo del modo de vida moderno que en un determinado día de su vida se da cuenta de que puede rebelarse e iniciar una nueva existencia. Inesperadamente un lunes, después del casamiento de la hija, Krehler es enviado a su casa por el superior para que descanse. El cese abrupto de su rutina cotidiana lo transforma hasta decidir no trabajar más y comprar simbólicamente un globo terráqueo para soñar

en viajes e islas fantásticas. Como el Cajero, el protagonista intenta ser disuadido por el superior, quien le cuenta de la obra anterior.

HERR RAT:(L...) Vñelbbicht ist auch Ihnen die Geschichte zu Ohren gekommen, dass ein Bankkassierer -alt wie Sie, erprobt wie Sie- einen sehr bedeutenden Betrag unterschlug und durchbrannte. Ursache? Erschütterung durch ^{ein} Damenbild . Die Dame warf ihn samt seinem defundierten Geld zur Hoteltür hinaus. Aber der Kassierer warf auf dem Wege -aus seiner minutenpünktlichen Regelmässigkeit in die jubilierende Unregelmässigkeit. Da wollte er das versäumte Leben in enem Tag von morgens bis mitternachts nachholen. Der Lauf hetzte ihn durch alle Quintessenz von Möglichkeiten: Ballsaal- Sechstagerennen -Heilsarmee. Im Heilsarmeeokal erschoss er sich vor versammelten Hallelujabrüdern und -schwestern. Warum? Er hatte das Leben überschätzt. Wie in jener anständigen Dame im Anfang täuschte er sich in den Erfüllungen. Es blieb alles hinter der Erwartungen zurück. Schluss: eine Kugel durch den Kopf -- --Vor solchen Ernüchterungen möchte ich Sie bewahren. 166,II) *44 (el subrayado es nuestro)

Nada le importó el porvenir o su familia, sólo quiere algo distinto, iniciar una nueva vida en un sitio distinto, lejano. Su reciente hijo político le ofrece participar de una rápida opulencia a raíz de un invento. De esa manera Krehler no tendría que trabajar más y viviría cómodamente. La sola mención a esa vida pequeña, confortable en un espacio y miras reducidas lo horroriza asociándolo con una cárcel en la que ha pasado su vida trabajando sin descanso. La similitud con el cuadro familiar que vive el Cajero es por tanto evidente.

La muerte de su yerno y su suicidio constituyen el rápido fin de un drama de familia con toda la carga trágica que corresponde al expresionismo. El trabajo de elaboración es menor que en la obra anterior y la idea escapa de ser lograda. Cuenta pues subrayar la unidad del tema desde el punto de vista de la trilogía y la variación particular que al mismo tiempo se ofrece.

-.Uno junto al otro

Esta obra de 1923 constituye un testimonio veraz de la intención de mantenerse en el éxito por parte de Kaiser en los duros años de la década del 20. Se lo define como una Volkstück, tipo de pieza teatral muy de moda en Alemania. Pero no es exacta su consideración ya que en realidad son tres dramas simultáneos que se desarrollan en tres escenas conjuntas. La simultaneidad de escenas es condición necesaria para expresar dramáticamente el aislamiento y la incomunicación de la vida urbana en lo que todos están uno junto al otro pero desconocen la existencia del prójimo. Quizás las palabras claves para esta obra sean las dichas por el comisario acerca de su pasión por el box.

KOMISSAR:(telephoniert)--Schwergewicht--Zweimal in den Seilen?--Linker Kinnhaken?--Mit Magenschlag knock out? --Wissen Sie, das ist der einzige Sieg, für den ich mich erwärmen kann. Es sollte überhaupt die Parole werden: jeder gegen jeden- knock out! (327,II)⁴⁵

Como la carrera de los seis días en bicicletas, también el box constituye una suerte de síntesis de la sociedad urbana con los supuestos básicos de lucha, competencia y encarnizamiento del hombre contra el hombre. Lo importante,

desde el punto de vista evolutivo de la obra total es el divorcio del expresionismo con respecto a la estructura y el lenguaje, como hemos visto su denominación de Volkstück lo equipara al nuevo drama de la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad) ^{*46} Kaiser se adaptado a los nuevos tiempos pero no por ello se resigna a abandonar su eterna idea del Hombre Nuevo. El tema se desliga de su filiación expresionista y toma vida propia a lo largo de las modas literarias. El protagonista de la primera historia es un prestamista que encuentra una carta en un bolsillo del frac, en la cual una mujer anuncia su suicidio. Con la obsesión de una humanidad solidaria y responsable en todo por el prójimo, el Prestamista sale a buscar ayuda. Como el Caminante en Infierno Camino Tierra recurre a diversas instancias pero esta vez concluye reconociendo que su idea es digna de un loco crédulo. La historia no es semejante en grado extremo con la del Cajero o la del oficinista Krehler, estos se caracterizaban por un interés egoísta de propia mejoría mientras que el Prestamista es como Caminante un ferviente convencido del amor solidario. Tampoco tiene una muerte fruto del éxtasis, como las anteriores, sino resignada y cuerda. El suicidio del Prestamista se emparenta estrictamente con la muerte de Eustache de Saint-Pierre en Los burgueses de Calais, en especial por su indefinición del Mensaje que puede ser interpretado de dos maneras diferentes. Su muerte supone un reconocimiento de la destrucción total de convicciones acerca del hombre y de la sociedad, se da cuenta ^{que} que vive entre bárbaros, entre individuos que desconocen todo instinto humanitario. Por un lado su figura se halla deslucida, fracasado, pero por otra comprende que él es uno más que ha vivido esa extrema experiencia de humanidad; reconoce formar parte de un sector de idealistas íntegros proféticos, sacrificados por su conducta visionaria.

TOCHTER: Was treibt zum letzten Schritt----?

PFANDLEIHER: Den unsichtbaren Gewinn des wunderbarsten Gefühls: für einen fremden Menschen sich auf den Weg gemacht zu haben! -Darin liegt der Sinn und die Vollendung des Abentüers. Seinen Gegenstand verlöscht es- aber die Woge schäumt silberweiss, die es aufriss. Ich vernahm die Stimme meines Nächsten -vor der sich die andern verschlossen- ich hörte sie! Mir heilte sich die Taubheit -ich konnte mit beiden Ohren hören! -Soll ich sie mir wieder verschütten lassen im weiteren Leben? Von seinen masslosen Roheiten und blutigen Zuhieben- von denen ich am meisten erfuhr- hier in meiner Pfandleihe? Brandete nicht der wütende Schacher täglich und täglich an meinem Pfantisch auf und verwickelte mich kopflos in den geifernden Strudel?- Mir musste sich der Brief in die Hände spielen -um mich zu fassen! Beweist das nicht alles? Was jetzt einem elenden Pfandleiher geschehen konnte, soll es sich nicht wiederholen? Mit tausend und tausendfacher Vervielfältigung?! -Mir kostet es heute den Kragen -um meinen Besitz zu sichern. Es ist zu früh sich auszuteilen- den die andern zertreten den Samen. Hier gilt es geizig sein -um nicht zu vergeuden -was einmal schliesslich allen gehört!---Ober sollte mann nicht am Schicksal des Nächsten so viel Anteil nehmen??-- Aber wie kommt es, dass uns der Trieb -ausbrechend jählings - ins Blut gepflanzt ist????.(337-338,II)^{*47} (el subrayado es nuestro)

Si en Infierno Camino Tierra la idea de solidaridad se corona en una suprema abstracción, la llegada a un paraíso terrenal y con un guía escuchado por la masa, el fenómeno se explicaba por el auge del expresionismo, ¿debemos ahora aclarar Nebeneinander (Uno junto al otro) por el auge de la Nueva Objetividad? Consideramos que Kaiser es un autor

que amoldó sus obras a la época para sobrevivir pero no por elló relegó su tema del Hombre Nuevo, hecho demostrado en Uno junto al otro donde se conserva en germen la estirpe del Cajero, de Eustache de Saint-Pierre, del oficinista Krehler, de Caminante, pero encerrada en una caparazón de moda. En el conjunto de las tres historias la del Prestamista resalta irónicamente por el afecto de estar una junto a la otra. El mundo, se demuestra con ello, sigue su rumbo, desatento a los esfuerzos de un individuo. Ya no hay una única perspectiva de percibir el mundo como en su época expresionista, antes bien ahora comprobamos que la cosmovisión, la percepción de la realidad es tan relativa y variable como individuos existentes. Poco aceptable sería afirmar que en esta obra gobierna la ironía y la decepción del mundo en contraposición a su período expresionista porque desde Los burgueses de Calais nuestro autor ha manejado la ironía como rasgo predominante de todo esfuerzo humano por renovar-se. Tan absurdamente sarcástico es el suicidio de Eustache de Saint-Pierre como el de Krehler o el del Prestamista. Existe pues un nuevo encuadre, por cierto, y en esto descana la novedad en la que nos detendremos.

Con el término encuadre nos referimos a las otras dos historias que acompañan significativamente a la del Prestamista. En primer lugar existe la correspondiente a un Nuevo Hombre de la década que nada tiene que ver con el ideal y que simbólicamente se llama Neumann (neu: nuevo; mann: hombre) Mediante este personaje se renueva la sangre de toda una tradición nacida de las comedias de Sternheim, el "snob", el joven moderno buscador de oportunidades carente del pesado lastre de todo principio moral o religioso. Neumann representa la especie mejor adaptada a la jungla de la Gran Ciudad, no sólo por su agudo instinto de estafador sino por el decidido olfato para los negocios de mucho dinero y poca honorabilidad. Elegante y moderno como ninguno, cons

tituye el nómada de nuestro tiempo pues transita y vive únicamente en casinos, cabarets, ajeno a todo interés político o ideológico que no produzca dividendos personales. Su mundo está poblado sólo de mujeres livianas, hombres sobornables y tontos gobernados al capricho de este pillo. Su figura ya aparece esbozada en la escena del cabaret en Desde la mañana a la medianoche, cuando un hombre roba el dinero dejado por el Cajero para la cuenta sin contemplación alguna por la muerte segura del Camarero. Como signo de la época se halla la referencia al mundo del cine en el cual Neumann logra el éxito de sus mezquinos proyectos, El auge del film en Alemania convirtió a la industria de éste en uno de los mejores negocios para todo oportunista por el descontrol de sus manejos financieros. A Neumann se lo considera la contrapartida del Hombre Nuevo kaiseriano, el primero es la figura que se amolda a las circunstancias para sobrevivir de la mejor manera, sin que por ello signifique que existen aspiraciones de perfeccionamiento individual; el Hombre Nuevo de Kaiser se caracteriza por oponerse al común de la gente y a la vida masiva, no le importa permanecer vivo en el mundo si ello implica sacrificar el ideal.

Pero este contraluz logrado entre el prestamista y Neumann queda vacío de contenido por la inexplicable presencia de la historia de Luisa. Corresponde su temática a la Volkstück o sea a la pieza de teatro de tema popular cuyo éxito correspondió a la época de la Nueva Objetividad, sobre todo por el amor al progreso técnico y la tendencia romántica hacia la Naturaleza. Luisa que ha sido burlada en su inocencia por Neumann en la gran ciudad se refugia en el hogar bucólicamente pacífico de su hermana. La convivencia con la Naturaleza supone la participación de los más altos valores morales y estéticos, por lo cual la vida del hombre en esas circunstancias parece ser no sólo más íntegra sino más bella. También contrapuesta a la corrupta existencia urbana la paz

del hogar campesino nos remonta a los planes del Hijo del Millonario en Gas acerca de la colonia rural para sus obreros. En medio de ese escenario tan idealizado obviamente la historia de Luisa no podría ser sino la de un amor virtuoso y feliz que la redime de su caída en la ciudad.

Según Schürer,^{*48} las intenciones de Kaiser consistían en buscar un público lo más amplio posible: los idealistas so breexistentes y expresionistas con la historia del Prestamista, los burgueses con el melodrama simple de Luisa y los habitantes de las grandes ciudades y una parte del público del cine con la figura de Neumann. Quizás los apuros económicos sufridos por ese tiempo hayan movido al escritor para rebajar su creación a la demanda masiva de espectáculo.

.-Notas y traducción de citas

1. Kaiser, G. Werke, B. IV;p.544.
2. Denkler, Horst. Das Drama des Expressionismus im Zusammenhang mit den expressionistischen Programmen und Theaterformen.(Disertación doctoral). München, 1967.
2. Strindberg, Augusto. Camino de Damasco. Traducción del sueco Félix Gómez Argüello. Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1973;p.8 y ss.
3. Spengler, Oswald. La decadencia de Occidente.tomo IV;p. 321.
4. idem;p.592.
5. Simmel, Georg. Philosophie des Geldes.Zweite vermehrte Auflage. Leipzig, Dunckler & Humblot,1907;p.452.
6. idem; p.459.
7. Lorenz, Konrad. Los ocho pecados mortales de la humanidad civilizada.Trad. Manuel Vazquez. Barcelona, Plaza & Janes,1975;p.33.
8. Kaiser, G. Werke. B. IV;p.592.

9. EL DIRECTOR: (volviendo) Esa señora de Florencia...que pretende venir de Florencia...¿Ha visto Ud. una aparición semejante asomar por esa ventanilla? ¡Abrigo de pieles! ¡Perfumada! Todavía huele. Aún se respira en el aire la aventura. Bien preparada la decoración. Italia, esto suena maravillosamente aturde...Riviera, Mentone, Bordighera...Nizza...¡Monte Carlo!...sí, donde florece el naranjo, florece también el timo. Ni un solo metro cuadrado está libre de timo. Allí se organizan los grandes timos. La banda se dispersa por todas partes. Por las pequeñas ciudades...apartadas de la gran ruta militar...Allí es donde se trabaja con más ahínco. Espuma de pieles y sedas. ¡Mujeres! Son las arenas de hoy. El continente del sur azul...¡O bella Napoli! Un guiño capcioso de los ojos y comienza el desvalijamiento. No queda ni la camiseta. La piel desnuda, desnuda...

10. HIJO: (...) ¡Este es el verdadero pecado mortal! Un exclusivo. Cranach ha pintado por cierto docenas de Adanes y Evas, rectos, con la rama en el medio, y ante todo los dos separados. Eso significa que se han conocido. Aquí se festeja por primera vez la revelación del alma humana: ¡Se han amado! (...) Esta línea del brazo del hombre que cruza la cadera femenina. La horizontalidad de los muslos que yacen debajo y la oblicuidad de los otros pareses de muslos. Esto no agota el ojo en ningún momento. Suscita amor en la contemplación; el tono de la carne opera la ayuda más valiosa. ¿No le parece?

11. DAMA: Este cuadro se halla en estrecha relación con mi visita al banco.

CAJERO: ¿Es Ud.?

DAMA: ¿Encuentra algún parecido?

CAJERO: (sonriendo) ¡En la muñeca!

DAMA: ¿Es ud. conocedor?

CAJERO: ¡Quisiera...conocer algo más!

DAMA: ¿Le interesan estos cuadros?

CAJERO: ¡Yo estoy en el cuadro!

12. CAJERO: (entra por derecha, cuelga su sombrero y su abrigo)

SEÑORA: ¿De dónde vienes?

CAJERO: Del cementerio.

MADRE: ¿Se ha muerto alguien súbitamente?

CAJERO: (palmeándola en la espalda) Uno se puede morir súbitamente pero no ser enterrado de pronto.

SEÑORA: ¿De dónde vienes?

CAJERO: De la tumba...

13. CAJERO: Gran problema, mujer. Vengo de haber descendido de árboles agitados por el viento para buscar una respuesta. Aquí me presento primero. Era comprensible. Todo es maravilloso...no empequeñezco las ventajas indiscutibles, pero nada sobrepasa las últimas exámenes. Aquí no encuentro respuesta; con ello queda marcado el camino. He recibido un claro no. (Se viste como antes)

14. CAJERO: Infantil. Uno tiene que ser el primero porque los otros corren peor. Arriba se desnuda el encanto. En los tres círculos, uno sobre otro, repletos de espectadores, el efecto se desencadena. En el primer nivel, aparentemente el público mejor, aún actúa la contención. Sólo miradas pero amplias, redondas, boquiabiertas. Más arriba, cuerpos ya en movimiento. Gritos. ¡Nivel entremedio! Bien arriba, caen las últimas composuras. Gritos fanáticos. Desnudez rugiente. ¡La galería de la pasión!... Pero observe Ud.: el grupo. Cinco entrelazados. Cinco cabezas sobre un hombro. En torno a un pecho que grita, cinco brazos extendidos. Uno es el centro. Lo aprietan- lo empujan, entonces cae rodando su sombrero alto... ensuciándose se se hunde, bajando al nivel del medio. Sobre el pecho de una dama. No se da cuenta. Allí descansa maravillosamente. Maravillosamente. No notará el sombrero nunca, irá con él a la cama, de por vida llevará el sombrero alto sobre su pecho!

16. CAJERO: (...) (señalando hacia arriba) Esto es aplastante como hecho. Esto es la última aglomeración de lo verdadero. Aquí se eleva hacia su efecto más vertiginoso. Desde el primer nivel hasta en la galería, fusión. De la hirviente disolución de uno se forma la semilla: ¡la pasión!. Se desligan las diferencias, los señoríos. Ropajes quitados por la desnudez: ¡la pasión!. Aquí la experiencia es empujar hacia adelante. Puertas, portones se balancean en el humo. Las trompetas resuenan y los muros se derrumban. Ninguna oposición, ni honestidad, ni maternidad, ni infancia: ¡pasión! Esto es. Vale la pena. Vale la pena el golpe, hace apilar la ganancia sobre el vasto tablero a la vista de todos.
17. Rathenau, Walter. "La nueva sociedad" en: La triple revolución. Traducción de Perez Bances. Madrid, Biblioteca Nueva, s.a.; p.45)
18. CAJERO: (parado a un costado, meneando la cabeza) Así es. Por eso se resiste a avanzar. Son cumplimientos. Aullantes quejas de un huracán de primavera. Torrentes de hombres en olas, desencadenadas, libres. Arriba el cortinado, abajo los prejuicios. Humanidad. Humanidad libre. Alto y bajo, hombre. Ningún círculo, ni nivel, ni clase. Hacia una infinita emancipación errante desde la alegría y retribución en la pasión. ¡Puro no, pero libre! Eso será el fruto de mi atrevimiento. (Saca el fajo de dinero) ¡Dado con gusto, sin objeción pagado!
19. CAJERO: (estallando) El champán, la cena, el reservado, nada pagó. Cuatro botellas de Pommery, dos porciones de caviar, dos menús extras, tengo que hacerme cargo de todo. Tengo mujer e hijos. He estado sin empleo cuatro meses. He contraído debilidad en los pulmones. ¡No podéis hacerme desdichado caballeros!
20. Shaw insiste como Kaiser en la dominación que ejerce el dinero en cuestiones de ideales religiosos. Así como el Cajero ve arrojarse a los "salvados" sobre el dinero.

Bárbara comprende el sinsentido del Ejército de Salvación que se halla subvencionado por la fábrica de armamento de su padre.

21. SÓLDADO: (...) llevé una vida sin pensar en mi alma. Pensaba sólo en el cuerpo. Me lo imaginaba igual que el alma e hice mi cuerpo más fuerte y amplio por eso. (...) Me ocupé de la velocidad de mis pies en los pedales, en la fuerza de mis brazos en el manubrio.

22. SOLDADO: (muchacha, subiendo) (...) Yo tenía un Señor junto a mí y me pidió que oscureciera mi cuarto. Apagué la luz si bien no estaba acostumbrada a ello. Luego, cuando estábamos juntos comprendí su exigencia. Pues sentí sólo el tronco de un hombre junto a mí del cual habían sido cortadas las piernas. No hubiera podido verlo antes. Tenía piernas de madera que secretamente se había quitado. Entonces me tomó el horror y nunca me soltó. Odié mi cuerpo, sólo puedo querer a mi alma.

23. SOLDADO: (hombre mayor) Dejadme informarles. Es una historia cotidiana, no más. Por ella fueron mis pecados. Tenía un hogar confortable, una mujer fiel, una ocupación cómoda, todo iba bien conmigo.

.....

UNO: (viniendo) ¡Mis pecados! (arriba) Soy padre de familia. Tengo dos hijas. Aún tengo mi madre. Todos vivimos en 3 cuartos. Se está cómodo con nosotros. Mis hijas, una toca el piano, la otra borda. Mi mujer cocina. Mi madre riega las macetas con flores detrás de la ventana, Es más ^{que}confortable nuestro hogar. Es la comodidad misma. Se está agradable con nosotros, maravilloso, ejemplar, práctico, ideal... (cambia) Es espantoso, horrible, hiede, es pobre, perfectamente pobre con el piano, el bordado, la cocina, el riego de flores (estallando) ¡Tengo mi alma! ¡Tengo mi alma! ¡Tengo mi alma!

24. SOLDADO (en la edad media, viniendo) No fue fácil para mi alma triunfar. Tuvo que tomarme fuerte y sacudirme, Fij

nalmente utilizó el peor medio. Me mandó a la cárcel. En la caja que me fue confiana estafé una gran cantidad.

25.CAJERO:(...) Estación tras estación me hundo detrás de mis espaldas de peregrino. ¡Esta no era! ¡Cuál es! ¿Cuál es? ¿Cuál es pues la que gana esta apuesta completa? ¡Esta sala!

26.CAJERO: Esta sala es la hoguera ardiente, que quema nuestro desprecio por todo lo miserable. A vosotros lo arrojo. En un instante lo pisaréis bajo vuestras suelas. Algo se ha hecho para quitar del mundo el engaño. ¡Iré por vuestros bancos y me entregaré al policía más próximo! Tras el reconocimiento busco la expiación. ¡Así será perfecto!

27.CAJERO:(nota los tambores olvidados, toma dos palillos) Adelante.(breve redoble) De estación en estación.(algunos golpes de tambor después de cada grupo de oraciones) Afuera grupos de hombres. El hormiguero ha pasado. Vacío extendido. Espacio logrado. ¡Espacio, espacio! (Redoble) ¡Una mujer está aquí, resistió la marea de los que huían, erguida! (redoble) Mujer y hombre. Voces del silencio de la copa de los árboles. ¡Complacencia! (redoble) Mujer y hombre, eterna firmeza. Mujer y hombre, plenitud en el vacío.

28.CAJERO: (...) Un hombre así es una obra de maravilla. El mecanismo funciona en las bisagras, sin ruido. De pronto las opacidades se manifiestan y operan con ímpetu. ¿Cómo se mueven mis manos?

29.CAJERO:(...) De mañana aún un probado empleado. Se me confiaban grandes fortunas, la unión constructora deposita sumas gigantescas. Al mediodía un aparente bribón; que ha conocido todo. Instruido en la técnica de la huida hasta en detalles. La cosa da un vuelco y gira. Legendaria acción. ¡Y el día vencido a medias!

30.CAJERO:(...) Veo que hemos llegado hasta cierto aceptable grado a un entendimiento. Esto es un comienzo que inspira confianza y que crea el necesario apoyo para los he

chos enormes que vienen en torbellino.

31. CAJERO: (...) ¡Burlado en la rama pesada de nieve, ahora bienvenido en la tela de la araña. (tañidos de trompetas) ¡Te anuncio mi llegada! (tañido de trompeta) Tengo el camino detrás de mí. Asciendo jadeante por curvas escarpadas. He agotado mis fuerzas ¡No me he escatimado! (tañido) Se me hizo difícil habiendo podido ser fácil, arriba en el árbol de nieve cuando estábamos sentados en una rama. Tú debiste hablarme un poco más apremiante. Un rayito de luz me hubiera ayudado y me hubiera ahorrado las fatigas. ¡Graciosamente se necesita poco talento para eso! (Tañido) ¿Por qué me bajé? ¿Por qué corrí el camino? ¿Adonde corro aún? (tañido) Primero se sienta allí, desnudo hasta los huesos! Desde la mañana a la medianoche corro en círculos, ¡ahora su seña con el dedo muestra la salida...adónde?! (El destruye con un itro la respuesta en su pecho. La trompeta muere con un tono cada vez más fino en su boca)

32. Sellc, Gottfried. "Lucas Cranach, precursor del manierismo" en: Eco, nº177, julio de 1975, tomo XXIX/3; p.334.

33. CAJERO: (...) Frío es sol. Sol es frío. Afiebrado se enfría el cuerpo. Campos desiertos. El hielo crece. ¿Quién sale? ¿Dónde está la salida?

34. En la niebla junto al cerco de la calle hay un serbal.

Los frutos resplandecen rojos como sangre,
en la desnuda copa la muerte se acurruca.

La mano huesuda tiene el violín,
re vestida con añoranzas de hombres, pálida.
Al cráneo que brilla como plata,
lo circunda una corona de serbas.

La mandíbula muestra dientes lustrosos,
sónríe complacida y canta y toca,
Del negro surco del arado en montones

una bandada de cornejas echa a volar.

El canto del esqueleto resuena:

ahora tú eres mío, ¡tú, ancho mundo!

Escucho gritar a los pájaros oscuros,

deben ser los enterradores.

Lo que ahora florece, lo que ahora ríe,

será llevado a la fría tumba.

El mundo en torno está muerto y mudo

¿Qué escucho allí sin embargo como murmullo?

35. CAJERO:(...) Perdón, la trato de Ud. Podríamos tutuear a nos, por cierto. La relación se revela interiormente. Pienso sin embargo que tú ^{te} ocultas dentro de mí. Entonces deslízate del ramaje que te atraviesa por todas partes y deslízate dentro de mí. En mi ambigua situación no dejo con gusto ninguna huella.

36. CAJERO:(mirando alrededor) Madre vieja junto a la ventana. Hijas junto a la mesa, bordando, tocando Wagner. Mujer ocupada en la cocina. Rodeado por cuatro paredes, la vida de familia. Hermosa comodidad la de estar juntos. Madre, hijo, niño están unidos. Encanto familiar. Encarcela. Cuarto con mesa y lámpara colgante. A la derecha, el piano. Estufa cerámica. Cocina, alimento cotidiano. De mañana, café; al mediodía, coteletas. Dormitorio, camas; subir, bajar. Encanto familiar, por último, de espaldas, tieso y blanco. La mesa será corrida hacia la pared, un ataúd amarillo se tenderá atravesado, guarniciones desmontables; alrededor de la lámpara algo de crespón; durante un año no se tocará el piano.

37. CAJERO:(...) He barrenado mi frente por los témpanos. Aún cuelga hielo en este lugar. Me costó grandes esfuerzos horadarlos. Realmente grades esfuerzos. Me he ensuciado algo los dedos para tomarlos. Uno se hunde profundamente. Se palea con fuerza durante toda una vida. So-

bre uno hay montañas fpmadas. Escombros, inmundicias, es un monstruoso basurero. Los muertos yacen tres metros contados debajo de la superficie, a los vivos se los en tierra cada vez más profundo.

.....
¡Deshelado! Sacudido por las tormentas de primavera, Azotaba y zumbaba, te aseguro que la carne se me caía y mi esqueleto se sentaba desnudo. Los huesos, blanqueados en minutos. ¡Qué calvario! Por último el sol me fundió de nuevo en uno. De tal modo larenovación ocurrió de raíz Aquí me tenéis.

38.CAJERO:Sin gemelos. Aquí tengo los gemelos. ¡Triunfo de la sangre fría!...Abrigo...sombrero, sí no se deja de sacar trozos cuamb uno se pone sobre las espaldas de los otros. Tienden a garrarnos, ¡clavan ñas uñas! Vallas y límites, el orden debe reinar. Igualdad para todos.Pero un salto hábil, no titubeado y tú estas guera de redil, del malacate, ¡un golpe de fuerza y aquí estoy yo! Detrás de mí nada, ¿y ante mí? (mira en torno al cuarto)

39.CAJERO:(de las manos alzadas dejando caer los palillos) Aquí estoy yo. Arriba, estoy. Dos son demasiado. El espacio alcanza sólo para uno. Soledad es espacio. Febril sangra el cuerpo, febril se enfría el cuerpo. Campos de siertos. El hielo crece. ¿Quién sale? ¿Dónde está la sa lida?

40.CAJERO:Tiene una nueva mujer en mente. Italiana, pieles, sedas, donde florecen las naranjas. Muñecas como talladas. Pelo oscuro, tez oscura. Brillantes. Genuinos, todo genuino. Tos...,Tos.. el final sonaba como Canaán. Toma un Atlas. Tos-caán.

41.POLICIA: Encienda de nuevo la luz.

MUCHACHA:(lo hace. En el momento explotan todas las lám paras restallantes.)

CAJERO: (se ha hundido con los brazos extendidos contra la cruz bordada en el teñón. Su gemido suena como un ecce,

su jadeo zumba como un homo.

42. Nietzsche, Federico. Ecce Homo. Madrid, Aguilar, 1932;p.318.

42.bis-(Sala de cajas de un pequeño banco. A la izquierda una ventanilla y una puerta con cartel:Director. En el medio, puerta con inscripción"a la cámara de hierro".Puerta de salida a la derecha detrás de la barrera,al lado un sofá de caña y una mesa con una jarra de agua y un vaso. En ventanilla, el Cajero y en el atril un Ayudante escribiendo. En el sofá de caña un hombre gordo jadeante. Alguien sale por derecha. Junto a la ventanilla el Mensajero lo mira irse.)

CAJERO:(golpea en la mesa de ventanilla)

MENSAJERO: (deja rápido su papel en la mano que espera)

CAJERO:(escribe, toma dinero de debajo de la ventanilla , lo cuenta en la mano y luego sobre el tablero contador)

MENSAJERO: (retrocede con el tablero hacia un lado y vuelca el dinero en una bolsa de tela.)

SEÑOR: (se para) Ahora estamos los gordos en la fila.(toma una bolsa de cuero tirante del interior de su abrigo.)

43.CAJERO:(...) Mujer y hombre, principio completo. Mujer y hombre, semilla y corona. Mujer y hombre, sentido, metay fin. (Soplo de trompetas, uno tras otro, ahora lo cierra un redoble infinito.)

44.CONSEJERO:(...)Quizás ha llegado a sus oídos que un cajero de un banco -de su misma edad, experimentado como Ud., sustrajo una muy importante cantidad y escapó. ¿La causa? Conmoción ante una imagen femenina. La dama lo arrojó de la puerta del hotel con el dinero defraudado. Pero el cajero estaba en la calle, de su regularidad puntual al minuto a la irregularidad jubilosa. Entonces quiso recuperar la vida desperdiciada de la mañana a la medianoche. La corrida lo incitó a través de toda la quintaesencia de posibilidades: salón de baile, carrera de seis días. Ejército de Salvación. En el local del Ejército de Sal-

vación se pegó un tiro ante los hermanos y hermanas reunidos. ¿Por qué? Había sobrevalorado la vida. Como ante toda dama honrada se confundió al comienzo en las satisfacciones. Todo volvió a antes de las expectativas. Final: una bala en la cabeza... De tales desencantos quiero prevenirlo.

45. COMISARIO: (telefonea)...Peso pesado...dos veces en las sogas?...¿Gancho izquierdo en el mentón?...¿Knock out con golpe de estómago?... Sabe Ud, es la única victoria por la que me puedo apasionar. Tendría que ser fundamentalmente el lema: ¡todos contra todos! ¡kock out!
46. Desde 1924 la americanización de Alemania se intensificó por motivos políticos y económicos (plan Dawes). Se introducen ideas como el taylorismo, la admiración por la técnica, la precisión del instrumento, la objetividad del científico. El término nueva objetividad surge como denominación de la pintura que en 1923 el crítico Harlaub eligió para formar una exposición de corrientes nuevas. La exposición que resulta de este intento (Mannheim, 1925) ocupó a otro crítico de arte Franz Roh, quien seleccionó algunos cuadros para un libro donde hablaría de los postexpresionistas, denominándolos de la Nueva Objetividad o del realismo mágico.

Hartlaub entendió con este término un regreso a lo concreto, a una realidad anecdótica motivada por la resignación, el cinismo, la desilusión que sucedió al fracaso de las revoluciones y a la inflación. Existía un deseo de captar la realidad vivida en sus formas materiales objetivas, al margen de todo idealismo.

En literatura la fuerza del contenido debía anteponerse en su valor documental. Lo exagerado en cuanto a fidelidad de la representación del objeto constituyó el punto básico del programa pero también su error. Los temas rondaban en torno a películas, periódicos, reportajes, en-

cuestas y procesos judiciales.

47. HIJA ¿Qué te impulsa hacia el último paso...?

PRESTAMISTA: El invisible beneficio del sentimiento más ma
ravilloso: ¡por un hombre extraño haberse puesto en mar
cha! Ahí ya es el sent do y la perfección de la aventura.
Su objeto se apaga, pero la ola que rompió espumea con
brillo de plata. Yo percibí la voz de mi prójimo, ante
la cual los otros se cierran, ¡yo lo escuché! En mí se
curó la sordera, ¡podía oír con ambas orejas! ¿Debo enter
rarlos de nuevo en la vida que continúa? ¿La de la bar
barie desmedida y del golpe sangriento, del cual experimenté
las mas de las veces, aquí en mi montepío? No que
maba al tráfigo furioso día a día en mi mesa de présra
mos y me enredaba perplejo en el baboseante torbellino?
¡La carta tuvo que jugar en mis manos para atraparme! ¿No
demuestra esto todo? ¿Lo que ahora pudo ocurrirle a un
maldito prestamista no deberá repetirse? ¿De mil modos
multiplicada? Hoy me cuesta a mí el cuello para asegurar
mi posesión. Demasiado temprano para prodigarse, ¡los ot
ros aplastan las semillas!!! Aquí vale ser avaro para no
derrochar lo que en síntensis pertenece a todos!!...¿O
acaso no se debe participar tanto en el destino del próxi
jimo??...¿¿¿¿Pero entonces cómo ocurre que el impulso
que irrumpe repentinamente está plantado en nuestra san
gre????

48. Schürer, Ernst. "Verinnerlichung, Protest und Resignation.
Georg Kaisers Exil", en: Die deutsche Exilliteratur. Hrg.
von Manfred Durzak. Stuttgart, Philipp Reclam, 1973.

V-LA ACTITUD DENUNCIATORIA CONTRA EL MILITARISMO Y LA DICTADURA

- Los años del exilio

Durante trece años de éxito, o sea hasta 1933, Kaiser pone en escena 40 obras suyas, se vincula con importantes escritores y se convierte en miembro de la Academia prusiana de las Artes. Durante el desarrollo político del nazismo, Kaiser se revela como dedicado antifacista y prosocialista, lo cual le traerá penosas consecuencias a su brillante carrera de dramaturgo. Su humanismo y especialmente su pacifismo se convirtieron en lo más molesto para el nuevo gobierno.

El 18 de febrero de 1933 la SA ataca el estreno de Der Silbersee (El lago de plata). Joseph Goebbels, ministro de Educación del pueblo y Propaganda del Tercer Reich prohíbe la representación de todas sus obras en el territorio alemán. No sólo Kaiser sino el famoso Kurt Weill, quien había hecho la música para esta obra, debieron huir. Weill primero por su condición de judío y su estrecha colaboración con Bertolt Brecht. Kaiser pretendió esperar hasta que se calmase el avispero, creyendo que se trataba de sólo una tormenta.

Kaiser para el nuevo gobierno consistía en una especie de bolchevique de la cultura. A éstos se los hacía responsables de la caída de Alemania en la Primera Guerra Mundial y, por lo tanto culpable de la deshonra del país. Para el nacional socialismo obras como Los burgueses de Calais, estrenada en 1917, que clamaban por la paz de los pueblos atentaban directamente contra la moral de los alemanes. Otro tanto ocurría con la trilogía Gas, que alertaba sobre la carrera armamentista entablada por el Estado con la anuencia de fábricas importantes. El gas venenoso anunciado en Gas-segunda parte fue realidad en campos de guerra como los de Ypern (abril de 1915) y de Verdun (febrero de 1916) *1 Como no pudo ser acusado de

judío se lo consideró espiritualmente judaizado. Agravó la situación aún más su amistad con los responsables de la República de Munich, Ernst Toller y Gustav Landauer. Si bien jamás había tomado una posición política y no pertenecía a partido alguno, antes bien era un humanista que creía en la libertad del individuo por encima de todas las cosas. Su relación con artistas de tendencia izquierdista coronaba finalmente los motivos de su condena como enemigo del nuevo régimen.

En una obra de 1928 Die Lederköpfe (Las cabezas de cuero) y muchos años antes de que Hitler se perfilara como dirigente absoluto, su profecía de artista preveía el surgimiento de un dictador que utilizaba al pueblo para sus planes criminales. También en un diálogo denominado Achtung des Krieges (Desprecio de la guerra) de 1929 Sócrates, como en Der gerechtete Alkibiades (Alcibiades salvado) demuestra magistralmente el despropósito de la moral de soldado que atenta contra los verdaderos valores del hombre en la medida en que se idolatra la muerte en el frente cuando no deja de ser siempre un asesinato.^{*2}

En suma, su concepción acerca de la renovación del hombre individualmente y no en sociedad conformó quizá el ataque más violento para el nacionalsocialismo que alimentaba el espíritu de masa.

A mediados de 1938 la Gestapo terminó investigando su casa sin poderlo atrapar. Kaiser alcanzó a huir a Amsterdam el 25 de junio de 1938. En agosto se exilió en Suiza a la espera del fin de la guerra. Tramita, mientras tanto, su exilio en Estados Unidos, siendo recomendado sin éxito por Thomas Mann y Albert Einstein. La guerra concluye exactamente cuatro semanas después de su triste y solitaria muerte. Durante su estancia en Suiza, alejado de su familia para siempre, Kaiser vive alternativamente en distintos lugares escribiendo lírica, novelas, libretos de cine y piezas teatrales an-

tifacistas y antibelicistas. El desencanto total que experimenta lo confiesa a su amigo Julius Marx en febrero de 1945 cuando se explica su voluntad de quitarse la vida. "La situación del hombre no es en esta época tan sólo oscura sino también insoportable. En medio de un mundo caótico seguir viviendo en este planeta brutal se ha convertido en un asunto de inhumanidad. He intentado explicar mi estado como una depresión social concentrada. No resultó. He vuelto a mi primer punto de vista acerca de la higiene general. El hombre ha contaminado el mundo. Si se debiera fundar una nueva humanidad se tendría que operar con medidas pragmáticas y morales totalmente diferentes." "Tengo precisamente asco de escribir tan sólo una palabra. ¿Para quién? Para esta canalla de hombres. Han vejado a mi familia en la Alemania nazi. Pero por lo menos estaban juntos. Yo estuve solo. Me convertí en objeto de contemplación."

-Un cambio de estilo obligado

La siempre inestable situación económica del autor había promovido cambios de estilo en su creación. La necesidad de un éxito fácil lo llevó a partir de 1925 hacia el género de comedia o revista musical con el agregado de originalidades ya sea en la puesta en escena o en la forma del drama, como en el caso de Das Los des Ossian Balvesen (1934), última del período y que no logró hacer representar a pesar de la apoliticidad del tema. El fracaso de sus gestiones lo vertió hacia una etapa intimista que hemos denominado tercera en la periodización de su obra. Corresponde a una etapa de repliegue en su interioridad y a un tema casi único, el heroísmo y el sacrificio de la mujer. Anteriormente lo había ocupado también en obras como Oktoberstag (1928) (Día de octubre) o Frauenopfer (Sacrificio femenino)(1918). La característica de estas obras consiste en la incapacidad de los personajes

de reconocer lo que es la realidad de la ilusión. Obviamente su nuevo estilo corresponde a una situación biográfica, la del estilo y la incompreensión, consiste en una nueva manera de gritar su individualismo.

Las obras denominadas grupo B en este período no transcurren en Alemania sino en Francia y su forma dramática es sencilla y esquemática. Sus escenarios son interiores de casas o pabellones o jardines de invierno, tanto los personajes como las situaciones carecen de todo apego a la realidad. En su mayoría son historias de amor con una muerte de por medio. La monotonía de esta etapa de trabajo intelectual parece interrumpirse cuando en cuatro dramas se ocupa del tema del artista entre un mundo que se le presenta como obstáculo (grupo C). Lo biográfico cuenta en esta oportunidad más que nunca, ya que su situación de pobreza tras el éxito más afamado, junto al alejamiento de su familia y de su patria pesaron en su concepción del mundo y del sentido de la vida. En el Index Policial alemán de 1933/1934 figuraba prohibida toda su obra de modo que no vendía ejemplares y menos aún cobraba derechos de autor.

En la búsqueda de un nuevo camino para su carrera de autor se plantea la posibilidad del cine como medio de resurgir. Se relaciona con UFA y con la firma TOBIS para vender sus de re chos de la obra Kolportage sin que figurara su nombre. Los 33 planes de películas, esquemas y exposés demuestran no sólo la afición al cine, de la cual testimonia Julius Marx, sino su interés por imponerse a la fama por ese nuevo camino. En sus cartas se pone de relieve el sueño de viajar a Hollywood y trabajar en sus famosos estudios. Lo curioso es que ninguno de sus planes para películas fueron llevados al cine, mi n tr as que sí ocurrió con alguna de sus p á z z as teatrales.

La importancia de su relación con el cine reside en el cambio de estructura que sufren sus dramas posteriores en re l a c i o n l a z a c i o n los efectos escénicos y actorales.

Su decadencia moral consistió en los sucesivos fracasos y privaciones del exilio. Ninguno de sus esfuerzos ni relaciones le permitieron lograr su tabla de salvación que hubiera sido la visa para Estados Unidos, como lo fue para Bertolt Brecht. De modo que nuevamente su obra se volcó a la realidad y a la denuncia. Entramos, pues, en la cuarta etapa de ataque frontal a la dictadura, al militarismo y a la guerra, en el que se vuelca todo su odio por la época y su fe en el pacifismo del hombre como condición esencial. Nos hallamos ahora frente al escritor ya no expresionista sino ante un realista que ahonda la materia estética para desnudar las verdades más crudas del ser humano. Ejemplos de ello quizá sean sus obras Der Soldat Tanaka (El soldado Tanaka) de 1940 y Das Floss der Medusa (La balsa de Medusa) de 1943, a las que se les puede agregar también Die Spieldose (La caja de música) de 1942.

-El soldado Tanaka

Acompañado por reminiscencias brechtianas dado el lugar elegido, El soldado Tanaka centra su historia en un soldado japonés del imperio, hijo de un humildísimo campesino que goza de los privilegios excepcionales de su condición militar, tales como un elegante uniforme, una buena alimentación, etc. Una visita a la casa paterna motiva una importante celebración por parte de sus padres con alimentos que escapan a la economía de un campesino. La veneración por el rey, considerado un ser divino por el pueblo se hace extensivo a sus soldados, al punto que sus padres lo reciben con todos los honores posibles a él y a su compañero, elegido como novio de su hermana. Intrigado por el despliegue de la comida, inusitada para un pueblo hambriento, Tanaka descubre que han vendido a su hermana como prostituta para pagar los impuestos reales, por demás excesivos, y con el resto del dinero ^{menudo} ~~menageado~~ como soldados del rey a los visitantes, Su prime

ra reacción consiste en buscar desesperadamente a su hermana en los prostíbulos que hay para soldados en la montaña. La encuentra en uno de ellos con un oficial y mata a ambos. En el juicio que se le hace, Tanaka tiene la posibilidad de ser perdonado si pide perdón al rey. Sin embargo, una transformación ha ocurrido en él. Tanaka ya no es el mismo orgulloso soldado convencido de su condición privilegiada y ostentoso en su porte. Los acontecimientos han hecho ver la verdad desnuda; el culpable es el rey que mantiene su estado y un lujo extraordinario a costas del hambre de su pueblo. No es Tanaka sino el rey el que debe disculparse públicamente, arrepentirse de la destrucción espiritual del pueblo promovida por su maquinaria estatal. Tanaka se hace consciente de su humanidad, de su condición de hombre mientras que reconoce la inhumanidad del régimen divino de gobierno. Por un lado éste sacrifica al pueblo hasta los límites de la consunción con impuestos exagerados para mantener una institución lujosa e innecesaria convenciendo a sus súbditos de que deben estar orgullosos de ellos.

El posible perdón para Tanaka ofrecido por el jurado consiste en inclinarse ante la imagen del rey y así anular la pena de muerte por el asesinato de un superior, nadie tiene en cuenta el fratricidio. Por el contrario, él exige como "hombre la disculpa pública del rey sin más concesiones."

TANAKA:(...) Tanaka, sagt der Kaiser, weisst du jetzt, woher das Geld stammt, mit dem ich diese Regimente be zahle? Und noch die Regimente hinter diesen, die überall im Land stehn? Jetzt weisst du es. Ich nehme es nicht aus meiner Tasche -ich nehme es von euch, die in so grossen Nöten darben, dass eure Schwestern sich verkaufen müssen, um Zins zu bringen. Es ist unentschulbar. Ich müsste mich aus dem Sattel schwingen und vor dir niederwerfen und den Staub küssen dort, wo du standst. Doch du wirst mir vergeben. Es hat noch niemand sich vor dir bei mir beklagt -du bist der erste, der mehr ist

als alle andern -ein Mensch. Ein Kaiser ich nur.

(El subrayado es nuestro.) (767,III)^{*3}

La muerte del protagonista representa el clamor ante la vaciedad espiritual de un mundo deshumanizado, apunta hacia una denuncia contra el militarismo reinante en Occidente, en cubierto en la lejanía espacial y temporal del argumento.

La preocupación de Kaiser por la dependencia del hombre con el estado se hace presente en una entrevista den Neuer Wiener Journal de 1930. El periodista se interesa por saber la responsabilidad que tiene el dramaturgo frente a su público. En la respuesta emerge el nudo de la cuestión que nos preocupa. "Vivo totalmente encarcelado en mi mundo, Creo que se me considera mal cuando no tengo ninguna buena opinión es pecial de los hombres de nuestro mundo en general. ¿Pero que un mundo no pueda vivir sin policia, que los hombres sólo ba jo la fusta de una amenaza a medias permanezcan decorosos, son acaso cuestiones reconfortables? Quizás el hombre como individuo único es realmente bueno pero en el encerramiento de la masa, como sociedad, como Estado es todo menos que eso. Cierta vez busqué formular mi opinión del estado (esta sociedad de ley coercitiva de una humanidad que sin violencia de ley o porra podría aparentemente devorarse mutuamente): como ^{un} "desaprovechamiento del sentimiento de patria".^{*4} También sobre el estado en un aforismo dice: "No hay soluciones estatales, hay sólo soluciones humanas. Y estas se hacen im posibles por el Estado". Y en otro: "Al Estado le pertenece la calle pero no más"(...) "El Estado debe ser una ayuda para todos y no un negocio para algunos."^{*5}

Creo que tiene tiene caso citar más afirmaciones acerca de la progresiva convicción de Kaiser en su exilio de que só lo el individuo puede renovarse, renacer en la medida en que se desprenda de su atadura con la sociedad. La visión destructiva del Estado y de la Sociedad paralizada en castas como las de El soldado Tanaka tienen su antecedente claro en Büch

ner.

Tanaka conforma un interesante contraste con el protagonista del drama Woyzeck. Ambos se enfrentan a un mundo del cual son víctimas inocentes del privilegio y la insensibilidad. La presión de las circunstancias lo llevan al crimen sin que nadie reconozca responsabilidad alguna en el acoso moral que sufren. Mientras que Tanaka reacciona activamente ante la revelación de su verdad, Woyzeck es pasivo frente al destino, mata en total inconciencia de lo que le ocurre mientras que Tanaka asesina a lo más querido, su hermana como voluntaria necesidad, como consecuencia inevitable de su conciencia de hombre. Woyzeck teme que la luna lo delate en el monólogo "Junto al estanque", Tanaka reclama para el mundo entero que conozca la injusticia cometida con él.

Kaiser se declaró siempre admirador de Büchner como revolucionario y escritor. En una carta a Caesar von Arx del 10 de diciembre de 1939 confiesa (Tanaka) "es un Woyzeck consumado, es más que Woyzeck, pues ^{no} lo hubiera escrito si no hubiera sido algo más." Sin embargo en Büchner existe el escepticismo acerca de la esencia buena del hombre mientras que en la etapa de El soldado Tanaka Kaiser aún cree en la bondad natural del hombre, obstruida por la sociedad y el Estado.

-La caja de música

Nos referiremos brevemente a esta obra de las víctimas del militarismo. En Die Spieldose (La caja de música) de 1942 la historia transcurre en el sitio de una familia bretona campesina. El novio, Paul Chaudr, ha sido enviado a la guerra y Noelle, su prometida, se queda esperándolo con su futuro suegro. Como recuerdo de su compromiso descansa la caja de música sobre el hogar a leña. Al anunciarse la muerte del joven en el frente Noelle se casa con el padre de Paul y tienen un hijo. El caso es que el joven presuntamente muerto vuelve al

hogar amnésico. Noelle y su padre lo toman como empleado en el campo sin pensar en otra solución. Cierta día Paul encuentra la caja de música, al escucharla le vuelve el conocimiento y por odio mata al padre tirándolo de un acantilado. Noelle quiere abandonararlo sin poder justificar su actitud anterior. La muerte de un soldado de la ocupación provoca la exigencia de diez víctimas del pueblo si no se encuentra al asesino. El burgomaestre propone a Paul ofrecerse como tal para salvar a diez inocentes y pagar su culpa. Lo importante de esta obrita descansa en el final, en el mensaje que Paul deja a Noelle para el niño porque en él apresamos los férreos sentimientos pacifistas de Kaiser y su devoción por el ideal de hombre.

Paul:(...) Und du sprichst von dem, was wir erlebten. Wie wir hier miteinander uns verstrickten, das käm'wohl nie von deinen Lippen. Doch leichter macht das andre " sich gesprächig. Verhüll'es dichter. Es ist der tiefere Betrug: die Schändung unsere Erde. Treibt -blüht und reift sie nicht? Ist sie nicht gütig, indem sie unsern Schweiss annimmt? Wie danken wir für soviel Gunst? Wir schütten aus den Scheffeln, die sich füllen sollen, die Frucht ins Meer. Ins Salzmeer und ins Blutmeer. Wir schliessen weite Scheuern, in die die Ernte einziehn will, mit Riegeln zu. Mit Riegeln und mit Schertern. (...) Das ^{ist} gewaltiger als jeder andre Ruf. Er übertönt am Ende alle Stimmen, die uns betören. (...) Lass'Nacht es sein- für einen schöneren Morgen deines Kindes: der Erde würdig werden- sag'ihm das...⁶ (869-870, III)

Si bien el drama no menciona época, es obvio que se refiere a la ocupación alemana y que su mensaje acerca de la tierra que debe florecer bajo la mano del hombre antes que ser cubierta de sangre es un claro alegato contra la época de Hitler y sus campañas. Existen pues un distanciamiento muy se

semejante al presentado en El soldado Tanaka, a la vez que una sencillez de prosa admirable por la síntesis que logra en la presentación de situaciones con un mínimo de detalle superfluo, o mejor, secundario, propio de la épica. Su geometría estructural y lo escueto del argumento resumen una concentración casi propia del verso más que de la prosa. Por ello podemos afirmar que la trilogía helénica de Kaiser, últimos dramas, constituye la culminación de una característica que se presentó desde el comienzo de su creación, ¹a tendencia al drama versificado. De modo que la búsqueda última hacia la forma clásica y eternamente rica del teatro griego no es un giro abrupto de su estilo sino la flor madura de un dramaturgo perseguidor de armonías y equilibrios en sus creaciones.

-La balsa de Medusa

Como nuestro análisis apunta fundamentalmente a lo temático debemos volver nuestras miras hacia una obra que constituye la culminación de un proceso espiritual, la búsqueda del Hombre Nuevo.

Consideramos que bastan los datos biográficos expuestos para perfilar la figura del dramaturgo, quizás las citas de cartas y algunos párrafos de una de sus tantas obras puedan aclarar más el panorama de su alma destruída durante su exilio en Suiza. Sin embargo, como dramaturgo escribió una pieza que resume toda su visión última de la tan acariciada idea de la renovación de la Humanidad, La balsa de Medusa.

1.- Estructura geométrica

b) En la elaboración del tema

A La balsa de Medusa se la puede considerar el equivalente dramático de Los burgueses de Calais, por el tipo de conflicto que plantea y por la forma en que se estructura la acción. No olvidemos que la última fue escrita en 1912 y la a

terior entre 1940 y 1943. La obra de su exilio plantea de manera brillante el triste fin del Hombre Nuevo. Su asunto corresponde a una noticia aparecida en los diarios suizos: en el Neuen Zürcher Zeitung del 27 de septiembre de 1940, único diario alemán que se conseguía en Morcote, lugar de residencia de Kaiser para esa época, en el día y que contenía el relato siguiente:⁷ "A seiscientas millas de tierra fue encontrado por un hidroavión un barco de salvataje abierto con una cantidad de niños^y mayores, que provisto de una vela pequeña era llevado por las olas. Se trataba de sobrevivientes de un barco de evacuación torpedeado que cayó el 17 de septiembre. El hidroavión bajó hasta quince metros y arrojó todas sus provisiones y agua bebible al bote y señalizó a otros dos hidroaviones, los cuales finalmente pudieron guiar a un barco inglés de guerra. Se espera que los sobrevivientes en el curso de esta noche puedan ser llevados hacia Inglaterra. El capitán del hidroavión inició un informe radial al Comando de la costa con las palabras: "Precisamente nuestra más hermosa y exitosa acción de guerra llevada a cabo. Hemos hallado un bote de salvamento con niños a bordo." Y además: "El Ministerio de AViación ha anunciado que con ayuda de un hidroavión ha podido salvar 46 sobrevivientes más del barco de evacuación "City of Benares". Entre ellos se encontraban seis niños en la edad de nueve y trece años. Cuando los náufragos fueron salvados sus raciones se hallaban casi extinguidas y sus ocupantes dispuestos a morir... El armador polaco Bohdan Nagorski, que se encontraba entre los sobrevivientes relató lo siguiente: "Para nosotros estaba claro que no había más esperanza de salvación. Nos encontramos durante ocho días en un barco abierto sobre el mar, no teníamos agua y los alimentos estaban prácticamente consumidos. De pronto escuchamos el zumbido de los motores del hidroavión y cuando miramos vimos para nuestra alegría que la salvación se acercaba. Contemplamos el hidroavión que venía de las nubes". El avión ha

bía arrojado alimentos que sin embargo cayeron en el agua. Ante la perspectiva del salvataje "esto les fue indiferente". El 28 de septiembre escribe una carta a su amigo Caesar von Arx en la cual plantea la idea de una tragedia sobre la base de esta noticia. "Sin embargo algo más importante tiene que estar en esta carta: nuevamente una proposición de drama. Tenemos que pensarlo juntos. Tiene la fuerza de empuje de "Tanaka". Lea la noticia periodística que acompaño. De esta noticia emergió el drama:

-en el barco de salvamento se encuentran sólo niños. El escenario es el mar ondulante con un único bote.

-Nos enteramos por hecho y palabra de los niños de la extrema atrocidad de los hechos. La evacuación y el torpedeo.

-Un niño es la figura principal. Guía - por sí mismo madurado con esta vivencia- el pequeño grupo en el bote.

-Un niño pequeño muere- se lo tira por la borda y es hundido con honores.

-Otro niño se siente Robinson -hasta que todos comprenden que no van a vivir más.

-Ahora profundas consideraciones acerca de la vida y de la despedida de la vida. De la boca de los niños. Emocionante.

-Juicio a los mayores que llevan a cabo tales infamias: que niños sean arrastrados en el mar en un bote. En el cual se les aproxima una segura caída. Amanece. Con el día naciente viene un hidroavión. Los niños serán salvados.

-Sólo uno no quiere ser salvado: este joven. No quiere volver a esta vida maldita. La desprecia. Ha madurado y la niega. Esta es la gran figura del drama: un niño que nos rechaza a nosotros los mayores, escupe- como nos lo merecemos.

-El barco zozobra. El niño se ahoga.

¿Qué opinas de esta obra? ¿No merece ser escrita? ¿No es única? ¿Un hallazgo magnífico que he hecho ayer por la tarde? En cinco minutos estaba el drama listo. Pero es exagerado. En cuatro minutos. ¿Manos a la obra? Escribe. G-K "

Este primer esquema que se le ocurre sufre un cambio notable una vez que Kaiser con su tradicional manera de crear

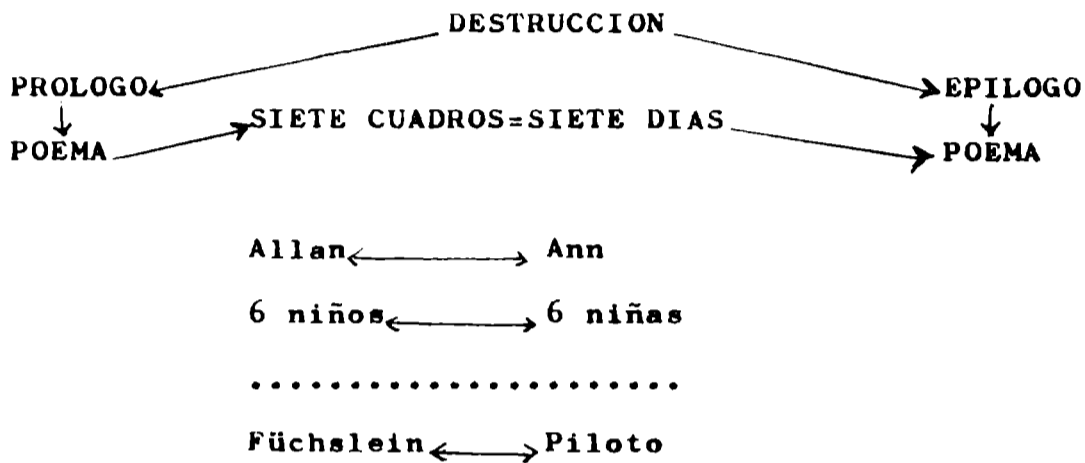
lo reduce a una geométricidad y manejo abstracto de la idea propia de su estilo. La idea que surge consiste en imaginar que sólo se escapan del barco destruido trece niños. Entre ellos se destacan dos líderes naturales Allan y Ann, los únicos además que poseen nombre entre todos los personajes. Sus voluntades se enfrentan en el dominio de los restantes niños, si bien es notoria una gran atracción de Allan hacia Ann. La armonía que nace durante el primer momento se ve súbitamente trunca por un pequeño incidente. Ann cuenta los niños que comen y se espanta por la superstición del número trece, lo cual la convence, hasta la histeria, de que sólo se salvarán si eliminan el número trece de entre los sobrevivientes. Se puede pensar en este caso que el mismo resorte dramático de Los burgueses de Calais se emplea en sentido diferente: hay un individuo que excede el número requerido y un conflicto en la elección del que está fuera de ese grupo. Tanto en una como en otra la referencia a Cristo es directa. En Los burgueses de Calais Eustaquio de Saint-Pierre muere como Cristo y comparte una simbólica comida con los otros seis, mientras que en la obra a la que nos referimos, La balsa de Medusa, esta presente el tema de Cristo en la superstición que convierte al invitado número trece a la mesa en el Judas, por relación con la Última Cena como en aquella. Así como Eustaquio de Saint-Pierre se identifica con Cristo en el momento de su muerte también Allan yace como crucificado.

En las dos obras se puede comprobar de qué manera la creación de Kaiser es un planteo geométrico y cómo su obra dramática es un juego de pensamiento (Denkspiel) ya que en ambas la variación de un número ha dado pie para la configuración del drama.

b) en la estructura de la acción

La obra se divide en siete cuadros correspondientes a los siete días que se hallan en el bote, precedidos de un prólogo

go y de un epílogo de efectos teatrales sin texto. Entre el prólogo y el primer cuadro hay un poema, lo mismo ocurre entre el último cuadro y el epílogo. Ambos poemas están compuestos con una misma técnica. Con respecto a los personajes que actúan hay seis niños y seis niñas, la pareja Allan y Ann, Füchslein que aparece y no habla, compensado por el Piloto que habla pero no aparece:



Esta primera aproximación a la estructura de la acción nos permitiría hablar de una parábola en la cual la conjunción de realismo con una tesis para demostrar determina una circularidad de los hechos muy peculiar que luego será reforzada en su demostración a través de otros aspectos de la obra en cuanto a personajes e ideas expuestas.

2.-La sociedad en miniatura

a) motivaciones grupales

superstición: los niños conforman una sociedad en miniatura en la cual hay ciertos sentimientos comunes que producen conductas masivas en sus integrantes, uno de ellos es el temor ante la superstición. Como desviación del sentimiento religioso tiende a tomar por verdades fundadas creencias falsas que suscitan temor por posibles daños o bien confianza en objetos o situación que aparentemente dan suerte. En el caso que tratamos la superstición del número trece es un motivo que todos los niños, menos Allan, aceptan solamente porque recuerdan situaciones vividas con sus padres. Con ellas se em

peñan en justificar la existencia de tal hecho por la falacia de considerar la contigüidad de los sucesos como relación causa-efecto (quid pro quo)

La fuerza de la superstición se apoya en la firme creencia religiosa, su basamento supone un castigo para el que no toma en cuenta cierta prevención ante un hecho tal como el número 13.

ALLAN: (zuversichtlich) Es kommt kein Sturm.

ANN: (mit den Finger auf ihn weisend) Das ist ein Heide!

.....

DAS VIERTE MÄDCHEN: Dann musst du glauben.

ALLAN: Aber nicht an den Sturm.

ANN: Der Sturm ist doch nur die Folge vom richtigen Glauben.

ALLAN: Ist es richtig?

DAS DRITTE MÄDCHEN: Was soll er sonst sein?

ALLAN: Aberglauben.

DAS DRITTE MÄDCHEN: Dann will wir euch erzählen, wie meine Eltern sich verhalten haben. Also grosse Menschen. Ihr musstet meinen Vater sehen, der sich vor niemand fürchtet- und mein Mutter, die furchtlos wie mein Vater ist. (787, III) *8 (el subrayado es nuestro)

Esta niña cuenta cómo estando en cama y habiendo sus padres invitado a comer a ciertos amigos fue levantada de la cama por su madre ante la inminencia de que el invitado número 14 no asistiría a la comida. Un muchacho relata el caso de sus padres muy valientes que despiden a una visita por ser el número 13 que se sentaría a la mesa. Pero Ann remata el temor por el número cuando mensiona la historia de un jardinero con once hijos que fue desgraciado hasta que se murió uno de sus hijos y ya no fueron más trece a la mesa.

ANN: Jetzt endlich ist der Bahn gebrochen- das Tote

hat die Lebende erlöst. Von nun an herrschte Glück und Frieden im Gärtnerhaus. Doch erst nachdem das drei zehnte gestorben war. (788, III) *9

Para los niños el mundo de los adultos es incuestionable en cuanto modelo de conducta, la fuerza oratoria de los ejemplos presentados movilizan a todos los niños hacia el temor por las consecuencias de la infracción cometida.

manejo interpretativo de los hechos: La reunión de niños debe comprender según Ann que la religión es una formalidad social, un plano más de las tantas hipocresías que conforman las costumbres comunitarias. Los quiere convencer de la existencia de una doble moral, la pública y la privada, entre las cuales no existe relación alguna. Su punto de apoyo es la actitud poco clara de los mayores respecto de la guerra, sobre todo de los creyentes.

ANN:(..)Wovon sollte denn dann gepredigt werden, wenn alles so im Lebe zuginge, wie wir es in der Kirche hören? Wer wollte noch in eine Kirche gehn, wenn er da nur vernähme, was alles schon geschieht? Da hätte der Predi-ger doch gar nichts mehr zu sagen und könnte von der Kanzel verschwinden. Die ganze Kirche brauchte nicht mehr zu sein und alles was daran hängt. Das ist doch ein mächtiger Staat von Predigern, der sonst nicht wäre, wenn die Gebote erfüllen werden. Vor allem dies Gebot: du sollst nicht töten. Dann hast du nie gesehen wie unsre Prediger die Waffen weihen, mit denen immer mehr getötet wird als früher schon der Fall war. Es können sogar die Bomben, die uns vertreiben, und das Torpedo, das unser Schiff versenkte, geweiht sein- wenn nur die Prediger zum segnen zugelassen werden. Bereit sind sie. Das ist in allen Ländern so, wo Christen wohnen. Deshalb sind sie Christen, weil sie nur mit geweih

ten Waffen töten. Aber töten, das müssen sie -und tä_ ten sie es nicht, so wäre in unsern Kirchen nichts mehr zu sagen. Das ist der Unterschied- dass musst du nur begreifen: Gebote sind für die Sonntagpredigt da, das ballt gewaltigt in der Kirche- doch draussen ist alles anders: da ist das grösste Ubel dreizehn! (802,III)*¹

La intención de encontrar un justificativo moral para la muerte de un ser humano parece condicionada por la realidad que han vivido. Son niños ingleses evacuados de ciudades atacadas, han tenido una enseñanza de valores morales; pero el sólo hecho de compararlos con la realidad de los actos de los adultos le permite a la oradora manejar su argumento al punto de decir que los sacerdotes bendicen el armamento. El vicio de la falacia le posibilita generalizar: en la guerra los cristianos matan a pesar de los mandamientos, en todos los países donde hay cristianos se mata de la misma manera, luego lo importante de los mandamientos es cumplirlos dentro del ámbito de la Iglesia, fuera de ella se debe actuar con la crueldad necesaria pues eso no ofende a Dios. Todo pecado grande o pequeño se paga, es lo mismo matar que no respetar la superstición del número 13.

ALLAN: Das ist ein Unterschied, den du dir ausdenkst.

ANN: Von der Kirche und vom Leben?

ALLAN: Man wird einst die Gebote halten.

ANN: Und alle Kirchen überflüssig werden?

.....

ALLAN: Töten ist die grösste!

ANN: Wer verlangt es von dir? (Sie wendet sich von ihm ab.) (802,III)*¹¹

Siempre queda el argumento ad hominem para el que está frente a un grupo como guía de él. Tal es la situación de Ann que termina venciendo a Allan ante la opinión general del gru

po que se estrecha con el que, aparentemente, ha explicado con más coherencia los hechos vividos. Ann les presenta un panorama aprehensible de la terrible confusión que padecieron. Su punto de vista resulta cómoda además para actuar sin cargo de conciencia y tranquiliza el miedo a la superstición que en estos momentos justifica todos los hechos.

Fanatismo religioso: El grupo necesita sentimientos fuertes y bien definidos para la cohesión total de sus miembros, además de cierto sentido de superioridad con respecto a otro grupo o individuo ajeno al primero. La fidelidad del lazo que los une depende de convicciones firmes dadas por el jefe de grupo. Ann estimula continuamente esta corriente emotiva con resorte que, en forma intuitiva, ha aprendido de su tiempo. Utiliza cierto sentimiento de superioridad de los niños sobre Fuchslein para convencerlos de que el que tiene que morir es el último que apareció: por encima de ello, el deseo de sobrevivir, el instinto de selección natural la ayuda a concluir que el que no colabora y consume alimentos atenta contra la vida de los doce niños restantes. La superstición como miedo inconciente sigue siendo el móvil de todas las argumentaciones, pero también es el resorte para calificar de hereje al que no piense como ellos:

DER DRITTE KNABE: Das ist noch nicht gesagt.

DAS DRITTE MÄDCHEN: Wie nicht gesagt?

DER DRITTE KNABE: Das immer dreizehn-

DAS ZWEITE MÄDCHEN: Dreizehn Christen -nicht dreizehn Heiden!

DAS VIERTE MÄDCHEN: Die Heiden sind doch nicht wie wir. Nur Heiden!

DER DRITTE KNABE: Ich spreche auch bloss von Christen. Heiden kenn'ich gar nicht. (785, III)¹² (el subrayado es nuestro)

Ann maneja el sectarismo de la fe de la misma manera que su contemporáneo Hitler, el irracionalismo contra el judío. Ann echa las culpas a Fückslein y exige su cabeza una vez que se ha afirmado ella como gufa. Armin Arnold^{*13} cree ver en la figura de Fückslein un estereotipo de judío y por tanto considera que Kaiser hace una clara alusión a la manera en que se gestó la persecución de este pueblo en Alemania. Sin embargo consideramos que el nazismo atacó a los judíos acusándolos de la bancarrota económica sin referencia específica a una intolerancia católica a la religión hebrea. Su régimen consistía en una religión de estado, apartada del catolicismo, de lo cual queda pruebas en el confinamiento tanto de católicos a ultranza en campos de concentración como de todo aquel que se opusiera a su dictadura. Hitler hizo una religión de las instituciones políticas y agrupaciones, canalizó el sentimiento de fe hacia aspectos ajenos a lo estrictamente religioso, tales como el ritual de la bandera del Reich, las formaciones militares, los cantos, el culto a los muertos, etc. Tampoco Ann amenaza con la muerte de Fückslein por convicciones católicas, sino por superstición e instinto de violencia, solamente utiliza tendencias naturales en los niños hacia lo que se les ha enseñado para manejarlos a la meta que se ha propuesto.

ANN:(...)Doch Jesus führt in Versuchung um an ihn zu glauben. Darum sind wir in diesem Boot. Der Dampfer wäre nie torpediert, wenn ihr vor Jesus und seinen zwölf Aposteln, die zusammen dreizehn, mehr Achtung spürtet. Das haben wir nun euch zu verdanken, dass wir hier auf dem Ozean sind und -wenn der Sturm kommt- untergehn. Bei dreizehn kommt die Sturm! (786,III)^{*14}

La violencia: Cuando Ann ya no encuentra una salida disimulada para su deseo de que sea Fückslein el determinado como número trece recurre a la violencia. La forma en que la im-

pone excluye toda otra solución. Dramatiza los hechos ocurridos como un manifiesto ejemplo de que resta un sólo camino.

ANN: Jetzt sagst du's selbst. Und zwölf Leben sind zwölfmal ernster als ein Leben, (...)(ruhig) Da wir nicht losen sollten- müssen wir Gewalt anwenden. (799,III)*¹⁵

La elección del Judas resulta sencilla para el grupo, será aquel que no oponga resistencia a ser tirado al agua. El círculo de niños se cierra cada vez más, ya han elegido a la víctima sin que Ann lo tuviera que decir. Cuando ella le responde a Allan todo el grupo la apoya.

ALLAN: Wer lässt sich das gefallen?

ANN: Füchslein! --Der konnte nichts: nicht rudern-nicht zählen wenn wir ruderten- nicht trommeln. Nichts-nichts. Er lag im Boot und wär'schon längst gestorben, wenn wir ihn nicht gefunden hätten. Er kann's uns nicht verdenken, wenn wir ihn erwählen. Von seinem Untergang im Wasser fühlt er keinen Hauch. Der Hauch vergeht ihm beim ersten Wasserschlucken. Hier ist er überflüssig -deshalb muss er's sein!

(Die Kinder wenden sich Füchslein zu)

ANN: Mit einem Stoss ist er verschwunden!--Gebt ihm den Stoss!

ALLAN: Wer Füchslein stösst --wer nur versucht Füchslein zu stossen--!

ANN:(flammend) Heide!!

ALLAN:Dann bin ich Heide.

ANN: Und mit einem Heide soll man--(Ihre Stimme versagt)
(800-801,III)*¹⁶

Su colérica intemperancia hacia los que opinan contrariamente en materia "religiosa" es fruto de errores de educación por parte de sus mayores. Ann ha aprendido de su tiempo que la muerte, incluso la de un niño/^{se}justifican ampliamente por las circunstancias. ¿Acaso el genocidio perpetrado en este siglo en tantos países no es una muestra de ello?

b) El mundo de los preadolescentes

La sexualidad: Dentro del pequeño grupo de sobrevivientes actúa una fuerza emocional nueva para ellos e inmanejable precisamente por su reciente fluir, es la sexualidad. La literatura alemana se ha ocupado de ella desde los días de Wedekind en Frühlings Erwachsen (Despertar de primavera) pero siempre bajo la perspectiva de lo negativo que resulta en los preadolescentes en cuanto a su equilibrio mental. En estos niños la atracción nace entre los que por sus posiciones van a ser enemigos, Allan y Ann. El niño se siente atraído desde el primer día por Ann pero recién iniciado el tercer día Allan demuestra su afecto al elogiarle sus manos. Kaiser juega como siempre con los niveles de realidad y ficción, Allan percibe unas manos puras y delicadas cuando en realidad Ann se revela como una fuerte deportista cuyas manos poca delicadeza podrían tener. Incluso se precia de poder remar 20 días seguidos. Como en el Cajero, la atracción por la mano de la mujer va a ser el motivo desencadenante de su "caída trágica". Ambos tienden toda una fantasía amorosa en torno a la mujer que los atrae. Allan en su imaginación ve precisamente lo contrario de lo que Ann es. Se imagina un escenario puro y aristocrático en el cual pide permiso para besarla. Ann reconoce el idealismo y pureza de Allan en sus sueños y decide tenderle la trampa fatal, la simulación de un casamiento. La ceguera de Allan no puede ser achacada tan fácilmente al manejo del autor como pareciera hacerlo Arnöld, es la ceguera del héroe trágico, la aitía que provoca su caída.

Al Cajero le ocurrió algo similar con su Dama italiana. LLevado por la imagen de una mujer mundana y sin reflexionar se lanza a robar e ir tras ella. De la misma manera Allan acepta las condiciones del matrimonio, esto es, dormir en el lugar donde Füchslein estaba seguro y dejarlo en manos del resto de los niños. No está en su persona, he aquí su error considerar las consecuencias de su decisión. Allan como niño hombre puro cae fácilmente en la trampa tendida y de modo caballeresco por su incapacidad de pensar mal de la mujer-niña que lo seduce.

El mundo de los sueños: tampoco se hallan capacitados por su inmadurez para reconocer el límite entre realidad e irrealidad respecto de los sueños, de allí que éstos jueguen un papel importante dentro del desarrollo dramático de la obra. Intencionalmente funcionan como llamados de atención más para el espectador que para el niño que lo relata. Sin embargo se viven y comparten como hechos reales. Como anuncio de la evolución de los personajes es importante el sueño de Füchslein en el segundo día.

DER ZWEITE KNABE: Das war wohl ein schrecklichen Traum
Wer was denn hinter dir her? Doggen mit solchen Schnauzen,
die ihre Zähne fletschen, um dich zu zerreißen?
Wo sind sie jetzt? Weg sind sie. Jetzt siehst du uns.
Sind wir wilde Doggen, die hetzen und beißen?...Vor
Menschengesichtern hast du doch keine Angst? Vor
Gesichtern von Kindern, die noch gar keine richtigen Menschen
sind? Fürchtest du dich vor uns? (783,784;III) *17

Otro tanto ocurre con el sueño del beso de Allan-Adán a la imaginaria, dulce, blanca y rodeada de cisnes Ann-Eva. Para Allan significa lo más valioso de su vida, irónica paradoja en tanto será el motivo de su caída.

ALLAN: (heftig) Diesen nicht, Ann. Ann- ich glaube fest daran, dass es Ereignisse gibt, die das ganze Leben bestimmen - und so plötzlich geschieht es, wie nur im Traum sich alles abspielt.(...) Ohne diesen Traum möchte ich nicht mehr leben.(804,III)*18

c) La historia de la Humanidad

Evidentemente Kaiser nos muestra en esta obra la conformación de una sociedad sobre la base de elementos primarios de una cultura pero iniciándose por una casualidad desde un punto cero y con niños solamente. Si bien en un principio había planeado la historia de niños que sueñan con ser Robinson Crusoe, tal como lo expone en la carta citada, la historia se le va de las manos llevado por su pesadumbre ante la contemplación pasiva y obligada del caos de la guerra. Todavía en el comienzo de la obra nos aporta una imagen del pasado de los niños, antes de que se inicie la nueva reacción grupal.

DAS ZWEITE MÄDCHEN: (nach einer Stille) Wir sind doch Kinder. Das ganze Schiff voll Kinder, Wir spielen und wir singen und tun Leid keinem. Und wenn wir's täten, so könnte uns doch jeder mit Bomben nach uns zielen. Sind wir schon gross? Wir wollen doch nur von den Schrecken der Grossen fliehn. Die Grossen sind so schrecklich. Wir sind Kinder, die nie so mächtiges Unrecht tun. Man könnte die Grausamkeit austilgen, wenn man uns sähe. Wenn man nur sähe, wie eine das bisschen Milch verteilt, die selbst in solcher Not ist und alle trinken lässt. (Ausbrechend) Es müsste doch in allen Zeitungen der Welt erscheinen, wie Kinder miteinander sind, wenn man sie Kinder sein lässt. Warum sind die Grossen so schuldiglos in ihrem bösen tun?! (Sie weint auf ihren Armen -Schluchzen schüttelt ihre Schultern)(779,III)*19

La dulzura e inocencia de los pequeños refugiados se halla sometida durante los siete días a circunstancias angustiantes. La primera de ellas, sobrevivir. Compondría el cuadro de una especie de Arca de Noe, representantes de nuestra civilización que deben iniciar una nueva vida sin seguridad de retornar a la anterior. Cabe preguntarnos ¿no será que Kaiser resume en siete días la historia de la sociedad y de cómo la maldad innata del hombre lo corrompe una vez que deja sueltos sus sentimientos e instintos naturales? ¿El juego de simpatía primero que siente el espectador ante estos ejemplos de niños civilizados y de antipatía y rechazo ante los al fin endemoniados salvajes no es una forma de apuntar al espectador con la verdad acerca del hombre? ¿No es el irracionalismo del hombre el que vence toda bondad que pueda tener o adquirir a través de una cultura evidentemente deficiente?

3.-El problema del Fatum

Para sacar conclusiones acerca del motivo que llevó a Kaiser a imaginar una historia como la de La balsa de Medusa debemos considerar el desenlace del drama. La noche del sexto día Allan y Ann duermen juntos en el lugar donde permanecía Fuchslein. Este es arrojado al agua por los demás niños según lo pactado con Ann. La mañana del séptimo día se anuncia con la llegada del hidroavión; ahora bien ¿quién tenía razón, Allan o Ann, el individuo racional y bueno o el supersticioso y egoísta? Porque desde cierta perspectiva cabría considerar un entendimiento de la Naturaleza con Ann, ya que, eliminado el tercero, aparece el salvamento. Pero desde otro punto de vista fue Allan quien produjo la ocasión cuando tiró una botella en el mar con el anuncio del matrimonio. ¿Por qué llega cuando todo es irreparable? La respuesta descansa en la estructura de la tragedia clásica, los hechos se suceden de esa manera porque hay un conflicto muy profundo en el protagonista, Allan. Si algo reafirma que todo lo que

acontece apunta hacia ese nudo trágico es la terrible confusión que surge con el nombre de Füchslein, los mayores creen que es el nombre de un animalito, figura nombrado en el contrato de enlace, pero los niños callan la verdad. Allan en los últimos momentos se encuentra ante la terrible disyuntiva de revelar el engaño, el asesinato premeditado y planeado por los niños, pero corre el riesgo de pasar por loco. Además toma para sí la responsabilidad de la muerte de Füchslein, lo cual implicaría que participa de la culpa de los demás y luego está el confuso amor adolescente por Ann que también lo frena a delatarla. Ha visto más allá de donde debería ver, posee la iluminación que ningún adulto, representado por el Piloto, sonaría pensar. Su destino ya está determinado por las mismas circunstancias.

PILOT: Du kannst jetzt loslassen -das Boot treibt nicht so schnell ab, bis du dich rettetest!

ALLAN: (mit einem Aufschrei) Ich rette mich nicht!!

PILOT: Was willst du nicht?

ALLAN: Ich will nicht- will nicht- will nicht ohne Füchslein in der Welt sein!

PILOT: Hat es dir gehört?

ALLAN: (ausser sich geratend) Es hat nicht mir gehört -es hat der ganzen Welt gehört. Es hat die ganze Welt an Füchsleins Ende Schuld!

PILOT: Vergiss nicht, dass auch Menschen sterben.

ALLAN: Ja: sie töten -töten -töten. Sie haben sich vorgenommen, was sie nicht tun sollen, zu jeder Stunde und mit jedem Grund zu tun!

PILOT: Die Menschen werden einmal besser- und wie die Kinder sein.

ALLAN: Es werden die Kinder wie die Erwachsenen sein- weil sie als Kinder schon wie Erwachsenen sind!

(el subrayado es nuestro) (818,III)20

La acción está planeada, pues, para que todo se cierna sobre el protagonista hasta obligarlo a pagar la culpa cometida. Por eso decimos que hay un encadenamiento de los hechos propio de la tragedia que no da lugar a preguntas acerca de si ganan las razones barajadas por Ann o por Allan, es el Fatum que dispone así los acontecimientos.

4.- Los personajes y sus símbolos tipificadores

Al iniciarse la obra Allan lleva en su cuello un pañuelo blanco que será signo de su pureza, bondad y honor. Desde que despiertan los demás niños se arroga la misión de ordenarlos para programar el racionamiento de comidas y para remar. En su condición de mayor asume la figura del padre con todos y es capaz de no tomar agua para ofrecerle a la niña que se ha herido remando. Sus sentimientos son buenos, carece de toda tendencia hacia la superstición, antes bien, es el que encuentra explicación racional para todo lo que ocurre. Conoce las limitaciones entre el bien y el mal, tiene normas morales y religiosas bien firmes, pero está solo en su lucidez. Allan constituye el ejemplo típico del protagonista de Kaiser, pues la nueva situación lo madura, lo hace vivir hasta el amor, pero al mismo tiempo se condena y muere aislado e incomprendido por los que lo rodean.

La situación que lo llevará a sufrir el aislamiento es la protección de Fuchslein, con este niño comprende el sentido de la palabra "prójimo". Aprende a tener responsabilidades para con los demás, pero también reconoce las fallas primeras que emergen en todo grupo humano, sufre el rechazo y hasta la amenaza, su capacidad de convencer a los demás choca contra la pared del irracionalismo y los sentimientos exaltados. Su enfrentamiento con Ann en un nivel dialéctico se equipararía con el que existe entre el Obrero Millonario y el Gran Ingeniero en Gas- segunda parte, entre el Millonario y el

Ingeniero en Gas y entre el Cajero y los Soldados del Ejército de Salvación en Desde la mañana a la medianoche.

La aparición de Ann en la obra se caracteriza porque abraza un termo rojo con leche caliente. Durante el primer día se revela como madre de los restantes niños, incluso comparte la leche de su termo y parece ser firme colaboradora de Allan en el liderazgo del resto. Sin embargo en el segundo día se produce su transformación. Emerge en ella una personalidad neurótica que pierde todo control al observar que con el nuevo niño encontrado en el bote, Füchslein, son trece a la mesa. Lo que en un primer momento pareciera un simple capricho de niña sigue el proceso de "bola de nieve". Ann no tolera que Allan carezca de toda creencia respecto del número trece y tampoco soporta el estado miserable y lastimoso del niño hallado. Su liberación instintiva de temores contagia al resto de los niños pero los esconde tras un velo de fanatismo religioso y de espíritu de secta de manera que maneja las creencias acerca del número 13 en un nivel religioso: el que cree en ello es cristiano, el que no, es un despreciable pagano. El mismo Jesús tienta a sus fieles con pruebas como éstas. Ann representa los instintos de agresión liberados por el alejamiento de todo tipo de control de normas morales. Configura un producto distorsionado de la educación en la cual la civilización no ha podido mular sus grúas. La educación de Allan, reflejada en la sobreprotección a la mujer y en la contemplación de sus caprichos hace que no se ponga freno a la barbarie que se desata en esta criatura.

Füchslein aparece en el segundo día en la proa del barco. No habla, no se mueve, sólo tiene una pesadilla e imita el sonido de un perro. Su caracterización manifiesta la intención de imprimir en él la idea del rojo: es pelirrojo, tiene pecas, lleva un pullover rojo. Su aspecto ya lo indica como víctima expiatoria, arrastra la suerte sangrienta del sacrificio. Por ser el más pequeño los demás lo desprecian y les

molesta a la vez porque hay que alimentarlo y trasladarlo. Incluso el apodo que le ponen lo hacen con intención despectiva, apodo que lo convertirá en un animal para la imaginación de los mayores. El objeto que trae al bote, una linterna, cobra una importancia mayúscula a lo largo de la acción. Por ella habrá discusiones y Allan la utilizará para indicar su posición a los aviones enemigos para que lo maten. A través de Fuchslein Allan experimenta la verdadera esencia humana, le lleva la luz a su entendimiento, con la linterna, con su luz pedirá castigo por su caída.

Los Niños y las Niñas conforman la "masa" de una pequeña sociedad. Su conducta es normalmente unificada, sus reacciones son inmediatas y conjuntas. A causa de la emotividad descontrolada siguen el guía que más los excita en sus impulsos y no en su razón. Fácilmente se dejan envolver por los argumentos de Ann. se contagian de su neurosis. Con la misma rapidez olvidan el crimen sintiéndose responsables de nada.

5. La expresión de ideas en los niños

Armin Arnold en el trabajo citado considera poco verosímil el lenguaje utilizado por niños acerca de la guerra y la responsabilidad de los mayores. Parte de la base entonces de que Kaiser quiere hacer un drama realista. Si así lo fuera tampoco creeríamos que para la misma época una niña como Ana Frank escribiera un Diario, tal como lo hizo. Sin considerar que el padre prohibió publicar las partes referidas a su relación con la madre y a su despertar sexual.

Pero La balsa de Medusa no es un drama realista, nuevamente Kaiser realiza un drama de Figuras-Ideas donde se sigue planteando la misma pregunta ¿Qué es el hombre? ¿Dónde está el Hombre Nuevo con el que soñé? Los caracteres están delineados por generalidades, sólo tienen nombre-real aquellos que van a rivalizar dialécticamente en la cuestión. No hay elementos secundarios como para pensar que toda la obra no esté dirigida por la visión del Hombre. Ciertamente ya no tenemos

grandes proclamas, ni mucho menos profecías; porque ya no estamos ante un joven expresionista sino ante un maduro exilado que como Allan ha visto la luz.

El estilo de expresión está por tanto recortado, suavizado, pero al mismo tiempo ahondado por la profunda ironía que la parábola encierra. Incluso la economía de detalles escenográficos y de acotaciones escénicas brinda un marco excepcional para la configuración del clima dramático. Un ejemplo de lo anteriormente dicho consiste ^{en} el ruido de tambor como indicio de la transfiguración de los niños en masa durante el cuarto día.

(Aber dann dringt pochender Schall durch: er gleicht dumpfem Trommelschlag, der mit wechselnder Schnelle gerührt wird.)(797,III)

.....

(Der Nebel verschlingt das Boot. Nur noch das Trommeln bekundet seinen Bestand. Aber es klingt wie Negertrommeln im Urwald, die das Blut stocken lassen)(807,III)^{*21}

6. Presencia del simbolismo cristiano

La muerte de Allan como protagonista constituye la culminación de una serie de inmolaciones que se inician con la de Eustache de Saint-Pierre. En cada uno de ellas quedaba un mensaje para el Hombre Nuevo, una prevencción para el hombre moderno. Siempre, en fin, la esperanza de cambio para la Humanidad. Sin embargo con Allan mueren todos los ideales concebibles para Kaiser. Allan equivale nuevamente a otro Jesús como los anteriores, pero esta vez se encuentra con su verdadero Judas, Ann. Además su muerte no es presenciada por nadie, el silencio del mar queda como testigo único de su revelación.

(Eine Salve aus dem Maschinengewehr streckt Allan im Boot nieder. Das Flugzeug entfernt sich. Es dunkelt tiefer.)

Nachspiel

.....
Allan liegt mit Kopf und ausgebreiteten Armen
auf der mittleren Bank:

WIE GEKREUZIGT

Höher umspült das eindringende Wasser
den Leib Allans.

Tiefer taucht das Boot.

Bis ein stärkeres Wogen der Flut das Boot
überschwemmt.

Als die Woge sich glättet, sind Boot und
Allan verschwunden.

WIEDER EINMAL IST ES VOLLBRACHT. (819,820,III)^{*22}

Nuevamente ha ocurrido pero esta vez el mal sigue en el mundo inquebrantablemente. El mal en el sentido de lo demoníaco, pues los niños civilizados de un comienzo vuelven a la civilización ensalzados como héroes y modelo de convivencia. Kaiser le hace decir al Piloto cuando los ve subir:

PILOT: Ihr könnt nun hintereinander -ohne erst zu warten, bis einer oben angelangt ist- unten aufsteigen. Die Leiter ist sehr fest -und ihr seid keine Last. Wahrhaftig: die sieben Tage auf reiem Meer haben ihr Werk verrichtet. Ihr seht doch wie böse Teufel aus. Man müsste sich vor euch fürchten, wenn Mitleid nicht mehr am Platze wär's! (817,III)^{*23}

Hasta esta obra el simbolismo cristiano empleado para la

ilustración del Hombre Nuevo partía de lo convencional: la Última Cena, la Crucifixión, el Via Crucis; pero ahora se incorpora el poder del Demonio. Nos hallamos pues ante una nueva pregunta de Kaiser que su muerte no le dejó responder. ¿El hombre es bueno o malo por Naturaleza? Cuando profetizaba la renovación partía siempre del presupuesto de que, o bien todos, o al menos individualmente el hombre tenía una fibra moral positiva, cultivable. Pero en el año 1944, fecha en que terminó la obra ya no estaba tan seguro de ello, según se deduce de la muerte desesperada y ciega de un niño. Ya no la redención a través de ella, la proclama antes de morir, sólo el amor de verse reflejado en esos once demonios que vuelven disfrazados de criaturas.

7-Elementos que surgen de la comparación con la obra "Lord of the Flies" de William Golding

El Señor de las moscas fue la primera novela del autor. Apareció en 1954, diez años después de escrita La balsa de Medusa. La obra causó conmoción en todos los ámbitos porque el planteo sobrepasaba los límites de lo convencional. No proponemos un lazo estrecho de inspiración por parte de Golding, aunque la obra fue traducida al inglés entre el año 1950/1951 bajo el título Medusa's Raft y estrenada en el Watergate Theatre of London el 20 de enero de 1951. La crítica inglesa halló como fuente aparentemente más directa de la novela de Golding, tal como The Coral Island (1857) de R. M. Ballantyne.

Brevemente el argumento de esta novela consiste en que durante una guerra atómica un avión que lleva alrededor de 30 muchachos preadolescentes se estrella en una isla de coral en el Pacífico. Los niños pierden todo contacto con la civilización y deben organizarse para subsistir. Se hacen recolectores de frutas y eligen a un jefe, Ralph. Se reparten tareas y se organiza una pequeña sociedad de niños pacíficos.

Al tiempo se corren rumores de que en una parte escarpada de la isla hay un monstruo, por lo cual comienzan a tener miedo de noche. Surge dentro de ese clima de miedo un nuevo jefe, Jack, que representa la vuelta al primitivismo. Dos grupos enemigos se forman ahora con la división entre los pacíficos recolectores de frutas y los cazadores de cerdos. Los primeros son los racionales, pero poco a poco van quedando menos. A su vez los otros se convierten en peligros mortales pero cuando Ralph va a ser asesinado llega un oficial de la Armada Británica para rescatarlos.

En esta obra como en La balsa de Medusa la naturaleza es una amenaza constante contra todo lo que los niños tienen de civilizados. Para sobrevivir en un medio natural deben reconocer en sí mismos una serie de agresiones del ambiente y del grupo desconocidas hasta entonces. En ambos autores se plantea la disyuntiva primera ¿qué conducta llevar, la racional, civilizada o la natural? En un primer momento se opta por la primera, tanto Allan como Ralph establecen un orden bajo la estructura de "leyes" impuestas al pequeño grupo. Sin embargo cuando las circunstancias individuales son desventajosas con respecto a la ley, ésta se infringe. Ann propone una elección del décimotercero para morir; pero circunstancialmente Allan, ya enamorado de ella, observa que Ann tiene la suerte contraria e interrumpe el "juego". También cuando los niños se ampollan las manos por remar, se niegan a seguir haciéndolo. Tanto en el drama como en la novela la inminencia del caos hace saltar abruptamente el egoísmo como sentimiento primigenio del hombre, constituye siempre un factor de desorden. Allan, por ejemplo, que mantiene su altruismo de niño civilizado hasta su caída, ofrece la ración de agua suya para curar las heridas de una de las niñas. Sin embargo su sacrificio es mal visto por los demás y condenado. El monstruo acechante de El Señor de las Moscas equivale a la tormenta que se avecinará si el número trece no es eliminado.

O sea que se manifiesta un colapso de la cultura cuando los niños no pueden dar explicaciones racionales de los sucesos. En estos preadolescentes de un mundo de guerras la civilización deja al desnudo sus grietas.

Al sentimiento de egoísmo, de interés por la suerte de sí mismo aun a costa de los demás le sigue, en ambos grupos de niños, la violencia como ruptura total con la ley. La violencia se maneja con contenidos subconcientes en la masa contemporánea, tales como el tabú (en Kaiser el número trece, en Golding, el monstruo) y con las palabras se arrebatan antes que calman; esto es, se utilizan mecanismos psicológicos propios del hombre prehistórico. Desde este punto de vista el matrimonio programado en el quinto día se convierte en un rito que inicia un matriarcado, así como en la novela la división de recolectores de fruta y cazadores ejemplifica un paso en la historia del hombre primitivo.

Tanto Ralph como Allan pierden el liderazgo de la masa por que no dominan aquellas sensaciones o necesidades que son móviles de todo accionar natural: el hambre, la necesidad de cobijo, el miedo a la muerte. Los niños de la balsa ante la vista de las heridas, del hambre en ciernes y de la tormenta amenazante por haber infringido el tabú se hallan dispuestos a cualquier acto de vandalismo antes que de solidaridad.

En la novela la noche constituye un símbolo de impulsos emocionales confusos e irreprimibles como la adoración del fuego y las ceremonias que de ella emanan. En la balsa la muerte de Fückslein se realiza durante la noche del sexto día. También Conrad lo comprendió cuando en Heart of Darkness (El corazón de la oscuridad) el protagonista reconoce que la oscuridad de la noche está en el hombre. La noche es misteriosa porque libera conductas reprimidas, la inmoralidad, la irracionalidad.

Ambos autores como Conrad manejan el símbolo de algo mágico que produce terror íntimo y cerval. La continua presión sobre ese sentimiento básico del ser humano provoca un debilitamiento de sus frenos. Allan cae porque también en él se libera el cansancio por la ley y el orden. Al haber dedido comparte así la culpa de un sacrificio como el del niño, que es ritual, primitivo, expiatorio. También dentro de esa nueva mentalidad creada en los niños la necesidad de pagar una muerte por otra renace como en la más antigua historia del hombre. Allan se deja matar como respuesta a la tácita ley del Talión. Ahora bien, lo grave es que toda ese reconocimiento y sacrificio de la culpa humana que realiza Allan no conduce a nada. La muerte buscada conforma un signo de caos y no de armonía cósmica como en el pasado, por algo se sitúa la acción en el siglo XX. No hay arrepentimiento en los niños, ni siquiera por simulación, todos vuelven a la civilización como inocentes y dignos de admiración por su hazaña.

Entramos pues en el nudo de la cuestión. Tanto en El Señor de las Moscas como en La Balsa de Medusa se advierte al tranquilo lector o espectador de nuestro tiempo lo fácil que es caer en la bestialidad, en el olvido de los valores morales, en la liberación de nuestros impulsos más secretos. Como el Piloto del drama el hombre contemporáneo está ciego para reconocer el mal en su propio interior y para ver las resquebrajaduras de un sistema de vida, a través de las cuales afloran la verdad y la mentira acerca del hombre. Se cuestiona pues la naturaleza ética del hombre, la moral no depende de una legislación religiosa o estatal sino de la bondad o maldad que el ser humano lleva dentro de sí. ¿Rousseau o Hobbes? Los hombres de la postguerra, en el caso de Golding, y del exilio ominoso en el caso de Kaiser han optado por Hobbes.

8. El último Hombre Nuevo

En el comienzo de la creación del drama que tratamos Georg Kaiser en la carta del 28 de septiembre de 1940 citada decla

raba acerca de Allan: "Sólo uno no se deja salvar: este muchacho. No quiere volver a la vida maldita. La aborrece. Madura y la niega." En otra carta del 14 de marzo de 1945, esto es, escrito ya el drama, reconoce: "Yo mismo soy Allan, en él me represento, en él me aniquilo -lo envidio por su muerte temprana."

¿Qué queda del Hombre Nuevo? La imagen de un niño con poca fuerza para luchar contra un mundo corrupto que lo ha hecho caer. De esta manera podemos caracterizar la caída del Expresionismo desde el punto de vista temático, un niño que muere por no ver el horror de la realidad. El anacronismo de su pureza débil e insostenible ante los arrebatos del mundo caótico es la despedida más sentida a un movimiento que deseaba despertar a la Humanidad de una pesadilla aniquiladora.

-Notas y traducción de citas

1. Cfr. Rühle, Günther. Zeit und Theater. 1913-1925. Berlin, Ullstein. Hrsg. von... B. 2. Vom Kaiserreich zur Republik. 1980.
2. Este diálogo fue escrito para una tirada especial de Die andere Seite (Journey's end) dedicado a la Cruz Roja Internacional y promocionado personalmente por nombres como los de Thomas Mann y Albert Einstein. Cfr.: Schürer, Ernst. "Die nachexpressionistische Komödie" en Die deutsche Literatur in die Weimarer Republik. Stuttgart, Philipp Reclam, 1974.
3. TANAKA: (...) Tanaka, dice- el emperador, ¿sabes ahora de dónde proviene el dinero con el que pago mis regimientos? ¿Y aun los regimientos detrás de éste que se hallan en todas partes del país? Ahora lo sabes. No le saco de mi bolsillo, lo tomo de vosotros que viven en tal inmensa miseria al punto de vender vuestra hermana para pagar impuesto. Inexcusable. Tendría que salir de mi silla y arrojarme ante ti y besar allí el polvo donde te paras. Pero me perdo

narás. Nadie antes de ti se ha quejado, eres el primero que es mucho más que cualquier otro: un hombre. Yo, tan sólo un emperador.

4. Kaiser, Georg. Werke. cit.602,IV.

5. Kaiser, Georg. Werke.cit.632,IV.

6. PAUL:(...) Y tú hablarás de lo que hemos vivido. Nunca saldrá de tus labios cómo nos oprimíamos unos a otros. Pues más fácilmente lo otro se hace relatable. Ocúltalo más firmemente. Es la impostura más íntima: la profanación de nuestra tierra: ¿No crece, florece y madura? ¿No es complaciente tomando nuestro sudor? ¿Cómo le agradecemos por tanta gracia? Echamos al mar los frutos de las fanegas que deberán llenarse. En mar de sal y de sangre. Cerramos con cerrojos amplios graneros en los que la cosecha quiere depositarse. Con cerrojos y con espadas.(...) Esto es más poderoso que cualquier otro llamado. Sobrepasa al final de todas las voces que nos enloquecen.(...) Deja que se haga noche para un mañana más hermoso de tu niño: la tierra será digna, dile eso...

7. Citado por Arnold, Armin. Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und Thematische Quellen. Stuttgart, Kohlhammer, 1966.

8. ALLAN:(optimista) No vendrá ninguna tormenta.

ANN:(señalándolo con el dedo) ¡Ese es pagano!

.....

LA CUARTA NIÑA: Entonces tienes que creer.

ALLAN: Pero no en la tormenta.

ANN: La tormenta es sólo la consecuencia de una creencia correcta.

ALLAN: ¿Es correcta?

ANN: ¿Qué sería sino?

ALLAN: Superstición.

LA TERCERA NIÑA: Pues os contaré entonces cómo se hubieran conducido mis padres, o sea personas mayores. Tendríais que ver a mi padre que no temía por nada y mi madre

que no tenía temor como mi padre.

9. ANN:(...)finalmente se ha roto el hechizo. El muerto ha librado a los vivos. Desde este momento dominó la felicidad y la paz en casa de los jardineros. Sin embargo, justo en seguida de que hubo muerto el décimotercero.

10. ANN: (...) ¿De qué se predicaría pues si en la vida todo ocurriera como lo escuchamos en la iglesia? ¿Quién querría ir a una iglesia si oyera allí lo que ya ocurrió? Entonces el predicador no tendría más que decir y podría desaparecer del púlpito. Toda la iglesia no necesitaría existir y todo lo que en ella cuelga. Es, sin embargo, un poderoso estado de predicadores que no existiría si los mandamientos fueran cumplidos. Sobre todo este mandamiento: no matarás. Entonces nunca viste cómo nuestros predicadores bendecían las armas con las que siempre se mataría más que antes. Incluso las bombas que nos arrojaban y el torpedo que hundió nuestro barco podían estar benditos si solo los predicadores tolerasen consagrarlos. Están listos. Así es en todos los países donde viven cristianos. Por eso son cristianos, porque sólo matan con armas benditas. Pero matar tienen que hacerlo y sino lo hicieran no habría más que hablar en nuestra iglesia. Esa es la diferencia que tienes que comprender. Los mandamientos existen para la prédica del domingo, resuenan poderosos en la iglesia pero afuera es totalmente diferente: ¡allí trece es la desgracia mayor!

11. ALLAN: ¡Esa es una diferencia que tú inventaste!

ANN: ¿Entre la iglesia y la vida?

ALLAN: Se respetarán los mandamientos algún día

ANN: ¿Y todas las iglesias estarán demás?

.....

ALLAN: ¿Matar es el mayor!

ANN: ¿Quién te lo pide? (se aleja de él)

12. EL TERCER NIÑO: Eso no se ha dicho.

LA TERCERA NIÑA: ¿Cómo no se ha dicho?

EL TERCER NIÑO: Que siempre trece...

LA SEGUNDA NIÑA: ¡Trece cristianos, no trece paganos!

LA CUARTA NIÑA: ¡Eso no se aplica a los paganos!

LA TERCERA NIÑA: Los paganos no son como nosotros. ¡Son sólo paganos!

EL TERCER NIÑO: Yo hablo/^{únicamente}de cristianos. No conozco a los paganos.

13. Armin, Arnold. Cfr. nota 7.

14. ANN: (...) Pero Jesús induce a la tentación a cada uno para que lo crean. Por eso estamos en el bote. El barco no hubiera sido torpedeado nunca si vosotros hubiérais prestado mayor atención a Jesús y sus doce Apóstoles que juntos son trece. Tenemos que agradecer que estamos en el océano y que cuando venga la tormenta nos hundiremos. ¡La tormenta vendrá por ser trece!

15. ANN: Ahora lo dices tú mismo. Y doce vidas son doce veces más serias que una vida. (...) (tranquila) Como no debemos echar las suertes tenemos que aplicar la violencia.

16. ALLAN: ¿Quién aceptaría eso?

ANN: ¡Zorrito!... No puede hacer nada, ni remar, no contar cuando remábamos, no golpear el tambor. Nada -nada de nada. Estaba tendido en el bote y estaría muerto hace tiempo si no lo hubiéramos encontrado. El no puede comprender que lo elegimos. De su caída al agua no sentirá ni un soplo. El soplo lo perderá en el primer trago de agua. Aquí está de más, ¡por esto tiene que ser él!

(Los niños se inclinaban hacia Zorrito)

ANN: ¡Con un empujón desaparece!... ¿Dádle el empujón!

ALLAN: El que empuje a Zorrito... ¡el que sólo busque empujar a Zorrito...!

ANN: ¡Pagano! (llameante)

ALLAN: Pues entonces soy pagano.

ANN: Y a un pagano se lo debe...(falla su voz)

17.EL SEGUNDO NIÑO: Debe haber sido un sueño terrible. ¿Quién estaba detrás de ti? ¿Perros con tales hocicos que sus dientes regañaban para despedazarte? ¿Dónde están ahora? Se han ido. Ahora nos ves a nosotros. ¿Somos perros salvajes que acosan y muerden? No tienes angustia ante rostros humanos, ¿no? ¿Ante rostros de niños que aún no son hombres? ¿Temes ante nosotros?

18.ALLAN:(vehemente) A este no, Ann. Ann-creo firmemente que hay hechos que determinan toda la vida y ocurre tan abruptamente como sólo pasa todo en el sueño.(Si no pudiéramos soñar nuestra vida no significaría nada más) Sin este sueño no necesitaría vivir más...

19.LA SEGUNDA NIÑA:(tras un silencio) Por cierto que somos niños. Todo el barco lleno de niños. Jugamos y cantamos y no le hacemos mal a nadie. Y si lo hubiéramos hecho, cualquiera hubiera podido azotarnos con una varilla. No se debería apuntarnos con bombas. ¿Acaso somos tan malos? ¿Ya somos grandes? Sólo queremos huir del terror de los mayores. Los mayores son tan temibles. Somos niños que nunca hacen un mal tan enorme. Se podría detener la ferocidad cuando se nos viera. Si sólo se viera cómo uno comparte un poco de leche estando en tal necesidad y haciendo beber a todos. (Estallando) Tendría que aparecer en todos los periódicos del mundo cómo los niños están juntos cuando se los deja ser niños. ¿Por qué los mayores son tan despiadados en sus malos actos?!(llora sobre sus brazos, los sollozos sacuden sus hombros)

20.PILOTO: ¡Puedes soltarlo ahora!! el bote no se aleja tan rápido hasta que te salves!!

ALLAN: (con un grito) ¡¡No me salvaré!!

PILOTO: ¿Qué es lo que no quieres?

ALLAN: No quiero -no quiero- no quiero estar en el mundo sin Zorrito.

PILOTO: ¿Era tuyo?

ALLAN: (fuera de sí) No me pertenece, pertenecía a todo el mundo. ¡Todo el mundo tiene la culpa del final de Zorrillo!

PILOTO: No olvides que también mueren hombres!

ALLAN: Sí, matan -matan - matan. ¡Se han propuesto hacer lo que no deberían hacer a cada hora y con cualquier motivo!

PILOTO: Los hombres serán alguna vez mejores y serán como los niños.

ALLAN: ¡Los niños serán como los mayores, porque como niños ya son como los mayores!

21. (Pero luego se atraviesa un sonido que golpea: se asemeja a un sordo golpe de tambor que se toca con velocidad cambiante.)

(La niebla devora al bote. Sólo el golpeo de tambor informa de su existencia. Pero suena como tambor negro en la selva que hace paralizar la sangre.)

22. (Una salva de ametralladora lo tiende a Allan en el bote.

El avión se aleja.

Oscurece rápidamente.)

Epílogo

...../

Allan yace con la cabeza y los brazos extendidos

sobre la bancada del medio

COMO CRUCIFICADO

Muy alta baña el agua que penetra el cuerpo

de Allan.

Honde se sumerge el bote.

Hasta que una ola de la marea, más fuerte inunda el bote.

Cuando la ola se ha alisado, el bote y

Allan han desaparecido,

UNA VEZ MAS SE HA REALIZADO.

23. PILOTO: Podéis subir uno detrás del otro, sin esperar i primero que el anterior haya llegado a arriba. La escale ra es bien firme y vosotros no s6is ning6n peso. Realmen te los siete d6as en mar abierto han hecho su trabajo. Pa- rec6is unos diallos malos. ¡Se tendr6a que temer ante voso tros si no hubiese compasi6n en su lugar!

VI. LA TRILOGIA HELENICA COMO ULTIMA CREACION DE KAISER

Los tres dramas griegos conforman el cierre de la creación dramática de Kaiser que concluye en 1944. Sus últimos escritos son poemas y cartas a sus amigos. La trilogía está compuesta por Zweimal Amphytrion (1943) Pygmalion (1943/44) y Bellerophon (1944)

Lo significativo de ellas consiste en estar escritas en verso como si su prosa hubiese derivado por una misma necesidad interna hacia aquél. Ya habíamos marcado en La caja de música que su forma de desarrollar el drama se caracteriza desde sus inicios por lo escueto en el contenido, acompañado por un arte de expresión sencillo y clásico. El ritmo de su prosa desencadena la vuelta al drama griego como evolución natural y consecuente con un pensamiento maduro. En una carta a su mujer del 9/11/43 le informa: "últimamente he concluído mi Amphytrion. Mi primera obra en verso. Ha tardado mucho tiempo hasta que yo a partir de mi prosa concisa pudiera desarrollar mi propio verso. Es una lástima que la vida no alcance para que este segundo descubrimiento del lenguaje se construya hasta su plenitud."

La nota básica de esta trilogía gira en torno del problema del artista circundado por un medio ajeno a las preocupaciones artísticas y a los sentimientos por el arte. Pygmalion se destaca entre las tres por el carácter denunciatorio del tema. A su amiga y protectora suiza Alma Staub le anuncia y explica su idea expuesta en Pygmalion en la carta del 9/2/44. "...creo principalmente que nunca se ha hablado con igual claridad y precisión sobre el artista. Me he retratado a mí mismo en la espiritualizada forma de una figura griega. Llevé a la perfección el verso helénico en Amphytrion. El tono se ha hecho aún más puro, más urgido. Busco modelos y no los encuentro. Pues siempre crece la lengua, perseguir ese crecimiento es misión del poeta. En el tono yace un profundo

sentido- quizás de apél mismo se origina todo. Tales secretos no se han descubierto aún. He dedicado toda mi vida Na esta investigación divina."

En su última creación se observa una detenida atención hacia aspectos líricos y de forma en una vuelta al mundo griego de la armonía. Con respecto al contenido la subjetividad de sus conflictos con el momento histórico que le tocaba vivir invadía todo acceso a una temática ajena a su existencia. Cuando intenta defender su Pygmalion ante su amigo Caesar von Arx en la carta del 27/2/44 confiesa: "en Pygmalion he dicho todo lo que aún tenía por decir. Creo que he hablado por todos, quizás nunca ha sido juzgado el artista humillado tan apasionada y justamente como por la fuerza de mi ira y de mi arte. La obra es mi legado al mundo, que ahora tiene un motivo más para estar rojo de vergüenza."

Sin embargo para el tema de este trabajo los dramas helénicos escapan a su interés ya que consideramos que el Hombre Nuevo muere antes que Kaiser, en la barca de los niños. Tras esa aniquilación de esperanzas nuestro autor se recluye en el problema del artista, en el enfrentamiento a su época, es capa ansioso a su interioridad. Por eso con ocasión a el final de la escritura de Bellerophon confiesa. el 2/4/44 "ayer concluí la tercera pieza helénica: BELLEROPHON. Mi canto del cisne. Me he elevado hasta las estrellas!" Estas ideas las vuelve a repetir en otras misivas casi con las mismas palabras atestiguando su convicción de no escribir nada más antes de su próxima muerte.

VIII. Conclusión

La importancia de Georg Kaiser para el drama alemán nunca será suficientemente ponderada en cuanto se olvida que brindó dos nuevos elementos para éste; en primer lugar, como cabeza del teatro expresionista su mensaje de Hombre Nuevo; y, en segundo término, como creador de una nueva forma de drama, del cual diría Brecht que constituía el antecedente del teatro épico.

Sin embargo su vida tiene una cara oscura, trató de mantener siempre un resguardo a su intimidad, no dejó que la popularidad, posiblemente lograda por sus dramas, convirtiera su existencia privada en asunto público. Sin embargo los acontecimientos le tocaron desde muy cerca por su empedernida tendencia a las penurias económicas y su posición antinacionalista. No por ello sus elaboraciones artísticas son biográficas sino universalmente válidas para todo hombre. Habiendo escrito 70 obras jamás perdió conciencia de la importante que para un autor constituía la misión que el espíritu de la Humanidad le había encomendado, a él y a todo artista que sintiera la elevación y perfeccionamiento del prójimo como misión para el arte.

En dos oportunidades chocó como individuo contra un mundo hosco y obstaculizador para todo idealista: su prisión por estafa y el exilio (1921 y 1938; respectivamente) A pesar de la guía profética de su inspiración los padecimientos lo llevaron a la decepción, al intento de suicidio más de una vez.

A pesar de su edad, corresponde a la generación de Thomas Mann y Hofmanstahl más que a la de los expresionistas, su cumbre corresponde a este movimiento último, tradicionalmente juvenil. Si esta tendencia duró poco en el éxito fue por los profundos cambios propuestos y los desmañados y pocos maduros intentos de los jóvenes revolucionarios. La perduración como postura dramática se debió a hombres de teatro y drama

turgos experimentados como Kaiser, que aportaron el equilibrio de su concepto del mundo y del individuo, luego de un caos como la experiencia de la guerra.

La creación de Kaiser ocupa la primera mitad de nuestro siglo y la forma tres grupos importantes: las obras anteriores al período expresionista, que no hemos tratado porque no conciernen a nuestro tema, el período propiamente expresionista que corre paralelo a la Primera Guerra Mundial, y el último grupo de obras posteriores al movimiento que con una nueva estructura encierran la idea de Hombre Nuevo.

Su madurez artística la prueba con la obra que siembra su fama con el mensaje más puro, Los burgueses de Calais. El 29 de junio de 1917 demostró que el grito de "O Mensch! (¡Oh hombre!) se podía conjugar con una construcción claramente matemática y calculada: que la profecía, admonición y despertar de la Humanidad era combinable con una estructura dramática de forma elaborada.

Precisamente la conciencia más que firme acerca de la unión absoluta entre Ideas y Sentimiento y la fe en el vitalismo como camino para la creación hicieron de su obra numerosa un conjunto coherente de artista responsable. Recordemos lo expuesto acerca de la admiración por el diálogo platónico como ejemplo principal para la conformación de un drama de ideas y la importancia de la visión del Hombre Nuevo para la lucha antitética en el lenguaje a través de ideas corporeizada en figuras. Más allá de todo lugar y tiempo, de asunto elegido para el drama, el enfrentamiento entre una figura y su contraria se mantiene en todo momento.

La visión del Hombre Nuevo parte de la separación nietzscheana entre vida y espíritu, la cual pone en evidencia el origen de los errores que hay que desterrar en la Humanidad. En El rector Kleist y en Alcibíades salvado el motivo principal consistía pues en la antítesis del Hombre Nuevo-Hombre Viejo. Sin embargo la figura renovada se concreta en Eustache

de Saint-Pierre, aparecida en escena cuando la guerra tocaba a su fin y se anunciaba la revolución del 18 en Alemania. Aun siendo la primera obra que lo lleva a la fama deja ya sentado el tipo de drama que seguirá escribiendo en cuanto a su forma matemática y elaboración en equilibrio.

Si bien no nos arriesgaríamos a decir que Kaiser, como perteneciente al expresionismo más temprano fue el introductor de la visión del Hombre Nuevo, sí podemos afirmar que elaboró la figura humana de su tiempo con perfiles realmente dramáticos, clamó por su despertar con las voces de Zaratustra y aseguró un renacimiento de esa muerte en vida con los símbolos del cristianismo. Las dos fuentes para sus proclamas poseen puntos en común y puntos de disidencia. Importa señalar éstos últimos como aclaración final: Nietzsche despreció la masa, creyó en el individuo aislado; Kaiser pensó en la comunidad, creyó en el despertar de ella y, si luego renegó fue porque chocó con la realidad de su momento de forma excesivamente cruel. Sin embargo su renovación se plantea siempre desde el individuo, jamás parte de la sociedad en pleno, pero tiende a ella como meta. El nudo trágico surge precisamente del choque entre individuo y comunidad en casi todas sus obras sobre el Hombre Nuevo.

Con respecto al cristianismo se debe poner en claro que el uso de su simbología no supone una postura religiosa, muy por el contrario. Kaiser no cree en Dios, cree en el hombre, es un humanista ateo. Con ello queremos decir que es un ateísmo que antes de ser destructivo es positivo y orgánico, que une una naturaleza mística a la inmanencia del hombre como solución para los padeceres del género humano. El humanismo nietzscheano constituye justamente un anticristianismo: Dionisos frente a Cristo, como anuncia Ecce Homo. Sin embargo, no deja cerrado el paso al planteo metafísico como se deduce de la visión del Hombre Nuevo que despliega Georg Kaiser en sus obras.

Existen dos tipos básicos de renovación anunciados por Kaiser. Aquello del profeta que más allá de sus límites sociales clama por el Hombre Nuevo urbi et orbi, consiste en la misión revolucionaria que se arroga en su período propiamente expresionista. Pero también hay otra que se gesta para la misma época: la del individuo renovado que se enfrenta a la masa incomprensiva. Al primer grupo corresponden Los burgueses de Calais, la trilogía Gas, Infierno Camino Tierra. Al segundo la trilogía de la pasión iniciada con Desde la mañana a la medianoche, El soldado Tanaka, La balsa de Medusa, La caja de música.

Con respecto al asunto que da motivo al Hombre Nuevo podemos decir que en la primera obra es histórico: los seis de Calais. Luego pasa al momento que le corresponde vivir: fábricas, cárceles, tribunales, prisiones; con personajes de su tiempo: empleados, obreros, pequeños burgueses. En esta etapa los caracteres pierden sus nombres pues se hallan en el drama por ser tipos. La cumbre de esta segunda tendencia podría ser Gas-segunda parte, en la cual la abstracción de los individuos y la ubicación espaciotemporal llegan a ser máximos.

Los dramas de la pasión se ocupan fundamentalmente de describir el mundo del que se revela el hombre en su "resurrección", la comunidad que lo rechaza y reniega de su metamorfosis.

La soledad del individuo concluye por predominar en la obra posterior a 1920, en estrecha relación con sus experiencias vitales; pero siempre bajo la idea-eje de que por lo menos un individuo puede potencialmente renovarse.

En la obra posterior a que hacemos mención el asunto se elabora en forma de parábola, tendencia que ya germinaba en Los burgueses de Calais. La dictadura, el militarismo y la guerra se combaten desde la obra estética con la sutileza que ofrece una parábola, esto es, un conflicto dramático sin

tiempo y sin época para su mensaje pero que, sin embargo, se ubica en un ambiente y con personajes aparentemente definidos y reales. Como ejemplos claros tenemos a El soldado Tanaka, La caja de música, La balsa de Medusa. Con la parábola el dramaturgo piensa el presente con prospección hacia el futuro de su generación, pero alude a ella con una realidad supletoria de la verdadera. Sin embargo cuando se estrenó El soldado Tanaka en Suiza, el agregado diplomático japonés en ese país protestó sintiéndose aludido pues coincidía con el ingreso de Japón a la Segunda Guerra. No siempre es fácil para el autor esconder la crítica directa tras una fantasía...

El mecanismo de la tragedia del Hombre Nuevo consiste en que siempre encuentra como obstáculo para su misión a un opositor con el cual se produce la antítesis de ideas, base del drama platónico elegido como modelo. Continuamente se hallan en lucha dos éticas, dos valoraciones del ser humano, dos conceptos de lo que es bueno o malo para el hombre. Sin embargo, a lo largo de los dramas, la postura del Hombre Nuevo pierde capacidad oratoria, cada vez gana más el opositor en su atracción de las masas. La imagen mística del hombre se pierde y diluye en palabras, mientras toma cuerpo el sacrificio cristiano de la inmolación.

Paralelamente los dramas de pasión en los cuales el opositor ya no es una figura de hombre sino la sociedad toda, se convierten en irónicos, con la risa del que no cree más en milagros. El grotesco de la muerte del Prestamista en Uno junto al otro constituye un testimonio fiel de la poca fe que el autor pone en implantar una ética a las instituciones y grupos humanos.

En el exilio surge la última obra para el Hombre Nuevo: La balsa de Medusa. En ella se combina la estructura geométrica de un drama del profeta como Los burgueses de Calais, con la indiferencia del mundo propio de los dramas de pasión. En la obra confluyen las dos líneas subrayadas, se sintetizan

el uso de la parábola con la tipificación de los personajes; el enfrentamiento del protagonista con un opositor y también con una masa en segundo momento. Constituye pues el testamento de un hombre, la denuncia de un idealista ético, la derrota de un luchador por la Humanidad.

Son cuatro décadas de creación, una vida que abraza la historia de nuestra primera mitad de siglo tristemente agitada y un mensaje que se pierde en las aguas de un mar sin Dios y sin creencia alguna. El peso de los hechos humanos hizo sucumbir hasta la completa destrucción moral a un profeta de nuestro tiempo. Kaiser se convirtió en un escéptico consumado y se recluyó en la intimidad de su lírica.

Escapemos del prójimo, parece decirnos en 1944, ya nada puede hacerse por el mundo. Significativamente su última trilogía, la helénica, demuestra su búsqueda en el pasado del cosmos armonioso y de la grieta que lo destruirá lenta pero fatalmente.

Ich dachte

und die Welt voll Lichts.

Ich tat

und alles schwand zu schwarzer Nichts.

(1944)

(Pensé

y el mundo se hizo toda luz.

Actué

y todo desapareció en negra noche.)

IX. = BIBLIOGRAFIA

1. Ediciones consultadas de Georg Kaiser

Kaiser, Georg. Werke. 6 Bände. Hrsg. von Walter Huder. Frankfurt a/M, Propyläen Verlag, 1970.

Briefe. Hrsg. von Gesa Valk, Mit einer Einleitung von Walter Huder. Frankfurt a/Main, Propyläen Verlag, 1980.

Teatro. "Gale" Un día de octubre. De la mañana a la medianoche. Buenos Aires, Losada, 1959.

2. Bibliografía sobre expresionismo

-Arnold, Armin. Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen. Stuttgart, Kohlhammer, 1966.

-Blanchard, Paul. Historia de la dirección teatral. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1960.

-Brugger, Ilse M. de. El teatro alemán. Buenos Aires, Centro Editor, 1968.

Teatro alemán del siglo XX. Buenos Aires, Nueva Visión, 1961.

Teatro alemán expresionista. Buenos Aires, La Mandrágora, 1959.

El expresionismo. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

-Diebold, Bernahrd. Anarchie im Drama. Frankfurt a/Main, Frankfurters Verlags Anstalt AG, 1921.

-Edschmid, Kasimir. Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus. Hamburg, Christian Verlag, 1957.

Lebendiger Expressionismus Auseinandersetzungen, Gestalten, Erinnerungen. München, Ullstein Verlag, 1964.

-Eykmann, Cristoph. Denk- und Stilform des Expressionismus.

- München, Francke, 1974.
- Fink, Eugen. La filosofía de Nietzsche. Madrid, Alianza Universitaria, 1976.
- Friedmann, Hermann y Mann, Otto. Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg, Rothe, 1956.
- Jacquot y colaboradores. El teatro moderno. Hombres y tendencias. (Conferencias de Arrás, del 20 al 24 de junio de 1957) Buenos Aires, Eudeba, 1967.
- Jolivet, Regis. Introducción a Kierkegaard. Madrid, Gredos, 1946.
- Kaiser, Wolfgang. Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura. Buenos Aires, Nova, 1964.
- Lamanna, Paolo. La filosofía del siglo XX. Primera Parte. Buenos Aires, Hachette, 1973.
- Melchinger, Siegfried. El teatro en la actualidad. Buenos Aires. Galatea-Nueva Visión, s.a.
- Mignon, Paul Louis. Historia del teatro contemporáneo. Madrid, Guadarrama, 1973.
- Modern, Rodolfo. La literatura alemana del siglo XX. Buenos Aires, Columba, 1973.
- El expresionismo literario. Buenos Aires, Nova, 1958.
- Nietzsche, Federico. El eterno retorno. Así habló Zaratustra. Más allá del bien y del mal. Buenos Aires, Aguilar, 1974.
- Pignarre, Robert. Historia del teatro. Buenos Aires, Eudeba, 1970.
- Paulsen, Wolfgang. Aspekte des Expressionismus. Peroidisierung-Stil-Gedankenwelt. Die Vorträge des Ersten Kolloquiums im Amberst/Massachusetts. Heidelberg, Lothar Stichm, 1968.
- Plebe, A. ¿Qué es verdaderamente el expresionismo?. Madrid, Doncel, 1971.
- Pörtner, Paul. Literatur-Revolution 1910-1925. Dokumente-Manifeste-Programme. " Bände. Darmstadt, M. Lichterband, 1960.

- Raabe, Paul. Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten und Reiburg im/Breisgau, Walter Verlag, 1965.
- Rest, Jaime. El teatro moderno. Buenos Aires, Centro Editor, 1976.
- Rothe, Wolfgang. Expressionismus als Literatur. Gesammelten Studien. Hrsg. von... München, Francke, 1969.
- Scheller, Max. El puesto del hombre en el cosmos. Buenos Aires, Losada, 1943.
- Soergel, Albert y Hohoff, Kurt. Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart. 2. weiter Band. Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1963.
- Spector, Jack. Las ideas estéticas de Freud. Buenos Aires, Timerman, 1976.
- Spengler, Oswald. La decadencia de Occidente. 4 tomos. Madrid, Espasa-Calpe, 1944-1946.
- Steiner, George. La muerte de la tragedia. Caracas, Monte Avila, 1970.
- Szondi, Peter. Theorie des modernen Drama. Frankfurt a/M, Suhrkamp, 1959.
- Veinstein, André. La puesta en escena. Su condición estética. Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1962.
- Vietta, Silvio y Kemper, Hans Georg. Expressionismus. München, W. Fink, 1975.
- Vogt, Paul. El expresionismo. Pintura alemana entre 1905 y 1920. Colonia, Du Mont, 1979.
- Marinetti, Filippo Tomaso. Manifiestos futuristas. Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978.

3. Bibliografía sobre las obras de Kaiser

- Diebold, Bernahrd. Anarchie im Drama. Frankfurt a/M., Frankfurters Verlags Anstalt, s.a.
- Lämmert, Eberhard. "Georg Kaiser: Die Bürger von Calais" en:
v. Wiese, Benno. Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur

- Gegenwart. Interpretationen. Band II. Hrsg. von... Düsseldorf, August Bagel, 1968.
- Denkler, Horst. Die Bürger von Calais. Drama und Dramaturgie. München, Oldenburg, 1974.
- Das Drama des Expressionismus im Zusammenhang mit den expressionistischen Programmen und Theaterformen. Diss. München, 1967.
- Neis, Edgar. Erläuterungen zu Georg Kaisers "Die Bürger von Calais". Hollfeld, Bange, s.a.
- Schürer, Ernst. Georg Kaiser und Bertolt Brecht. Über Leben und Werk. Frankfurt a/M., Athenäum Verlag, 1971.
- "Verinnerlichung, Protest und Resignation. Georg Kaiser Exil." en: Die deutsche Exilliteratur. 1933-1945. Hrsg. von Manfred Durzak. Stuttgart, Philipp Reclam, 1973,
- "Die nachexpressionistische Komödie" en: Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik. Stuttgart, Philipp Reclam, 1974.
- Steffens, Wilhelm. Georg Kaiser. Velber bei Hannover, Friedrich Verlag, 1974.
- Durzak, Manfred. Das expressionistische Drama. Carl Sternheim-Georg Kaiser, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1978.
- Bussmann, Rudolf. Einzelner und Masse. Zum dramatische Werk Georg Kaisers. Kronberg, Scriptor Verlag, 1978.
- Koenisgarten, Hugo. "Georg Kaiser" en: v. Wiese, Benno. Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter. Hrsg. von.. Berlin, Erich Schmidt, 1965.
- Fix, Wolfgang. Die Ironie im Drama Georg Kaisers. Phil. Diss., Stuttgart, 1951.
- Fürdauer, Victor. Georg Kaisers dramatisches Gesamtwerk. Phil. Diss., Wien, 1949.
- Eritze, Hans, H. Über das Problem der Zivilitation im Schaf-

- fen Georg Kaisers. Phil. Diss. Freiburg, 1955.
- Meese, Arnold. Die teorethische Schriften Georg Kaisers.
Diss. München, 1965.
- Behrsing, Kurt. Sprache und Aussage in der Dramatik Georg
Kaisers. Phil. Diss. München, 1958.
- Winckler, Wolfgang. Vision und Figur. Versuch einer Deutung
des Dramatikers Georg Kaisers als einer Gestalter von
Träumen. Phil. Diss. Marburg, 1957.
- v. Wiese, Peter. "Kaiser, Pygmalion" en: Das deutsche Drama
Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen, Band II.
Hrsg. von Benno v. Wiese. Düsseldorf, August Bagel, 1968.
- Wirth, Andrezej. "Kaiser und Witkiewicz. Das expressionis-
mus und seine Zurücknahme." en: Aspekte des Expresssionis-
mus. Periodisierung. Stil. Gedankenwelt. Die Vorträge des
Ersten Kolloquiums in Amherst/Massachussets. Hrsg. von Wolf-
gang Paulsen. Heidelberg, Lothar Stehm, 1968.
- Grimm, Reinhold. Das episches Theater. Hrsg. von.. Köln,
Kiepenhauer & Witsch, 1966.
- Armin, Arnold. Georg Kaiser. Hrsg. von... Stuttgart, Klett,
1980.
- Muschg, Walter. Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressio-
nissmus. München, Piper, 1963.
- Szondi, Peter. "Cinco veces Anfiteión" en: Lo ingenuo y lo
sentimental y otros ensayos sobre literatura. Buenos Ai-
res, Sur, 1974.
- Huizinga, Johan. El otoño de la Edad Media. 9na edición.
Madrid, Revista de Occidente, 1973.
- Selle, Gottfried. "Lucas Cranach precursos del manierismo"
(en: Eco, julio 1975, nº177. Bogotá, Buchholz; tomo XXIX)
- Strindberg, August. Camino de Damasco. Madrid, Cuadernos
para el diálogo, 1973.
- Golding, William. Señor de las moscas. 4ta. edición. Buenos
Aires, Minotauro, 1979.

Martens, Gunther. "Nietzsches Wirkung im Expressionismus" en:
Nietzsche und die deutsche Literatur. Hrsg. von...München,
Deutscher Taschenbuch Verlag-Niemeyer, 1978.

4. Bibliografía sobre la época y cultura postexpresionistas

-Coser, Lewis. Georg Simmel. New Jersey, Prentice Hall, 1965.

-Richard, Lionel. Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar. Barcelona, Gili, 1979.

-Aron, Raymond. La sociología alemana contemporánea. Buenos Aires, Paidós, 1953.

-Buber, Martin. ¿Qué es el hombre?. México, FCE, 1954.

-Diebold, Bernhard. Anarchie im Drama. Frankfurt a/Main, Frankfurters Verlags Ansalt, s.a.

-Durzak, Manfred. Das expressionistische Drama. Karl Sternheim-Georg Kaiser. München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1978.

-Grimm, Reinhold. Episches Theater. Hrsg. von... Köln, Kiepenhauer & Witsch, 1966.

-Königsgarten, Hugo F. "Georg Kaiser" en: v. Wiese. Benno. Die Dichter der Moderne. Hrsg von..Berlin, E.S. Schmidt, 1965.

-Mumford, Lewis. Técnica y civilización. Buenos Aires, Emece, 1945.

-Ortega y Gasset, José. Meditación de la técnica, Madrid, Revista de Occidente, 1977.

-Spengler, Oswald. La decadencia de Occidente. Madrid, Espasa Calpe, 1945.

El hombre y la técnica y otros ensayos.
Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947.

-Rühle, Gunther. Zeit und Theater. Band III/IV. 1925/1933. Von der Republik zur Diktatur. Frankfurt a/M., Ullstein, 1980.

- De Lubac, Henri. El drama del humanismo ateo. 2 edición corregida. Madrid, Epesa, 1967.
- Rathenau, Walther. La triple revolución. Madrid, Biblioteca Nueva, s.a.
- Jaspers, Karl. Die geistige Situation der Zeit (1931). Berlin, Gruyter & Co., 1949.
- Lorenz, Konrad. Los ocho pecados mortales de la Humanidad civilizada. Barcelona, Plaza & Janes, 1975.
- Simmel, Georg. Philosophie des Geldes. Zweite Auflage. Leipzig, Duncker & Humblot, 1907.
- Melanges de Philosophie Relativiste. Contribution a la Culture Philosophique. Paris, Alcan, 1912.
- Die Religion. Frankfurt a/Main, Rutten & Loening, 1906.

5. Aspectos teóricos y históricos del drama contemporáneo

- Aslan, Odette. El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético. Madrid, Gili, 1979.
- Klotz, Volker. Geschlossene und offene Form im Drama. München, Hauser, 1978.
- Castagnino, Raul. Teoría del teatro. Buenos Aires, Plus Ultra, 1967.
- Teoría sobre el texto dramático y representación teatral. Buenos Aires, Plus Ultra, 1981.
- Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. 4ta. edición. Madrid, Gredos, 1976.
- Staiger, Emil. Conceptos fundamentales de poética. Madrid, Rialp, 1966.
- Helbo, André et al. Semiología de la representación. Barcelona, Gili, 1978.
- Willwarth, George. Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia. Madrid, Alianza/Lumen, 1974.
- Bentley, Eric. The Theory of the modern Stage. An Introduction to modern Theatre and Drama. edited by...Tennessee,

- Penguin Books, 1979.
- Williams, Raymond. Drama from Ibsen to Brecht. Middlesex, Penguin Books, 1978.
- Altenberd, Lynn y Leslie, Lewis. A Handbook for the Study of Drama. London, Collier Macmillan Publishers, 1966.
- Diez del Corral, Luis. La función del mito clásico en la literatura contemporánea. Madrid, Gredos, 1957.
- Dilthey, Wilhelm. Vida y Poesía. México, FCE, 1945.
- Reaske, Christoher Rusell. How to analyze Drama. New York, Simon & Christer, 1966.
- Michael, Friederich. Gechichte des deutschen Theaters. Stuttgart, Reclam, 1969.