

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Facultad de Filosofia y Estudios Superiores

1-2
36

EUGENE O'NEILL

TESIS

que para obtener el grado de
MAESTRA EN LETRAS,
presenta María de la Luz Grovas



FILOSOFIA

**MEXICO
IMPRESA MUNDIAL
MCMXXXVI**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Al maestro don Antonio Caso,
guía de espiritualismo en el caos
ideológico reinante.

A Enrique Jiménez Montenegro,
cuyo entusiasmo por O'Neill ins-
piró este trabajo.

Lista cronológica completa de todo lo producido por O'Neill. Las obras marcadas con un asterisco son las que ya no figuran en la obra completa. Las traducciones marcadas con dos asteriscos, no son definitivas, porque no conociendo siquiera el argumento de las obras a las que se refieren, es imposible determinar qué acepción del vocablo inglés será la correcta en español.

1	A Wife for Life. *	Esposa para Toda la Vida.	1913
2	The Web. *	La Telaraña.	
3	The Personal Equation or The Second Ingeneer. *	La Ecuación Personal o El Segundo Ingeniero.	
4	Thirst. *	Sed.	1914
5	Recklessness. *	Imprudencia.	
6	Warnings. *	Avisos.	
7	Bound East for Cardiff.	Al Este con Rumbo a Car- diff.	
8	Bread and Butter. *	Pan con Mantequilla.	
9	Abortion. *	Aborto.	
10	The Fog. *	La Niebla.	
11	Servitude. *	Servidumbre.	
12	A Knock at the Door. *	Una Llamada a la Puerta.	
13	The Sniper. *	El Emboscado (?) El Trai- dor (?) * *	1915
14	Belshazzar. *	Baltasar.	
15	The Movie Man. *	El Cinematografista.	1916
16	Atrocity. *	Atrociad.	
17	The G. A. M. *		
18	Now I Ask You. *	Ahora te Pregunto.	
19	Before Breakfast.	Antes del Desayuno.	
20	He.	Accite.	
21	In the Zone.	En la Zona.	
22	The Long Voyage Home.	El Largo Viaje de Vuelta a Casa.	

23	The Moon of the Caribees.	La Luna de los Caribes.	1916
24	Beyond the Horizon.	Más Allá del Horizonte.	1918
25	The Rope.	La Cuerda.	
26	The Dreamy Kid.	El Chico Soñador.	
27	Where the Cross is Made.	Donde Está la Cruz.	
28	The Straw.	La Paja.	
29	Till We Meet Again. *	Hasta que Volvamos a En- contrarnos.	
30	Shell Shocked. *	Trastornado por la Metra- lla.	
31	Honor Among the Brad- leys. *	El Honor Entre los Brad- ley.	1919
32	The Trumpet. *	El Clarín, (?) El Portavoz, (?) El Vocinglero. (?) * *	
33	Exorcism. *	Exorcismo.	
34	Chris Christopherson. *		
35	Anna Christie.		1920
36	Emperor Jones.	El Emperador Jones.	
37	Gold.	Oro.	
38	Diff'rent.	Diferente.	
39	The Hairy Ape.	El Mono Peludo.	1921
40	The First Man.	El Primer Hombre.	
41	The Fountain.	La Fuente.	
42	Welded.	Ligados.	1922
43	All God's Chillun Got Wings.	Todos los Hijos de Dios Tienen Alas.	1923
44	Desire Under the Elms.	El Deseo Bajo los Olmos.	1924
45	The Ancient Mariner. *	El Viejo Marinero.	
46	The Great God Brown.	El Gran Dios Brown.	1925
47	The Book of Revelations. *	El Libro de las Revelacio- nes.	1927
48	Lazarus Laughed.	Lázaro Reía.	
49	Marco Millions.	Marco Millones.	
50	A Strange Interlude.	Un Extraño Intermedio.	1928
51	Dynamo.	Dínamo.	1929
52	Mourning Becomes Electra.	El Luto Sienta Bien a Electra.	1931
53	Ah, Wilderness!	¡Ah, Juventud!	1933
54	Days Without End.	Días sin Fin.	1934

* Imposible expresar, no ya por medio de una sola palabra, pero ni por medio de varias, el profundo sentido que encierra Ah, Wilderness! cuyo significado literal es: soledad, rusticidad, desierto, lo salvaje, lo agreste lo intocado. Y todo ello, aplicado a una poética juventud que el autor evoca en nostálgico suspiro. De ahí la traducción que ofrecemos, aun cuando no nos satisfaga plenamente.

Lista de las producciones que componen la obra completa autorizada de Eugene O'Neill, con las fechas de producción y publicación de cada una.

		Producción	Publicación
1	Bound East for Cardiff.	Al Este con rumbo a Cardiff. (1 acto).	1916 1916
2	He.	Accite. (1 acto).	1916 1918
3	Before Breakfast.	Antes del desayuno. (1 acto).	1916 1916
4	In The Zone.	En la Zona. (1 acto).	1917 1919
5	The Long Voyage Home.	El Largo Viaje de Vuelta a Casa. (1 acto).	1917 1917
6	The Moon of the Caribees.	La Luna de los Caribes. (1 acto).	1918 1819
7	Where the Cross is Made.	Donde está la Cruz. (1 acto).	1918 1919
8	The Rope.	La Cuerda. (1 acto).	1919 1919
9	The Dreamy Kid.	El Chico Soñador. (1 acto).	1919 1920
10	Beyond the Horizon.	Más allá del horizonte. (3 actos).	1920 1920
11	Emperor Jones.	El Emperador Jones. (8 escenas).	1920 1921
12	Different.	Diferente. (2 actos).	1920 1921
13	The Straw.	La Paja. (2 actos).	1921 1921
14	Anna Christie.	(4 actos).	1921 1922
15	Gold.	Oro. (4 actos).	1921 1921
16	The Hairy Ape.	El Mono Peludo. (8 escenas).	1922 1922

17	The First Man.	El Primer Hombre. (4 actos).	1922	1922
18	Welded.	Ligados. (3 actos).	1924	1924
19	All God's Chillun Got Wings.	Todos los Hijos de Dios tienen Alas. (2 actos).	1924	1924
20	Desire Under the Elms.	El deseo bajo los Olmos. (3 partes).	1924	1925
21	The Fountain.	La Fuente. (7 escenas).	1925	1926
22	The Great God Brown.	El Gran Dios Brown. (4 actos, prólogo y epílogo).	1926	1926
23	Lazarus Laughed.	Lázaro Reía. (4 actos).	1926	1927
24	Marco Millions.	Marco Millones. (3 actos, prólogo y epílogo).	1927	1927
25	A Strange Interlude.	Un Extraño Intermedio. (3 actos).	1928	1928
26	Dynamo	Dínamo (3 actos).	1929	1929
27	Mourning Becomes Electra.	El Luto Sienta bien a Electra. (3 partes de 4, 5, y 4 actos, respectivamente).	1931	1931
28	Ah, Wilderness. *	¡Ah, Juventud! (4 actos).	1933	1933
29	Days Without End.	Días sin Fin. (4 actos).	1934	1934

**LISTA DE LAS OBRAS EN EL ORDEN SEGUIDO
PARA SU ESTUDIO:**

1. Bound East for Cardiff.
2. He.
3. In the Zone.
4. The long Voyage Home.
6. Where the Cross is Made.
5. The Moon of the Caribees.
7. Gold.
8. Anna Christie.
9. Before Breakfast.
10. The Rope.
11. The Dreamy Kid.
12. Beyond the Horizon.
13. The Straw.
14. Diff'rent.
15. All God's Chillun Got Wings.
16. Emperor Jones.
17. The Hairy Ape.
18. The Fountain.
19. The Great God Brown.
20. Lazarus Laughed.
21. Marco Millions.
22. Dynamo.
23. The First Man.
24. Welded.
25. Desire under the Elms.
26. A Strange Interlude.
27. Mourning Becomes Electra,
Part one. Homecoming,
Part two. The Hunted,
Part three. The Haunted.
28. Ah, Wilderness!
29. Days Without End.

INTRODUCCION

"El espíritu no se agota en sociedad, ni en la inspiración, ni en la cultura; por encima de todo está el valor espiritual."

Antonio Caso

Todas las épocas que registra la historia de la humanidad han sido fijadas, en las múltiples formas que es dado al hombre emplear para expresar sus sentimientos, por los mismos hombres dotados de genio artístico que en ellas han vivido. Sus impresiones hechas forma, verbo, color o sonido, son el legado inestimable del arte a las generaciones subsecuentes; y para éstas, la mejor memoria del pasado, de mucho más valor que las meras noticias históricas, casi siempre inspiradas por la humana pasión partidaria, en tanto que la obra de arte es esencialmente desinteresada.

A nuestra generación le ha tocado en suerte vivir una de las épocas más intensas y difíciles que registra la historia del mundo, y aun cuando, precisamente por estarla viviendo, no podamos serena e integralmente juzgarla—puesto que tal cosa no es posible sino desde el punto de vista que sólo la distancia puede dar—sí percibimos claramente quiénes de entre nosotros son los seres dotados de excepcionales facultades, que les permiten darse perfecta cuenta del momento que viven y erigirse, por decirlo así, en providentes faros que en la espantable obscuridad que nos rodea destacan sus luces, esplendorosas o tenues, pero siempre visibles en el caos

y generosamente empeñadas en salvarnos del naufragio inminente.

Vivimos una era hondamente angustiosa. Llenos de zozobra, asistimos a la demolición, que pretende ser definitiva, de cuanto hasta hoy se consideraba como sagrado, valioso o respetable. Los valores espirituales se deprecian día a día, con rapidez vertiginosa, en la gigantesca Bolsa humana, barridos por el furioso huracán materialista que todo lo arrolla a su paso. Nuestra voluntad, debilitada por la falta de ejercicio—como dice James Hunecker—por la inanición, producto de una educación deficiente, sucumbe agotada. Nos damos cuenta de que estamos a un paso del abismo, pero no tenemos fuerza para apartarnos de su borde y cambiar la ruta. Vamos en apretada caravana, doliente y torturada por los mismos acicates que la espolean a seguir su precipitada carrera. ¿Hacia dónde?

No ya hacia el oasis de la propia renunciación en servicio al prójimo, por amor a él como a nosotros mismos, como manda Cristo; ni hacia el rincón tranquilo del aislamiento para el trabajo intelectual, que habrá de rendir frutos de servicio a la humanidad toda—el prójimo otra vez—o hacia el remanso tranquilo del hogar que casi todos los hombres hasta hoy habían reverenciado. Nada de esto es primordial ahora, desgraciadamente.

Verdad es que esta y otras cosas del mismo orden siguen y seguirán siendo el ideal y el estímulo más alto para una minoría selecta; pero la frenética turba, la que arrastra consigo, aun contra su voluntad, a la mayor parte de los hombres, no va tras nada de esto. No tiene tiempo para detenerse a disfrutar de lo verdaderamente bello que el camino le ofrece. Tal parece que, fatalmente condenada a correr sin descanso, una vez iniciado el loco maratón en pos de la consecución de las propias satisfacciones materiales, le es ya imposible retroceder y sigue la carrera desatentada, que sólo termina con la muerte.

La vida moderna es de tal manera vertiginosa y absorbente de la individualidad, que encadena los vuelos del espíritu. El hombre de hoy, atraído sin tregua en todos sus sentidos, huye de sí mismo; le resulta casi imposible separar un

instante siquiera sus ojos, cansados de contemplar el desfile abigarrado e interminable de espejismos, para cerrarlos suavemente y tratar de ver lo que lleva dentro de sí. Pocos son los que pueden abstraerse a la vorágine, y de entre ellos, los hombres que aun piensan y escriben, nos dan en sus propias impresiones el reflejo de los sentimientos que otros experimentamos, sin poder expresarlos en forma que pueda conmover a los demás, y cuando son sinceros, nos entregan en sus escritos la amalgama de sus dudas, su fe y sus esperanzas.

Y así asistimos, en ocasiones con enorme interés, a procesos espirituales que se desenvuelven ante nuestros ojos a través de las obras de hombres geniales.

Mientras unos se muestran inquebrantables en sus convicciones, que van creciendo en vigor y empuje a medida que la obra adelanta, otros, quizá los que más intensamente atraen el interés y la atención, tienen el valor de expresar el cambio, parcial o radical, que se operó en sus opiniones primitivas. "Los sublimes fracasados"—que dice Eduardo Pallares—, espíritus insatisfechos que buscan la verdad con desinterés. Condición esencialísima ésta, porque si falta, el pretendido cambio no engaña más que a quien dice experimentarlo, que el público, juez implacable, siempre penetra más o menos pronto en los motivos de tales mutaciones.

En nuestros días, y a pesar de quienes pretenden que el espíritu ha muerto, abundan los casos de mutaciones verdaderas, tanto más sonadas cuanto más ilustres son los hombres que las experimentan. No necesitamos remontarnos hasta un Pablo de Tarso o un San Agustín; nos bastará con recordar a Copéc, a Huysmans, a Papini y a Chesterton; o, espigando en casa, a Antonio Caso, Federico Gamboa, Ezequiel A. Chávez y José Vasconcelos. Hombres ilustres todos ellos, y de insospechable sinceridad, probada a través de toda una vida. En sus escritos o en sus cátedras, ha quedado la historia de la transmutación espiritual operada en cada uno de ellos. Los nuestros, nutridos en el frío positivismo, fueron rechazándolo, uno tras otro, para acogerse a más nobles doctrinas: aquellas que, por encima de todo, ponen el valor espiritual.

Eugenio O'Neill, la gran figura objeto de este humilde estudio, no ha sido hasta hoy, que yo sepa, considerada en este aspecto, a pesar de que, a mi modo de ver, es un caso bien claro.

Los críticos que consideran su obra desde los puntos de vista meramente técnico o literario, no se han ocupado de la faceta espiritual tan luminosa que hay en ella, sino para hacerse lenguas acerca de la diversidad de aspectos que, en el terreno metafísico, presenta la obra del dramaturgo. Pero estoy casi cierta de que, si acaso a muy contados de esos críticos, les habrá interesado lo que a mí me interesa más: la personalidad espiritual del gran escritor; tan rica en matices y a la vez tan diáfana, que fácilmente deja traslucir el tesoro que guarda.

De sobra sé lo difícil que es el abordar el estudio de una figura ilustre, cuyo brillo ha atraído ya a los capacitados para aquilatar sus excelencias. Cuanto pueda decirse respecto a O'Neill el dramaturgo, ha sido o está siendo ya dicho por autoridades en la materia. No abrigo, pues, la menor pretensión de añadir nada trascendental. Además, seguramente se me tachará de sentimentalismo, achaque, desde luego, muy propio de mi sexo, por lanzarme así tras lo hipotético, anteponiéndolo a lo positivo; pero es evidente que la personalidad espiritual de un hombre ilustre es de suma importancia para el entendimiento de su obra, y ese aspecto del dramaturgo es el que más ha cautivado mi interés.

Debo advertir que este trabajo es absolutamente original. El único libro que consulté fué el "O'Neill" de Barret Clark, que me proporcionó los datos biográficos sobre el dramaturgo, hasta 1927. "Ex profeso" me abstuve de consultar críticos, porque deseo expresar mi opinión personal sobre el que, con justicia, está considerado como el primer escritor dramático de su país al presente. He estudiado su obra con cariño, buscando, aun inconscientemente, penetrar lo que el autor quiso decir, a través de lo que dijo; captar el mensaje del hombre, más que el del dramaturgo.

Es, pues, a O'Neill, el hombre, al que trataré de presentar, como se me revela al través de su inquietante producción.

DATOS BIOGRAFICOS SOBRE EL AUTOR

Eugenio O'Neill, el máximo dramaturgo de su país, al presente, el aventurero de todos los mares, en el sentido literal tanto como en el metafórico, espíritu intranquilo como todos los grandes espíritus, es también "un sublime fracasado", cuya obra entera es una angustiosa interrogación que parece estar a punto de encontrar por fin su respuesta. La enorme incógnita que le ha torturado, es la misma que todos los pensadores han tenido ante sus ojos como una obsesión:

¿Cuál es la verdad? De esta gran pregunta se desprenden en avalancha abrumadora todas las que a diario nos martirizan con su insistente insolución, ¿para qué hemos venido a este mundo? ¿a dónde vamos? ¿vale la pena sacrificarlo todo por un ideal? ¿es cierto que el hombre no es sólo materia perecedera? ¿existe el pecado? ¿qué es la muerte? ¿hay después de ésta, otra vida, donde las desigualdades de aquí serán compensadas? ¿vale el amor más que nada en el mundo? ¿por qué son los hombres inclinados al mal? ¿qué son el mal y el bien?, etc. No acabaríamos nunca de enumerar las preguntas que el hombre quisiera ver contestadas, y que seguirán siéndolo, sólo en la forma en que hasta aquí lo han sido: por revelación, por intuición, pero sobre todo por la fe, la virtud excelsa sin la cual no podemos llegar a la bienaventuranza—en todos los significados que esto pueda tener para los hombres.

O'Neill, hijo de su siglo y de su país, ha vivido una vida intensa y múltiple que su obra refleja fielmente. Con breve-

dad reseñaremos el curso accidentado de la existencia de este hombre extraordinario, que corre parejas con el de su producción genial.

* *

Hijo de James O'Neill, el ilustre actor que hizo famoso el "Monte Cristo" en varios países, Eugenio O'Neill conoció bien el teatro desde su infancia, pero su obra no es, seguramente, el resultado de este precedente; es más bien la expresión incontenible de la desbordante inquietud espiritual del hombre que, a los veinticuatro años, en 1912, había probado ya la Universidad en Princeton, de donde salió sin obtener el bachillerato; el matrimonio—a los veintiún años—con Kathleen Jenkis, de Nueva York, de la que tuvo un hijo, matrimonio que se calificó de equivocación, y del que se emancipó tres años después; el trabajo en oficinas y en el teatro en que actuaba su padre; y principalmente, lo que más de acuerdo estaba con su espíritu ávidamente aventurero, los viajes a lejanos países.

Primero va a Honduras, en una expedición de gambusinos. Sesenta y cinco días en una barcaza noruega que por fin lo dejó en Buenos Aires donde hubo de ganarse la vida como oficinista, en diversas negociaciones. Trabajos a los que le obligó la necesidad, y los que pronto dejó, ya por su voluntad, ya despedido. De allí se hizo a la mar de nuevo en un barco ganadero con destino al Africa y regreso, que él hubo de hacer inmediatamente, por carecer de lo indispensable para subsistir en aquel país. De vuelta a Buenos Aires, un largo período sin empleo que lo obliga a embarcarse como simple marinero en un barco inglés de dudosa identidad que va rumbo a Nueva York.

En su país de nuevo, sigue por algún tiempo viviendo en la costa, mezclado con la hez de la gente de mar en la taberna "Jimmy the Priest's", ambiente que luego reproduce a maravilla en *Anna Christie*, y haciendo uno que otro viaje corto en barcos correos. Después de algunas semanas o meses—dice él mismo—se embarca en el trasatlántico americano "Nueva York", que hacía el viaje hasta Southampton, y en el mismo regresa a Philadelphia. A estas an-

danzas marítimas debemos la serie de obras que se ha denominado: **Sea Plays**, en la que los tipos, el ambiente, el léxico especial, todo resulta perfecto en su verismo, como reproducción fiel que es de la propia experiencia del autor.

Tras ellas vienen obras en las que va alejándose del mar, como él mismo lo hiciera al fin, al renunciar a sus aventuras marineras, para dedicarse a diversas actividades.

Primero, obligado por las circunstancias, se agrega a la compañía de su padre, haciendo el insignificante papel de carcelero en el "Monte Cristo", durante una jira de cuatro meses por el Oeste de los Estados Unidos. De vuelta a Nueva York ingresa al periódico "Telegraph", como reportero. El mismo dice que su medio año allí fué feliz, porque el trabajo le interesaba e hizo buenas amistades, entre ellas la del juez Latimer, su jefe, primera persona que comprendió que el muchacho valía y que habría de demostrarlo. Latimer dice que, al ingreso del neófito a la redacción del "Telegraph" como "cub reporter", le impresionaron acerca de él cuatro cosas: "su modestia, su caballerosidad, sus maravillosos ojos y su estilo literario."¹ A fines de ese año, 1912, la salud de O'Neill se resintió seriamente, ameritando su internación en un sanatorio para tuberculosos. Su vida hasta entonces, había sido una serie de irregularidades de todo orden, sin exceptuar el abuso de la bebida, y llegó un momento en que su sistema nervioso se alteró completamente y la tuberculosis asomó amenazante.

Poco más de seis meses permaneció en forzosa reclusión, pero bastó ese tiempo, no solamente para devolver la salud a su cuerpo, que, por otra parte, no necesitaba más que orden y reposo, sino también para serenar y fortalecer su espíritu que se encontraba tan maltrecho o más, que el cuerpo. El nos dice en el "Journal of Outdoor Life", 1923: "Fué en Gaylor donde mi mente encontró la oportunidad de cimentarse para poder dirigir y valorar las impresiones de muchos años pasados, en los que las experiencias se agolpaban una tras otra, sin dejarme un segundo para reflexionar. Allí, por la primera vez, pensé verdaderamente en mi vida pasada y

1 Eugene O'Neill, Barrett Clark, pág. 30.

futura. Fué, indudablemente, la forzada inactividad de la vida del sanatorio, lo que me obligó a entrar en actividad mental, especialmente por haber sido siempre de temperamento nervioso y sensitivo." ²

Una vez fuera de la casa de salud, O'Neill pasa una corta temporada con su familia, y luego otra, de más de un año, como huésped de los Ripping, una familia inglesa de su amistad, cuya residencia domina el Sound de Long Island. Su vida allí fué todo lo contrario de lo que antes fuera y la misma que, desde entonces, ha seguido con inquebrantable voluntad: leer, descansar, hacer ejercicio y escribir. Su deporte favorito, que es la natación, al que dedica casi la mitad de su tiempo, ha sido desde aquella época uno de sus mayores placeres; y seguramente, a él debe el dramaturgo su excelente salud actual y su ágil y vigorosa complexión. Durante este principio de su nueva vida, la inspiración surgió pródiga en él. Hasta entonces toda su experiencia como escritor se reducía a lo que le exigía su puesto de repórter en el "Telegraph", incluyendo la contribución de poemas humorísticos para una sección fija, "a colyum".

Clark encuentra estos poemas—"toscos, con algunos toques de vulgaridad y pocas muestras de dón literario, aun cuando hay una que otra línea aquí y allá que se apodera súbitamente de la atención". ³ Sin embargo, debe haber entre ellos "some good stuff", puesto que O'Neill ha conservado una gran cantidad de ellos, acumulada durante quince años, aun cuando no ha querido publicar ninguno.

Pero una vez que empieza a escribir para el teatro, O'Neill avanza con paso firme hacia la gloria que tan pronto había de sonreírle. Su producción primera, escrita en menos de año y medio, fué de doce obras, casi todas de un acto. De éstas no se publicaron ni representaron, y han sido destruídas, como puede verse en la lista completa que incluyo, las siguientes:

A Wife for Life, vaudeville, **Bread and Butter**, en cuatro actos, **Servitude**, en tres; **A Knock at the Door**, en un

2 Eugene O'Neill, Barrett Clark, pág. 12.

3 *Ibidem*, pág. 23.

acto, y **Belshazzer**, drama bíblico escrito en colaboración.

Se representó sin publicarse: **Abortion**, drama en cuatro actos; y en un volumen que llevó por título **Thirst**, cuya edición hizo en 1914 Richard Barger en su "American Dramatists Series", aparecieron: **Thirst**, **The Web**, **Warnings**, **Recklessness** y **The Fog**.

Los gastos fueron por cuenta de O'Neill padre, pues ningún editor quiso correr el riesgo de hacerlos por sí.

De estas obras sólo se representan la primera y la última. Las restantes del grupo son:

The Second Engineer, en cuatro actos, después llamada **The Personal Equation**, y **The Dear Doctor**, en uno; escritas ambas en la Universidad de Harvard en 1914, para el famoso curso de teatro de Baker, popularmente conocido como "el 47", al que asistió O'Neill enviado por su padre, quien, a pesar de que consideraba las incipientes facultades de escritor de su hijo con cierto recelo, que llegó aun a hacerle pensar que estaba loco, no dejaba de esperar que Eugene realizara "algo" una vez que "se hubiera encontrado a sí mismo". De esta asociación con Baker, quedó a ambos, maestro y discípulo, grata memoria. Baker dice que O'Neill se distinguía por su alejamiento de los demás, entre los que parecía el de más edad debido a su mayor experiencia de la vida y a su dedicación absoluta al trabajo, en el que progresaba visiblemente. Por su parte, O'Neill confiesa no haber sacado mayor provecho de la enseñanza técnica de Baker y sí en cambio del contacto personal con él.

Es indudable que no encontró de gran utilidad el estudio en el curso de Baker, porque no es un literato, sino un artista espontáneo, cuya preparación al iniciar su obra, se reducía a la experiencia de la vida, captada por su maravilloso dón de observación, y a haber leído mucho, sin orden ni concierto, cuanto caía en sus manos; no con el propósito de cultivarse sino por mero afán de saber.

Primero, Jack London, Conrad y Kipling, más tarde Marx, Kropotkin y Nietzsche; luego, según él mismo nos dice: "los griegos, los isabelinos, prácticamente todos los clásicos, y por supuesto, todos los modernos: Ibsen y Strind-

berg, especialmente el último".⁴ De aquí que la obra de O'Neill, reflejo toda la propia experiencia de la vida de su autor y orientada por tan caprichoso autodidacticismo, rompa desde un principio con todas las normas establecidas.

Algunas de las primeras producciones fueron muy imperfectas, por lo que no ha querido que se publiquen, y otras no lo han sido, sino hasta después de haber sufrido importantes modificaciones. Pero aun entre las primeras que arriba mencionamos, ya puede señalarse una: **Bound East for Cardiff**, única que nos faltaba enumerar, porque sigue figurando en primera línea entre sus compañeras del grupo de **Sea Plays**.

No obstante lo revolucionario de su producción, O'Neill, a diferencia de otros principiantes, no tuvo que luchar casi nada para darse a conocer, porque un sino favorable parece haber removido siempre cuantos obstáculos hubieran podido interponerse en su camino.

Después de corta estancia en Greenwich Village, N. Y., donde su filiación aventurera le ganó cordiales amigos lo mismo entre los radicales laboristas de los "International Workers of the World", que en el grupo anarquista, que entre los residentes de todas razas y colores del lugar, nuestro dramaturgo se trasladó a Provincetown, llevando consigo en una petaca todos sus manuscritos, que sometió al juicio de los "Provincetown Players", el grupo selecto de escritores y artistas que acababa de formarse, encabezado por George Cram Cook y Susan Glaspell, quienes desde luego vieron en él una promesa, después de haber leído **Bound East for Cardiff**.

Pronto estrenaron esta obra en el escenario natural del teatro "Wharf" de la localidad, con O'Neill en el papel del segundo contramaestre. Esta actuación, la del negro en **Thirst**, y la del personaje mudo en **Before Breakfast**, son las únicas que O'Neill ha hecho de sus obras.

Esto no es extraño, por cuanto a que casi ningún autor es actor al mismo tiempo; lo que sí llama la atención es que no guste de asistir a la representación de sus pro-

4 Eugene O'Neill, Barrett Clark, pág. 16.

ducciones, y en general a las de ningún otro, pues rara vez va al teatro, porque dice que él "siempre puede hacer una representación mejor en su mente, ya que, debido a su demasiada familiaridad con la técnica teatral, la actuación, excepto cuando está raramente inspirada, sencillamente se interpone entre él y la obra".⁵

Por esta razón no ha visto representar más que tres de sus producciones.

Durante los cuatro años siguientes al estreno de **Bound East for Cardiff**, todas las obras de un acto que produjo O'Neill fueron estrenadas por los "Provincetown Players" en el "Playwrights Theater" de Nueva York, al que se trasladó la compañía pasado el primer verano de su debut en Provincetown.

En 1916, Frank Shay publicó en "Provincetown Plays": **Before Breakfast** y **Bound East for Cardiff**, y en 1917, "The Smart Set" publicó con gran sorpresa de O'Neill por cierto: **The Long Voyage Home**, **The Moon of the Caribees** y **Ile**.

El mismo George Jean Nathan indujo a John D. Williams a publicar después: **Beyond the Horizon**, **Gold**, **Anna Christie** y **The Fountain**.

Fué en 1920 cuando Williams se atrevió, aunque con ciertos temores, a llevar a la escena **Beyond the Horizon**, en Nueva York. La obra triunfó a pesar de su tesis destructiva y pesimista, y desde entonces, el prestigio de O'Neill como dramaturgo quedó sólidamente establecido.

El reconoce la gran ayuda que debió a los "Provincetown Players", que tan consistentemente dieron a conocer sus primeras obras, a pesar del medio hostil en el que a veces hubieron de abrirse paso, y agradece también el apoyo que le han brindado Mencken y Nathan, el "Greenwich Village Theater", John D. Williams, y finalmente, el "Theater Guild", que desde 1928 estrena todas sus obras como antes lo hicieron los "Provincetown Players".

Pocos escritores podrán congratularse de ser tan afortunados como O'Neill, en este sentido, pues aun cuando su

⁵ Barrett Clark, pág. 26, tomado del New York Herald Tribune, Nov. 10 de 1924.

obra haya sido digna de apoyo, quizá sin él le habría sido difícil hacerla triunfar, debido a lo extremista de las innovaciones que desde un principio introdujo en materia de técnica teatral.

* * *

A partir de su consagración como dramaturgo, en 1920, la vida de O'Neill es casi la de los que no tienen historia.

En 1918 se había casado por segunda vez, con Agnes Boulton, y en 1927, al cerrar Barrett Clark su estudio crítico biográfico sobre él, nos dice solamente: que su segundo matrimonio había sido feliz y de éxito; que tenía dos hijos, un niño y una bebé, y que debía a su esposa más de lo que puede decirse.

Su vida, metódica y disciplinada, se dividía entre el trabajo y el deporte. Su afición al retraining y la soledad se acentuaba cada vez más. Vivía en Ridgefield, Connecticut, y pasaba los veranos solo; entregado al trabajo, en una inhospitalaria caseta de salvamento restaurada, llamada Peaked Hill Bars, hundida en las dunas de Cape Cod y distante cuatro millas de la civilización.

De 1917 a la fecha, las cosas han cambiado bastante. Sabemos que la situación pecuniaria de O'Neill, ahora envidiable, le ha permitido viajar varias veces: Las Bermudas, Europa, Asia... no ya como lo hiciera en su juventud, sino con toda la comodidad que el dinero en abundancia puede proporcionar. Y, finalmente, que el matrimonio próspero y feliz con Agnes Boulton, se deshizo bruscamente, en 1928, para dar lugar a una tercera unión; en esta vez con la actriz Carlotta Monterey, a la que conociera en el campamento veraniego de la difunta Elizabeth Marbury, en Maine, donde ambos eran huéspedes de honor.

La Monterey, mujer muy bella, de ascendencia danesa, era conocidísima en el mundo teatral californiano, pues su hermosura había hecho grandes estragos en dondequiera que aparecía. Sus amores con Ralph Barton, después de haberse ostentado en todos los círculos donde las celebridades artísticas se dan cita, terminaron con el suicidio del amante

abandonado, cuya potética carta de despedida terminaba con las palabras: "beso a Carlotta."

Pero he aquí que se encuentran O'Neill y Carlotta, y el amor los une. El se divorcia de su segunda mujer, y ella abandona totalmente su brillante vida artística y galante. Se casan, y la nueva señora O'Neill se contagia del amor por la soledad, que siempre ha mostrado su marido, al grado de que ni sus íntimos pueden verla.

Han transcurrido siete años desde este matrimonio y nada parece indicar un cambio de situación. Los innumerables curiosos empeñados en penetrar en el baluarte de aislamiento en que se han encerrado O'Neill y su tercera mujer, siempre resultan defraudados en su esperanzas. O'Neill y Carlotta sólo viven el uno para el otro y para el arte de él.

Esto es todo lo que puede saberse de su vida, pues tanto en su patria como en el extranjero, el dramaturgo es siempre huraño, desconfiado, y totalmente desafecto a la vida social. Muy parco en el hablar, se expresa en forma cortada y casi con monosílabos, excepto cuando se encuentra entre gente de confianza o habla de algo que le interesa. Su figura, tal como nos la entregan las fotografías, es la de un hombre alto, musculoso y fuerte; sus facciones son armónicas, pero como labradas a golpe de hacha, tanta energía revelan; su frente es noble y despejada; pero lo verdaderamente notable son sus ojos, que, además de ser bellos por su forma, son de tal manera expresivos, que con sólo mirarlos se penetran el genio, la audacia, la sinceridad y el espíritu ardientemente investigador que los animan.

Pocas veces he visto fotografías que, como la de O'Neill, y dentro de sus limitaciones, puedan de tal manera revelar las características de un espíritu a través de unos ojos. Cuando su primer retrato llegó a mis manos, ya había yo leído casi toda su obra, y puedo decir que no me sorprendió mucho lo que en él encontré, pues era precisamente lo que esperaba. La recia personalidad que se me iba revelando, no podía tener otra manera de expresarse a través de la mirada que aquella. Y esta es quizá una de las razones, intui-

tiva como la mayor parte de las que tenemos las mujeres, que me hacen creer que tampoco he errado mayormente en la semblanza espiritual que de O'Neill he ido formando, a través del conocimiento de su producción, que vamos a considerar.

LA OBRA

El orden seguido en el estudio de la obra, no es el rigurosamente cronológico; sino uno que, además de agrupar las producciones de acuerdo con sus características esenciales, va también de acuerdo con el desenvolvimiento espiritual y artístico del autor, que es claramente apreciable.

En la tercera lista de las que incluyo, puede apreciarse dicho orden, en el que habré de referirme a cada una de las obras.

Durante quince años, la producción de O'Neill va consistentemente de lo sencillo a lo complicado, tanto por lo que ve a la forma, cuanto al fondo, hasta culminar en la asombrosa trilogía inspirada en la Orestíada griega, que él intituló: **Mourning Becomes Electra**, y que es un magnífico canto, en el que rivalizan las voces de todas las malas pasiones, en estupendo concertante.

Después de esta obra, que marca un climax, la marejada furiosa parece serenarse, y durante dos años el dramaturgo permanece mudo. Al cabo de este tiempo, aparece **Ah, Wilderness!** y después de otros dos años, **Days Without End**, la última producción hasta este momento.

Las dos despertaron enorme interés, porque además de ser totalmente diversas entre sí, lo son también con respecto a todo lo anteriormente producido, teniendo sólo en común, el ser ambas manifestaciones evidentes de un cambio de tesis en el dramaturgo, que apreciaremos claramente al ocuparnos de ellas.

Dada la índole de este trabajo, que pretende penetrar esencialmente el íntimo sentido psicológico de la obra de O'Neill, puse gran empeño en conseguir todas las producciones que la componen. Desgraciadamente, me fué imposible obtenerlas; unas, porque nunca fueron impresas, y las que lo fueron, porque están totalmente agotadas. Por lo tanto, me concreto a mencionarlas todas en las listas que ofrezco, pues, para mi propósito, de nada serviría transcribir los breves argumentos y algunos otros datos que de las no existentes proporciona Barrett Clark, ya que esto no pudo darme la impresión personal que en todas ellas he buscado. Mi estudio se ciñe, pues, a la obra publicada, que consta al presente de veintinueve producciones.

La prolijidad de detalles con que me refiero a algunos de los argumentos me pareció necesaria, porque, de otra suerte, no habría yo podido exponer claramente mi interpretación del criterio del autor, formada a través del análisis indispensable de los caracteres, situaciones, ambiente, simbolismo, etc., que la obra presenta.

* * *

Empezamos por el homogéneo conjunto: **Sea Plays**, en el que encontraremos admirables estudios psicológicos de gente de ese medio, tomados de la vida real, como lo son la mayor parte de los caracteres de O'Neill; sólo que los del principio no muestran mayores complicaciones; casi todos son estudios individuales en los que se exhibe el hondo sufrimiento o el conflicto espiritual de una sola persona, sin que éste afecte, sino en forma secundaria o incidental, a otros seres.

Pero en cuanto pasamos de este grupo, la madeja empieza a enredarse y los tintes dramáticos se van acentuando, cada vez con más fuerza. Los tipos común y corrientes ya no satisfacen al dramaturgo, quien, poco a poco, va ahondando en busca de caracteres anormales y situaciones inusitadas, con un atrevimiento creciente que parece acusar una actitud de reto a todas las normas establecidas; aunque él mismo nos diga que su propósito es solamente mostrar

la verdad como él la siente: "Me propongo—dice—usar todo aquello de que pueda valerme, escribir sobre todo lo que existe bajo el sol, en cualquiera manera que se adapte, o pueda ser inventada para adaptarse, al tema. Y nunca me dejaré influenciar por otra consideración, que ésta: ¿Es la verdad como yo la conozco, o mejor dicho, la siento? Si es así a disparar y que las astillas vuelen donde puedan. Si no, no. Esto parece atrevimiento pero no lo es, simplemente significa que quiero hacer lo que proporciona placer y me da valor ante mis propios ojos. . . . Es solamente la vida la que me interesa como una cosa en sí, el porqué y el cómo no he intentado todavía tocarlos." 6

Esta declaración hecha con tan arrogante sinceridad, va en apoyo de mi tesis de que O'Neill va encontrando la verdad que tanto ha buscado, porque a pesar de que dice no preocuparse por el porqué y el cómo, eso sería al principio, pues las últimas obras revelan claramente que, poco a poco, se ha ido preocupando; y a menos que producciones posteriores vengan a desmentir lo que las últimas revelan, el incansable buscador ha encontrado al fin algo que satisfaga su sed de verdad.

* *

El grupo de **Sea Plays**, que hemos de considerar en primer término, comprende:

Bound East for Cardiff, Ile, In the Zone, The Long Voyage Home, The Moon of the Caribees, y Where the Cross is Made.

Muy hermosas todas; algunas con la belleza solemne de lo trágico que sacude intensamente nuestra sensibilidad, haciéndonos experimentar el goce artístico más puro por ir mezclado con la amargura del sufrimiento. Veremos estas obras en sus características esenciales y dentro del sentido filosófico que les es común: un determinismo fatalista cuyo *deus ex machina* es en este caso el mar, sacrificando despiadado a quienes le entregan su vida.

6 Eugene O'Neill, Barrett Clark, pág. 99.

Hay la circunstancia de que, cuatro de las obras que componen el grupo: **Bound East for Cardiff**, **In the Zone**, **The Long Voyage Home**, y **The Moon of the Caribees**, pueden considerarse como en serie, o como episodios fácilmente relacionables, pues tanto el teatro de los acontecimientos, como algunos de los personajes, les son comunes. En 1924, O'Neill permitió a Frank Shay representarlas juntas, bajo el título de **S. S. Glencairn**, con bastante buen éxito, y él mismo reconoce que la idea que les dió forma no es original, pues existe el "Anatol" de Schnitzler y quizá algunos otros ejemplos.

Las tres primeras se desarrollan a bordo del vapor inglés aventurero **Glencairn**, y la última, **The Long Voyage Home**, en una taberna de las que se encuentran en todos los desembocaderos del mundo, adonde llegan, en este caso, tres tripulantes del mismo barco mencionado. Empero, cada una de las referidas obras puede perfectamente considerarse por separado.

La aparición de los mismos personajes en algunas de ellas, es como sigue:

Olson, Driscoll y Cocky, aparecen en **Bound East for Cardiff** y **The Long Voyage Home**. Davis y Paul, en las dos primeras y además en **In the Zone**; Ivan, en **Bound East for Cardiff**, **The Long Voyage Home** e **In the Zone**; Scotty, en las dos últimas; Yank, en **The Moon of the Caribees** y en **Bound East for Cardiff**, y Smithy en todas, excepto en **Bound East for Cardiff**.

* * *

El último mencionado, un joven marinero inglés de rubio bigote, es el protagonista de **In the Zone** y figura de claros perfiles también en **The Moon of the Caribees**, donde, en realidad, no hay personaje principal, pues se trata solamente de un cuadro que pinta un paréntesis en la monótona vida de a bordo, al tocar el barco una de las islas del Caribe, donde la tripulación se alegra con placeres baratos, bajo la luna del trópico, en el barco mecido por las olas azules, y anclado muy próximo a la costa de vegetación

exuberante, donde siempre hay bellas muchachas de color de tabaco, que esperan a los marineros como los niños aguardan una deliciosa golosina. Smithy es la única excepción en el alegre conjunto; aislado y sombrío siempre, sólo encuentra gusto en beber, para ahogar la pena de amor que cuando el vino ha subido a su cabeza, se le escapa indiscreta, para vengarse de la reclusión en que la guarda. La novia a quien él quería tanto, no logró apartarlo de la bebida, y rechazado por ella, Smithy bebe cuanto puede para olvidarla. Al hablar de *In the Zone*, lo veremos nuevamente en el patético predicamento a que lo lleva esa actitud, tan en desacuerdo con la de todos los que le rodean.

* *

En *Bound East for Cardiff*, el marinero Yank, moribundo a causa de un accidente en el trabajo, delira con el sueño de su vida, que fué trabajar en tierra firme, donde nunca llegara el olor del mar ni pudiera verse un barco, y en unas cuantas palabras resume—de manera admirable—lo que es la existencia de los hombres de su oficio: “esta vida de marinero no es nada que cueste trabajo dejar—un barco después de otro, trabajo duro, poca paga y pésimo rancho; y cuando llegamos al puerto, una borrachera que acaba en pleito y todo el dinero que se va, y al barco otra vez—. Nunca llevarse con gente decente, jamás pasar del barrio marinero en cada puerto, viajar alrededor del mundo sin ver jamás nada de él; sin que nadie se cuide de si uno vive o muere, nada en esto que se sienta uno triste de abandonar.”⁷

Y la nota trágica se extrema con la triste muerte del pobre hombre, durante una noche de tormenta, que no le permite siquiera el consuelo de morir sobre cubierta, de cara al cielo, para poder contemplar la luna y las estrellas. Ha de ser en el estrecho camarote, de atmósfera casi irrespirable, donde los compañeros, rendidos por el rudo trabajo del día, roncan apenas se dejan caer en las literas; pobres bes-

⁷ *Bound East for Cardiff*, Eugene O'Neill, pág. 236.

tias humanas en las que la dura y monótona vida del mar ha matado casi todo lo que no sea el ser animal, al que nada importa que uno de ellos esté a punto de abandonar su mortal prisión, para entregarla al tirano implacable que la recibirá indiferente en su seno: "Después de todo quizá un lugar tan bueno como cualquier otro—sólo, que, yo... deseaba tanto ser sepultado en tierra firme", ⁸ dice el moribundo. Driscoll, el fiel e inseparable amigo de Yank, es el que lo acompaña hasta el último momento y su dolor nos parece más patético, al considerar la soledad moral en que lo deja la muerte del compañero de tantos años, único que le hacía soportable la triste vida a bordo.

He aquí el admirable cuadro, dolorosamente real, que encierra **Bound East for Cardiff**.

* *

Ille se desarrolla en el escenario de un mar glacial, en el que navega hace largos meses el ballenero Keeney en su barquichuelo, resuelto a no volver a casa sin determinada cantidad de aceite. Ha llevado consigo a Ana, su pobre mujer, guñapo de exquisita sensibilidad femenina, arruinada por una vida siempre llena de ansiedad e incertidumbre, por la suerte del marido ausente. Nervios a punto de romperse a fuerza de existir en continua tensión, dominando siempre la inquietud y la pena, para ofrendar al hombre, sólo el rostro amable, el ademán sumiso y la palabra de cariño. Pero después de los interminables días a bordo, en la flotante cáscara, azotada por las fieras inclemencias del mar de hielo, y ante la abierta posición del marido a regresar sin aceite, la desventurada pierde la razón súbitamente. Y como gran acorde trágico para terminar, Keeney, que ha estado a punto de ceder a los ruegos de su mujer, la abandona precipitadamente al oír jubiloso los gritos de su gente, que le anuncian "¡ballena a la vista!", precisamente en el momento en que, Ana, lejos ya del mundo de la realidad, ríe y canta a solas en su camarote. El climax es de gran belleza trágica.

§ Bound East for Cardiff, Eugene O'Neill, pág. 239

* *

In the Zone presenta al **Glencairn** navegando en la zona peligrosa durante una de las épocas más azarosas de la guerra mundial. **Smithy**, que se ha hecho sospechoso a sus compañeros por su retraimiento y mutismo, ha sido visto por uno de ellos, que se fingía dormido, escondiendo una cajita bajo la colchoneta de su litera. Avisados los demás y temerosos de que se trate de un espía, deciden averiguar qué hay en el escondite. **Smithy** se niega terminantemente a entregar la caja. Los otros lo dominan por la fuerza y satisfacen su curiosidad. La caja sólo contiene pruebas de la íntima tragedia moral de **Smithy**, rechazado por la novia que adoraba, por no haber tenido fuerza de voluntad bastante para dejar la bebida. Es de imaginar la vergüenza indecible de los curiosos ante el descubrimiento, hecho con todo lujo de crueldad, frente a **Smithy** reducido a la impotencia, mientras por su atezado rostro resbalan silenciosas lágrimas.

* *

El caso de **Olson**, en **The Long Voyage Home**, pone otra vez de relieve de manera vigorosa y patética, el dominio ineludible del mar sobre los que en él buscan el sustento. El hombre se ha pasado la vida tratando de regresar a su hogar—en Noruega—después de cada viaje. Pero el destino implacable lo detiene siempre en la primera taberna con la que se topa al bajar a tierra. Allí se emborracha hasta perder la conciencia, y el dinero que celosamente había reunido para invertirlo en el cortijo familiar, desaparece siempre por obra y gracia de las mujerzuelas que, en complicidad con los taberneros, embaucan fácilmente a la gente de mar.

Y a cada viaje la historia se repite. Tenemos la sensación de que **Olson** jamás volverá a casa; el mar le jugará siempre la mala partida que habrá de retenerlo impotente en sus garras.



Where The Cross Is Made, como el mismo O'Neill explica, fué una adaptación hecha de prisa, para tener obra que presentar al abrirse una temporada de los "Provincetown Players", de un argumento que estaba destinado a obra más extensa; la misma que, dos años después, publicó bajo el título de **Gold**; y hace la aclaración, sabiendo que muchos creerán que fué precisamente lo contrario, es decir, que de una obra de un acto hizo más tarde una de cuatro: "Menciono esto sólo porque sé lo imposible que es ampliar una obra naturalmente corta, para convertirla en larga, y difícilmente cometería yo un error tan fútil. **Gold** fué siempre de cuerpo entero para mí."⁹

El argumento de ambas obras es de gran fuerza emotiva, pero difícil de condensar armónicamente, aun en el espacio de los cuatro actos de **Gold**, que se apartan mucho de la clásica unidad de tiempo. Además, se introduce aquí el elemento fantástico que no existió en obras anteriores.

Para mí resulta de mucho mejor efecto la ultra condensación del asunto que ofrece **Where the Cross is Made**, a pesar de que ello implica, necesariamente, mucha explicación en boca de los actores, para poner al público en antecedentes indispensables para la inteligencia del asunto. No obstante eso, parece la obra más equilibrada, los caracteres quedan perfectamente delineados y el patético final viene a su tiempo, aunque quizá con demasiado apego a lo que esperábamos.

En tanto que en **Gold**, son tan divergentes las situaciones que se desarrollan en cada acto y pasamos por tanta penosa repetición, de los puntos esenciales que constituyen la obsesión del capitán Bartlett, que, decididamente, preferimos la obra de un acto, aunque conocida la otra, parezca incompleta la primera.

El asunto tiene aquí como eje la ambición de riquezas despertada en el capitán Bartlett, por el hallazgo en una isla desierta, donde van náufragos él y tres de sus compañe-

9 Eugene O'Neill, Barrett Clark, pág. 217

ros, de un cofre con alhajas y pedrería; que no llegamos a saber si son buenas o falsas, porque cuando los hombres dan con el tesoro, se encuentran todos ya medio locos por las penalidades consecuentes al naufragio, el hambre especialmente; a tal punto, que se deja entrever también, que pueden los supervivientes haber salvado la vida, gracias al sacrificio canibalesco de dos de los compañeros.

Entierran el cofre, levantando un plano del lugar, en el que marcan con una cruz el sitio donde está el tesoro, y rescatados por un barco, vuelven a casa, resueltos a fletar otro navío para ir a recogerlo. Bartlett, contra toda su voluntad, se queda en tierra, porque su esposa, que se oponía resueltamente al viaje, enferma de gravedad y al fin muere, y en vez del capitán, va al mando del flamante **Mary Allen**, su futuro yerno. Poco después, el barco naufraga también, con lo cual, la razón ya vacilante de Bartlett se ofusca por completo, y jamás vuelve a salir de su casa, cuya azotea hace adaptar, en forma de la proa de un barco, con la caseta de derrota, donde él se recluye, ocupado continuamente en escudriñar el horizonte para descubrir el **Mary Allen**, al que siempre espera. Sus dos hijos, Nat y Sue, lo atienden con cariño; pero la nota trágica más aguda es que al muchacho le hace creer el padre, poco a poco, que el tesoro existe, a pesar de que Nat ha visto con sus propios ojos las baratijas, evidentemente falsas, que el viejo trajo de la isla y que cree buenas.

Día por día, la mente de Nat vacila más frecuentemente, hasta culminar en que, una noche, cuando ya el muchacho había decidido enviar a su padre al sanatorio para librarse de su funesta influencia, el viejo marino, en arrebatado acceso de su mal, hace ver a su hijo al **Mary Allen**, que acaba de anclar en el puerto, y poco después, a los compañeros que llegan cargados con el pesado cofre que encierra el codiciado tesoro. Sólo el padre y el hijo ven lo que no está sino en sus imaginaciones enfermas. Ante la desesperación de Sue, el viejo capitán muere, agotado por el último acceso que le proporcionara la ilusión tan anhelada; y el hijo, perdida ya también la razón, se aferra a la contemplación del

plano de la isla para prepararse a su vez a ir a localizar el tesoro, en el lugar "donde está la cruz".

Como hemos visto, todas estas obras muestran idéntica tesis pesimista, que en algunas se vuelve francamente trágica. En forma invariable todos los protagonistas son víctimas del dominio del mar, que, como un poderoso genio del mal, los retiene contra su voluntad, casi siempre logra poseerlos hasta que le entregan la vida, y en caso contrario, las calamidades que les sobrevienen son siempre obra suya.

La obsesión de Bartlett, como la de Keeny en *Ile*, es la de satisfacer una ambición a costa de todo cuanto pueda interponerse en su camino, y alrededor de ella gira el drama, pero el ambiente de fatalismo es idéntico en todas las obras de este grupo.

* *

Por su conexión con él, en lo que se refiere a ambiente, mencionaremos en seguida: **Anna Christie**; drama no ya en un acto sino en tres, y adaptación del que, en un principio, llamó O'Neill: **Chris Christopherson**, porque era principalmente el estudio de un carácter masculino. La obra, que se presentó con éxito muy dudoso, no fué publicada, y poco después apareció modificada bajo el título de: **Anna Christie**.

En la segunda versión, O'Neill, aunque sin restarle importancia al personaje masculino, puso mayor énfasis que al principio en el femenino. Así en **Anna Christie**, tenemos por primera vez el conflicto psicológico, no ya de dos almas sino de tres, pues aunque de menor importancia, el tercer personaje también la tiene.

La tesis determinista que en esta obra se hace más clara, tiene, indudablemente, mayor alcance que el aparente, y se refiere también al ambiente, medio o vicio que se apodera del individuo y que solamente los hombres extraordinarios pueden vencer, nunca el ser mediocre, que fatalmente sucumbe sin haber podido liberarse.

En **Anna Christie**, empero, muestran un interesante contraste, por una parte Burke, el marinero fuerte, rústico, todo decisión, para quien el mar no ha sido un mal genio,

sino todo lo contrario, y que, orgulloso de la extraordinaria fuerza física que a él le debe, desprecia a quienes viven esclavos de míseros trabajos en tierra y considera la muerte en el mar como la única digna de quienes en él han vivido. Y por otra parte, Anna, la víctima del egoísmo paterno, cuyo espíritu había enfermado, quizá más que el cuerpo, en el ambiente impuro al que aquél la empujó, quien siente que un resurgimiento de vida sana se inicia en ella, en cuanto pasa algunos días sola con su padre, en el chalán carbonero, frente al mar imponente cuya belleza se le va revelando poco a poco.

Conforme transcurren los días, Anna va sintiéndose otra; su pasado triste se va esfumando y en el nuevo ambiente, en íntimo contacto con la naturaleza, le parece que allí ha vivido siempre y que lo anterior fué sólo un mal sueño. Chris, en cambio, inculpa al mar de todas sus desgracias. Una y otra vez, lo mismo cuando se excusa con su hija del abandono en que dejó a su familia, sin volver jamás al suelo natal; que cuando reprocha a la misma hija su naciente cariño por Burke, que del mar llega a arrebatársela; que, finalmente, cuando se siente anonadado por la certeza de la abyección de Anna, de la que justamente se considera culpable; siempre la misma queja expresa su obsesión: ¡El mar!, ese viejo diablo de mar tiene la culpa!

Este personaje es altamente humano y verdadero en todos sus aspectos. El tipo acabado del perfecto egoísta de cuya existencia somos directamente responsables las mujeres. Abandona a su familia en país lejano, sin volver a cuidarse de ella para nada, y a la muerte de su mujer, deja que la hija, que abandonó de cinco años, pase a América a vivir como criada de unos parientes campesinos, con los que, según él, estará divinamente. La vida campestre pondrá a la niña en inmejorables condiciones de salud. . .

Del refugio ideal huye Anna a los 16 años, deshonrada ya por el menor de los primos, y sola, se enfrenta con la vida de la ciudad. Lucha valientemente durante dos años, por no caer en la fácil pendiente que la llama; para sucumbir al fin, sin una queja para el padre egoísta, que, entre tanto, arrastra su vida entre el whiskey, el chalán carbonero, y la

vieja prostituta Martha. Las cartas de Anna, que son para él nada más que motivo de vanagloria con los amigos, siempre dicen lo mismo: Está bien y contenta, trabajando de niñera.

Reunidos al fin, gracias a una enfermedad de la muchacha que la obliga a tomarse unos meses de descanso de la azarosa profesión, el viejo Chris no tarda en encariñarse con ella; pero más que nada, con la comodidad y bienestar que la presencia de la hija le trae, e inmediatamente se siente dueño del destino de la muchacha, y disgustado ante la idea de perderla, cuando Burke se la pide por esposa. El mismo Burke tiene parecida actitud de egoísta autoridad, cuando la urge a que se disponga para irse con él; igual tono de mando para la mujer que ya considera suya.

Por eso ella, ante la actitud de los dos hombres, tiene el rasgo de rebeldía emancipadora que muestra la Nora de "Casa de Muñecas" y les dice que se han equivocado al creerla propiedad de ellos, una "cosa" de la que pueden disponer a su antojo. Ella no pertenece sino a sí misma, y se basta y se sobra para proporcionarse lo necesario.

El último rasgo de egoísmo de Chris se exhibe al desear que su hija se case con Burke, inmediatamente después de conocer la triste verdad acerca de la vida pasada de la muchacha; actitud en marcado contraste con su tenaz oposición anterior. ¡Para qué la quiere ya, si no es lo que él se figuraba!

Los tres personajes son igualmente consistentes y humanos, de acuerdo con la filosofía de O'Neill en esta obra que es de franco pesimismo determinista. La expresa por boca de Anna, quien, al recibir las disculpas llorosas de su padre, le dice: "Después de todo, nada hay que perdonar. No es tuya la culpa, ni mía, ni de nadie. Somos todos unos pobres tontos, y las cosas suceden; y sin más ni más nos encontramos mezclados en el mal; eso es todo."

A lo que Chris responde con su estribillo acostumbrado: "Tienes razón, Anna ¡pardiez! Nadie tiene la culpa. Es ese viejo diablo del mar."¹⁰

10 Anna Christie, Eugene O'Neill, pág. 97

Consideraremos ahora las tres últimas producciones de un acto, que figuran en la obra de O'Neill. Y las agrupamos, no por ser de un acto, sino porque pertenecen todas a idéntico tipo, uno que mucho se asemeja al naturalista, que por la rapidez de su desarrollo y trágico desenlace, caracteriza al "Grand Guignol".

A este género se acercan **Before Breakfast** y **The Rope**, principalmente la primera; la tercera, **The Dreamy Kid**, es algo inferior a las otras dos en fuerza dramática y en verismo, pero las tres son esencialmente psicológicas.

Before Breakfast, que fué la primera en aparecer, acusa la influencia de **La Más Fuerte** de Strindberg, pues la técnica es idéntica. En ésta, dos personajes, uno de los cuales no despega los labios. En **Before Breakfast**, no se ve de la segunda persona más que una mano que se extiende un momento para coger un trasto con agua. Sin embargo, el interés del público en el íntimo drama se mantiene vivo desde el primer momento.

A través del único personaje visible, que es la esposa, se sabe toda la dolorosa tragedia de degradación moral, que lleva al aristócrata y refinado Alfredo Rowland, "hijo único de millonario, graduado en Harvard, poeta y el mejor "partido" de la ciudad", a dejar bruscamente una vida que le es ya insoportable, al lado de una mujer vulgar, grosera y molesta, con la que se casó contra la opinión de su familia, impulsado solamente por la caballería. Sin más que el monólogo incoherente de la mujer, van perfilándose con rasgos claros y precisos, tanto el carácter cínico y bajo de ella, como la personalidad romántica y exquisita del hombre que se mata, sin una palabra de reproche y sin perder su posición de caballero, para con la mujer que arruinó su vida.

La escena, en un sórdido departamento de los que abundan en los Estados Unidos. Ella habla mientras prepara y toma el mísero desayuno, haciendo continuos reproches al marido, que, habiendo perdido el apoyo de su aristocrática familia, por casarse con una mujer de clase baja, no ha podido encontrar trabajo, debido a su impreparación de rico.

Le insiste para que se levante y vaya a buscar ocupación, pues con la miseria que ella gana no tienen ni para comer. Le calienta agua para que se rasure, y se la da a través de la puerta del cuarto contiguo, en el que él está.

La mujer se ha enterado, por una carta que substrajo del bolsillo de su marido, de que él ha encontrado una joven de su clase con quien consolarse de su desgraciado matrimonio, y que va a tener un hijo de ella, y le dice que si piensa que habrá de divorciarse para que él pueda casarse con la otra, está equivocado. Momentos después un sordo gemido. . . luego, ruido apenas perceptible de líquido que gotea. Alarmada, llama al marido en voz cada vez más alta, y, como él no contesta, y se oye el golpe de algo pesado que cae, ella se asoma a la puerta, prorrumpiendo en agudos gritos de espanto.

Admirable cuadro psicológico trazado en unas cuantas pinceladas. En la media hora que dura la obra, el espectador penetra en los respectivos estados de alma del marido y la mujer, e inconscientemente espera ya el horrible final.

* *

The Rope no tiene un desenlace trágico ocasionado por muerte, pero su ambiente todo es de tal manera sórdido y morboso, que deja una impresión angustiosa y deprimente.

Los personajes son todos tipos toscos, gente ruda, repulsiva física y moralmente, que sólo alienta al impulso de pasiones fuertes: en este caso, el odio y la avaricia. Hijos que no quieren a su padre. Este es un viejo semi idiotizado por la bebida y el fanatismo religioso, que continuamente recita de memoria pasajes bíblicos—igual que su hermano gemelo el Ephraim de **Desire Under the Elms**. Como éste, ya casi llegado a la vejez, se casa con una mujer joven que lo deshonra y tiene debilidad senil por el hijo que de ella le queda, llegando a odiar a la hija de su anterior matrimonio. Como después veremos, la terrible revancha de Eben en **Desire Under the Elms**, es involuntaria de su parte, producto inconsciente de la potente vida animal que es el aliento de la obra. En **The Rope** es el destino el que se encarga de

castigar a todos; haciendo que María, la nieta que parece heredar la semi-imbecilidad del abuelo que la odia, sea la que, casualmente, dé con el escondido tesoro, y sin saber que lo es, se divierta arrojando al mar, una a una, las relucientes monedas de oro que el viejo destinaba para su hijo predilecto, a quien siempre esperaba, a pesar de que huyó robándole parte del tesoro que todos codiciaban. Vuelve el descarriado, y apenas cruza con su padre algunas palabras se enfurece, porque éste se muestra empeñado en verlo ahorcarse de una cuerda que pende de un tapanco en el granero; medio que el viejo había ideado para hacerle encontrar el dinero allí oculto. Lucas, que interpreta de muy distinto modo la perfidia de su padre por verlo ahorcarse, se propone atormentarlo para que le descubra dónde oculta el tesoro. La otra hija y su marido, que han soportado al viejo durante varios años en espera de quedarse con el rancho y encontrar el dinero, también lo maltratan, pero todos quedan defraudados en sus esperanzas, pues no le sacan una palabra.

Mientras se retiran a comer, la chica, jugando, se cuelga de la cuerda, y la talega repleta de áureas monedas derrama su contenido sobre ella. María, entonces, las va arrojando una tras otra al mar, con grandes carcajadas. Así el tesoro, manzana de la discordia, se pierde para todos, después de haber proporcionado un juego delicioso a la desagradable chiquilla. Porque en esta obra, ni la niña es simpática. Puede decirse que O'Neill concibió en *The Rope* el poema del odio.

* *

The Dreamy Kid es obra un tanto forzada, sin tesis definida. El Kid, joven negro que tiene ya cuentas con la justicia, es un tipo de carácter indeciso, que no logra conmovernos, pues su resolución de quedarse al lado de la abuela moribunda, que lo ha hecho llamar, poniéndolo en peligro inminente de caer en manos de la justicia que lo persigue, no se debe a cariño por ella, sino sólo a la idea supersticiosa de que si la abandona en ese momento, le irá mal toda la vida. Ni siquiera el final, en el que vemos al muchacho caer en manos de la policía, nos satisface, pues desde el principio nos han hecho esperar la muerte espectacular de abuela y

nieto, y sólo vemos morir a la primera. Llegamos al final sin presenciar la tragedia que esperábamos y nos sentimos defraudados. El único rasgo agradable del Kid es el de obligar a su amante a escapar del peligro. No nos parece bien acabado el tipo, al que falta el cariño a la abuela, tan característico de su raza.

* * *

La primera producción extensa que fué un verdadero éxito para O'Neill, y que además es, en nuestra opinión, la que más claramente muestra su obsesión dominante de investigador incansable, bellamente simbolizada en esta obra, lleva por título: **Beyond the Horizon.**

Robert Mayo, el protagonista, muchacho campesino, es un espíritu delicado, generoso y romántico, de esos que suelen albergarse en cuerpos enfermizos y débiles. Su hermano mayor, Andrew, es todo lo contrario, fuerte, sencillo y práctico; a sus anchas en el medio campestre en que nació. Robert ha asistido algún tiempo al **College** donde su espíritu refinado encontró el alimento que necesitaba; pero su padre, que consintió en enviarlo allá sólo porque el muchacho, siempre enfermizo, de nada servía en casa, lo retira antes de que termine los estudios, pensando que el dinero hace más falta en casa. Desde pequeño, Robert ha tenido la obsesión, contemplando el horizonte, de conocer todo lo que queda más allá de él, y ahora, la ilusión de su vida está a punto de realizarse, pues va a partir para un viaje de tres años en el barco de su tío Dick. Desea marcharse además, porque ama a Ruth, muchacha a quien también quiere Andrew, y los hermanos se han tenido siempre gran cariño. El día de la partida, Robert, obligado casi por Ruth, le declara su amor, y enterado de que es él a quien ella quiere, renuncia al proyectado viaje. Andrew parte en lugar de su hermano.

Robert y Ruth se casan y tienen una hijita, a quien él adora. Pero apenas casados, ambos se dan cuenta del error que fué su matrimonio. No se comprenden. Robert no sirve para manejar el rancho, cuando su padre ha muerto y Andrew está lejos. Ruth, por su parte, ve ahora que debió ca-

sarse con Andrew y empieza a querer a éste a medida que pierde el cariño a su marido. Después de una escena violenta se lo dice así, en vísperas del regreso del ausente. Robert calla; él también se ha arrepentido amargamente de haber renunciado a su viaje, por ella, y se refugia cada vez más en el silencio, el amor de su hija y los libros que alimentan sus sueños.

Llega Andrew, enteramente curado de su cariño por Ruth, y les participa que va a establecer una granja en Buenos Aires, donde le han dicho que se hace mucho dinero. La desilusión de Ruth la vuelve cada vez más indiferente y dura con su marido, quien sufre en silencio, absorto ya por entero en el cariño de su hijita.

Cinco años más tarde, la niña ha muerto, el rancho va de mal en peor y Robert, indiferente a todo desde la muerte de su hija, se encuentra enfermo de tuberculosis en el último grado, y se rehusa a curarse, lo mismo que a hacer saber a Andrew su desesperada situación. Pero éste viene a visitarlos, y enterado de la enfermedad de su hermano, lo hace examinar por un especialista, quien declara que es un caso perdido. Robert recomienda a Andrew que se case con Ruth, para recompensarle lo mucho que a su lado ha sufrido, y muere contemplando la línea del horizonte que tanto deseó trasponer.

El simbolismo es muy bello. El horizonte de aspecto siempre cambiante, y lleno de promesas sobre lo que se oculta más allá de él. El anhelo siempre insatisfecho del alma humana en pos de un ideal, que, una vez logrado, se nos deslucen entre las manos. Y siempre así, hasta que la vida se acaba; no importa que el perfume se nos evapore, la flor se nos marchite y la gema se nos torne falsa; el alma no se cansa de perseguir señuelos, porque el afán de bien, de amor y de belleza está en su esencia y no puede saciarlo sino el Sumo Bien, como tan bellamente lo expresó Amado Nervo en *La Sed*:

“Inútil la fiebre que aviva tu paso;
no hay fuente que pueda saciar tu

ansiedad, por mucho que bebas;
El alma es un vaso
que sólo se llena con Eternidad."

O'Neill explica, en una carta al "New York Times", abril 11 de 1920, que la idea de esta obra se la proporcionó una experiencia real.

Un marinero noruego, compañero suyo en un viaje de Buenos Aires a Nueva York, se había escapado de casa desde niño para embarcarse, y en veinte años jamás había vuelto al hogar. Sin embargo, se lamentaba de haberlo hecho, diciendo que la vida en el rancho familiar era para lo que él había nacido. Y, naturalmente, O'Neill se puso a meditar sobre la posibilidad de que, si el hombre se hubiera quedado en casa, tampoco hubiera estado satisfecho; entonces habría suspirado por otra vida.

Barrett Clark consigna además, como dicho por Kemp, que entre las amistades que O'Neill cultivaba con las clases humildes, durante sus épocas aventureras, estaba la de un chiquillo medio idiota al que tomó mucho cariño; el cual, una vez que ambos estaban en la playa de Provincetown le preguntaba qué había más allá del mar, y qué más allá de Europa. "El horizonte", respondió O'Neill. "¿Y qué—persistía el muchacho—más allá del horizonte?"¹¹

Empero, si la idea la tomó O'Neill de la vida real, en experiencia ajena, es evidente que en Robert Mayo puso mucho de su propia personalidad, porque el personaje tiene, con su creador, parecido de familia. Todas las características que en él señalamos al empezar la sinopsis del argumento, se descubren en el O'Neill que en pos de aventuras cruzó mares lejanos, tanto como en el que, después, se dedica a sondear los más recónditos pliegues de la conciencia humana y los más extraños estados anímicos en busca, no ya de países desconocidos, sino de la verdad que quiere encontrar.

* *

En *The Straw*, también nos ha dejado O'Neill mucho de su propia personalidad. Quizá más que en otras obras;

11 Eugene O'Neill, Barrett Clark, pág. 14.

porque el ambiente peculiar de ésta, que es desusado, puesto que se trata de un sanatorio para tuberculosos, está tomado de su propia experiencia, como ya vimos al ocuparnos de su biografía. De ahí el realismo que en la obra se respira; y la sinceridad que se desprende de las impresiones que el autor nos entrega por boca de Stephen Murray, el joven periodista enfermo, en este caso, su portavoz.

Como él, O'Neill había llevado una vida extremadamente agitada, después de la cual, la paz del sanatorio fué un bendito sedante para alma y cuerpo; un oasis, en el que su fecunda imaginación pudo a sus anchas enriquecerse para entregar luego sus reservas en forma de valiosa obra de arte.

El romance que florece para Eileen, la madrecita de su padre viudo y hermanos pequeños, que por ellos sacrifica su salud a los dieciocho años, es doloroso, porque la enamorada es solamente ella. Esencialmente maternal, Eileen, olvidándose de su propia enfermedad, se encarga, desde su ingreso al sanatorio, de alentar la afición de Stephen por escribir, y le ayuda con su simpatía, mucho más que con escribirle las historias a máquina. El, egoísta, como la mayor parte de los hombres, toma todo lo que ella le ofrece, sin darle en cambio más que una fría amistad. La muchacha, que en un principio mejoró de salud, empeora de nuevo, con el sufrimiento de ver que su cariño pasa desapercibido y que Stephen, enteramente curado, se marchará para no volver. Para ella, él lo constituye todo, pues sus hermanitos la han olvidado; el amigo de la infancia, que era casi su prometido, huyó también al enterarse del carácter de su enfermedad; y el padre, otro tipo magistral del hombre egoísta—quizá más perfecto que Chris Cristopherson—, se casó, casi inmediatamente, con la mujer que había contratado para substituir a su hija en el trabajo de la casa.

Antes de que Stephen se marche, Eileen, fuera de sí por la pena y la fiebre que ha vuelto a subirle, le confiesa su amor, en forma hondamente patética, exculpándolo de toda responsabilidad, desnudándole su alma herida en todos sus afectos, y bendiciendo el sufrimiento que la tortura. El, profundamente conmovido, no responde sino para pedirle

que lo perdone y maldice al destino que los somete a tan dura prueba.

Tres meses más tarde, Eileen, que ha seguido declinando desde que él se marchó, está ya desahuciada y hace tres semanas que no escribe a Stephen, en vista de que él no contesta ya sus cartas. Este, que había procurado aturdirse en Nueva York, a pesar de todo no deja de pensar en ella y al fin viene a verla. La entrevista es muy triste. Hablan de todo menos de lo que en realidad les interesa. Eileen lo felicita por el éxito que han tenido sus cuentos, y él, displicente, dice que ya no le interesa el trabajo como al principio: "...me figuro que es como todo lo demás... cuando lo tiene uno se da cuenta de que ya no lo quiere".¹²

La misma idea de indiferencia hacia lo que se logra, después de haberlo deseado ardientemente, que señalábamos en *Beyond the Horizon*.

Eileen se convence en un momento de que Stephen sigue sin amarla. Miss Gilpin, la enfermera en jefe que tiene gran cariño a la enferma, al salir Stephen del cuarto de ésta, le dice que deseaba hablarle antes de que la hubiera visto, para enterarlo de que está desahuciada, y rogarle que no la viera si no podía ofrecerle cariño, dejándola, por lo menos, la esperanza de que podría llegar a amarla.

La noticia aflige sinceramente a Stephen, quien resistiéndose a creer que ya no haya remedio, dice que está dispuesto a casarse con Eileen para tener el derecho de cuidarla.

Vuelve frente a su amiga y le dice que sólo ha venido a confesarle que la quiere y que antes fingió, porque le dijeron que podía hacerla daño al saberlo. Ella fácilmente cree lo que tanto desea y en ese momento, el milagro se realiza. Stephen se siente de pronto invadido por inmensa ternura hacia ella, y ante el temor de perderla, casi delata la verdad sobre el grave estado de su salud. Como Eileen se muestra sospechosa, le viene la idea de decirle que lo que le ocultaba todavía es que él está nuevamente enfermo. El instinto maternal de la muchacha la hace reaccionar inmediatamente que lo cree en peligro.

12 *The Straw*, Eugene O'Neill, pág. 229.

Pero Miss Gilpin, ya a solas con Stephen, lo trae a la realidad nuevamente, repitiéndole que el caso de Eileen es, sin lugar a duda, enteramente perdido. Entonces él, desesperado, replica:

—¡Ah!, ¿por qué me da usted una esperanza perdida?" . . .

A lo que ella contesta tristemente, con tierna compasión:

—¿Y no es solamente e . . . vida misma, si bien se piensa? . . . Pero debe haber a . . . detrás de ella . . . alguna promesa de plenitud . . . de algún modo . . . en alguna parte . . . ¡en el espíritu mismo de la esperanza!"

Stephen (indiferente): "Qué significado tienen para mí ahora meras palabras." (Pero de pronto su actitud se torna en una de desdeñosa fuerza, violenta y casi insultante.) "¡Qué disparate! ¡Le digo a usted que ganaremos! ¡Tenemos que ganar! Todos los veredictos de todos los doctores, ¡qué importan! ¡Esto está más allá de ustedes! ¡Y ganaremos a pesar de usted! (Resentido.) ¡Cómo se atreve usted a usar la palabra perdido . . . como si fuera la última! ¡Confíeselo, caramba! Siempre queda la esperanza, ¿no es cierto? ¿Qué sabe usted? ¿Puede usted decir que sabe algo?"

Miss Gilpin (desconcertada y casi con las lágrimas en los ojos): "¿Yo? Yo no sé nada, absolutamente nada. ¡Dios os bendiga a ambos!"¹³

Muy bello final el de esta "paja", símbolo de la inmortal esperanza que jamás nos abandona, y una de las pocas obras en que O'Neill se aparta de su obstinado pesimismo, permitiendo que se filtre hasta la cerrada obscuridad un luminoso rayo, al admitir la posibilidad de que el amor triunfe sobre la muerte, y, lo que es más difícil, sobre el egoísmo y la indiferencia. No importa que Eileen muera, porque su amor ya ha encontrado eco en otro corazón, al que sólo el sufrimiento pudo sacar del muelle indiferentismo en que moría, creyendo vivir. Que no es vivir vegetar únicamente a través de la vida, sin gozar del amor y experimentar el su-

13 The Straw, Eugene O'Neill, pág. 242.

frimiento, crisol en que se forjan los más altos valores del espíritu.

* *

Habiendo reseñado ya **Gold** en conexión con **Where the Cross is Made**, pasaremos a ocuparnos de **Diff'rent**, otra obra psicológica que tiene como fondo y ambiente mediato el mar.

El motivo del rompimiento entre Emma Crosby, hija de un viejo marino, y su novio de igual profesión, se debió a un incidente de infidelidad meramente física; detalle nimio en la vida de la gente de mar, que el rígido criterio de la muchacha no admite disculpar. La vida de casi todos los protagonistas—con excepción de la del calavera Benny—alienta al compás rítmico de la ida y regreso de los hombres de la familia en cada viaje. Sin embargo, lo esencial del tema de esta obra es independiente del ambiente en que se desarrolla, pues se trata básicamente de un conflicto psicofisiológico que lo mismo se desenvolvería en cualquier otro medio.

En ella, O'Neill nos presenta un caso patológico, exhibido con toda la adecuada desnudez; no le basta ya con ofrecernos el trozo de vida sorprendido al azar, empieza a buscar lo desusado.

Emma, la protagonista, es un tipo "true to life", a pesar del contraste tan fuerte que existe, entre la excesivamente escrupulosa muchacha, que rehusa casarse con el novio a quien ama, porque éste ha tenido una aventura de un momento con una isleña semisalvaje, y la solterona que, treinta años después, ya bien cumplidos los cincuenta, se ha vuelto una vieja verde desvergonzadamente sensual, que no se detiene ante nada, en su loca infautación senil por un muchacho absolutamente indigno y que por la edad podría ser su hijo. El tipo, aun cuando no sea muy frecuente, es real. Nada raro es que una mujer, que ha visto desaparecer su juventud reprimiendo sus naturales instintos, llegue a la edad crítica en un estado de sobreexcitación neurótica, que la haga prescindir totalmente de cuanto siempre tuvo por recto y conveniente.

El tipo de Caleb, el prometido desdeñado, es ya un poco más forzado, pues es difícil imaginar un hombre que se pasa treinta años viviendo en abstinencia de anacoreta, dedicado a esperar fielmente a que la novia se decida a perdonar su desliz de un momento para casarse con él.

Esta artificialidad se extrema al llegar al desenlace, en el que Caleb, convencido ya de la chifladura de Emma por el perverso Benny, decide terminar su larga espera ahorcándose en el granero; y en seguida, la propia Emma, que ha demostrado hasta aquí absoluta falta de cariño por el hombre que le fué fiel durante treinta años, en un momento se siente arrepentida e inclinada hacia su víctima, al grado de ir también a ahorcarse a su lado.

No nos convence el recurso trágico, que no respeta leyes de consistencia en los caracteres, para lograr un final, que deja una decidida impresión de desconcierto en el espectador. El tipo femenino, que constituye un valioso estudio psicopatológico, desmerece con dicho desenlace. Esta deficiencia explica, seguramente, el que *Diff'rent*, que no ha mucho vimos representar en México, no pueda considerarse entre lo mejor que debemos a O'Neill.

* *

All God's Chillum Got Wings trata el tema escabroso del matrimonio entre blancos y negros en los Estados Unidos; asunto que, antes como ahora, es grave motivo de preocupación para los sociólogos de aquel país. A pesar de los esfuerzos de O'Neill por ponerse en el plano más elevado de amplitud de criterio, tolerancia y aun simpatía compasiva—lo más que ellos pueden ofrecer a la raza negra—los prejuicios raciales, que alimentan el sentido de superioridad del blanco sobre el negro, no le permiten conceder a Jim, su protagonista negro, al que demuestra gran simpatía, nada que en lo más mínimo rebase la línea de lo poquísimo que se permiten conceder a la raza de color, sus compatriotas blancos de Estados Unidos. Jim es inteligente, es bueno entre los buenos, "más blanco que los blancos" le dice su esposa blanca. Ella repetidas veces, y, sin embargo no consigue el amor

de Ella sino cuando ésta es ya una muchacha despreciada por todos, por su desliz con un granuja de su raza. Jim recoge lo que otros desprecian, con devoción y humildad tales, que bien se comprende que aun de la blanca deshonrada se le considera indigno.

Su ciega idolatría, que se conforma con que ella lo acepte como esclavo, sin pedir nada en cambio, le gana por fin el amor de la muchacha; pero el cariño de ambos está maldito; él no puede terminar su carrera de abogado, porque a pesar de su ejemplar dedicación al estudio, el sentimiento de su inferioridad junto a los blancos lo incapacita totalmente para mostrar lo que sabe, en el momento de los exámenes; y Ella, que lo ama profundamente, que no tiene más que a él en la vida, enloquece poco a poco, a fuerza de luchar con la obsesión que la obliga a pedir insistentemente que fracase Jim en el examen final, pues de lo contrario la raza blanca habrá quedado vencida.

Esta terrible paradoja es la que le arrebató la razón. Ella adora a Jim su marido, pero odia instintivamente a Jim el negro. Y él, que ha hecho indecibles esfuerzos para subir al nivel de ella, conquistándose un puesto de honor en la barra para que Ella pueda sentirse orgullosa; al verla tan contenta en su infantil locura por el fracaso final de su marido, domina su tremenda pena y desilusión, y agradece humilde y reverente la dádiva de la criatura en que Ella queda convertida al enloquecer. Ya no tiene esposa; solamente una niña enferma que cuidará tiernamente. Pero antes de esto hay un concepto nietzscheano que O'Neill pone en boca de Jim, que promovió grandes discusiones por su carácter blasfemo. Cuando Ella recobra su lucidez por un momento y pregunta a su marido si Dios la perdonará por haber querido matarlo, dice él: "Quizá pueda perdonar lo que tú me has hecho; y lo que yo te he hecho a ti; pero no veo cómo podrá perdonarse a sí mismo."¹⁴ Este culpar a Dios de males que los hombres en su soberbia han creado, resultó muy fuerte para el puritanismo yanqui. Sin embargo, la rectificación viene inmediatamente. Al ver a su adorada enferma, com-

14 All God's Chillun Got Wings, Eugene O'Neill, pág. 174.

pletamente presa ya de la locura que durante meses la acechó y convertida en una criatura indefensa, Jim, con todo fervor y humildad suplica: "¡Perdóname, Señor, y hazme digno! ¡Perdón, Señor, por haberte blasfemado! ¡Haz que este fuego de ardiente sufrimiento me purifique de egoísmo y me haga digno de la criatura que me mandas por la mujer que te llevas!"¹⁵

Cabe la duda de si el dramaturgo habría puesto las palabras blasfemas en labios blancos, aun para rectificarlas después, como aquí lo hace.

Una obra más, entre tantas que han abordado el problema para darle siempre idéntica solución: La unión entre blancos y negros, en plano de igualdad, es imposible; en tanto que los prejuicios que la condenan no desaparezcan. Su representación ofreció serias dificultades, llegando la intransigencia a tratar de impedir el estreno, no permitiendo que se presentaran al teatro los niños que tienen que figurar en el primer acto. Lo cual demuestra lo poco propicio que está aún el terreno, para solucionar el problema de manera diversa de como O'Neill lo soluciona, a pesar de su actitud de simpatía hacia la raza humillada: la infelicidad y la muerte, como castigo por infringir la inexorable ley separativa.

* *

Pasamos a ocuparnos del grupo de obras simbólicas, que comprende:

Emperor Jones, The Hairy Ape, The Fountain, The Great God Brown, Lazarus Laughed, Marco Millions, y Dynamo; todas ellas tratadas con técnica atrevidamente expresionista.

Emperor Jones, más que un drama, es un bello poema simbólico.

Jones es un negro americano que encarna a su raza, con todas sus taras de misticismo supersticioso e instintos primitivos, corregidos y aumentados por los modernos vicios de avaricia, ambición de poder desmedido y ladina astucia,

15 All Good's Chillun Got Wings, Eugene O'Neill, pág. 175.

que la gente de color asimila de su nueva patria. Hay en boca de Jones conceptos durísimos sobre los explotadores, que O'Neill quiere, indudablemente, aplicar a sus compatriotas blancos, tanto como a los negros. Hablando de las distintas clases de robos, Jones dice a Smithers, su socio:

"Hay el robo en pequeño como el que tú haces, y en grande como el que yo hago. Por el chico te echan a la cárcel más o menos pronto; por el grande te hacen emperador, y cuando estiras la pata te hacen famoso" (recordando) "si hay algo que yo haya aprendido en diez años de trabajar en los pullmans, orejeando lo que decían los blancos, es eso. Y cuando pesco la oportunidad de aprovechar lo que aprendí, me hacen emperador en dos años." 16

El negro, prófugo de la justicia norteamericana, por haber cometido homicidio, y cohibido hasta la abyección frente a sus compatriotas blancos, se siente omnipotente y superior ante los negros, cuando la suerte lo lleva entre ellos a una lejana isla, y una vez que lo han elegido emperador, gracias a sus astutas maquinaciones, venga en ellos las humillaciones de que a su vez fué objeto. Pero las taras ancestrales toman en él terribles represalias. El terror supersticioso y los remordimientos por los crímenes cometidos, se alían a los rebeldes súbditos que, desengañados al fin de su perfidia, lo persiguen implacables, al compás eloqucedor del monótono tam-tam, y van poco a poco cerrando el cerco al fugitivo, hasta acabar con su vida, tras mortales horas de loca carrera, al través de la selva tenebrosa, poblada, para él, de espantosos fantasmas.

En unas cuantas horas, toda la majestad y el poderío de Jones quedan aniquilados; y el pobre sér desgarrado, jadeante y exhausto que sucumbe al fin, bajo la descarga cerrada de balas de plata—únicas que, según él, podían herirlo—, no es ni la sombra del emperador Jones, ante quien se arrodillaban temblando sus salvajes congéneres, a quienes tan fácilmente había engañado y explotado.

16 Emperador Jones, Eugene O'Neill, pág. 17.

El simbolismo no puede ser más bello; las culpas del hombre y sus consecuentes remordimientos, lo llevan a la intrincada selva en que hallará el castigo. El monótono tam-tam evoca la impasibilidad del destino inexorable, que, por serlo, no tiene necesidad de apresurarse, y hay todavía el contraste entre Jones, fuerte entre los débiles, mientras le dura el poder debido a la perfidia, y Jones, derrotado, dejando en jirones la ropa, el valor y el prestigio usurpado, en su loca huída hacia la muerte.

Todos los cuadros que componen la obra, especialmente los de la floresta misteriosa, que como un monstruo vengador se alía a los burlados isleños para acabar con el fugaz emperador, son etapas, en el camino de éste hacia la muerte; y cada uno de ellos, va agravando la impresión de terror que en el negro producen, la obscuridad impenetrable, sólo interrumpida por las fantásticas apariciones de sus víctimas, evocadas por los remordimientos, y la certeza de que los enemigos lo cercan poco a poco, subrayada por el enloquecedor redoble del tam-tam, cada vez más cercano.

En el detalle de las balas de plata está el origen de la obra. El propio O'Neill dice que un anciano cirquero le refirió una versión que corría en Haití, acerca de su difunto presidente negro, Sam, quien había dicho que nunca lo matarían con una bala de plomo; que antes se mataría él mismo con una de plata.¹⁷

El redoble del tam-tam lo tomó asimismo O'Neill de las fiestas religiosas del Congo; y la idea de la selva tropical, de su propia experiencia, cuando se unió a la expedición de buscadores de oro, en Honduras Británica.

Quizá contribuyó mucho a hacernos estimar el valor artístico de esta obra, el haber podido admirar la muy bien lograda adaptación cinematográfica que de ella se hizo, que por fortuna llegó a México, y que es muy superior a las que también existen de *Anna Christie* y *A Strange Interlude*.

* *

En *The Hairy Ape*, "una comedia de vida antigua y

17 Eugene O'Neill, Barrett Clark, pág. 58.

moderna", inicia O'Neill la tendencia hacia el empleo de la máscara, que después veremos ampliamente desarrollada; en esta obra insiste mucho en el convencionalismo en la decoración, así como en que algunos de los personajes tengan aspecto impasible, como si llevaran máscaras.

La obra ofrece una tesis francamente inspirada en el ideal socialista, desarrollada a base de expresionismo, y que encierra hondo sentido filosófico. El contraste de clases que presenta es de lo más rudo. Por una parte, los pobres seres que agotan su vitalidad, en el abrasador ambiente de las entrañas de un trasatlántico de lujo: los fogoneros, que en perpetua fatiga mientras las máquinas del barco trabajan, son solamente parte del complicado mecanismo que lo mueve. No pueden descansar un segundo; nada saben de los seres que, más afortunados que ellos, van también a bordo, gozando de todas las comodidades que, en nuestro tiempo, están al alcance de quienes pueden pagarlas.

Yank, el protagonista, es un enorme bruto, de inteligencia casi rudimentaria, que se siente a sus anchas en el infierno de las calderas, en el que sus compañeros se ahogan, y que reprocha a éstos el no hallarse contentos como él. Su estribillo, repetido del principio al fin de la obra, es el no encontrar su acomodo, ni encontrárselo tampoco a los que fuera existen. Es un inadapto en toda la extensión de la palabra; una especie de hombre de las cavernas transplantado a esta época. De su vida de niño, sólo le queda el recuerdo de sus padres siempre borrachos, peleando entre sí y maltratándolo. Muerta la madre en un acceso de *delirium tremens*, él escapa, alistándose de grumete. Y desde entonces, su vida toda se reduce al barco, del que con orgullo se siente parte indispensable. Fuera de él, no conoce más que las miserables tabernas costeñas, donde siempre acude la gente de mar en busca de bajos placeres.

Pero sucede que la hija del magnate del acero, dueño del trasatlántico, joven enfermiza y enclenque por la herencia de degeneración que lleva a cuestas, tiene la humorada de visitar las calderas en busca de emociones fuertes. La visión de la muchacha, casi espectral por su aspecto delicado que realzan vestiduras blancas, es inusitada para Yank, que

jamás ha visto mujeres como aquélla, y lo saca de su embrutecimiento, lo suficiente para despertar en su muerta inteligencia, un deseo irresistible de aniquilar a aquella criatura, que, ostentando los atributos de su privilegiada posición, se atrevió a asomarse al infierno de los desposeídos, y luego, ante la vista espantable del hombro que más parece un gorila, casi se desmaya, en brazos del oficial que la acompaña.

Ante el horror de la muchacha al verlo, que sus compañeros le explican, diciéndole que lo creyó un mono, un frenesí de rabia se apodera de Yank, quien ya sólo vive con la esperanza de volver a encontrarla y saciar en ella todo su odio contra la clase a que pertenece, escupiéndole su desprecio.

El barco llega a Nueva York, y Yank, en compañía de otro fogonero, vaga por las calles y presencia la salida del templo, de un grupo de la gente rica que constituye su obsesión. Pasan frente a él como autómatas, tiesos e impasibles, encastillados en la superioridad que les presta su aventajada posición social, sin siquiera darse cuenta de la presencia de los que quedan tan abajo de ellos como la tierra que pisan.

Inútilmente Yank trata de insultarlos. Nadie le hace caso; hasta que, furioso, trata de golpear a alguno y es detenido por la policía, que lo maltrata hasta hacerlo perder el sentido. Vuelto en sí en una celda, se cree en una casa de fieras, y ante la hilaridad de sus compañeros de prisión que lo juzgan loco, expresa incoherentemente sus confusas ideas, que giran siempre, en torno de la odiada visión de la muchacha:

“Seguro—su padre... presidente del Trust del Acero...—hace la mitad del que se produce en el mundo—acero—donde yo me creía en mi elemento—es el suyo, en el que él se mueve—en eso—para hacerla a ella—¡y enjaularme para que ella me escupa!—... ¡El hizo esta jaula de acero—acero—éste no debía existir—eso es! Jaulas, celdas, cerraduras, cerrojos, barras—eso es lo que significa. Tenerme a mí abajo, para que él esté sobre mí. Pero me saldré!—¡Fuego!—eso lo derrite!—Seré fuego—bajo el ha-

cinamiento—fuego que jamás se apaga—ardiente como el infierno—estallando en medio de la noche.”¹⁸

Un mes después, ya libre, visita una rama de la liga de “International Workers of the World”, creyendo, por algo que oyó decir acerca de ellos, que, como él, desean sólo la destrucción de todo lo existente. Defraudado al encontrar solamente una unión sindical, los insulta, repitiendo su estribillo de que no tienen acomodo. Y presa de la idea torturante de que él parece un mono, se dirige de noche al parque zoológico. Allí, ante un enorme gorila, al que sus arrebatadas palabras y ademanes van excitando gradualmente, Yank desahoga el paroxismo de sus encontrados sentimientos.

No encuentra su lugar; lo que ha podido ver del mundo que no es el suyo, no le acomoda; y las gentes de aquél no lo encuentran semejante a ellos. A la muchacha le pareció un gorila, por eso viene a conocer a éste, para ver si realmente es su semejante. Con infantil entusiasmo, admira las hercúleas características del animal, y le envidia su pasado en las selvas de donde vino, que puede recordar cuando le plazca, y al que pertenece, aun cuando lo hayan arrancado de él. Además, tiene sobre el hombre la ventaja de no poder pensar ni hablar. . .

“Pero yo puedo hacer como que hablo y pienso—casi me salgo con la mía—casi—y ahí está el chiste” (se ríe) “no estoy en la tierra ni en el cielo, ¿me entiendes? Estoy en medio tratando de separarlos, aguantando los peores porrazos de uno y otro.”¹⁹

El final es trágico. El gorila, exasperado por la violencia de Yank, destroza los barrotes de la jaula y afianza a éste en mortal abrazo hasta quebrarle las costillas, después de lo cual, deja el cuerpo inerte dentro de la jaula, escapando él. Y el pobre inadaptado queda, por fin, en el lugar en el que creyó encontrar su acomodo.

18 The Hairy Ape, Eugene O'Neill, pág. 155.

19 Ibídem, pág. 167.

En la última frase de Yank arriba mencionada, el mismo O'Neill confiesa haber condensado la idea básica que anima esta obra—Yank es “el símbolo del hombre que ha perdido su antigua armonía con la naturaleza, la que tenía como animal, y que aun no ha adquirido en lo espiritual”.²⁰

Puesto que él mismo lo dice, no puede dudarse de que tal haya sido la idea filosófica que dió vida a *The Hairy Ape*; pero es evidente también que O'Neill presenta en esta obra una tesis eminentemente socialista, si bien no hace más que plantear el problema. El agudo contraste clasista está presentado con fuerza y verismo; los ricos de diversos tipos: el millonario rey del acero y su esmirriada hija, símbolo, a la Diego Rivera, de la degeneración física de los opulentos; los aristócratas, símbolos también, que saliendo del templo desfilan frente a Yank y su amigo, cambiando frases banales, altamente significativas de su petulancia y vaciedad; y frente a los referidos símbolos de las clases afortunadas, el que representa el grupo al que pertenece Yank: los trabajadores, que no necesitan más que resistencia física y excelente salud, para dejar ambas, en unos cuantos años, en las ardientes entrañas de un barco, a fin de que los privilegiados de la fortuna puedan gozar de una de sus muchas prerrogativas, viajando en él. Hay también, el hondo sentido que encierran los conceptos de los dos fogoneros, mientras contemplan, en los escaparates de la Quinta Avenida, joyas y pieles valiosísimas.

Dice Long contemplando las alhajas: “¡Nomás mira los condenados precios que tienen, más de lo que nuestro grupo gana en diez viajes sudando en el infierno, y ellos, ella y su maldita calaña, los compran como juguetes pa' colgárselos! ¡Sólo uno de ellos serviría pa' dar de comer a una familia de hambrientos por un año!”

Yank—“¡Oh, eso pa' nada sirve. Déjaselo a ella! Pa' nada sirve, ¿entiendes?”

Long—(Mirando pieles) “y esto tampoco sirve, ¿eh?, ¡pieles de pobres, inofensivos animales, degollados pa' que ella y los suyos se puedan calentar sus malditas narices!”

20 Eugene O'Neill, Barrett Clark, pág. 73.

No hay lugar a duda sobre el énfasis que pone el autor en hacer resaltar claramente los contrastes que señalamos. Por eso, **The Hairy Ape** es una de sus obras más interesantes y de las que más controversias han despertado, ya que su tema es cada vez de más palpitante actualidad; y si bien cuando la escribió no habíamos llegado a la efervescencia socialista que hoy vivimos, O'Neill estaba al tanto de cuanto en aquellos días había que saber respecto a socialismo; asiduamente se dedicaba a leer a Marx y se sentía inclinado a la nueva doctrina.

La idea primitiva de la obra, también la tomó de la vida real. Uno de sus compañeros en **Jimmy The Priest's**, un fogonero irlandés, apellidado Driscoll, se suicidó arrojándose al mar durante un viaje. Y el pensamiento de por qué lo haría, inspiró a O'Neil **The Hairy Ape**.²¹

* * *

En **The Fountain**, una vez más da O'Neill a saber de dónde provino la idea inspiradora. De ésta—que es una obra dramática y convencional—nos dice: que fué el resultado de su interés por la repetición insistente, que en el folklore se encuentra, de la hermosa leyenda que habla de un manantial maravilloso, fuente de eterna juventud.

Dice, también, que el haber situado la obra en la época del descubrimiento de América, es sólo porque el espíritu ansioso de aventuras que lo hizo posible, se prestaba a la exposición de la tesis que él quiso sostener, y confiesa no pretender exactitud demasiado educacional, por lo que hace a fechas o hechos en general.²²

Bien están dichas aclaraciones de parte del autor, porque **The Fountain**, no obstante los hermosos y altos vuelos de su simbolismo, nos resulta, a quienes conocemos bien la historia a la que se refiere, y aun llevamos sangre de aquella raza hispana, de la que él toma sus intérpretes, no sólo bastante cansada y convencional, sino francamente artificial por

21 Eugene O'Neill, Barrett Clark, pág. 74.

22 *Ibidem*, pág. 94.

lo falso de los caracteres. Esto es muy fácilmente comprensible, pues bien conocida es la incapacidad yanqui, para entender cuanto se refiere a otras razas. Por una parte, su observación no penetra más allá de la superficial, y luego, el arrogante sentimiento que los hace creerse superiores a todos los pueblos de la tierra, los lleva a pensar que la impresión que del extranjero tienen, es la única posible, justa e irrefutable.

El argumento de la obra es como sigue:

Juan Ponce de León y Luis de Alvaredo, dos jóvenes nobles españoles, vienen en la expedición del descubrimiento de América, llenos de ambición de riquezas y honores. Veinte años después, Luis ha ingresado a la orden dominicana, y Juan, que ha llegado a ser gobernador de Puerto Rico, se enamora de su pupila, Beatriz de Córdova, muchacha de diez y ocho años. Desde su mocedad, Juan había oído en Granada la leyenda de la fuente de la eterna juventud, que un moro le dijo encontraría en las misteriosas ciudades del Cypango y el Cathay; y ahora, que daría algo por recuperar su perdida lozanía, para que Beatriz pudiera amarle, oye repetir la leyenda de labios de Nano, un jefe indio, a quien los españoles han infligido graves perjuicios en su tribu y en su familia.

La obsesión de Juan acerca de la fuente, inspira al indio la idea de decirle que va a conducirlo al sitio donde aquélla se encuentra; en vez de lo cual, le tiende una emboscada, en la que el gobernador cae herido de muerte. Entonces, se da cuenta de lo absurdo de su anhelo, y se vuelve sinceramente a su Dios para rogarle perdone su pueril extravío.

La falsedad es patente en casi todos los caracteres. Juan Ponce de León es presentado como un joven español descreído, y por ende, desdeñoso con una mujer; dos datos evidentemente falsos, si se trata de presentar un tipo de español de aquella época, en la que la divisa era "Por mi Dios, por mi Rey y por mi Dama". Cristóbal Colón nos resulta, en vez del hombre de ciencia, ideal preferente al que se de-

bieron sus descubrimientos, un visionario de la restauración de las Cruzadas; doña María de Córdova es una moderna hembra de las que enamoran a los hombres, cosa igualmente bastante rara en aquellos tiempos. Finalmente, Diego Menéndez, el fraile Quesada y aun el Padre Superior de los Dominicos de Cuba, son para O'Neill diversos ejemplares de un mismo tipo, cuyo representativo más característico, el que reúne las más fuertes pinceladas del autor, es el primero; Diego Menéndez, a quien vemos en el primer acto como un simple monje franciscano, convertido al final en obispo, y cuyo encumbramiento sólo sirve para acentuar más los vicios de hipocresía, crueldad, dureza y ambición, que al principio se acusan ya en él claramente.

Sin duda, el criterio estrechamente adverso a la casta sacerdotal que muestra O'Neill, lo lleve a incurrir en uno de los más grandes errores de caracterización apropiada, que puedan imputársele; ya que, bien sabido es, pues todos los historiadores están de acuerdo en este punto, que fueron precisamente los religiosos la única fuerza opuesta a la crueldad y avaricia de los conquistadores españoles hacia los indios; sus pacientes y abnegados mentores, guías espirituales y desinteresados benefactores materiales. Por eso resultan tan francamente falsos los tipos de religiosos de *The Fountain*. Sólo con Luis de Alvaredo, convertido en fraile dominico hacia el fin de la obra, muestra O'Neill, no precisamente simpatía, sino la necesidad de conservar la consistencia en el carácter del personaje, no convirtiéndolo en un malvado; pero su antipatía por la casta es tan evidente, que aun en la descripción que hace del Padre Superior de los Dominicos dice que "sus grandes ojos tienen la calma opaca de una vaca que rumia"²³

Es por este convencionalismo de los caracteres, indudablemente, que aun los mismos compatriotas de O'Neill no encontraron de su gusto *The Fountain*, la que, representada, debe ser algo semejante a las películas hechas en Hollywood que ofrecen tipos extranjeros, los que, con muy raras excepciones, resultan ridículas en su absurda impropiedad.

23 *The Fountain*, Eugene O'Neill, pág. 186.

¡Qué distinto y qué grande es O'Neill cuando trabaja con lo que conoce! La distancia que media entre lo sublime y lo ridículo, evidentemente. Y la obra pudo ser sublime, puesto que el ideal que la inspiró es muy alto. La perenne búsqueda de la felicidad. Esa abstracción que encarna todos los humanos anhelos: amor, juventud, poder, riquezas. Espejismos siempre renovados ante los ojos afanosos de la humanidad.

El simbolismo filosófico de *The Fountain*, precursor del de *Lazarus Laughed*, es una mezcla de panteísmo y teosofismo que no pueden delimitarse claramente, pero su esencia es: El amor es Dios, Dios es Amor, y el Amor es eterno. Se renueva continuamente para que la vida pueda existir. La muerte no existe, puesto que el espíritu es inmortal. Edad y Juventud son el ritmo de la eterna Vida. Todas las creencias religiosas son una gota dentro del manantial que les dió vida y al que habrán de volver. La Vida, la Belleza, el Amor, todo es uno con Dios, que es su principio y su fin. Además, unido aquí íntimamente a la idea religiosa, el anhelo insaciable que en *Beyond the Horizon* va tras lo desconocido, es una vez más el tema; sólo que aquí persigue, con la juventud, la felicidad en el amor. Ahora lo encontraremos en igual tesitura, si bien enriquecido por la nota dolorosa que implica la incomprensión en torno de un espíritu exquisito, en: *The Great God Brown*.

* *

Es obra ésta, de tan difícil comprensión, por su complicado simbolismo implícito, tanto como por el recurso empleado para acentuarlo, que significa el uso de máscaras por los personajes, que, aun con la explicación que el autor se sintió obligado a ofrecer al público, antes del estreno de la obra en el teatro de Greenwich Village, en 1926, cuesta trabajo penetrar toda la sutileza que O'Neill puso en ella. Después de resumir el argumento, reproduciremos algunos párrafos de dicha explicación para la mejor inteligencia de nuestros comentarios.

Billy Brown y Dion Anthony son hijos, respectiva-

mente, de los socios de la firma de contratistas-constructores Anthony & Brown, y muy buenos amigos. Billy es un muchacho sano, alegre y fuerte, pero de inteligencia muy mediana. Dion es débil, nervioso, reservado, poseedor de un gran temperamento artístico y muy inteligente. En una palabra: materia y espíritu en contraste. Margaret, la muchacha a quien los dos aman, con el instinto maternal que la inclina a dar al más necesitado, escoge a Dion; pero no al verdadero, pues éste jamás se atreve a mostrarse sin la máscara que le impone la incomprensión que le rodea. Al declarar su amor a Margaret pretende mostrarse tal cual es, pero ante la extrañeza rayana en miedo, de ella, que en la triste faz torturada no reconoce al joven Pan que le es familiar, el enamorado vuelve a enmascararse para siempre.

Mientras el joven matrimonio pasea durante varios años, en luna de miel, gastando desenfrenadamente el capital que representaba la mitad del negocio—ahora todo de Brown—éste, gracias al oropel de bombo con que viste su mediocridad, se ha convertido en el gran Brown, el magnífico hombre de negocios ante quien los amantes del dinero se inclinan.

De vuelta a la patria, Margaret se humilla a pedir a Brown que emplee a su marido, quien sin dejar de amarla, cada vez se hace más afecto a la bebida, y aun ha dejado de pintar, única actividad a que se dedicaba. Pronto las valiosas ideas de Dion son el mejor elemento para el negocio de Brown, a quien faltaba iniciativa. Este, en su interior, no puede perdonarle la superioridad intelectual que tiene sobre él. A pesar de su actual prestigio financiero, se siente inferior a Dion, quien le quita aun el cariño de su amante Cybel, como antes le quitara el de Margaret.

Sin embargo, Dion también se considera vencido porque se ve obligado a vivir una innoble farsa, de acuerdo con la máscara que el destino le puso. Su espíritu, exquisitamente sensitivo, se repliega altivamente ante la incomprensión. A veces el secreto quiere escapársele, pero con férrea voluntad lo vuelve a su escondite.

Dice a Brown, que le habla de lo bien que Margaret se ha expresado de él: "mentía acerca de su marido, no de mí,

¡tonto! . . . Pero de qué sirve explicar (irritado de pronto) . . . ¡Qué quieres! Me avengo a cualquier cosa, excepto a la humillación de gritar secretos a los sordos." ²⁴ Recordando a sus padres dice: . . . "qué extraños somos unos para los otros. Cuando murió, la cara de mi padre me pareció tan familiar que me preguntaba dónde había encontrado a ese hombre antes. Solamente en el instante de mi concepción. Después de esto nos hicimos hostiles con oculta vergüenza. ¿Y mi madre? Recuerdo una muchacha dulce y rara, con ojos afectuosos y asombrados, como si Dios la hubiera encerrado en un cuarto obscuro sin ninguna explicación. . . ." "Yo era la única muñeca que nuestro ogro, su marido, le permitía, y ella jugó a la madrecita conmigo por muchos años, en aquella casa, hasta que, por fin, a través de mis lágrimas, la vi morir, con el tímido orgullo de una muchacha que al fin ha dejado crecer su vestido y se ha peinado de alto. . . ." "y siguiendo la naturaleza su curso, llegó otra mujer que me llamó her boy a la luz de la luna y se casó conmigo y se convirtió en tres madres en una sola persona, mientras yo me embadurnaba las manos de pintura y trataba de ver a Dios"; (se ríe locamente, ajustándose la máscara) "pero el viejo humorista me dió ojos miopes, de manera que ahora tengo que abandonar mi búsqueda de El y cambiarla por la del omnipresente, próspero y Gran dios Brown." ²⁵

Agotado por los excesos Dion muere de un síncope, a solas con Brown a quien lega su máscara, diciéndole: "Te dejo a Dion Anthony, para que le ames y obedezcas para que te conviertas en él—entonces mi Margaret me amará—mis hijos me amarán—Mr. & Mrs. Brown and Sons, felices para siempre." (Quiere terminar con una sardónica carcajada, pero el postrer espasmo se la corta, y al caer él de rodillas ante Brown, cae también la máscara mostrando su verdadera faz, de mártir cristiano, a punto de morir.) "Perdóname, Billy, sepúltame, escóndeme, olvídame, por tu propia felicidad. . . ¡Que Margaret te ame! . . . Bienaventura-

²⁴ The Great God Brown, Eugene O'Neill, pág. 43.

²⁵ *Ibidem*, pág. 44.

dos los mansos y humildes de corazón. . .”²⁶ y muere empezando a murmurar el Padre Nuestro. . .

Brown, de acuerdo con la voluntad de Dion, sepulta su cadáver en el jardín y provisto de la máscara del difunto toma su puesto al lado de Margaret y sus tres hijos. Todos ellos se muestran encantados del cambio que parece haberse operado en el carácter, a últimas fechas tan duro, de Dion; especialmente su mujer, en quien Brown derrama el tesoro de su cariño insatisfecho de tantos años. Naturalmente, lleva una vida de duplicidad, siendo Brown en la oficina y Dion en la casa del muerto, cuyas características adquiere en cuanto se pone la máscara.

Finalmente, resuelve matar a Brown, para desaparecer como tal y quedarse solamente Dion para seguir gozando de su felicidad. Pero la policía cree que es Dion el que ha matado a Brown y, al perseguirlo lo matan, sin que Margaret se dé cuenta de la substitución que se había operado.

El cambio de la realidad a la fantasía es continuo en la obra, sin más que el quitar y poner de las máscaras. El convencionalismo llega al punto de que, al levantar a Brown muerto, es su máscara la que cogen reverentemente, como quien conduce un cadáver. Asimismo, al morir Brown, Margaret recoge la máscara de Dion, y le habla, como si se tratara del cuerpo muerto del que cree su marido.

O'Neill explica sus personajes, con y sin máscara, de la siguiente manera: “Aun los nombres entrañan significación simbólica: Dion Anthony personifica a Dionisos y a San Antonio—la creadora y pagana acepción de la vida, en eterna pugna con el espíritu cristiano de renunciación, y como resultante de la lucha en nuestra época, el mutuo agotamiento. La alegría creadora de la vida por la vida misma, resulta frustrada, abortada, torcida por la moralidad, de Pan en Satanás; un mefistófeles que se mata a sí mismo para sentirse vivo. El cristianismo, antaño heroico en sus mártires por su intensa fe, ahora implorando débilmente por intensa fe en algo, aun en Dios mismo.”

26 The Great God Brown, Eugene O'Neill, pág. 45.

En la obra, es Cybel, la pagana madre tierra—quien afirma con autoridad ante Brown moribundo: "Padre Nuestro que ERES!" "a la vez que es ella misma la que trata de inspirar a Dion con su firme creencia en la vida por la vida misma. La máscara de Dion "no es sólo la defensa del supersensible pintor-poeta, contra el mundo, sino, además, una parte integrante de su carácter de artista. El mundo, ciego, no puede ver lo que hay detrás de ella, pero a la vez, condena y hace mofa de lo que puede ver."

Margaret es la imagen de la moderna descendiente directa de la de Fausto. La niña mujer con su virtuosa simplicidad de instintos, debidamente indiferente a cuanto no sea los medios para lograr su fin, que es la propagación de la especie. Lleva una máscara, que al principio sólo muestra la niña mujer universal; y más tarde, la actitud valiente de la esposa y madre para ocultar su desilusión y sufrimiento ante el mundo.

Sin embargo, jamás la usa frente a su marido, ante quien es sinceramente la hembra; y él sólo conoce dicha máscara cuando se despide de Margaret antes de morir. Se desmaya ella al ver la verdadera faz de Dion, y éste puede entonces contemplar la máscara que ella ocultaba en una mano. La mira con dulzura y la besa tiernamente, murmurando: "Y ahora me es permitido comprenderte y amarte también." (Luego besa a Margaret y sigue diciendo): "¡Y a ti, amor mío! ¡Bienaventurados tres veces los humildes!"²⁷

Es un dato profundamente significativo el que Margaret no necesite de máscara frente a Dion, en tanto que éste tiene que usarla desde el primer momento de sus relaciones amorosas. Admirable interpretación de O'Neill, de la íntima tragedia, tan común en muchos matrimonios, a los que sólo une el lazo de la atracción carnal, encontrándose las almas a enorme distancia una de otra, como prendidas en un caos dentro del que jamás podrán encontrarse. "Ah! the poverty of soul of the twain! The filth of soul in the twain! The pitiable self-complacency in the twain!" de que se lamenta Nietzsche.²⁸

27 The Great God Brown, Eugene O'Neill, pág. 57.

28 Thus Spake Zarathustra, Federico Nietzsche, pág. 84.

Dice Dion a Margaret cuando la embriaguez amorosa de los primeros años empieza a disiparse, y él, a buscar refugio a sus penas en la bebida y el alejamiento de la familia: "¡Esta diplomacia doméstica! Nos comunicamos en clave y ninguna tiene la llave del otro." ²⁹

Cybel, la cortesana, no necesita máscara frente a los hombres que la buscan con un solo fin: la satisfacción de una necesidad fisiológica. Los recibe con naturalidad, les da lo que piden, los aconseja como una sencilla madre campesina a sus hijos, y les proporciona abrigo y descanso. Ante ella Dion está sin máscara, mostrando su debilidad torturada y su resignación de encadenado, sin fuerza suficiente para romper sus grillos.

Es también muy significativo el que haya de ser ella quien afirme la existencia de Dios a Brown moribundo. Hay en Cybel la extraña fusión de la amante con la madre, la faceta maternal inseparable de toda mujer que tan bellamente señala Martínez Sierra en "Canción de Cuna". Cuando se despide de Dion que va a morir, Cybel es la madre, toda dulzura y cariño, que amonesta a su hijo enfermo: "No te hagas daño. Recuerda que todo es un juego, y cuando te hayas dormido, yo te cobijaré." Y para significar la desnudez absoluta de fingimiento con que debemos pasar a la otra vida añade: "No puedes llevarte esto a la cama contigo (refiriéndose a la máscara), tienes que irte a dormir solo." ³⁰ Sale él y Cybel hierática y cansada dice: "¿Para qué tener hijos? ¿De qué sirve dar vidas a la muerte?"

"Brown es el ciego semidiós de nuestro nuevo mito materialista—un Exito—que construye su vida sobre exterioridades; vacío y falto de recursos interiormente; un ser incapaz de crear, lleno de preordenadas doctrinas sociales; un producto accesorio relegado a las aguas muertas, por la honda e impetuosa corriente del deseo vital." ³¹

Desde el punto de vista artístico, es tan perfecto como su compañeros Dion y Margaret, en su borrosa personalidad

29 The Great God Brown, Eugene O'Neill, pág. 28.

30 Ibídem, pág. 51.

31 Eugene O'Neill, Barrett Clark, pág. 96.

mediocre e inflamada; el tipo Babbit que inmortalizó Sinclair Lewis.

Por lo que respecta a la técnica teatral, **The Great God Brown** resultó un verdadero problema para su presentación, que es de enormes dificultades para escenógrafos y actores. Pero el mismo O'Neill expresó a Barrett Clark que él nunca se detiene a considerar si una obra suya puede o no ser presentada con éxito. El escribe lo que tiene que decir y es todo. Si la obra se presenta bien, tanto mejor; si no, ahí terminó el asunto.

Hay en ésta, el primer paso en firme hacia la atrevida técnica que se esbozó apenas en **The Hairy Ape**, y que aquí se inicia con el uso de las máscaras; que pasa luego a la expresión hablada de los pensamientos que siempre guardamos para nosotros mismos—lo que veremos en: **A Strange Interlude**—; para terminar desdoblado la personalidad; no ya por medio de máscaras o de apartes que expresan los ocultos pensamientos, sino por medio de dos personas en el escenario, que representan, cada una, un aspecto del individuo. Tal veremos al ocuparnos de: **Days Without End**.

En cuanto a la filosofía de **The Great God Brown**, que participa del panteísmo, el teosofismo y el cristianismo, es, en ocasiones, muy difícil de desentrañar; especialmente por la profusión de conceptos en boca de los personajes, que no siempre son lo suficientemente claros.

Ya hemos visto cómo el autor toma de las dos primeras doctrinas; por lo que ve a la última, hace suyas a cada paso las palabras de Cristo, ya a la letra, ya con forma o fondo diferentes, como cuando dice: "Bienaventurados los que lloran, porque ellos reirán" . . . "Sólo el que ha llorado pueda reír" . . . "La risa del cielo siembra la tierra con lluvia de lágrimas, y en el doloroso alumbramiento de ésta, se transfigura en la risa del hombre que vuelve a bendecir y a jugar en innumerables ráfagas danzantes sobre las rodillas de Dios." ³²

Se ve que el dramaturgo acomoda la filosofía cristiana a su manera de ver y sentir la vida. El espíritu de renun-

32 *The Great God Brown*, Eugene O'Neill, pág. 95.

ciación del Cristianismo, evidentemente no lo entiende como es, puesto que dice que "siguiendo ese camino, el Dion espíritu retrograda hasta participar de la naturaleza de un santo—a la vez que el Dion materia se transforma, poco a poco, en su lucha con la realidad, en un Mefistófeles."³³ ¿A qué era, entonces, a lo que renunciaba Dion espíritu, si concedía a Dion materia cuantas satisfacciones le exigía? ¿Y cómo había de transformarse en un Mefistófeles, a través de la renunciación cristiana, cuando ambas cosas son incompatibles, y los Dions eran uno solo? Quizá O'Neill sólo quiso hacer ver que el espíritu cristiano puro encuentra muy difícil vivir la vida material; que, aun a pesar suyo, para no resultar extraño en el medio, ha de enmascararse tras de los vicios a los que el cristianismo prohíbe dar rienda suelta. Y al fin, después de apurar todos los placeres que el mundo y la carne le imponen, llegar a la muerte quitándose la máscara para pedir perdón sin saber ni a quién; porque los principios religiosos adquiridos en la niñez son, en ocasiones, tan imprecisos y deleznable, que no ofrecen un seguro apoyo a la hora del naufragio; precisamente aquella en que instintivamente se busca el refugio espiritual que durante la vida se desdeñó.

Como en casi todas sus obras de más fuerza, O'Neill presenta en ésta una pintura fiel y de enérgicos trazos, de la vida de nuestros tiempos; de manera especial en su país. La indecisión religiosa, fruto del frío y divergente criterio protestante, que acepta del cristianismo lo que puede interpretar y adaptar a su antojo, y rechaza cuanto va en abierta pugna con su amplio criterio acomodaticio, no puede ofrecer bases sólidas que sirvan de sostén, en la difícil batalla que implica la vida moderna.

Aun cuando—como ya hemos visto—lo que puede saberse de la vida del dramaturgo no deja ver con claridad las razones de su manera de interpretarla, sus obras nos van entregando su verdadera personalidad; el idealista jamás satisfecho, que se nos retrató en *Beyond the Horizon*, no es extraño al Dion torturado por la incompreensión de cuantos

33 Eugene O'Neill, Barrett Clark, pág. 97.

le rodean, ni al escéptico y egoísta Étéphen de **The Straw**, que acaba afianzándose a la brizna de fe, que alimenta su primera esperanza.

* *

Al traducir el título: **Lazarus Laughed** en la lista respectiva decimos "Lázaro Reía", no "Lázaro Rió" como en México se tradujo, al ponerse la obra, bajo los auspicios de la Secretaría de Educación Pública, en 1933. Aquella traducción no fué correcta. No es el pretérito definido, el que indica la acción consumada en un tiempo pasado, el que conviene a la idea que O'Neill expresa en su obra; porque la risa de Lázaro es cosa continuada, acción en progreso ininterrumpido, puesto que pretende unirse a la eterna risa de Dios.

Ya señalábamos al hablar de **The Fountain** y **The Great God Brown**, la semejanza que en el simbolismo espiritualista de estas obras es patente. Sólo que aquí, más que en las anteriores, se perfila una ideología que tiene como eje la humana perfectibilidad, basada esencialmente en el principio voluntarista que lo mismo se encuentra en la teosofía que en Nietzsche y Shopenhauer.

La mezcla de diversos credos filosóficos que en anteriores obras hemos señalado, es más notable en ésta, y se debe, sin duda, a que la asimilación de las distintas filosofías, no pudo hacerse debidamente por el dramaturgo, debido a la impreparación y al desorden que precedieron su autodidacticismo; y, naturalmente, dado lo fecundo de su ingenio, del que han ido brotando las producciones, a veces en rápida sucesión, no es nada extraño que se encuentre en ellas esa amalgama de diferentes credos, que no tuvieron tiempo para ser desplazados, uno por otro, sino que, encontrándose todos en período de observación, más o menos apasionada, parecen no haber podido resignarse a permanecer ignorados, y cada uno contribuyó con algo; de ahí la mezcla que, a veces, se hace bien difícil descomponer.

Mi distinguido maestro y amigo Enrique Jiménez Domínguez, uno de los más brillantes oneillistas que en México

existen, quien me hizo el honor de ser mi consejero en la elaboración de este trabajo, me declaró que, en su opinión, *Lazarus Laughed* es exaltación dionisiaca pura; pura él, Nietzsche es el inspirador de toda la obra. Estamos enteramente de acuerdo en que hay mucho de Nietzsche en ella.

La arrogante superioridad de iluminado que muestra Lázaró; su exaltación de lo material; su negación de la muerte; su desaliento ante la incomprensión de los esclavos de los prejuicios, los enfermos, los débiles—epítetos todos que Nietzsche aplicó continuamente a los que deseaba convertir a sus ideas—; su progresivo rejuvenecimiento, conforme va avanzando en el camino de triunfos sobre el muerto orden de cosas fijado al superhombre; todo esto es de Nietzsche; pero, ello no obstante, es indudable que las ideas teosóficas también están claramente expresadas en ocasiones, por boca de Lázaró, e ilustradas en su personalidad de resucitado, que se adapta perfectamente, a la séptima reencarnación teosofista.

Desde el punto de vista de esa doctrina, Lázaró es el elegido que ya está en posesión plena de la verdad. Ha alcanzado el *atman* teosófico, el séptimo y final estado de divina conciencia, que no ve ya separación alguna, sino que todo lo une, en indivisible unidad. Para Lázaró, la individualidad humana no tiene ningún valor. Triunfa de la edad y del tiempo haciéndose cada vez más joven; en tanto que Miriam, su mujer, envejece a su lado rapidísimamente, porque ella encarna a la madre que ha perdido a sus hijos, y no puede dejar de llorarlos para reír con Lázaró. Ella es solamente la "Mujer, Esposa y Madre de los Hombres".

Al volver a la vida, Lázaró ha escuchado de labios de Cristo, palabras que lo inician en el secreto que se oculta, impenetrable para los vivos, con respecto a lo que hay más allá de la muerte. Y convertido en un iluminado que sólo escucha voces interiores, se lanza fuera de su lugar natal, a llevar la buena nueva a sus hermanos, subrayada por la risa insistente, que es como el alma sonora de su predicación.

Su mensaje puede extraerse de las siguientes afirmaciones expresadas al través de la obra: "La Muerte no existe. Sólo existe la Risa, que es la Vida, expresión de la beatitud de Dios." "El miedo a la Muerte es el miedo a la Vida." "La

Edad y el Tiempo son solamente timideces del pensamiento." "No hay diferencia entre Dios y el Hombre." "Todos somos Dios." "El Mal no existe." "Sólo hay Salud y Enfermedad." Dice Lázaro: "Es mi orgullo de Dios volverme Hombre." "Séame permitido pues, como Hombre, volver a crear el Dios que hay en mí." "Cree en el sano Dios llamado Hombre que en ti llevas." "Los hombres no tienen importancia." "Los Hombres pasan." "El Hombre queda." "El se eleva lentamente del pasado de la raza de hombres que fué su tumba de muerte, porque no hay muerte para el Hombre." "El Hombre hijo de Dios ES."

Lázaro se sobrepone al sufrimiento, y considera la maldad como una dolencia. La lujuria de Tiberio y Pompeya; la sed de sangre de Calígula, le son igualmente insignificantes y dignas de indulgencia, porque las considera desde su punto de vista, que se apoya en la perfectibilidad del hombre ante la eternidad. Hay además la nota insistente de desconsuelo ante la impreparación del hombre, para entender la nueva doctrina. Una y otra vez, cuando Lázaro ha creído tenerlo ya ganado, se da cuenta de que, apenas deja de estar a su lado y de oír su risa salvadora, el hombre olvida lo que acaba de acoger, para volver inmediatamente a su triste situación de perpetuo temor a la vida y a la muerte.

El simbolismo que encarnan Miriam y los coros que, mediante el empleo de la máscara, representan diferentes tipos característicos de diversas razas, de distintas edades y ocupaciones, es muy hermoso, y en cada nueva situación que la obra presenta, los hay diferentes en apoyo de la tesis que el dramaturgo quiere sostener.

Tanto técnica como artísticamente, la obra es grandiosa siempre que esté debidamente representada, pues su realización requiere esfuerzos de todo orden, y aun así, los altos vuelos de su simbolismo son escollos de importancia, para que el público grueso pueda gustar de ella. En los Estados Unidos se representó, a raíz de su aparición, durante largas temporadas; pero, indudablemente, su duración en cartel se debió, más al atrevido clasicismo de su estructura, en la

que O'Neill revivió, en toda su majestad, los primerísimos factores de la tragedia griega que eran los coros y las máscaras, que al verdadero agrado que sólo puede sentir el público, por las obras que están plenamente al alcance de su comprensión.

Sin embargo, la grandeza de la obra se impone, aun a quienes no estén preparados para penetrar su intrincada tesis metafísica, ni apreciar su corte netamente clásico, aunque modificado por el moderno expresionismo. En **Lazarus Laughed**, O'Neill volvió sus ojos, en demanda de molde adecuado a la magnitud de su levantada concepción, al modelo imperecedero que es el teatro ático, único digno de recibir el material igualmente imperecedero, de la resurrección de Lázaro, si bien el dramaturgo interpreta ésta de modo "suí generis", del todo apartado de su verdadera significación.

* *

Marco Millions, la obra que inició la asociación de O'Neill con el **Theater Guild**, está llena también de simbolismo, aun cuando en esta ocasión, al servicio de tema menos espiritual, más práctico y de enorme importancia actual: Señalar las lacras del moderno materialismo, muy especialmente el de los Estados Unidos, con todas sus características de necia arrogancia, frialdad, egoísmo y ausencia total de elevación moral o intelectual. Todo ello magistralmente personificado en el protagonista: **Marco Millions**.

O'Neill nos muestra, además, un aspecto que no le sospechábamos, juzgándolo a través de su producción anterior. Aquí se nos revela poseedor de un finísimo sentido humorístico, del tipo inglés, no del americano, que es azás diferente. El clásico *sense of humor* británico, cuyo fondo son la seriedad y la ironía, tan extrañas al humorismo, casi siempre burdo e infantil, de los americanos de habla inglesa. En **Marco Millions**, el dramaturgo hace la sátira más aguda, atinada y justa, de sus propios compatriotas, adoradores del becerro de oro. Ciertamente Marco es un mercader veneciano del siglo XIII, pero no hay uno de sus rasgos que no pueda aplicarse a los millonarios americanos, que, en la actualidad,

son los árbitros de la economía de los Estados Unidos y de muchos otros países.

Marco es un cristiano, de ideología protestante, desde luego, que dice tener un alma inmortal, pero que para nada se cuida de ella. Su Dios omnipotente es el dinero, su anhelo el millón. Su instinto de mercader le sugiere mil ingeniosas combinaciones, mediante las cuales su fortuna sube como la espuma. Los medios para realizar sus propósitos son lo de menos. Nada importa que haya que sacrificar ideales, afectos, individuos, o naciones enteras. Marco, en su inflada inconsciencia de animal satisfecho, pasará tranquilo pisoteando valores y otorgando la merced de su sonrisa, su atención o su indiferencia, a quienes le contemplan pasar, burlándose de su necedad, o escuchando sus fanfarronadas, con la indulgente conmiseración con que se escucha a un loco. El anciano sabio Kublai, que personifica la vieja sabiduría oriental, le deja hacer, y ni por un momento se opone a cuanto la mezquina avaricia de Marco requiere para su encumbramiento. Le deja hacer, para estudiar en él las pretendidas grandes cualidades occidentales que Marco representa; ahonda, con sereno interés, en sus creencias religiosas, empeñado en encontrar la prueba de que existe el alma inmortal, como lo asegura la fe Cristiana. La sagacidad del veneciano para el negocio le divierte, y él mismo alienta todas sus empresas para poder juzgar de los resultados, ya que: "un tonto es un estudio más sensato para un gobernante, que lo serían cien sabios".³⁴

Marco, convertido en gobernante de una provincia, se propone civilizarla. Establece el sistema de papel moneda, grava a los habitantes con innumerables impuestos, les coarcta la libertad de expresión—no puede ser de prensa, porque en aquellos tiempos no se conocía—, los obliga a ser felices, castigando a los que dicen no serlo, y finalmente, inventa armamentos, mediante los cuales podrá dominar por la fuerza a los otros pueblos.

La nota dramática y más profundamente simbólica en la obra, es la ceguera de Marco para apreciar el tesoro que

34 Marco Millions, Eugene O'Neill, pág. 79.

el amor representa. La princesa Kukachin, nieta de Kublai, exquisita flor de juventud, belleza y espiritualidad, por uno de los incomprensibles caprichos del destino, se enamora del material, necio y vulgar mercader, y nada es capaz de curarla de su mal sino la muerte. El viejo Kublai, que la adora, sufre con ella, y Chu-Yin, el fiel y sabio consejero de Kublai, como última esperanza, encarece a Marco mire diariamente a la princesa a los ojos, durante el largo viaje rumbo a Persia que hace Kukachin, para reunirse con su futuro esposo, bajo el cuidado del veneciano, quien, terminada su misión, regresará a su patria ya millonario.

Inútil empeño; el ciego Marco se ve día a día en los hermosos ojos, que le muestran el alma enamorada de Kukachin, sin mirar aquélla. La entrega al esposo, que por muy corto tiempo habrá de gozarla, y se vuelve a su patria, a deslumbrar con sus millones a sus sencillos compatriotas, y a desposarse con la prometida de su niñez, la insignificante Donata, convertida ya en una jamona bien metida en carnes, cuya unión con Marco será un negocio redondo, para dos familias de antiguos negociantes.

La obra entraña admirable crítica desde varios puntos de vista: el religioso, el social, el económico y el espiritual; concretamente pueden verse expresados algunos conceptos al respecto, en las citas que van en seguida:

Dice el padre de Marco que "su Santidad quiso que éste, llevando una vida recta—sin descuidar el lado práctico por supuesto—pudiera poner el ejemplo, que resultara mejor que lo serían palabras sabias, del producto de carne y hueso de nuestra civilización cristiana".³⁵

Definición del agente de ventas: "El de primera clase, se vuelve todo botones relucientes y nada de oportunidades. El de segunda viaja mucho, con gastos pagados, hace amistad con todos los tratantes, los asusta para que le den participación en todo y así obtiene lo que legítimamente le corresponde."³⁶

Impuestos: "El impuesto no era lo suficientemente de-

³⁵ Marco Millions, Eugene O'Neill, pág. 73.

³⁶ *Ibidem*, pág. 77.

mocrático para dar resultado, por eso lo abolí, y escribí una ley que grava todas las necesidades de la vida. Que ataca a los bolsillos de todo hombre por igual, sea mendigo o banquero, y obtuve los grandes resultados." 37

Legislación social: "He aquí cómo me lo imagino yo. Si un hombre es bueno, es feliz; si no, es señal inequívoca de que no es bueno para sí mismo, ni para nadie más, y que es mejor ponerlo donde no pueda hacer daño." 38

Sistema monetario: "Después de todo, cuando se detiene uno a pensarlo, ¿quién fué el primero que dijo que el oro era dinero? Apuesto cualquier cosa a que fué algún listo que acababa de descubrir una mina de oro." 39

El espíritu todo de la obra es un latigazo a nuestra decantada civilización, mediante un inteligente paralelo entre ésta y la oriental; a la vez que una excelente crítica, especialmente aplicable a los Estados Unidos. Por lo que hace a la forma, y como ya dijimos al principio, O'Neill nos ofrece aquí agradables sorpresas, en la infinidad de toques de fino humorismo en que la obra abunda; sin menoscabo de las más serias y hermosas expresiones filosóficas. Hay el detalle—muy americano—de la repetición hecha por Marco, su padre y su tío, de chascarrillos obscenos, en cada población donde han de hacerse buen ambiente entre los presuntos compradores. Otro, que igualmente da a Marco fisonomía netamente de los Estados Unidos, es el decir a Kukachin, al regalarle un falderillo, que "lo ha tenido que pagar a muy alto precio". 40 Esto es clásico. Por nada del mundo se privan los ciudadanos de Estados Unidos, de decir cuánto les han costado las cosas.

Para perfilar la ausencia de vida espiritual o intelectual en Marco, hay frases como estas: "Odio la ociosidad donde no hay nada que ocupe la mente sino pensar"... 41 "Su

37 Marco Millions, Eugene O'Neill, pág. 98.

38 *Ibidem*, pág. 99.

39 *Ibidem*, pág. 101.

40 *Ibidem*, pág. 97.

41 *Ibidem*, pág. 108.

propia figura ideal, un ídolo relleno de propia satisfacción." 42 Nos lo describe también O'Neill "tomando una buena actitud para escuchar sus propias palabras". 43

La crítica oriental del cristianismo es muy acerba y justa, pues se basa en la evidente incapacidad de Marco para practicar lo que dice creer. Con marcada insistencia, Kublai le pregunta sobre su alma inmortal, y la princesa, que le defendía, acaba por confesar a su abuelo, en su carta postrera, que "lo que ella creyó el alma inmortal de Marco, resultó ser una mujer gorda de paciente virtud". 44 Reflexiona Kublai sobre las palabras de Marco de que los hombres fuimos creados a imagen y semejanza de Dios y, naturalmente, Dios en la forma de Marco no le da la medida. Ante la apoteosis de los Marco millonarios, de vuelta a su patria, Kublai comenta: "Dicen que el Verbo se convirtió en su carne. ¡Ahora todo es carne! ¿Puede la carne de ellos volverse Verbo otra vez?" 45

Como en *The Fountain*, *Lazarus Laughed* y *The Great God Brown*, hay en *Marco Millions* claras alusiones al credo teosofista; aquí, en lo referente a la reencarnación. Dice Kublai ante el cadáver de Kukachin: "Sé inmortal, porque la vida es inmortal. Canten en ti la armonía del vientre y de la tumba; posee la vida como amante; luego, duerme quieta en brazos de la muerte. Si te despiertas, ama otra vez... si sigues durmiendo, descansa en paz."

Y termina con una reflexión de franco agnosticismo: "¿Cuál de las dos cosas importa más? ¡Quién sabe!... ¡Qué importa! ¡Es más noble no saber!" 46

* *

El *Dynamo*, la última obra del grupo de las que se caracterizan por su simbolismo, nos encontramos también con

42 Marco Millions, Eugene O'Neill, pág. 144.

43 Ibídem, pág. 169.

44 Ibídem, pág. 156.

45 Ibídem, pág. 170.

46 Ibídem, pág. 170.

algo nuevo, no solamente por lo que hace al asunto—que se refiere al dominio del moderno maquinismo sobre el hombre—sino porque aquí, por vez primera, O'Neill escoge como protagonista a un adolescente. El simbolismo de **Dynamo** es extraño y atrevido y más señaladamente panteísta que en obras anteriores.

El dramaturgo nos presenta ahora al Dios Máquina, la madre Diosa Dínamo, concretamente: la electricidad, como única fuente y centro de vida y energía; el Dios Máquina, que, poco a poco, atrae a los humanos con su constante murmullo generador, el que como una música de encantamiento va paulatinamente embotándoles las facultades y la percepción, a todo lo que no sea su monótona e impasible fuerza mecánica. El maquinismo reinando omnipotente en su era materialista; asesinando lentamente, con la segura lentitud de los mecanismos perfectos, los anhelos divinos, los ideales espiritualistas, la fe en la bondad y el sacrificio.

Ya en **A Strange Interlude**—obra producida con anterioridad a ésta, que hemos de ver después por razón del orden de clasificación que seguimos—, O'Neill lanza su idea de un Dios femenino, un Dios madre, que es decidido antagonista del Dios padre de las viejas concepciones. Para que sea creador y clemente, ha de ser femenino. En boca de Nina, la protagonista, veremos la invocación al Dios madre repetidas veces.

Y ahora, en **Dynamo**, la idea persiste. Rubén, el personaje central, es un chico de dieciocho años, cuya inteligencia empieza a desequilibrarse, ante el choque del excesivo puritanismo de su padre, ministro protestante, con el ateísmo cínico de Fife, padre de la muchacha que él corteja. El tímido enamorado e hijo sumiso, se torna en un momento insolente, descarado y blasfemo. Abandona el hogar y se lanza a cruzar los caminos que habían sido "tabú" para él. Año y medio después regresa, encontrándose con que su madre ha muerto de pena. El casi no lo siente; ha perdido la fe en todo lo espiritual, substituyendo al Dios de sus mayores por la electricidad. El amor no es para él más que una función biológica, y Ada, su antigua novia, está de acuerdo con él,

hasta que empieza a notar su desequilibrio mental. Rubén expresa su credo como sigue:

"Es tan incomprensible y tan grandioso—nos hace sentir cosas—no se necesita pensar—casi penetra uno el secreto —lo que es la electricidad —lo que es la vida —lo que es Dios —todo es lo mismo." Y hablando de su Diosa madre, el Dínamo, lo describe así: "Es como un cuerpo —no de hombre —redondo como el de una mujer —como si tuviera senos —pero no como una muchacha... —no como Ada, no, como una mujer... como su madre, o como la mía... una enorme y obscura madre —¡eso es lo que es el Dínamo!... ¡eso es lo que es la vida!"⁴⁷

Después de hacer vida de amante con Ada durante dos meses, deja de verla, pues su locura creciente le sugiere que Dínamo no le entregará su secreto, sino hasta que haya renunciado a los placeres de la carne. Pero ésta lo atormenta más que nunca, y él, como los anacoretas cristianos, se flagela para tratar de dominarla, sin conseguir más que debilitarse de día en día. Por fin, resuelve hacer la suprema prueba: ver a Ada para convencerse de que ya no la desea. El resultado es contraproducente, y entonces, desesperado e implorando perdón por su flaqueza, mata a la muchacha de un balazo, y luego se entrega él en mortal abrazo a su Diosa Dínamo, que impasible, lo electrocuta en un segundo; interrumpiendo un tanto su rítmico ronronear que se confunde con los quejidos del moribundo, y atenuando su brillante luminosidad mientras dura el mortal contacto, para hacerla esplender después, con acrecentada intensidad.

Además del simbolismo que pudiéramos llamar central, **Dynamo** ofrece rico material a la interpretación, en cada uno de los caracteres.

Mrs. Fife es un tipo simbólico de la madre naturaleza. La hembra satisfecha e inconsciente, que no alienta sino al ritmo de la vida sensual, en perfecta armonía con el ronronear interminable del Dínamo. Ada es la moderna hembra

47 Marco Millions, Eugene O'Neill, pág. 68.

niña, emancipada desde su nacimiento de toda espiritualidad. Los padres de Rubén son la clásica pareja del ministro protestante y su mujer; de criterio estrecho y acendrado conservatismo, producto de la deficiente preparación cultural, intelectual y aun religiosa, que caracteriza a este tipo de ministros. En una palabra, la obra plantea, en forma intensa y de gran efecto dramático, varios de los más vitales problemas con que en la actualidad se enfrenta la humanidad civilizada.

* * *

Terminado el estudio de las obras netamente simbólicas, consideraremos ahora, en orden ascendente, las que presentan los más serios conflictos psicológicos, y de las que fueron precursoras: **Beyond the Horizon, The Straw y All God's Chillun Got Wings.**

La primera es: **The First Man**, producción que envuelve una sátira a la maledicencia pueblerina, ejercitándose en el ambiente de un conflicto psicológico-matrimonial, ocasionado por el egoísmo masculino. Curtis Jason es un antropólogo que adora a Martha, su mujer, y que se ha dedicado por entero a la ciencia, después de perder a sus dos pequeñas hijas en unos cuantos días. De común acuerdo, decide el matrimonio no tener más hijos que vengán a alejar la memoria de las niñas muertas. Durante varios años, Martha, que es la perfecta compañera del hombre de ciencia, sigue a su marido en todas sus empresas, aun en aquellas ordinariamente vedadas al sexo femenino. En la mesa de trabajo, como en el hogar y en el campamento, Martha está siempre al lado de Curtis, que no puede pasarse sin su ayuda. Pero ella, que es sólo un año menor que su esposo, va a cumplir ya treinta y nueve y empieza a sentir el inmenso vacío que hay en su vida, dedicada por entero a la ciencia, para complacer a un hombre que no tiene otro interés. Y sin advertir a Curtis, ella se prepara con entusiasmo a recibir al hijo que su marido está muy lejos de esperar.

De vuelta de una larga expedición, se han instalado—Martha piensa que definitivamente—en el pueblo natal de

Curtis; uno de tantos lugares pequeños, semilleros de murmuraciones y mezquindad que en todos los países pueden encontrarse.

Los parientes de Curtis no quieren a Martha, porque resienten su superioridad sobre ellos. Y desde luego, encuentran pretexto para censurarla, por la abierta camaradería que ella muestra en sus relaciones con Richard Bigelow, el mejor amigo de su marido, cuyos hijos, huérfanos de madre, ella pasea y atiende cuanto le es posible. Enterado al fin Curtis de que tendrá un nuevo hijo, recibe con enorme disgusto la noticia, que Martha se atreve al fin a comunicarle, precisamente cuando él proyectaba otra larga expedición al Asia, en busca de muy interesantes indicios acerca del primer hombre, en compañía de su mujer, a la que esperaba sorprender agradablemente, pues el conseguir autorización para llevarla consigo, había sido un triunfo de su parte en esta ocasión. La perfecta armonía hasta entonces existente entre ellos, queda destruída. Por más que Martha trata de hacerle comprender su punto de vista al desear un nuevo hijo, él se rehúsa obstinadamente a tratar siquiera de entenderlo, alegando siempre que ella debe estar satisfecha con el cariño de su marido y su capacidad para servirle de eficacísima colaboradora en su trabajo. En vano suplica Martha: "Yo te quiero como eres. ¡No querría que cambiaras en absoluto! ¡Te amo! Y amo cuanto tú quieres—tu trabajo—porque es parte de ti mismo. Y es lo que quiero que tú hagas—en reciprocidad—, amar a la creadora que hay en mí, desear que yo también me complete, con aquello que está más cerca de mi corazón." ⁴⁸

A todos sus ruegos, Curtis contesta siempre que no puede comprender. Que ella lo ha traicionado faltando al pacto que habían hecho, y que no puede desear que el hijo viva. El intenso diálogo termina con las palabras de Martha, que expresan la razón universal del indiscutible egoísmo masculino:

"No puedo culparte, Curtis. Toda la culpa es mía. Te he echado a perder renunciando tan completamente a mi vi-

48 *The First Man*, Eugene O'Neill, pág. 184.

da, por vivir la tuya. Te has olvidado de que yo también tengo una." Luego le recuerda los años felices que pasaron juntos después de perder a sus hijas, y dice: "Pero no somos ya lo que éramos entonces. Ambos debemos aprender a amar y respetar lo que ahora somos."⁴⁹ Observación ésta, también de universal aplicación a los matrimonios cuyos fracasos se deben precisamente a eso, a no aprender a amar y respetar lo que llegan a ser, cuando la época de pasión e ilusiones deja el lugar al afecto tranquilo, y al respeto basado en la recíproca estimación.

La familia de Curtis cree que el hijo que está por llegar es de Bigelow, y se hace lenguas de la ceguera de aquél, que tiene a su amigo, como siempre, en la mayor estimación. Martha muere al dar a luz, pidiendo perdón a su marido—naturalmente que por haberse empeñado en tener un hijo contra los deseos de él—. Pero la simple petición de perdón de la moribunda, es torcidamente interpretada por los suspicaces familiares de Curtis, que la creían culpable de adulterio.

Este, desesperado, decide salir inmediatamente a reunirse con la expedición a la que había tenido que renunciar, jurando no poner jamás su vista sobre el recién nacido, al que odia por haber causado la muerte de su madre.

Los ruegos de Bigelow para hacerle entrar en razón son inútiles. La familia, deseosa de sacudirse la responsabilidad que implica el niño en sus manos, obliga a Curtis a tratar el asunto antes de su marcha, y a las pocas palabras que se cruzan entre ellos, él se da cuenta de la calumnia de que habían hecho víctima a su mujer, y después de vomitarles su desprecio, corre a conocer y besar a su hijo, y lo encarga antes de partir, a la vieja tía Isabel; única que no había tomado parte en las maquinaciones familiares.

Por lo que se refiere a la caracterización, los tipos de Curtis y Bigelow no convencen, por lo falsos que resultan sus principales rasgos. Bien está suponer que el primero, después de perder a sus niñas, no deseara que otros hijos vinieran a tomar su lugar; pero que, después de transcurridos varios años, la aversión a la idea de un nuevo hijo sea más

49 *The First Man*, Eugene O'Neill, pág. 188.

fuerte que al principio, y sobre todo, que no quiera aceptarlo, siquiera por complacer a la mujer a quien, a pesar de su ciego egoísmo, ama cuanto es capaz de amar, ya resulta forzado, no menos que el que durante todo el tiempo que el hijo tarda en llegar, la siga atormentando. En cuanto a Bigelow, adolece de la misma artificialidad, por lo que hace al excesivo amor paternal que se despierta en él después de perder a la esposa, de la que jamás se ocupó.

Los parientes de Curtis son, en cambio, excelentes caracteres que acusan en su autor un profundo conocimiento de la psicología pueblerina.

El tipo de Martha, uno de los más perfectos que O'Neill ha creado, no es, sin embargo, original, pues tiene antecedentes de importancia en el teatro europeo. En *Le Coeur des Autres*, de Gabriel Marcel, tenemos casi lo gemela de Martha, en Rosa, quien, por ofrendar toda su ayuda y cariño a su marido, renuncia también a tener hijos, sólo para encontrarse, andando los años, conque el dramaturgo tiene más cariño a su producción que a la mujer que la ha hecho posible. También la Magie de *What Every Woman Knows*, de James Barrie, resulta indispensable al trabajo de su marido, sin que éste lo sepa sino hasta que la inteligente y astuta esposa lo ha llevado a reconocer que sin ella su trabajo no vale nada.

Este tipo femenino casi universal en calidad, aunque no en cantidad, es uno de los más completos y mejor presentados en toda la producción de O'Neill, y evidentemente el que goza de su predilección, a pesar de que él mismo ha declarado, según Montrose Moses,⁵⁰ que *The First Man* es una de las tres o cuatro obras que desearía suprimir de su producción.

* *

Welded, la obra que examinaremos en seguida, por tratar de un conflicto psicofisiológico, esencialmente peculiar al matrimonio, tiene igualmente varios antecedentes en el teatro europeo, especialmente en el francés, donde el estado matrimonial ha ofrecido siempre el más vasto campo a los

⁵⁰ *The New Eugene O'Neill*, North American, Dec. 1933, Montrose Moses.

dramaturgos. Sólo que O'Neill no necesita recurrir al manoseado triángulo, en la forma en que siempre lo emplea aquel teatro, para presentar el intenso conflicto pasional que vamos a considerar.

Welded nos ofrece el drama de dos almas de esposos-amantes que pretenden apoderarse una de la otra en forma total, aniquilando la individualidad cada una en la otra. Se aman intensamente, pero a cada nuevo intento de apoderarse de lo inasequible, surge el reproche, la ironía, los celos que torturan; hasta que ambos pretenden liberarse de una vez por todas, buscando otros amores; ella, el de un antiguo adorador del tipo más bien inofensivo, y él, el de una pobre vendedora de caricias.

Inútil empeño por ambas partes, que sólo sirve para hacer ver a los esposos que no pueden vivir el uno sin el otro, y darse cuenta clara que las asperezas y los incidentes que rompen la armonía de su vida son inevitables, que es ley humana gozar torturando a los que amamos y que la reconciliación, después de cada tropiezo, aquilata el cariño y hace más fuertes los lazos que unen las almas o los cuerpos, según el caso.

Cuando, después del común intento de infidelidad, se encuentran de nuevo frente a frente Eleanor y Cape, principian por hacerse mutuos reproches y él la dice que si creyó que él pudiera serle infiel, cómo es que ha vuelto:

Eleanor replica llorando: "¡Porque te quiero!" Y como él trata de acariciarla, lo rechaza violentamente diciendo:

—¡No! ¡No he vuelto a ti! ¡Me venció, no tú, algo dentro de mí; mío, no tú!

Cape (quedamente): —No importa. ¿No he vuelto yo también? ¡Pero yo tengo fe!

Eleanor: —Ahora, por un momento.

Cape: —¡No!

Eleanor: —Sí. Creeremos y dudaremos de lo que creímos. Somos eso.

Después de discutir un poco más, en el mismo tono:

Cape: —¡Hemos fracasado!

Eleanor: —¿Somos débiles? (como soñando): Soy feliz.

Cape: —¡Somos fuertes! Podemos vivir de nuevo. (Luego como vacilando, en tono de advertencia): Pero... odiaremos.

Eleanor (en su mismo tono anterior): ¡Sí!

Cape: —¡Y nos torturaremos tratando de afianzar y destrozarnos mutuamente nuestras almas!... ¡Reñiremos, fracasaremos y odiaremos de nuevo! (Su voz se eleva en agresivo triunfo.) ¡Pero fracasaremos con orgullo, con júbilo! Nuestra vida es soportar juntos nuestra carga que es nuestra meta, adelante y arriba! ¡Por encima del mundo, más allá de su visión, nuestro significado!

El último pensamiento expresa claramente el ideal metafísico que ya hemos señalado en obras anteriores. Dice Cape:

“Escucha, frecuentemente me despierto en la noche en un mundo oscuro, solo, en medio de cientos de millones de años de obscuridad. Siento deseos de pedir a Dios misericordia a gritos, porque la vida vive; luego, instintivamente te busco, mi mano te toca. Ahí estás, junto a mí, viva y contigo me completo, me convierto en verdad. La vida me lleva de nuevo hacia ti, a través de los cientos de millones de años me revela un principio en la unidad, para que pueda tener fe en la unidad del fin.”⁵¹

* * *

Pasamos a considerar *Desire Under the Elms*, una de las obras maestras de O'Neill, quien presenta aquí algo de lo más crudamente amoral y naturalista que pueda concebirse.

El conflicto pasional rebasa ya los límites de lo natural. El autor salta vallas y derriba límites para sacar adelante su tesis. ¿Lo consigue? Yo voy en contra de quienes tal afirman. No puede creerse en la consecución de la felicidad, y menos aún en la de la tranquilidad de espíritu, a la que él pretende llevar a sus protagonistas al terminar la obra, cuando para satisfacer su mutua pasión, han tenido que vilipendiar cuanto de respetable se interpuso en su camino.

51 Welded, Eugene O'Neill, pág. 238.

Eben y Abbie, los protagonistas, son campesinos, gente que por su estrecho acercamiento a la madre tierra, palpita y vive al unísono con ella, al compás de grandioso ritmo panteísta. La obra toda es un poema a la pasión carnal, triunfante de cuanto en su camino se opone. Por ella se pisotea todo: el respeto al lugar en que la madre muerta durmió el último sueño, la consideración al hombre que, no obstante sus defectos, es padre y esposo, respectivamente, de los amantes, y por último, la vida del hijo que el culpable amor engendró.

El viejo Ephraim Cabbot, a los setenta y cinco años, trae a casa una tercera esposa; porque, a pesar de ser un sempiterno recitador de citas bíblicas y mezclar en todo un rígido criterio religioso, del tipo puritano, no deja de sentir aún la falta de una mujer. Simón y Pedro, de treinta y nueve y treinta y siete años, respectivamente, hijos del primer matrimonio del viejo, se marchan en busca de oro a California. Queda en casa Eben, de veinticinco, fruto del segundo matrimonio de Cabbot, y que odia a su padre por lo que a su madre hizo sufrir, pues el matrimonio con ella lo hizo Cabbot sólo para poner fin a un litigio en el que se le disputaba la posesión de un rancho. Temiendo que ahora la propiedad que él considera suya, vaya a pasar a manos de la nueva mujer de su padre, Eben se propone impedirlo a toda costa. Esta es una mujer de treinta y cinco años, tan sensualmente atractiva como el propio Eben; de ahí que los propósitos de éste rueden por tierra en cuanto ella se lo propone. En verdad, Abbie no llevaba intenciones preconcebidas al casarse con el viejo Cabbot, sólo deseaba tener un hogar; pero al conocer a Eben y darse cuenta de la aversión de éste hacia ella, se propone arrebatarle la propiedad del rancho, mediante un diabólico plan que a la vez que satisfará su deseo por el muchacho, le dará quizá un hijo que le asegure la herencia que desea. Al efecto, prepara a Cabbot, diciéndole que es perfectamente posible que Dios les dé un hijo, y que lo va a pedir con toda fe; y le insinúa además que Eben ha querido enamorarla. Como el marido se enfurezca al oír esto, lo calma, rectificando que no fué cosa seria, que ella lo dijo sólo porque le tenía rencor a Eben por quererla despojar del

rancho. Con gran facilidad, Eben se rinde a la seducción de su madrastra, y como alarde de abyección a que el dramaturgo hace llegar a los amantes, la caída se realiza, precisamente en la sala de la casa en la que estuvo tendida la madre de aquél y que había permanecido cerrada desde entonces.

Pero el hecho mismo no lo es todo, todavía tenemos al feliz Eben diciendo que ya su madre estará contenta y podrá reposar en paz al fin, porque le ha procurado la venganza. A lo que Abbie replica (locamente): "La venganza de Dios sobre todos nosotros." "¿Qué demonios nos importa? ¡Te quiero, Eben! ¡Dios sabe que te quiero!"⁵²

Y esto era ya verdad, porque ella cayó en sus propias redes, enamorándose más perdidamente del muchacho que él de ella.

Los adúlteros amores siguen su curso triunfante, ante los despiertos ojos de los vecinos y la ignorancia senil de Cabbot, quien, loco de orgullo y alegría, festeja rumbosamente el bautizo de "su" nuevo heredero. Durante la fiesta, Abbie se muestra interesada solamente en averiguar dónde está Eben, quien, sombrío y disgustado, se ha quedado en su cuarto. Poco después, fuera de la casa, se encuentran padre e hijo que han salido en busca del aire fresco, y el viejo reprocha a Eben su alejamiento de la fiesta; atribuyéndolo a envidia porque él tiene ahora otro hijo, a quien dejará todo lo que posee, lo mismo que a su madre.

"No podrás engañarla—dice a Eben—, ya te sabe las mañas, es más lista que tú; ella quiere el rancho pa ella. Te tenía miedo, me dijo que andabas rondándola, queriéndole hacer el amor, pa ganártela. ¡Idiota!"⁵³

Ante la tremenda revelación, Eben queda anonadado, y el viejo continúa triunfante: "Ella me lo dijo, y yo quería volarte los sesos hasta arriba d'ese árbol, y ella dijo: "No, eso no tiene sentido; ¿quién te ayudará con el rancho en lugar d'él?" Y luego dijo: "Tú y yo debíamos tener un hijo, yo sé que podemos." Y yo dije: "Si lo tenemos, te daré todo lo que se te antoje pedir." Y ella dijo: "¡Quiero que des-

52 *Desire Under the Elms*, Eugene O'Neill, pág. 69.

53 *Ibidem*, pág. 84.

heredes a Eben pa que el rancho sea mío cuando te mueras!"⁵⁴

Eben se lanza sobre su padre prorrumpiendo en ciegos reproches contra Abbie, la cual, al ruido de la disputa, se presenta y logra separarlos. El viejo, saboreando aún su satisfacción, dice que va a seguir gozando de la fiesta, y los deja solos. Abbie explica a Eben la verdad sobre lo dicho por su padre, pero él obstinadamente se rehusa a creerla, hasta que ella, desesperada, le dice:

"Si yo pudiera hacer como si el niño nunca se hubiera puesto entre nosotros, si pudiera probarte que no estaba yo maquinando por robarte, pa que todo quedara igual entre nosotros, queriéndonos lo mismo, besándonos y tan felices como hemos sido antes de que él llegara; si pudiera hacerlo, ¿me querrías otra vez? ¿Me besarías otra vez? ¿No me dejarías nunca?"

Eben (conmovido): —Creo que no (separando la mano de ella que está en su brazo, con sonrisa amarga). Pero tú no eres Dios, ¿verdá?

Abbie (radiante): —Acuérdate que lo has prometido! (Con extraña intensidad): Tal vez pueda yo recoger una cosa que Dios hace.⁵⁵

Y sin vacilaciones, sube a la alcoba y mata a su hijo, poniéndole una almohada sobre la carita.

Al amanecer, baja a la cocina, donde Eben, con su maleta al lado, se prepara a partir, y le dice lo que ha hecho. El, horrorizado, después de recriminarla duramente sale a delatarla a la policía. El viejo Cabbot, que durmió plácidamente cerca del muertecito, baja satisfecho, y Abbie, que se ha movido de la cocina, lo entera también de lo sucedido. Cabbot, estupefacto, murmura:

"Eso era lo que yo sentía escarbando en los rincones, mientras tú mentías rechazándome, diciéndome que ya habías concebido. . . y puede que lo haya yo sospechado todo el tiempo, yo sentía algo que no era natural, en algún lado

54 *Desire Under the Elms*, Eugene O'Neill, pág. 89.

55 *Ibíd.*, pág. 89.

la casa se puso tan sola, tan fría, que me echaba empujándome al granero, con las bestias del campo. . . ⁵⁶

Vuelve Eben con la policía, pero ahora, se arroja a los pies de Abbie, pidiéndole perdón por haberla delatado y manifestándose resuelto a compartir con ella la pena que la impongan. El diálogo entre ellos alcanza tonos de elevación, digna de causa más noble que la que aquí lo origina.

Dice Eben:

"¡Tengo que pagar mi parte de pecado! Y sufriría peor dejándote, yéndome al Oeste, pensando en ti día y noche, estando fuera mientras tú estuvieras encerrada, o vivo mientras tú estuvieras muerta (pausa). ¡Quiero compartir contigo Abbie, la prisión, la muerte, el infierno, cualquier cosa! ¡Si comparto contigo no me sentiré solo, por lo menos!"

Abbie: "¡Eben! ¡No te dejaré hacerlo! ¡No puedo permitirlo!"

Eben (besándola tiernamente): "¡No puedes impedirlo! ¡Por esta vez te he ganado. . . ! ⁵⁷

Ya en camino de la prisión se despiden besándose, y Eben, que ve el sol empezando a asomar, dice, señalándolo: "El sol está saliendo, Bonito, ¿verdad?"

Abbie: "¡Sí!" (Ambos permanecen un momento mirando hacia arriba, como arrebatados, en actitudes extrañamente lejanas y devotas.) ⁵⁸

Claramente resalta el esfuerzo consciente del dramaturgo, por sublimar el sentimiento que une a los adúlteros, que a través de tales horrores han alcanzado una felicidad muy discutible. En lo que respecta a la obra en sí, su mérito artístico es incuestionable, por su fuerza dramática y lo bien logrado de los caracteres, que actúan en armonía perfecta con las fuerzas naturales, cuya presencia nos hace verdaderamente sentir el autor. Insiste mucho en la apariencia de los dos enormes olmos que están a la entrada de la casa y dan el nombre a la obra, los cuales pinta casi con personalidad humana, que conscientemente domina los destinos de los habi-

56 *Desire Under the Elms*, Eugene O'Neill, pág. 97.

57 *Ibidem*, pág. 100.

58 *Ibidem*, pág. 103.

tantes de la casa. Todo el tremendo drama responde a los imperativos de esas fuerzas, que aquí derriban las endeble barreras que constituyen los lazos de una familia, que ha tomado de la civilización, únicamente lo que le es posible utilizar en la satisfacción de sus instintos primitivos, y a la que no unen los únicos lazos difíciles de desatar: el recto sentido moral, y el cariño basado en la estimación y en el respeto.

* *

A Strange Interlude es otra de las obras que han suscitado más encontradas opiniones después del enorme interés que siguió a su aparición. El dramaturgo va ahondando cada vez más atrevidamente, en su afán de desentrañar hasta lo más recóndito, la complicadísima anatomía del alma humana. Esa sublime abstracción que llamamos alma o espíritu, que en esta vez queda vencida en todos los terrenos, por su inseparable compañera en esta vida: la carne.

Lo mismo que en **Desire Under The Elms**, la otra sublime abstracción que llamamos amor, no es aquí más que la pasión carnal, como árbitro y eje de todos los incidentes que constituyen la vida de los protagonistas. En su afán de ir cada vez más allá del horizonte, O'Neill escribe en este caso sobre la vida pasional tumultuosa, según sus propias palabras, que pone en boca de Marsden, el supersensitivo escritor de alma femenina, inofensivo y platónico adorador de la protagonista, y uno de los personajes más interesantes de la obra.

Escribe Marsden novelas blancas, "largos cuentos de hadas para adultos, que tratan de encantadoras ancianas y graciosos solterones, extraños personajes y dialectos, matrimonios modelo que siempre se respetan y admiran, y amantes que se contentan con murmurarse ternezas al oído".

Así había sido la producción toda de este hombre, hasta que su paciente espera se ve recompensada con las migajas del amor de la única mujer que quiso en la vida. Y entonces la dice: 'Ahora sí, lanzaré el sol sobre las sombras de la mentira, gritando: Esta es la vida, y este es el sexo, y he aquí la pasión, el odio, el pesar y la alegría, el dolor y el éxtasis; y

estos son hombres y mujeres, sus hijos e hijas, cuyos corazones son débiles a la vez que fuertes, cuya sangre es sangre y no jarabe calmante." ⁵⁹

En esta obra, O'Neill ha desechado ya los tipos incolores por su normalidad; su genio creador le sugiere ahora los más extraños y morbosos, y entre ellos, se destaca en lugar preferente la protagonista de **A Strange Interlude**.

Es Nina una mujer en la que O'Neill parece haber puesto todas las pasiones que él mismo ha experimentado, adaptadas, naturalmente, a la psicología femenina. Es inteligente, pasional y egoísta. Su sensualismo de mujer moderna, sin trabas religiosas o morales, busca como la única felicidad que conoce, la satisfacción de sus apetitos carnales. A pesar de ser hija única, no tiene cariño a su padre; y acaba por odiarlo, por haberla impedido casarse con su novio, antes de la partida de éste para la guerra, de la que no vuelve. Su exacerbado instinto defraudado, disfrazado de sentimentalismo romántico, la lleva a entregarse, durante su servicio de enfermera en un hospital, a varios hombres, inválidos de la guerra, que la desean; creyendo así sofocar su obsesionante idea, de no haber pertenecido al hombre que amaba.

Casada más tarde con Evans, un sencillo muchacho que la adora, y a quien ella simplemente tolera, esperanzada con ser madre y así dar un fin a su vida, se ve cruelmente obligada a sacrificar al hijo que espera, cuando la madre de Evans la dice que el niño heredará de sus antepasados la locura. Evans lo ignora, y Nina consiente en seguir a su lado sin hacerle saber jamás la verdad, y escucha la sugestión de su suegra de procurarse otro hijo, para el que habrá de buscar un padre sano, haciendo así la felicidad de su matrimonio.

En su época de enfermera, conoció Nina a Ned Darrell, joven e inteligente médico que prometía llegar a ser una gloria de la ciencia. Darrell, que supo de su promiscuidad del hospital, y que deseaba curarla de cuerpo y espíritu, la aconsejó el matrimonio con Evans. La idea de buscarse un padre sano para el hijo que se ha propuesto tener, llega a ser la obsesión de Nina, y nadie mejor que Darrell al que ella sabe que no le es desagradable.

⁵⁹ A Strange Interlude, Eugene O'Neill, pág. 309.

En términos de estricta experimentación científica, convienen en realizar la idea, pero se enamoran el uno del otro; por lo que él, una vez logrado el objeto perseguido, se ausenta, tratando de poner fin al asunto. Llega el hijo—a quien llaman Gordon, en memoria del novio difunto—trayendo la felicidad, más para el pseudo padre que para la madre, quien no puede vivir ya sin Darrell; y éste, a su regreso, acaba por conformarse con ser el amante, para que la felicidad de la familia no se rompa.

Pasan los años; Evans y Nina viven tranquilos en desahogada posición; pero Darrell, que no puede libertarse de la atracción de Nina, ha descuidado lamentablemente su trabajo, y lo ha perdido todo, pues fuera de las temporadas de amor, cada vez menos frecuentes, de que disfruta con ella, no tiene hogar, ni mujer, ni hijo; ya que el chico, sintiendo instintivamente que algo existe entre el doctor y su madre, y adorando a su pretendido padre, odia a Darrell y se lo demuestra con la despiadada franqueza de los niños, cuantas veces tiene la oportunidad.

Gordon, hecho ya hombre, quiere casarse, y Nina, que muerta su sensualidad no tiene más empeño que conservar a su lado a su hijo, pretende oponerse al matrimonio. Darrell, cuya pasión ya también ha desaparecido, la hace ver su error. Muere Evans, feliz en el amor del que cree su hijo y en el amistoso afecto de Nina, sin que la temida locura se haya presentado en él; y ella, después de rechazar la forzada oferta de matrimonio de Darrell, busca en cambio el apoyo, quieto, firme y tibio, de Marsden, su platónico enamorado de toda la vida.

Este personaje, a quien ya al principio aludimos, puede, como se ha visto, quedar al margen del argumento. Y sin embargo, su actuación es importantísima, y no hay etapa de la obra en que no participe. Parece la sombra de Nina, pues preside su vida toda desde la niñez. Fué el alumno y amigo de confianza del padre de ella; la vió crecer; la durmió sobre sus rodillas; escuchó de sus labios la confesión de su vida en el hospital; sintió, con intuición femenina, su preñez, aun en la ocasión primera, en la que nadie más que ella y su suegra estaban en el secreto. Esa misma intuición de

doncella supersensitiva, hace a Marsden oler—en la acepción física de la palabra—las relaciones entre Nina y Darrell. “Hay algo asqueroso en este cuarto, fetidez de vida humana... ¡lujuria en este cuarto! Lujuria, que en odiosa burla provoca mis sensibles timideces...”⁶⁰—piensa al encontrarse en el cuarto en el que Darrell y Nina acaban de estar. Está casi seguro de que Gordon no es hijo de Evans; pero acaba por acallar su propia inquietud, cuando Nina, a raíz del regreso de Darrell y segura de su cariño, tanto como del de su marido y del de Marsden, hace a los tres plegarse a sus deseos y reflexiona triunfante: “¡Mis tres hombres!... Siento sus deseos converger hacia mí, para formar un hermoso y completo deseo masculino, que yo absorbo... ¡Estoy preñada de los tres!... ¡Marido!... ¡Amante!... ¡Padre!... ¡Y el cuarto hombre! ¡El hombrecito...! ¡Mi pequeño Gordon!... ¡Mío también!... ¡Esto lo hace perfecto! ¡Debería yo ser la mujer más feliz del universo!”⁶¹

Y en tal estado de satisfacción, aparente en todos excepto en Evans, transcurren los años; y Marsden siempre suspicaz, adivinando los pensamientos y las emociones de sus compañeros en el drama. Sabe que Nina y Darrell no dejan de quererse, y él, que en medio de su temperamento asexual, tiene de vez en cuando pensamientos inquietantes sobre Nina, los rechaza rápidamente, disgustado de sí mismo, repitiéndose siempre que su día habrá de llegar. Y llega al fin, el día en que “el maduro fruto de su felicidad cae entre sus manos”. Nina, rendida de su vida de lucha con la pasión, sólo quiere ya el rincón quieto, el hombro suave, el ambiente sedante, en que habrá de hallar paz; y Marsden le ofrece todo esto, diciéndola: “Será mejor que olvides toda tu asociación con los Gordons. Después de todo, querida, hay algo de irreal en cuanto ha sucedido desde que conociste a Gordon, algo extraño y fantástico... Así, olvidemos todo el desagradable episodio, considerándolo como un intermedio de prueba y preparación, digamos, en el que nuestras almas han

60 A Strange Interlude, Eugene O'Neill, pág. 174.

61 Ibídem, pág. 234.

sido desnudadas de la carne impura y hechas dignas de perfeccionarse en paz." ⁶²

Marsden es un tipo, tomado indudablemente de la vida real. El hombre que, sin ser un invertido, está exento de sensualidad, y posee en cambio, características intelectuales esencialmente femeninas. Hombre que pasa por la vida casi siempre solo, provocando la burla o la compasión de quienes no penetran su enfermedad espiritual o fisiológica.

Los otros dos tipos masculinos están tratados también con evidente simpatía por el autor. Ambos se hacen agradables, quizá más Darrell, quien, a pesar de sus excepcionales dotes físicas e intelectuales, resulta la víctima; en tanto que Evans, gracias a los cuidados de su madre primero, y de Nina después, no sólo se liberta de la locura hereditaria que sobre él se cernía, sino que es el único que goza plenamente de la felicidad que los otros no pueden alcanzar. Esposo, padre y amigo mimado, muere feliz, ignorante del drama que a su alrededor se desarrolló durante largos años.

Nina es el eje en la vida de los tres hombres; ella, aunque compasiva en su actitud hacia Evans, al que decide no abandonar, es, sin embargo, la hembra egoísta que sólo se siente satisfecha cuando está segura del cariño de los tres. No tiene el rasgo de generosidad que hubiera libertado a Darrell de su yugo, devolviéndolo a la vida y a la ciencia; puesto que lo hace aun romper el vínculo matrimonial en el que él buscaba su liberación. El hijo también lo considera esencialmente suyo; y en esto, por curiosa ironía del destino, se ve vencida por Evans, a quien Gordon profesa mucho más cariño que a ella. Nina es una mujer toda carne. Su alma, que O'Neill pretende hacernos creer murió con Gordon Shaw, no existió nunca, puesto que ni ante su padre muerto puede conmoverse. Es la suya la tragedia actual del alma ahogada por el materialismo y la sensualidad, sin nada a que asirse, por la carencia absoluta de espiritualidad, ya no digamos de principios religiosos. Al llegar al ocaso de su vida, Nina confiesa que nada, ni su hijo, pudo darle la felicidad, y que no le queda sino vivir del pasado y el futuro; el

62 A Strange Interlude, Eugene O'Neill, pág. 351.

presente es el extraño intermedio al que hemos de recurrir en el pasado y el futuro, para asegurarnos de que vivimos ⁶³ La cuerda del presente, tendida entre el pasado y el futuro, en la que, según Nietzsche, el hombre baila.

En **A Strange Interlude**, tenemos el nuevo recurso técnico que ya con antelación mencionamos, para desdoblar la personalidad, como en **The Great God Brown** se hizo por medio de las máscaras. Ahora son los pensamientos al desnudo, expresados de viva voz por cada uno de los personajes, en apartes, que no pueden propiamente llamarse así, pues en ocasiones son tan largos, que la representación de la obra debe ser de verdadera prueba para los artistas, tanto como para el espectador, que tiene que seguir el desarrollo de aquélla durante cinco largas horas. Eso no obstante, parece que lo inusitado del asunto, al igual que su tesis por demás atrevida, atrajeron gran cantidad de público a las representaciones primeras que de la obra se hicieron en Estados Unidos. Sin embargo, no es de las que pueden durar en cartel, ya que, aun la versión cinematográfica, bastante buena, que de ella se hizo, resulta cansada y difícil de entender para el público grueso.

* *

Tenemos ya al dramaturgo en plena exaltación creadora. Sus extraordinarias facultades, que el esfuerzo continuado ha ido encauzando y desarrollando, se encuentran en plena madurez; y para crear su obra maestra, por segunda vez se vuelve O'Neill al teatro griego, en busca de modelo. Y de entre sus tipos inmortales, toma uno femenino: Electra. No la de Esquilo sino la de Sófocles, que es de ésta de la que tiene las características sobresalientes la protagonista de **Mourning Becomes Electra**. O'Neill ideó una Electra—a la que sólo llama así en el título de la obra—que por su grandeza es digna de su inspiradora, la hija de Agamenón; y

63 *A Strange Interlude*, Eugene O'Neill, pág. 289.

aun podemos decir que la moderna heroína sobrepasa con mucho, en las características que la hicieron inmortal, a la doncella griega.

En esta gran tragedia, O'Neill parece haber acumulado cuanto de increíble, odioso y descarnado pueda concebir la imaginación; y lo presenta con su habilidad acostumbrada, delineando los caracteres con trazos de mano maestra, que los hacen reales y vigorosos; inconfundiblemente lo que él quiere que sean. Aquí prescinde de todos los recursos técnicos a que recurriera en obras anteriores, quizá porque ésta es tan intensamente dramática desde su iniciación, que no hay necesidad de recurrir a ellos; aun los más recónditos pensamientos, habitualmente ocultos, en esta vez se muestran al desnudo.

El sentimiento del misterioso sino fatal, que es el espíritu de la tragedia griega, vive en ésta señoreándolo todo; ayudado, en la parte objetiva, por los actuales recursos escénicos, de que aquella época careció por completo.

Desde el fantástico aspecto de la mansión solariega de los Mannon, muy hábilmente preparado, en el que el dramaturgo insiste con acuciamiento, al principio de cada uno de los actos; hasta los más minuciosos detalles, de aspecto físico e indumentaria de los protagonistas; todo está cuidado escrupulosamente, a fin de crear y mantener vivo y constante en el público, el sentimiento de angustiosa expectación ante lo sobrenatural, que va creciendo a medida que la tragedia se desenvuelve, con tintes más y más diabólicamente morbosos, pues cada uno de los problemas que pone ante nuestros ojos, es un reto a la estabilidad de lo normal.

Como la obra de la que tomó inspiración y forma, ésta es una trilogía, y cada una de sus partes, que se componen de cuatro, cinco, y cuatro actos, respectivamente, tiene nombre adecuado al tema que la inspira, como sigue:

Homecoming, The Hunted, The Haunted.

La tragedia tiene como ambiente, un pequeño puerto de la Nueva Inglaterra, en la segunda mitad del siglo XIX. El jefe actual de la familia Mannon, descendiente de armadores, en un tiempo opulentos, es General Brigadier en el ejército de Grant, después de haber sido Mayor antes de la guerra.

De su mujer Christine, a la que ama mucho, tiene dos hijos: Lavinia (Vinnie en la intimidad) y Orin. Electra y Orestes, respectivamente.

La madre odia a su hija, porque el padre de ésta le repugna físicamente; en tanto que tiene gran cariño por el hijo varón, habido del mismo padre. Y se antoja más extraño el odio de la madre hacia la hija, al ver el asombroso parecido que entre ellas existe, no solamente en lo físico, sino en el temperamento y el carácter por igual. A pesar de los esfuerzos de Lavinia, por desterrar de su persona cuanto la hace semejante a su madre, el parecido entre ellas se acentúa cada vez más; y cuando aquélla muere, la hija parece heredar, directa y misteriosamente, la personalidad de la difunta, y aparece cada día más semejante a ella.

El alma de Christine, la madre y esposa culpable, oculta abismos de odio, egoísmo y sensualidad.

En el coronel Ezra Mannon, el esposo engañado y sacrificado por la adúltera, hay una mezcla de rancios prejuicios de abolengo y dureza templada en la milicia, con insospechadas dulzuras que no quieren mostrarse.

Orin, el último Mannon, es la única alma blanca en toda la odiosa familia. Víctima a la vez del excesivo mimo materno que debilita su virilidad; de la rigidez paterna que pretende contrarrestar aquella influencia, obligando al hijo a ir a la guerra que el muchacho abomina; y, finalmente, de la inflexible tiranía y el egoísmo de la hermana, que, primero, lo obliga a matar para vengar la muerte del padre, y acaba por llevarlo al suicidio; cuando el desquiciamiento de la razón de Orin, producido por las encontradas influencias con las que tiene que luchar, culmina en el delirio incestuoso que la constante proximidad de su hermana desarrolla en él.

En cuanto a Lavinia Mannon, la hija que idolatra a su padre, odia a su madre, y tranquilamente sacrifica al hermano a quien a pesar de todo tiene gran cariño, pero que es ya un obstáculo al logro de sus propósitos de vida nueva, en pleno goce de cuanto ella anhela; esta moderna Electra, es, sin duda alguna, la obra maestra de su autor, que

con ella ha creado el más maravilloso estudio de psicología femenina de toda su obra.

Es el suyo, un espíritu selecto, por sus dotes de inteligencia, intuición y exquisita ternura. Una mujer de aquellas que muy pocas veces reúnen tantas dotes juntas; y a la que un destino trágico precipita por sendas extraviadas, apartándola de los luminosos caminos que le eran propios.

Muy niña aún, Lavinia siente que su madre no la quiere, sin que ella pueda explicarse la causa; y, poco a poco, la niña que hubiera adorado por igual a sus padres, se va desprendiendo de la madre que la rechaza, mientras se acoge, más y más cada vez, al arrimo del cariño paternal. El desvío por la madre se torna en desconfianza, cuando se da cuenta, ya mujer, de que Christine no quiere a su marido. Y al descubrir que la madre culpable ha pretendido ocultar su infidelidad, haciendo creer que su amante hace la corte a la hija, la vida de ésta llega al momento decisivo; la desconfianza hacia la madre, se enciende en llama de odio vengador, y en un momento, destroza sin piedad el ídolo materno que su hermano Orin llevaba en el corazón, obligándolo a asociarse a la venganza que reclama el criminal envenenamiento del padre de ambos, que la adúltera lleva a efecto, serena y premeditadamente, con la complicidad forzada de su amante. Este, para que no falte extremo de horror al asunto, es hijo de un hermano del Coronel Mannon habido en una plebeya sirvienta de la aristocrática familia, la que, para borrar toda huella de tan denigrante suceso, arrasó hasta los cimientos la primitiva mansión señorial, y construyó la que habita la familia actual, en un inextinguible espíritu de odio, por el hermano que se atrevió a manchar el honor de los Mannon. Este sentimiento de odio, se vuelve en contra de Ezra y su familia, tomando en ellos terribles represalias, de su despiadado comportamiento con el Mannon que delinquiró contra el orgullo de raza, que era para la familia lo primero en la vida.

El hijo del pecado enterado de la crueldad de sus parientes, toma el nombre de su madre, alterándolo para que no sea reconocido, y deliberadamente proyecta venganza sobre Ezra Mannon cortejando a Christine, su mujer. Pero

el vengador se enamora perdidamente de su amante, cayendo así también bajo la zarpa del destino que aniquila a la familia.

Las situaciones tremendas se suceden unas a otras con rapidez; no se borra aún la impresión que cada una de ellas crea, cuando viene la siguiente.

La desesperada pena de Orin, obligado por su hermana a palpar la infamia de la madre que adora; la fría crueldad de Christine, que antes de envenenar a su marido se goza en confesarle su adulterio; la impasibilidad de Lavinia, para mandar a su hermano a la muerte, mientras ella se obstina en no pensar más que en su próxima unión con el hombre que ama. Cada una de dichas situaciones, ofrece por sí sola motivo bastante para una obra entera, por su enorme interés emotivo; pero nada de tanta intensidad, como las escenas entre madre e hija, en las que los más encontrados sentimientos nos torturan, haciéndonos sufrir, alternativamente, con la una o con la otra. Sin embargo, ninguna de las dos se apodera de nuestra simpatía, por lo que en ellas hay en evidente pugna con las leyes naturales.

Nada extraño parece el que Christine, después de casada, descubra su absoluta inarmonía fisiológica con respecto a su marido. Es éste un tema de los que se consideraban "tabu" hasta no ha muchos años; pero que la moderna ciencia médica ha colocado ya en el terreno de lo fisiológicamente corriente y natural. Entre muchos, ya otro gran escritor de habla inglesa, John Galsworthy, hizo de dicho tema el eje de su hermosa serie de novelas que tituló: **The Forsyte Saga**.

Mirado pues el asunto desde el punto de vista científico y humano, sentimos por Christine un poco de piedad, al considerar los largos años que hubo de soportar a un marido que le era repugnante; pero de ahí pasamos al odio por su primogénita, que ninguna culpa tuvo de nacer, y entonces ya la cosa no nos parece tan natural. Y mucho menos el que Orin, el segundo hijo, sí tenga en el afecto materno el lugar que debía compartir con su hermana. No concebimos a la madre desnaturalizada odiando a la pequeña Lavinia, que se empeña en amarla; ni a la cínica adúl-

tera otoñal, gozándose en acusar a la hija de estar celosa, porque quiere para sí al amante de su madre. Y nos resulta igualmente monstruosa en su hipocresía ante el marido a quien proyecta asesinar, que ante el hijo a quien pretende ganar de nuevo con cariñosos halagos, para hacer de él un escudo defensor de su culpabilidad ante la hija, a la que quiere arrebatarse el cariño del hermano. No es posible, pues, sentir simpatía por Christine, aunque a ratos no podamos menos de compadecerla; no solamente en el aspecto antes apuntado, sino también, y muy especialmente, cuando la justicia implacable de Lavinia la tortura sin el más leve rasgo de piedad. En cuanto a ésta, sentimos su desdicha, infinitamente mayor que la de su madre, puesto que desde pequeña empieza a sufrir por el desamor de ésta; y nos conmueven la exquisita ternura que tiene por el padre, en quien concentró todo su enorme anhelo de cariño, y su maternal solicitud por hacer de su hermano un hombre digno, sustrayéndolo a la perjudicial influencia del mimo de la madre; y todavía más, la artera traición a sus nacientes ilusiones de mujer, que sacrifica despiadadamente la culpable pasión materna. Todo esto nos afecta profundamente; pero no basta a hacernos aceptable la actitud de la mujer de fuerte voluntad, de clara inteligencia, que se convierte en juez inexorable de su propia madre.

En cambio, los tipos masculinos son más bien agradables en su mediocridad, que resalta más en contraste con las fuertes personalidades de Lavinia y Christine, y aun de la figura de segundo término que es Hazel, la novia incolora de Orin. Aun ésta, tiene más personalidad y energía que su hermano Peter, el novio de Lavinia. Es ella quien se enfrenta a ésta para anunciarle que se lleva a Orin a pasar unos días con su familia; pues a pesar de ignorar el tremendo drama oculto en la de los Mannon, Hazel siente la necesidad de arrancar a Orin de la fatalidad en que lo ve debatirse; y es ella también quien declara a Lavinia que Peter no se casará con ella, porque sería la desgracia de toda la familia.

El severo Coronel Ezra es hombre vulgar, inflado de prejuicios raciales, y sin la suficiente penetración para com-

prender siquiera el porqué de la seca indiferencia de su mujer hacia él; ni menos para estimar la exquisita sensibilidad e intuición de su hija. A su vuelta de la campaña, no tiene más anhelo que gozar de la esposa de la que ha estado ausente varios meses, y la insistente oposición, casi desesperada, de Lavinia, por separarlo de la adúltera, le impacienta hasta hacerlo despedir duramente a la hija, que quisiera hacerlo comprender cuanto él ignora.

El que nos conmueve profundamente es Orin; presa de la torturante idea de haber sido el causante directo de la muerte de su madre, el ser que más quería en el mundo, por haberle confesado en un arranque de celos filiales que había matado a su amante; cuando en realidad no le importaba que lo tuviera; pensaba que su madre era tan hermosa y tan digna de ser amada, que de encontrarse él en el lugar de Adam Brant, no habría podido dejar de adorarla.

Acabando de matar a éste, dice a su hermana en un raptó de exaltada inconsciencia: "Si yo hubiera sido él, habría hecho lo que él hizo. La habría yo amado como él la amó, y habría matado a mi padre, por ella."⁶⁴

Solos ya los hermanos, únicos poseedores del trágico secreto de la muerte del matrimonio Mannon, con dos días de intervalo, Lavinia se lleva a Orin en un largo viaje, para tratar de hacerle olvidar lo ocurrido, y procurar que recupere el dominio completo de su razón; y sólo consigue dar un paso más en la pendiente de fatalidad en que se precipitan; pues Orin, en su neurosis torturante, se apega más y más a ella, ansioso de esquivar al resto de la gente, ante la que siente la imperiosa necesidad de confesar lo que él considera su crimen; y en este continuo acercamiento a la hermana, cuya firme voluntad lo domina completamente, no se da cuenta de que un maravilloso cambio torna a la austera e inflexible "Electra" en una magnífica hembra, peligrosamente atractiva y sensual. La herencia de la madre, que la muchacha misteriosamente recoge en cuanto aquélla muere, y que brota irresistible durante su estancia con Orin en una isla tropical, cuyo ambiente se apodera de ella, al

⁶⁴ Mourning Becomes Electra, The Haunted, Eugene O'Neill, pág. 167.

grado de hacerla entregarse a un joven indio, de quien aprende: "que todo en el amor puede ser natural y dulce." ⁶⁵

Los celos de Orin lo hacen adivinar lo ocurrido al ver el aspecto radiante de su hermana; pero calla, en espera de ocasión propicia para descubrirla lo que piensa.

De vuelta a la mansión solariega, Lavinia desea casarse cuanto antes con su novio de la infancia, pues la experiencia de la isla ha despertado su sensualidad, que ahora se impacienta por gozar cuanto sea posible.

Orin, sin que su hermana se entere, ha escrito una confesión del terrible secreto de la familia, y la ha confiado a su novia, rogándole que la entregue a la justicia si él muere; pues tiene la idea de que esto va a ocurrir. Pero Lavinia, siempre alerta, lo descubre y logra hacerlo recuperar el documento, mediante la promesa de que hará lo que él quiera, empezando por renunciar a casarse con Peter. Esta promesa lleva a Orin a ser explícito, dejando ver claramente los deseos que su hermana le inspira, aunque sin llegar a la expresión terminante de ellos.

Dice a Lavinia: "Has ofrecido hacer cualquier cosa por mí. Eso es una promesa enorme, Vinnie. . . ¡cualquier cosa. . . Pareces no darte cuenta de lo que significas para mí ahora, todo lo que tú misma has querido significar, desde que matamos a nuestra madre. . . Te quiero ahora con toda la culpa que hay en mí, la culpa que compartimos. ¡Quizá te quiero demasiado, Vinnie!—Hay veces ahora, en que no pareces ya ser mi hermana, ni te pareces a nuestra madre; me pareces una extraña, que tuviera tu misma preciosa cabellera. . ."

Y por último—"de qué otra manera puedo estar seguro de que no me dejarás. Entonces no me dejarás. ¡Entonces no me dejarías! ¡Te sentirías tan culpable como yo! ¡Estarías tan maldita como yo lo estoy!" Lavinia horrorizada, y perdido por completo el dominio sobre sí misma, lo increpa duramente: "¡Te odio! ¡Quisiera verte muerto! ¡Eres demasiado vil para vivir! ¡Si no fueras un cobarde, te matarías!" ⁶⁶

65 *Mourning Becomes Electra*, Eugene O'Neill, pág. 224.

66 *Ibíd.*, pág. 239.

Y Orin se mata; a pesar de que Lavinia reacciona de su raptó de furor, y le dice que no quiso decir lo que dijo. La rectificaci3n es, sin embargo, s3lo del momento, pues cuando Orin se aleja de ella, Lavinia sabe que va a matarse, y ejercitando toda su férrea voluntad, para dominar el impulso que la lleva a evitar el sacrificio de su hermano, se arroja en brazos de su novio, diciéndole atropelladamente, mientras espera oír el balazo que habrá acabado con la vida de su hermano: "Abrázame, Peter, nada importa más que el amor, ¿no es verdad? Eso es lo primero. ¡Ningún precio es demasiado alto por él! ¿No es cierto? O por obtener paz. Es preciso tener tranquilidad—es uno demasiado débil para olvidar—, nadie tiene el derecho de evitar a otro que consiga su tranquilidad." 67

Sigue hablando a Peter de la felicidad que les espera, hasta que, a punto de estallar, se cubre los oídos diciendo: "No puedo soportar esta espera. . . esperar. . . esperar y esperar. . ." Suena por fin el tiro. Peter corre a averiguar lo que pasa, y Lavinia, en un momento de desfallecimiento suplica "¡Perd3name Orin!" Pero casi inmediatamente fija su miradas en los retratos de sus antepasados y se yergue de nuevo increpándolos. . . "¿Por qué me miráis así? ¿No era la única forma de guardar también vuestro secreto? Ahora he acabado con vosotros, ¿me entendéis?, ahora soy la hija de mi madre, no más la de ninguno de ustedes. ¡Viviré a pesar vuestro!" 68

Y llegamos al grandioso desenlace. Hazel informa a Lavinia de la resoluci3n de su familia de no aceptarla en su seno, y esto basta para poner a "Electra" inmediatamente en el plano de elevada renunciaci3n con que finaliza la obra. En un momento siente lo irrevocable del fatal destino que pesa sobre ella, única superviviente de la familia; en ese instante penetra claramente que hay un determinismo de represalia en la maldici3n que cay3 sobre la familia del Mannon que no supo perdonar un error que no tenía mayor importancia.

67 Mourning Becomes, Eugene O'Neill, pág. 241.

68 Ibídem, pág. 242.

Y entonces, la mujer de exquisita penetración, de fuerte personalidad, se rinde a lo fatal con el único gesto que podía esperarse de ella; el gesto magnífico de un alma grande que abrigó las más altas esperanzas, y que, consciente de su derrota, capitula con toda dignidad, ofreciendo cuanto le es dable en retribución, por los errores propios, tanto como por los de su familia. La que luchó con todas sus energías, por conquistar cuanto de felicidad le pertenecía por derecho en la vida, sin poder alcanzarlo, en un instante renuncia voluntariamente a seguir viviendo y esto en la forma más difícil de hacerlo, sin dejar de vivir. Dice a Seth, el viejo y fiel servidor que la quiso siempre con especial ternura:

“No temas, no voy a hacer lo que mamá y Orin. Esto es escapar al castigo, y no hay nadie ya para castigarme. Soy la última Mannon. Tengo que castigarme yo misma. ¡Vivir aquí sola con los muertos, es un acto de justicia peor que la muerte, o la prisión! Jamás volveré a salir ni a ver a nadie. Haré clavar las puertas y las ventanas para que la luz del sol jamás pueda penetrar. Viviré sola con los muertos, y guardaré sus secretos y los dejaré que me persigan, hasta que la maldición se extinga y la última Mannon pueda morir” (con una extraña y cruel sonrisa, como gozándose en los años de tortura que le esperan). “Ya sé que procurarán que viva mucho tiempo. Sólo los Mannon se pueden castigar a sí mismos por haber nacido.”⁶⁹

Y en esta noble actitud entra en la casa, sin volver la cabeza; mientras el viejo Seth empieza a clavar las persianas, para que jamás vuelva a penetrar la luz a la casa maldita, en obediencia a las órdenes de su señora.

Toda la grandiosidad de la tragedia griega se encuentra en la trilogía de O'Neill. Aparte de lo bien logrado del tipo de Electra, que es magnífico, hay en la obra idéntica perfección, en cuanto contribuye a crear el ambiente de tragedia, en que alientan los personajes. La existencia casi tangible de dicho ambiente, es de tal manera vigorosa, que

69 *Mourning Becomes Electra*, Eugene O'Neill, pág. 256.

podiera decirse que se trata de un personaje más, de enorme importancia en la obra.

La parte objetiva, a la que ya hicimos referencia al principio, comprende, en primer lugar: la fisonomía peculiar de la mansión, con su fachada de pórtico griego, del estilo tan popular en los Estados Unidos al finalizar el siglo XIX; luego, los retratos de los Mannon, en los que insiste el autor en señalar la apariencia de máscaras fúnebres, tan semejante a la expresión que tienen las caras de los Mannon vivos; el trágico parecido entre madre e hija, y el no menos notable parecido entre todos los Mannon del sexo masculino. En esta semejanza está implícita, igualmente, la idea de la unidad familiar ante el destino, pues Orin, después de matar a Brant, hace notar a su hermana cuánto se asemeja el rostro del cadáver al del Coronel Ezra, en iguales condiciones, y la habla de la obsesión que lo persiguió durante la guerra, que lo hacía ver en cada hombre que mataba, el rostro de un Mannon, su propio rostro. Dice: "Esto es igual a mi sueño. Lo he matado ya antes, una y otra vez. . . . ¿Recuerdas cómo te he dicho que las caras de los hombres que maté se me convertían en la de nuestro padre, y por fin en la mía propia? ¡Se me parece también! ¡Quizá he cometido un suicidio!"⁷⁰

Siempre la idea de hacer resaltar el sino que obliga a los Mannon a destruirse unos a los otros, y finalmente, a sí mismos.

La obsesión del moderno Orestes se hace realidad. Los Mannon se destruyen unos a los otros; y la última víctima expiatoria, la mujer tan excepcionalmente dotada, acepta su trágico destino, no sometiéndose a él como una derrotada, sino con la majestad de una reina, que, consciente de su grandeza, a la vez que de la de su falta, se dispone a expiarla dignamente.

Parece muy difícil que O'Neill pueda llegar a producir nada más grande que su *Electra*. En ella ha apurado sus admirables dotes de psicólogo, tanto como las de dramaturgo, haciendo vibrar con violencia despiadada las fibras

70 *Mourning Becomes Electra*, Eugene O'Neill, pág. 159.

todas del sentimiento humano; pero no es menos cierto que el resultado fué una obra admirable; intensa y dolorosamente humana, artística y grandiosa; que bastaría por sí sola para colocar a su autor a la cabeza de la moderna dramaturgia.

Durante dos años, después de dar al mundo su *Electra*, la que también apareció dos años después del tercer matrimonio del autor, y como única producción de todo ese tiempo, O'Neill enmudece, y la crítica mundial aguarda expectante, pues nunca antes había permanecido el dramaturgo tanto tiempo inactivo. ¿A qué se debieron estos largos silencios? ¿Es que el tercer matrimonio fué algo tan diferente de los anteriores que el enamorado hizo retroceder al genio a un segundo término? Todo parece indicar que así haya sido. Algo extraordinario debe tener esa mujer que tan rápida y completamente se adueñó de O'Neill, como ninguna de las anteriores pudo hacerlo. Y mi interés por penetrar el secreto que es para todos O'Neill el hombre, no puede desentenderse de imaginar cómo han sido las mujeres que han compartido su vida.

De la primera, casi no importa saber más de lo poquísimos que se sabe, puesto que fué en la vida del joven Eugene sólo un episodio, seguramente determinado por los naturales impulsos juveniles, que, en aquel país, especialmente, llevan a tantos matrimonios disparatados, hechos al vapor y deshechos en idéntica forma. En cuanto a la segunda, es bien poco saber, tratándose de una unión que duró once años, solamente lo que ya al principio mencionamos, y que pinta a Agnes Boulton como una buena esposa insignificante, que se preocupaba maternalmente por la comodidad y el agrado de su marido.

¿Pudo, sin embargo, ser la esposa que O'Neill necesitaba? Fácil es colegir que no, puesto que en 1928 se divorcia de ella, para casarse, casi inmediatamente, con Carlotta Monterey, cuyos antecedentes, ya también apuntados, sí entregan datos bastante interesantes, acerca de la personalidad de la tercera Mrs. O'Neill, que parecen identificarla,

bien de cerca, con el tipo femenino por el que muestra preferencia el dramaturgo.

Y en cuanto a él, ¿cómo será en su trato con las mujeres? Entre lo poco que sabemos con certeza, está la afirmación de que, conforme aumenta su popularidad con sus éxitos, él se torna más reticente y solitario. Empero, esto no quiere decir que sea un misógino, puesto que se ha casado tres veces, y además, porque los tipos femeninos de sus obras, están todos tratados con cariño, algunos de ellos aun con admiración. No será tampoco un mujeriego, ni un sensual, puesto que gusta de pasarse largas temporadas recluído en la más completa soledad, y retirado de poblado, en alojamientos, a veces del todo desprovistos aun de las comodidades más necesarias, como su famosa casucha en Cape Cod, antigua estación de salvamento; un cuchitril desmantelado y lúgubre, semi-hundido en las dunas de la costa abrupta e inhospitalaria, azotada por las inclemencias marítimas, y alejada cuatro arenosas millas de Princetown.

En ese ambiente crudo, en íntimo y áspero contacto con la naturaleza, intocada casi por la civilización, es donde ha realizado algunas de sus mejores obras, en las que hay choques tremendos de pasiones y almas que se muestran al desnudo, con todas sus repugnantes lacras; como concebidas en medio del frenesí provocado por los elementos desencadenados, que en grandiosa sinfonía, armonizan con las tempestades espirituales. Así es como O'Neill pudo haber creado un *Strange Interlude*, un *Dynamo*, y sobre todo, una *Electra*, después de cuya aparición enmudeció durante dos años; probablemente, porque en su tercera mujer encontró lo que inútilmente buscara antes en las otras, y se dejó absorber por el amor hasta abandonar el trabajo.

¿Y qué clase de amor? ¿Será el amor-pasión, mero impulso carnal, la famosa "Life Force" del viejo Shaw; el que nada tiene que ver con el espíritu? ¿O será quizá que ha hallado, finalmente, una esposa que hable a la parte más noble de su ser, tanto como a su inteligencia y a su carne? . . . ¿la compañera ideal que él pinta en Martha Jayson? Tal vez algún día podamos ver satisfechas estas dudas. Entretanto, el hecho es que, después de transcurridos

dos años desde la aparición de *Electra*, la tragedia llevada a extremos casi increíbles de morbosidad, O'Neill entrega a la crítica ansiosa una nueva obra, *Ah, Wilderness!* ¡y tan nueva!... como que significa un cambio absoluto de género, no sólo al contrastarla con la última anterior, sino aun dentro del cuadro de la producción toda.

Si, como hemos visto, el dramaturgo nos va entregando sus propios sentimientos, a través de algunos de sus protagonistas; y si en toda su obra, a pesar de la aparente disimilitud de asuntos y tratamiento, hay una evidente unidad artística e ideológica; es de presumir que los grandes tipos femeninos que le debemos, hayan sido inspirados en un ideal, que quizá, hasta su tercer matrimonio, no pasó de tal, pero que él intuía como cercano. Y que este ideal ha sido del tipo inteligente, enérgico y poderosamente atractivo; la mujer superior en muchos aspectos, no sólo para destacar entre la abundante mediocridad femenina, sino capaz de subyugar al hombre por la fuerza de la atracción sensual, unida al carácter y la inteligencia, para formar una irresistible personalidad; la que poseen sus más destacadas protagonistas del tipo intelectual: Martha, Nina, Lavinia... El resto, son mujeres común y corrientes, tipos llenos de vida, eso sí, como todos los creados por él; ya que, aun los caracteres marcadamente simbólicos, como los de Cybel y Margaret, Miriam y Kukachin, están llenos de detalles humanos en medio de la irrealidad consecuente a su esencia fantástica. Si, pues, como parece—a juzgar por sus tipos de mujeres superiores—no nos equivocamos al pensar que su ideal femenino repudie lo mediocre, O'Neill no pertenece al número tan crecido de intelectuales distinguidos, que en sus mujeres prefieren lo más insignificante, cuando no lo más bajo.

* *

Ah, Wilderness! El solo título habla inmediatamente con reminiscencias exquisitas, a cuantos nos hemos deleitado con las "stanzas" del inmortal "Rubaiyat".

El mismo O'Neill explica el cambio de Oh! por Ah! que

él hizo al tomar la línea del ruba'iy 413 (XI o XII según Fitzgerald), de Khayyam, para dar título a su obra, diciendo que ¡Oh! implica exaltación, mientras que ¡Ah! expresa mejor la nostalgia que él deseó indicar. Dice el astrónomo poeta persa en el inmortal cuarteto que parece resumir su filosofía sobre la vida:

A Book of Verses underneath the Bough,
A Jug of Wine, a Loaf of Bread—and Thou
Beside me singing in the Wilderness—
Oh, Wilderness were Paradise enow!

Ningún moderno materialista culto podría condensar mejor, en unas cuantas palabras armoniosas, el "desiderátum" de su doctrina. Y como ya decíamos, al referirnos al cambio de ¡Oh! por ¡Ah!, hay toda una enorme diferencia entre el sentido de exaltación, puramente sensual, de esta "stanza"; y aun en el de la colección toda, empapada del más hondo y amargo agnosticismo, de la obra de Khayyam, y el luminoso espiritualismo de **Ah, Wilderness!**, más notable aún, por el moderno ambiente "matter of fact" en que se desarrolla.

Ah, Wilderness! es una obra fina, sin estridencias discordantes ni extremos de pasión; un diáfano poema nostálgico a la juventud; a esa inmortal etapa de la vida en la que todo es gallardo impulso, altos ideales, fuego de nacientes cariños y maravillosas ilusiones. Eso es **Ah, Wilderness!**... el hermoso despertar de una poética juventud masculina; producto exótico dentro del prosaico marco familiar que encierra a los cariñosos padres; la encantadora tía Lily; los hermanos mayores, Arturo y Mildren, un tanto presuntuosillos en su plano superior de mayor experiencia; el incomparable tío Sid, y el pequeño Tom, el Benjamín de la familia; todos arrancados a la vida real, y profundamente humanos, en la infinidad de detalles que nos van entregando la personalidad de cada uno.

Y sabemos, además, que en **Ah, Wilderness!**, más que en otras de sus obras, O'Neill nos entrega numerosos datos de su propia experiencia. Es probablemente ésta, el principio de su ojeada al pasado, y como él mismo dice, la

expresión de honda nostalgia, por aquellos hermosos días de su adolescencia en los que todo era bueno, puro y bello a sus ojos.

En esta vez, el dramaturgo se adentra en la joven alma de Dick Miller; un bello adolescente de diecisiete años; de temperamento romántico; nutrido en la lectura fascinante de los grandes poetas eróticos; enamorado por vez primera; y que, como consecuencia lógica de todo esto, se siente incomprendido por su familia, especialmente por su madre; una madre excelente, pero incapaz, por su impreparación cultural, de entender, de aquello que lee su hijo, otra cosa que los términos crudos que sobresaltan su puritano pudor; en tanto que, el muchacho, llena el alma de ideales de bondad y de belleza, sólo admira en la poesía lo que exalta su entusiasmo por el color, el ritmo y el hondo sentimiento; lo mismo si se trata de la belleza de una mujer, que de la desigual situación del pobre frente al rico; que según el moderno imperativo socialista, urge remediar.

Dick Miller es, en suma, el adolescente normal, sano de cuerpo y espíritu, que al llegar a las puertas de su vida de hombre, se siente inadaptado al medio. Ya no es un niño, y tiene ingenuidad y pudores de tal; empieza a ser hombre, y, por una parte, le repugnan aún muchas cosas que no comprende bien, mientras por otra, se siente con arrestos de Don Quijote para acometer actos heroicos y reformar el mundo, desafiando todas las leyes establecidas, la autoridad paterna inclusive.

Para este adolescente, la mujer, encarnada en la primera novia, es toda pureza, bondad y hermosura; y el primer contacto con otra clase de mujeres, las infelices que viven al margen de la sociedad honesta, tiene que significar una reacción de desagrado espiritual, cuando no de otra índole; cosa ya más difícil, aunque no imposible, como el mismo O'Neill nos lo demuestra; primero, con el Charlie de *A Strange Interlude*, y ahora con Dick, quien, a pesar de estar borracho y empeñado en tomar el desquite por lo que él cree desamor de su novia, no sucumbe a las instancias de la pobre Belle; carne profesional de peca-

do, de indudable atractivo, para cualquier muchacho en igualdad de circunstancias.

En él, sin embargo, es más fuerte la espiritualidad; puesto que, aun al lado de la mujer querida, cuando a la luz de la luna gozan del placer inefable de la reconciliación, no abriga pensamientos que no sean de amor casto, atreviéndose apenas a soñar con más lejanas realizaciones. Y de tal manera parece esto propio del particular modo de ser del muchacho, que su propio padre, que ha procurado ser un amigo bondadoso para todos sus hijos, al verse obligado a hablarle con claridad sobre las realidades de la vida, como lo hiciera antes con sus hijos mayores, siente ante éste una timidez y una reticencia, que no sintió ante ninguno de los otros; y es que la evidente pureza del muchacho, lo hace sentirse cohibido, al tener que mencionarle cosas que, seguramente, le son desagradables. La respuesta de Dick a la petición de su padre de que será cuidadoso en sus relaciones con las mujeres, va mucho más lejos de lo que aquél pudo imaginar. "Nunca tendré que ver con ellas, papá. No sé cómo pudiste imaginar que pudiera yo hacerlo; ahora, cuando sabes cuánto quiero a Muriel, y que voy a casarme con ella. ¡Me moriría antes que...!"⁷¹

Este es el bello muchacho que presenta O'Neill en **Ah, Wilderness!** Después de él, se hacen especialmente agradables e interesantes los dos tíos: Lily, la tía paterna y Sid, el tío materno, en cuyas vidas hay un patético idilio, truncado por la debilidad incurable de Sid por la bebida que la dulce Lily no puede aceptar en el que ha de ser su esposo. Lily es una mujer profundamente interesante, por apartarse de lo que ordinariamente se presenta como su tipo. Una solterona que no gruñe; que siendo mujer ilustrada no lo exhibe a cada momento; dispuesta siempre a ser útil a todo el mundo; y de un natural tan discreto y agradable, que todos la quieren, admiran y respetan.

Quizá, pensamos—un poco de acuerdo con Dick—, si ella consiente quince años antes en casarse con Sid, habría logrado regenerarlo, pero ¿y si no lo logra?

71 Ah, Wilderness, Eugene O'Neill, pág. 155.

Estimando la rectitud de Lily, se comprende perfectamente que aun amando a Sid, exija de éste la prueba de que el amor de ella basta para apartarlo de sus ligerezas, antes de ir al matrimonio con él; de lo contrario, ¿qué sería después? En cuanto a él, tiene la enorme simpatía que es proverbial en los pillos; es afable y gracioso y no es malo, nos conmueve su arrepentimiento—después de la borrachera—que llega hasta las lágrimas; pero, aun antes de que él mismo se encargue de demostrarlo, ya pensamos en lo poco que ha de durar la enmienda, y damos la razón a Lily, por preferir la soltería al matrimonio en tales condiciones.

La obra toda abunda en fina comicidad, que, en contraste con los toques patéticos, inherentes a su verismo, la hace una de aquellas de las que todos los públicos gustan por igual. Una obra diferente, totalmente diferente entre las de su autor; y para mí, no solamente una prueba más de que O'Neill puede abordar todos los géneros, sino algo más importante: la evidencia de que su espíritu, hartado de luchar con deshechas tempestades, empieza a serenarse.

Esta impresión de un O'Neill que ha llegado a una etapa de serenidad, que jamás conociera antes, se afirma, robustecida por más honda convicción, al conocer la obra que siguió a *Ah, Wilderness!* y que hasta el momento es su última; aunque por sus críticos sabemos que en sus cuadernos de notas hay ideas para cuarenta obras más en proyecto. Esta última producción es el moderno "milagro", como él mismo lo llama, intitulado: *Days Without End*.

Los numerosos críticos del dramaturgo, cuyas más sobresalientes opiniones se publican siempre a guisa de reclamo en las cubiertas de cada nueva obra, dedican todo su entusiasmo a la fecundidad el ingenio de O'Neill que le ha permitido abordar los más disímboles asuntos; y sobre todo con técnica atrevida en sus innovaciones hasta lo inverosímil. Por mi parte, sin dejar de admirar este aspecto técnico, no puedo impedir que mi interés más vivo, se vaya tras del verdadero sentido del nuevo mensaje que el dramaturgo lanza en su última producción, por medios cada vez más inusitados.

Ese sentido que vengo tratando de descubrir a través de la obra; porque es indudable que el artista, aun procurándolo, jamás podrá ocultar de tal manera su verdadera personalidad, que no deje traslucir, algo, por lo menos, de ella, en lo que entrega al público. De ese algo, he ido reuniendo datos, para poder hacer esta semblanza de O'Neill. Temo que mi imaginación haya ido en ocasiones demasiado lejos; juzgando, en unas, equivocadamente, por atenerme demasiado al criterio que se desprende de tal o cual obra, que no siempre será reflejo fiel del de su autor; y en otras, es quizá mi propio criterio el que me lleva a conclusiones inspiradas sólo en él. Sea como fuere, no creo aventurado asegurar que el primer dramaturgo de los Estados Unidos ha empezado a dar señales inequívocas de estar llegando a la meta de la serenidad.

Durante casi veinte años, O'Neill ha ambulado por los más tenebrosos e intrincados caminos, hiriéndose la frente luminosa cubierta por el sudor de la ansiedad, contra las duras aristas de los siete pecados capitales; y ha desgarrado sus plantas incansables atravesando los más difíciles caminos, fija la mirada penetrante en el confín del horizonte, con desesperada interrogación. Y ahora parece que su ansiosa búsqueda va llegando, si no es que ha llegado ya, a su fin. Sus ojos cansados, que empiezan a perder el brillo de la juventud, quebrada ya la piel que los circunda por los reveladores surcos, huella indeleble de las emociones que han contraído el rostro inteligente; esos ojos que aun en las fotografía muestran su poder de honda penetración, parecen haber vislumbrado ya la luz tanto tiempo buscada.

* *

Ya hablábamos de la sorpresa que produjo la aparición de *Ah, Wilderness!*, pero ésta no fué nada, en comparación con la que siguió a la aparición del moderno Milagro: *Days Without End*.

Positivamente un milagro, no sólo en la acepción que el término tiene dentro de la técnica teatral, sino en la más públicamente conocida de orden religioso. Un milagro pa-

rece, el que tal obra provenga del mismo intelecto, que, en sus anteriores, presenta asuntos tan diametralmente antagónicos a la índole de éste. ¿Será quizá nada más que otro alarde de atrevimiento? No parece indicarlo el espíritu, que respira sinceridad, del protagonista; quien confiesa haber investigado en todos los "ismos"—precisamente lo que el autor ha hecho—, sin encontrar en ellos nada que le satisficiera. ¿No será esto revelador de los verdaderos sentimientos de O'Neill, como hemos visto que lo son, indiscutiblemente, los conceptos que pone en boca de determinados protagonistas?

En *Ah, Wilderness!*, O'Neill había pasado, de la más extrema morbosidad, a una poesía y delicadeza de la que no se le hubiera creído capaz; y ahora, en pos de la primorosa comedia sentimental, llega *Days Without End*, obra de altos vuelos místicos, en la que el dramaturgo se ocupa de la vuelta a la fe católica, de un moderno descreído; de aquellos que han buscado la verdad en las fuentes mismas de todas las religiones, con método científico y apasionado interés.

El conocimiento que parece tener O'Neill sobre el catolicismo es algo confuso, y proviene quizá solamente, de su estancia de seis años—de los siete a los trece—en un colegio de esa religión, que era la de su madre. Su vida posterior, tan alejada de toda espiritualidad, debe haberlo llevado muy lejos de lo que aprendió durante aquellos seis años. Sin embargo, quizá las enseñanzas de su madre hayan dejado en él alguna huella; lo cierto es que indudablemente ha investigado, cuanto le ha sido dable en todas las religiones, lo mismo que su protagonista Loving; y es también evidente que, como ya lo hemos venido señalando en su oportunidad, las ideas panteístas y sobre todo las teosóficas, le han interesado más que otras. Por eso resulta más sorprendente que escoja, para la vuelta a la fe, de su protagonista, la religión católica. Claro que ello puede significar solamente el empleo del efecto más interesante para su obra; pero puede entrañar también mucho más que esto, y retratar el estado de alma del propio autor.

Decíamos que su conocimiento de la fe católica es con-

fuso, porque hay en él mezcla de otras creencias, además de conceptos equivocados sobre el catolicismo, como ya lo hemos señalado en obras anteriores.

En ésta, hay la idea reconocidamente luterana de insistir mucho en que la religión cristiana es pura y exclusivamente amor; lo cual va contra del dogma católico de la satisfacción necesaria a la justicia divina. Al describir John Loving el catolicismo de sus padres, dice que eran católicos, "pero no de aquellos ignorantes y llenos de prejuicios, no; su piedad tenía el sello de la bondad, el misticismo y la autenticidad. Su Dios era un Dios de Amor Infinito, no un Ser rígido e intransigente que condena al tormento a los pecadores, sino un Dios amabilísimo y humano, que se hizo hombre por amor a los hombres, y dió su vida para que se salvaran de sí mismos."⁷²

Tampoco aquí puede sustraerse O'Neill a las ideas teosófico-panteístas, pues las últimas frases de la obra lo muestran claramente.

Al enterarse de que su esposa ha pasado la crisis y vivirá, Loving exclama: "Lo sé. El Amor vive eternamente. La Muerte ha muerto!" y para terminar: "... ¡La Vida ríe de nuevo con el Amor de Dios! ¡La Vida ríe con el Amor!" Vemos aquí repetido el motivo que es el tema en *Lazarus Laughed*. El católico converso Loving, conserva mezcladas las creencias de las diferentes religiones que constituyeron el objeto de su ansiosa investigación. Pero sea como fuere, O'Neill logra el objeto que se propuso, entregando al público una obra esencialmente mística, en la que triunfa el espiritualismo, sobre todos los "ismos" que al presente constituyen la preocupación de la humanidad, más que nunca doliente.

El Padre Baird habla de los cambios de "ismos" por los que ha pasado su sobrino John Loving, con atinada y sutil ironía. Porque el protagonista de *Days Without End*, pasó la mayor parte de su vida: "creyendo en un "ismo" social o filosófico tras otro, siempre en busca de la verdad, "escapando de ella para encontrarla"—dice el padre Baird.

⁷² *Days Without End*, Eugene O'Neill, pág. 47.

"Primero fué ateísmo sin adornos, luego fué ateísmo casado con socialismo; pero el socialismo resultó por comparación demasiado débil, y en seguida supo que el ateísmo estaba viviendo en amor libre con el anarquismo, con una maldición de Nietzsche para bendecir la unión; después vino la aurora bolchevique, y él la recibió con insanos aullidos de alegría, y me escribió que por fin había encontrado un hogar placentero en el seno de Karl Marx. . .

Se mostraba particularmente encantado pensando que tenía abolido el amor y el matrimonio y casi no se podía contener, cuando llegó la noticia de que se habían vuelto escolapios traviesos y estaban dándole pelotazos al Dios Todopoderoso y que lo habían suplantado con el estado negrero, el Dios más grotesco que jamás salió del Asia."⁷³

Days Without End es la afirmación rotunda de que sólo en una religión de pureza, de renunciación y de amor, puede hallarse la paz del alma. Aun para quienes no sean creyentes, el "moderno milagro" de O'Neill es un estímulo hacia lo espiritual y elevado, un vigoroso llamamiento a enderezar los actuales caminos, conducentes todos a la más absoluta aridez espiritual cuando no a algo peor y más bajo.

Véase la forma clara y terminante en que el dramaturgo, por boca de John Loving, su protagonista, hace la condenación más dura de la vida presente, en su país que despierta a la aurora socialista.

"Oigo a las gentes hablando de la depresión universal en que nos encontramos y me maravilla su estúpida cobardía. Es tan obvio que se engañan deliberadamente, porque su temor a un cambio no les permite encararse con la verdad. No quieren entender lo que les ha pasado. Todo lo que desean es echar a andar de nuevo el "carrousel" de la ciega avaricia. No saben ya dónde quieren llevar a este país. Ha perdido todo su significado para ellas, excepto como zahurda. Y así sus vidas de ciudadanos no tienen ni principio ni fin. Han perdido el ideal del país de la libertad. La libertad demanda iniciativa, valor, la necesidad de decidir lo que la vida debe significar para uno mismo. Para

73 *Days Without End*, Eugene O'Neill, pág. 34.

ellos eso es terror. Explican su cobardía espiritual gimiendo que la hora del individualismo ha pasado, cuando es, precisamente, el valor de poseer sus propias almas lo que ha muerto—¡y hiedel! No, no quieren ser libres. La esclavitud significa seguridad—de cierto tipo—el único para el que tienen valor. Significa que no necesitan pensar. ¡Sólo tienen que obedecer órdenes de amos, que, a su vez, son esclavos!"⁷⁴

Y a los que se empeñan en encontrarle sentido a la vida, por los caminos escabrosos que hay que recorrer cuando se busca la verdad huyendo de ella, les dice, a través de la experiencia del mismo personaje: "yo he ido por donde vais, y os digo que no encontré lo que, como vosotros, anhelaba; y en boca del Padre Baird, su protagonista defensor de la fe católica, pone infinidad de razones que esto expresan, de entre las que tomo las siguientes:

"Porque todos buscamos lo mismo, eso que llamamos felicidad, sólo que torcemos el camino, fincándola, precisamente, en lo que jamás podrá dárnosla. Os recuerdo las palabras del Evangelio..." "Buscad el reino de Dios, y su justicia, y todo lo demás se os dará por añadidura." Tal es, en suma, la tesis de O'Neill en *Days Without End*, desarrollada en la forma siguiente:

John Loving, hombre de 40 años, ha llegado a una tremenda situación espiritual. Tiene cinco años de matrimonio ideal con Elsa, a quien adora, con todo el amor que puede esperarse de un hombre que perdió a sus padres en unos cuantos días, a los dieciséis años, y desde entonces, hasta su matrimonio, jamás supo lo que era otro cariño, ni siquiera los entretenimientos tan naturales en todos los hombres. Su mujer representa para Loving lo único en la vida, el ideal más alto hecho realidad.

La quiere y la respeta como a una santa y sin embargo, durante una breve ausencia de ella, le es infiel con su mejor y más íntima amiga: Lucy, una pobre mujer a quien

74 *Days Without End*, Eugene O'Neill, págs. 108, 109.

la depravación de su propio marido ha trastornado, al punto de buscar ella misma el peor desquite contra él, y para esto nada mejor que hacer delinquir con ella a Loving, el hombre puro entre cuantos frecuentan su amistad; el que jamás anduvo con mujeres antes de casarse; el que, ni con el pensamiento, faltó jamás a su esposa; el cónyuge ejemplar, cuya serena felicidad es un insulto para todos los matrimonios desavenidos.

Con engaños lo lleva a su alcoba, y descaradamente emprende la labor de seducción. Loving, al principio, la observa con desapasionado interés, casi repelido por el atrevimiento de ella; pero de pronto, la bestia que todos llevamos dentro, se enfrenta al Loving espiritual, haciéndole ver que su amor por Elsa es una esclavitud de la que debe sacudirse, pues amándola como la ama, cualquier día habrá de sufrir la tortura de perderla para siempre, como perdió a sus padres; necesita romper el lazo que a ella lo une. Y el doble adulterio se consuma, con rabia y disgusto, casi con mutua repulsión de los culpables, sólo para tomar cada uno su desquite. Ella, contra la culpa de su marido, él, contra el amor de su mujer. Estupenda paradoja.

Hay que decir que Loving, desde la pérdida de sus padres, cayó, primero en la desesperanza, luego en la incredulidad, y por último en la blasfemia, contra el Dios que no quiso conservarle a los seres queridos. Al perder a su padre, todavía pidió, con toda su alma, que su madre no le fuera también arrebatada. Dios no quiso oír sus ruegos, y él cortó sus relaciones con la divinidad, dedicándose a buscar desesperadamente la paz de su espíritu en todas las religiones, y en todas las disciplinas filosóficas conocidas, haciéndose cada vez más duro, más hosco e intratable, hasta que conoció a Elsa, que ya había sido la víctima de un matrimonio desgraciado. Casado con ella, casi no puede creer en una felicidad por tanto tiempo desconocida y jamás soñada, y hay en él, por encima de todo, el tremendo temor de perderla y quedar de nuevo presa del infortunio. Y llega el incidente con Lucy; y naturalmente, consumada la falta, la paz huye de nuevo del alma de Loving, ator-

mentada ahora por el remordimiento de haber faltado, sin el menor asomo de disculpa, a una esposa perfecta.

Tal es la situación con que se inicia la obra. Loving, que ya ha publicado sus ideas en algunos escritos, ha concebido ahora un drama, que retrata, no solamente su propia situación actual, sino que es la historia de su vida, con todos los detalles acerca de su alejamiento de la fe católica, que jamás ha revelado a su mujer.

Y ha llegado el momento de buscar a la obra un desenlace. El protagonista, abrumado ya por su culpa, va a confesarla a su mujer, ¿lo perdonará ella?

Ahora bien, la dualidad inseparable que constituye la humana personalidad y que es tan difícil gobernar en equilibrio mientras dura la vida; la lucha enconada entre las dos naturalezas que hay en el hombre; está representada en esta vez de la manera *sui géneris* que antes hemos apuntado brevemente.

Ahora son dos personas las que representan a Loving en sus dos entidades: el espíritu y la carne. Los dos hombres deben aparecer lo más semejantes que sea posible, en estatura, grueso y continente. En cuanto al rostro, esto no es necesario, porque el doble lleva puesta todo el tiempo una máscara que copia las facciones del verdadero Loving; pero de un John Loving que ha muerto con una rencorosa y sardónica risa en los labios. Los ojos fijos que brillan tras la máscara, repiten la expresión de burla. Con toda propiedad, O'Neill llama al verdadero Loving por su nombre de pila: John, y al doble por el apellido: Loving. De igual manera los distinguiremos para mejor inteligencia. Naturalmente son inseparables y ambos hacen uso de la palabra alternativamente, según se hace necesario. Los otros personajes no ven más que un Loving y escuchan lo dicho por los dos como salido de la boca de uno solo.

Otro personaje muy interesante es el agente inmediato para la vuelta de John Loving a la fe. Es éste el anciano sacerdote católico, tío de John, que tomó siempre gran interés por el bienestar y la educación de éste a la muerte de sus padres; hasta que el muchacho, ya hombre y en plena desorientación espiritual, fué cortando, poco a

poco, la intimidad que le uniera al viejo y cariñoso tío, el cual, sin embargo, no ha dejado de preocuparse y de rogar por él, y al fin, movido por extraño presentimiento, hace un largo viaje para venir a ver al sobrino a quien adivina en gran peligro o dificultad. El Padre Baird es el tipo del sacerdote humilde, santo y lleno de fe en Dios y en su misericordia, y esta fe lo sostiene en la convicción de que no importa cuánto John se haya apartado del camino de la verdad, habrá de volver a él, más o menos tarde. A su llegada, se da cuenta inmediatamente, a pesar de los esfuerzos de John para evitarlo, de que éste sufre por algún motivo grave y así se lo dice. John niega, asegurando que nada le preocupa y que es plenamente feliz.

Elsa acaba de sufrir una gripa maligna que la ha dejado muy delicada. Loving insiste en convencer a John de que la mejor solución para su obra sería que la esposa, que no perdona la falta de su marido, muera víctima de una neumonía contraída por un descuido en su convalecencia. La lucha de John consigo mismo es tremenda, y los sentimientos contradictorios que la originan nada tienen de extraño, pues es un hecho comprobado que se puede querer sinceramente a una persona, y a pesar de ello, desear a veces, inconscientemente, su muerte, cuando ésta significa algún provecho para el egoísmo subconsciente de quien lo piensa. Tal es el caso de John.

Poco antes de llegar el Padre Baird, Lucy, que desde el adulterio se había abstenido de visitar a Elsa, acude al fin al llamado insistente de ésta, e impulsada por el lado perverso de su naturaleza, le cuenta su culpable caída con todo detalle, omitiendo solamente el nombre de su cómplice; si bien mencionando que es un hombre recto y feliz en su matrimonio. Elsa, incapaz de sospechar siquiera que se refiera a su propio marido, trata a Lucy con dulzura, disculpando su falta y calmando su exaltación con tierna piedad. Esta se marcha, desesperada por haber hablado.

Llega el Padre Baird, quien queda encantado de Elsa, y después de la comida, ambos insisten con John para que les dé a conocer el desenlace de su obra, que les dijo haber encontrado ya.

John lo hace, después de luchar terriblemente consigo mismo, siendo esta escena una de las más complicadas, pues hablan indistintamente John y Loving, y sus pensamientos y puntos de vista son tan divergentes, que resulta difícil para sus interlocutores entender lo expuesto.

Elsa no puede menos que relacionar el relato de Lucy con el problema que presenta la obra de su marido, y cuando él la pregunta si la esposa podría perdonar, ella contesta que jamás podría hacerlo. John, despechado, añade entonces, que el perdón en realidad no es de importancia, porque su protagonista no confesará su falta a su mujer; por lo tanto, sólo queda su conflicto moral después de muerta ella. Y fríamente, ante el aterrado estupor de Elsa, la dice que la esposa muere de una neumonía resultante de la influenza.

"Necesito su muerte para mi desenlace", dice con tono sarcástico y siniestro." "Es decir, para que mi romántico héroe llegue al fin a una conclusión racional acerca de su vida." ⁷⁵

El padre Baird que se da perfecta cuenta de lo que pasa por Elsa, obliga a John a que la dejen sola para que repose. Antes de salir, John, en actitud contrita, la pregunta si no se siente muy mal, y la recomienda repose y se cuide; en tanto que Loving la advierte que tenga cuidado, que recuerde que afuera el tiempo está muy malo, y llueve copiosamente. Elsa, con mirada extrañamente fija repite como fascinada: "¿Llueve?" ⁷⁶

Ya en el estudio de John, el anciano sacerdote, empeñado en hacerle confesar la verdad, le pide el final de la historia. John dice que muerta la esposa, el marido culpable siente, a pesar suyo, renacer más vivos que nunca sus prejuicios religiosos de la niñez, que se empeñan en repetirle que su mujer está en algún lugar desde donde puede verlo, que lo sigue amando y que le preocupa hondamente su bien espiritual. La oye ofrecerle su perdón si solamente él se vuelve a su Dios, para buscarla en El. "Ella estará con él en espíritu, mientras él viva, y cuando muera le estará

75 *Days Without End*, Eugene O'Neill, pág. 105.

76 *Ibíd.*, pág. 107.

esperando. Y su amor no habrá terminado, sino tendrá un nuevo principio en el que continuará para siempre, en la eterna paz y el eterno amor de Dios." ⁷⁷

El protagonista de John lucha terriblemente consigo mismo. Al fin, una noche en que no puede más, su caminata errabunda en busca de fatiga que lo haga dormir, lo lleva a las puertas de la vieja iglesia en la que oraba de niño, y sin saber cómo, se encuentra al pie de la cruz, y la tremenda lucha se intensifica. El marido culpable siente que ha sido perdonado y que la paz vuelve a su alma; pero inmediatamente el diabólico y racional "algo" que trae muy adentro, ríe su sarcasmo. Reviven en él el orgullo y la soberbia y nuevamente maldice a su Dios como de niño lo hiciera... "Pero no, ¿por qué había de maldecir lo que no existe?... El sabe bien que Dios no existe..." "Se da cuenta al fin de que jamás podrá volver a creer en su perdida fe, y sale del templo, sin amor ahora por siempre jamás, pero atreviéndose ya a enfrentarse con su eterna pérdida y su desesperanza eterna, a aceptarla como su destino y seguir viviendo."

Loving comenta el desenlace burlescamente. "¡Un final por demás heroico como usted ve!, pero desgraciadamente sin sentido." ⁷⁸

Los comentarios del Padre Baird al trágico final, son, naturalmente, los inspirados por su fe empeñada en salvar a John. Este, que apenas ha podido dominar su inquietud ante la extraña actitud de su mujer al conocer el desenlace de la obra, va en su busca, encontrándose con que ella ha seguido dócilmente sus significativas indicaciones, y acaba de regresar de la calle empapada y con todas las señales del principio de una fiebre muy alta.

Desde aquí, la obra sigue los pasos ya señalados en la de John. Elsa lleva siete días de gravedad, y John, que no se separa un momento de su lado, sigue sosteniendo su espantosa lucha, deseando a la vez la vida y la muerte de su mujer, y fluctuando entre pedir a Dios que se la conserve

⁷⁷ Days Without End, Eugene O'Neill, pág. 113.

⁷⁸ *Ibidem*, pág. 115.

y persistir en negar su existencia. Al fin, medio loco por la vigilia y la tortura, exclama, que se matará, que no hay otro fin para él, y Elsa, sin salir de su estado de coma, protesta dolorosamente: "¡No, John, no, . . . por favor!"⁷⁹

Pero John ya no la oye, su razón vacilante lucha ahora por rechazar las palabras del Padre Baird, que le dijo: "Hay un destino en tu historia, John, el de la voluntad de Dios, que se te manifiesta a través del secreto anhelo de tu corazón por encontrar la fe. . . ¡Ten cuidado! Hasta este momento todo se ha cumplido y temo que si persistes en tu loca negación de El y de tu propia alma, habrás querido para ti mismo el maldito fin de ese hombre y la muerte de Elsa."⁸⁰

Finalmente, a pesar de las desesperadas tentativas de Loving por detenerlo, John sale precipitadamente. En el mismo momento, Elsa vuelve del estado comatoso y se incorpora pidiendo que detengan a John, y repitiendo que lo perdona. El médico y el Padre la tranquilizan y entonces cae en sueño reparador murmurando: "¡Pobre John! ¡Estoy tan arrepentida! Díganle que no se preocupe. Ahora le comprendo, le amo y le perdono."⁸¹

Entretanto, John llega a la vieja iglesia donde oraba de niño y, como para su obra lo imaginara, se postra ante la Cruz. Loving, que lo ha seguido, continúa luchando por arrancarle la esperanza a que se aferra. El diálogo entre las opuestas naturalezas es muy hermoso y de gran efecto dramático. Al fin vence el espíritu atormentado. Tras de las últimas imprecaciones blasfemas de Loving que desafía a Dios con su odio, brota la protesta de John":

—"¡No Señor, yo te amo y te bendigo!"

"¡No!"—grita Loving ahogadamente empezando a desfallecer—. "¡Sí!—continúa John con risa que es casi un sollozo—. "¡Sí, ahora veo! ¡Por fin veo! ¡Siempre he amado! ¡Oh Dios de Amor! ¡Perdona a tu torpe ciego!" Loving, con otro "¡No!" más desmayado, cae también de

79 Days Without End, Eugene O'Neill, pág. 147.

80 Ibídem, pág. 144.

81 Ibídem, pág. 150.

rodillas junto a John, como arrastrado por fuerza irresistible. Este, lleno de exaltada unción, prosigue: "Tú eres el Camino, la Verdad, la Resurrección y la Vida, y el que cree en Tu Amor tendrá amor Eterno," y Loving, como un eco, rendido al fin, interpela a la Cruz, no sin un resto de orgullo en su humildad: "¡Has vencido, Señor!... ¡Tú eres el Fin!... ¡Perdona al alma condenada de John Loving!..." Y rueda por el suelo en actitud que reproduce la cruz, mientras John de pie, con los brazos extendidos hacia la imagen del crucificado, forma otra cruz. "El cuerpo inerte de Loving al pie de la Cruz es como la ofrenda testimonial de un inválido sanado ante ella."⁸²

El éxtasis místico de John es interrumpido por la llegada del Padre Baird, portador de la nueva de que Elsa ha salvado la crisis; y las últimas palabras de John son las que en otro lugar ya reprodujimos: "El Amor es eterno. La Muerte ha muerto, la Vida ríe de nuevo con el Amor de Dios. La vida ríe con el Amor."⁸³

Inútil añadir ningún comentario, puesto que la tesis de la obra habla por sí misma con claridad meridiana. Tal parece que esta última producción fué escrita *ex profeso* para proporcionar a los estudiosos de O'Neill un dato interesantísimo y fehaciente con respecto a su autor. Verdad es, que no tratándose de obra incuestionablemente didáctica, cabe la duda acerca de la autenticidad de los sentimientos que la inspiraron. Seguramente abundarán los críticos que verán solamente, en ésta, como en las últimas obras del dramaturgo, tan diferentes de todas las anteriores, una prueba más de la fecundidad innegable del genio artístico de O'Neill.

Por mi parte, prefiero imaginar, aunque a la postre hubiere de convencerme de equivocación, que las cosas son como las he pensado. Que O'Neill pertenece al número de los elegidos, desde todos los puntos de vista, pero muy espe-

82 *Days Without End*, Eugene O'Neill, pág. 155.

83 *Ibidem*, pág. 157.

cialmente desde el espiritual, ese valor altísimo que hoy se pretende ignorar. Que como muchos otros espíritus selectos, ha perdido temporalmente el camino; o más bien, que anduvo errando en busca de él hasta el presente; pero que al fin y al cabo habrá de encontrarlo, para cumplir plenamente su alto destino, que no se limita a proporcionarle a él mismo mayor bien, sino que será, para muchos otros espíritus, ansiosos como el suyo de salir de las tinieblas, una bendita claridad en el camino.

CONCLUSIONES

He procurado presentar la personalidad espiritual de O'Neill, como se me revela a través de su obra, valiosa desde todos los puntos de vista, puesto que ha revolucionado el teatro de la época presente, no solamente en los Estados Unidos, sino en todos los países donde se cultiva el arte teatral, y ha valido a su autor sitio preferente entre los dramaturgos que en todos los tiempos se han singularizado.

Hemos seguido el desarrollo de la obra que, habiéndose iniciado con cuadros realistas sin complicaciones, fué creciendo en fuerza y dramaticidad e introduciendo caracteres cada vez más complicados y anormales, presentados en las más atrevidas e inusitadas situaciones y mediante el empleo de recursos, nunca antes imaginados dentro de la técnica teatral.

Y no solamente hay que admirar en la obra de O'Neill la variedad de asuntos y la creciente audacia con que ha echado mano de todos los moldes técnicos existentes, para usar de ellos, unas veces tal cual los encuentra y otras adaptándolos a su antojo, cuando no los sustituye por los novísimos de su propia invención, sino el profundo sentido filosófico que por toda la producción va abriéndose paso y que, en pos de un ideal: panteísta, socialista, teosofista o cristiano, no importa cuál, es, de todos modos, la expresión evidente de que: tal como lo expresa el pensamiento del maestro Antonio Caso, que pongo al principio de este trabajo, el espíritu del gran dramaturgo no se agota en la

superabundante inspiración que le es característica, sino que se empeña en hallar el valor espiritual que el maestro pone por encima de todo; que, a pesar de su realismo, ha sido siempre un romántico empeñado en la persecución de un ideal, y que después de haber llegado a los mayores extremos de desorientación y anarquía espiritual, y hacer repercutir con ellos todos los ámbitos del mundo civilizado, salva la crisis y pasa a disfrutar de un resurgimiento de vida sana y limpia, en el que empieza por añorar su juventud y sigue, buscando refugio para su espíritu convaleciente, a los pies del Crucificado y en la paz de su iglesia.

Es evidente que Nietzsche, especialmente a través de Strindberg, ha sido una de las influencias más importantes en el pensamiento de O'Neill, durante la época en que ha creado casi toda su obra, con excepción de las dos últimas producciones que acusan ya diverso estado de ánimo.

Del gran paranoico y misógino sueco, siempre encendido en ira contra todo lo que la humanidad admira y respeta, y cuyo único alivio a las penas que llenaron su vida fué enlodar lo limpio, exhibir asquerosas lacras y poner la hiel de su sarcasmo en los más ricos manjares y la aguda disonancia de su diabólica carcajada en el universal concierto; de él, sin duda, tomó O'Neill el acendrado pesimismo y el naturalismo punzante que son casi inseparables de su producción toda, tan eminentemente subjetiva como la del creador de: **Glaübiger**, **Graffin Julie**, e **Inferno**.

Sin embargo, por igual toma directamente de Nietzsche el "optimismo trágico"—que dice también el maestro Caso—. La exaltación mística dionisiaca que se acusa tan claramente en las obras simbólicas: **Lazarus Laughed** y **The Great God Brown**, y un poco menos en **The Fountain** y **Dynamo**. Esa exaltación mística pagana, empeñada en explicar las verdades eternas para hallar justificación a la vida, prescindiendo del valor espiritual, merced a la constante superación de la animalidad, por el principio darwiniano que acepta solamente "the survival of the fittest".

Dichas corrientes encontradas, más la mezcla de las diversas doctrinas filosóficas, sociales y religiosas que el dramaturgo ha ido probando en su camino, han sido, sin du-

da, el obstáculo para que su innata espiritualidad pudiera ir rectamente hacia la consecución de un fin que le satisficiera. De ahí la desesperada búsqueda por los más ocultos repliegues del alma humana para sorprender sus recónditas vibraciones; las que, una vez captadas, engendraron la gran variedad de tipos y situaciones que han ido brotando de la prodigiosa imaginación del escritor. Su inquietud espiritual y superabundancia de genio, unidas al innato sentimiento de superioridad en materia de civilización actual, que todos los ciudadanos de los Estados Unidos ostentan, en ocasiones con insultante alarde, tenían que producir, una vez llegadas a su **máximum**, una reacción de autocrítica por la que pudieran desbordar los más duros, a la vez que atinados, juicios sobre el propio país, sus costumbres, etc., las que en sucesivas obras va lanzando el dramaturgo a partir de: **Emperor Jones**.

Trataremos de resumir sucintamente su criterio, conforme de la misma obra se desprende, con respecto a tópicos de universal interés en el mundo civilizado.

O'Neill es un pesimista que cree que, el hombre está fatalmente condenado a la desgracia y que nada de cuanto él pueda hacer lo librará de ella. Este criterio se pone de manifiesto en: **Sea Plays, Before Breakfast, Beyond the Horizon, The Hairy Ape, The Great God Brown, A Strange Interlude** y **Mourning Becomes Electra**.

Con respecto a la felicidad, él señala un marcado desequilibrio, que no permite que aquélla se logre, sino a costa de la infelicidad o el sacrificio de otros. Tal se desprende de: **Ile, Beyond the Horizon, The Straw, Anna Christie, The First Man, Desire under the Elms, The Great God Brown, Marco Millions, A Strange Interlude** y **Mourning Becomes Electra**.

El moderno materialismo, con especialidad el de su país, merece su más acerba crítica, porque convierte al hombre en un mero accesorio en el enorme mecanismo de la actual civilización, en la que el dinero y cuanto con él puede conseguirse, han substituído a los valores espirituales. Esta tesis está sostenida en: **Emperor Jones, The Hairy Ape, The Great God Brown, Marco Millions** y **Dynamo**.

En materia social, condena las leyes inicuas que han venido a sustituir a las naturales, creando problemas de imposible solución, tales como el conflicto racial entre blancos y negros en los Estados Unidos, expuesto con gran fuerza dramática en: **All God's Chillun Got Wings**, y los de orden clasista que presentan: **Emperor Jones** y **The Hairy Ape**.

En cuanto al amor, y a pesar de ser el dramaturgo un romántico y un idealista, como creemos haberlo señalado ya claramente, es indudable que el ambiente de su patria, en el que se ha nutrido, lo ha inclinado más hacia el aspecto meramente carnal del tan discutido sentimiento, que hacia el espiritual o ideal. Sus mejores producciones son verdaderas apoteosis a esta pasión que él nos presenta imponiéndose por encima de todo. Tal vemos en: **Welded**, **Dynamo**, y muy especialmente, en: **Desire Under the Elms**, **A Strange Interlude** y **Mourning Becomes Electra**, en las que los protagonistas son supersensuales de diversos tipos.

Sin embargo, por encima de esta preponderancia de lo material, fruto del medio y de la época, es seguro que en O'Neill ha existido, siempre latente, el anhelo de algo más elevado. Aun sus tres sucesivos matrimonios, sólo prueban, como los de Stringberg, con quien tiene tantos puntos de contacto, que cada nueva unión es un intento de hallar lo que en vano buscara en la anterior. Sólo que, contrariamente al dramaturgo sueco, que no pudo encontrar la mujer que soñaba en ninguno de sus tres matrimonios, O'Neill parece haber dado con ella al fin en el último. Su matrimonio con Carlotta Monterey parece ser la unión perfecta, a base de elevado idealismo, que él nos pinta en su última obra: **Days Without End**.

Los otros matrimonios que la producción toda presenta, pueden dividirse en dos grupos decididamente antitéticos. Por una parte las parejas formadas por Alfred Rowland y su mujer en **Before Breakfast**, Robert y Ruth en **Beyond the Horizon**, Margaret y Dion en **The Great God Brown**, los dos viejos matrimonios de **Dynamo**, y Ezra y Christine Mannon. Todas ellas, uniones en las que una vez perdida la ilusión y apagado el fuego pasional, quedan los

esposos convertidos en extraños cuando no en mutuos enemigos.

Pero, frente a estos matrimonios desastrosos, nos ofrece el autor, en *The First Man*, los formados por Martha y Curtis Jason, que se aman profundamente, a pesar de que el egoísmo de él sacrifica a la mujer; luego, Eleanor y Cape en *Welded*, quienes no pueden vivir el uno sin el otro, aun cuando sea torturándose mutuamente. Después, los Miller, en *Ah, Wilderness!*; tipo del sano matrimonio burgués ultra conservador de fines del siglo pasado, en los Estados Unidos. Por último, Ella y Jim, la patética pareja víctima de los prejuicios raciales; y John y Elsa Loving, el matrimonio perfecto de *Days Without End*, que no escapa tampoco a la garra del destino fatalista.

Puede decirse pues, que O'Neill, al exhibir las dos fases extremas que la unión conyugal suele presentar, cree en que, frente al desastre matrimonial originado por diversos males producto de nuestra civilización, puede existir la unión perfecta cimentada sobre el valor espiritual, si bien siempre sujeta al dominio de la fatalidad que parece empeñada en destruir todo lo valioso.

Por lo que hace a la mujer, O'Neill presenta tipos de diversas clases, muy bien estudiados desde el punto de vista psicológico y tratados todos con evidente simpatía. Pero, seguramente, su predilecto es el de la mujer inteligente, enérgica y libre de prejuicios; ya que es así como ha querido que sean sus más destacadas protagonistas.

Y en este punto sí difiere bastante de Strindberg, siempre tan furiosamente enconado contra el sexo opuesto. Los tipos femeninos de O'Neill no son, ni los puramente cerebrales, ultramodernistas de Shaw, ni los igualmente cerebrales y además casi siempre perversos de Strindberg; se acercan más, en cambio, a los de Ibsen, contra quien tan duramente tronara Strindberg por la decidida simpatía en que envolvió a sus creaciones femeninas; las que tan brillantemente abrieron de par en par las puertas a muchas de las legítimas conquistas que la mujer ha alcanzado en la actualidad.

Los tipos femeninos de O'Neill pueden clasificarse en tres grandes grupos.

El primero comprende verdaderos casos patológicos, tales como: Emma, Ella y Christine Mannon; y muy particularmente: Nina y Lavinia. Estas, del tipo que señalábamos como el preferido del autor. Mujeres inteligentes y de gran energía, a la vez que egoístas y supersensuales.

En contraste con este grupo se destacan: Eillen, Martha, Ella, Lily, Elsa y Kukachin. Personificaciones, todas ellas, de la mujer dulce, femenina, generosa y espiritual; aun cuando la última es más bien un símbolo.

Entre estos dos grupos opuestos, podemos situar el término medio que representan: Ruth, Eleanor, Margaret, Hester, Mildred y la anónima esposa de **Before Breakfast**. Tipos de la mujer mediocre que no es más que la hembra.

Fuera de estos tres grupos y para que la galería sea completa, quedan aún las pobres mujeres que las leyes humanas colocan al margen de la sociedad. Y para ellas guarda O'Neill una gran simpatía, como lo demuestra la forma en que nos presenta a la vieja Martha de **Anna Christie**, quien, después de acoger maternalmente a ésta, se retira para dejar el puesto a la muchacha al lado de su padre. La anónima prostituta, a cuyo lado acude Cape, el atormentado marido de **Welded**, es hermana gemela de la Cybil de **The Great God Brown**, pues tiene idéntica actitud compasiva hacia el hombre que acude a ella en demanda de placer o solamente de consuelo. Lo cual demuestra que el dramaturgo tiene para estas mujeres, sentimientos, no sólo de compasión y simpatía, sino aun de admiración, porque buscando en ellas el valor espiritual que el fango en que se revuelcan no ha logrado extinguir, desdeña lo que de manchado puedan tener y se esfuerza por mostrarnos únicamente lo bueno que les reconoce y admira.

Queda todavía la primitivamente sensual **Ebbie** de **Desire under the Elms**, que no puede clasificarse en ninguno de los grupos anteriores.

En materia de religión, hemos visto ya que O'Neill es un idealista que se ha asomado a todas las doctrinas en busca de la que pueda satisfacerle, y cómo sus preferencias lo han inclinado hacia el panteísmo y la teosofía; aunque

también le atrae, no sabemos aún si definitivamente más que las otras, el cristianismo.

Podemos decir, empero, que de su incursión por los campos de la metafísica, ha extraído cuanto ha resultado asimilable a su propio ideal de verdad y de belleza y el resultado ha sido una mezcla, un poco desconcertante a veces; pero decididamente empapada de un hondo idealismo, que se empeña en encontrar a la vida un sentido capaz de saciar la sed de verdad del investigador.

Sus ideas sobre: Dios, la Vida y la Muerte, el Bien y el Mal, etc., participan indistintamente de las que al respecto sustentan; el panteísmo, el teosofismo, el cristianismo y Nietzsche.

Su dios es el Dios Uno con todo el universo y éste con El.

En cuanto al Hombre, es igual a Dios.

La Vida no es sino el paso para otra u otras—las reencarnaciones teosofistas—y por lo tanto un accidente del cual nada tiene mayor importancia.

El Mal y el Bien son solamente abstracciones sin sentido, creadas por la imaginación del hombre, enferma por el miedo a la Muerte.

Esta es otro pretendido mal nacido del miedo a la Vida.

Sólo existen: la Alegría, el Placer, lo Material, la Risa; que juntas constituyen el Amor y la Beatitud de Dios.

Estos conceptos son la esencia de: **Lazarus Laughed**, **The Great God Brown** y **The Fountain**. Luego, ya mezclados con un catolicismo "sui generis", aparecen algunos de ellos en **Days Without End**.

Queda, por fin, el dato final del interés renaciente del incansable investigador, por Cristo; al que, sin embargo, no entiende todavía.

Todo esto es lo que nos dice la obra de O'Neill, y por lo tanto él mismo, puesto que de ninguna de sus producciones puede substraer su vigorosa personalidad.

De aquí mi confianza, en que no me habré equivocado mayormente, al fantasear sobre la verdadera personalidad de este hombre extraordinario que, el 6 de octubre próxi-

mo pasado, cumplió cuarenta y siete años y que promete todavía producir copiosamente.

La crítica mundial ha acogido y admirado ya toda la obra del período de exaltación del gran dramaturgo anglo-americano, que culminó con la estupenda trilogía **Mourning Becomes Electra**. Queda ahora por valorar la que corresponda al período de la serenidad, que tan brillantemente han iniciado **Ah, Wilderness!** y **Days Without End**.

A O'Neill el hombre, es de desearle que la paz espiritual que parece haber alcanzado, sea duradera, y que las obras que aún pueda ofrecernos, revelen, tan claramente como las dos últimas lo han hecho, que al fin encontró a la vida su verdadero sentido y que puede ya aguardar serenamente su fin. Al dramaturgo, quizá no, porque es difícil que, dentro de la serenidad, puedan producirse obras maestras, tales como las que a su desbordante inquietud espiritual hemos debido.

Sin embargo, **Ah, Wilderness!** y **Days Without End**, que en nada desmerecen frente a las mejores producciones del período de exaltación de su autor, parecen indicar, que en este particular, como en muchos otros, O'Neill no puede ser juzgado de acuerdo con reglas generales, puesto que se trata de un hombre de genio extraordinario de aquellos que determinan la existencia de excepciones a las normas que rigen para los demás.

BIBLIOGRAFIA

- Eugene O'Neill.**—Las veintinueve producciones enumeradas en la página 9, que componen la obra completa. Ed. Boni & Liveright, N. Y., de la 1 a la 27. Las dos últimas, 28 y 29, editadas por Random House, N. Y.
- Barrott H. Clark.**—Modern American Writers. V. Eugene O'Neill. Ed. Robert McBride & Company, N. Y. 1927.
- Lewis Campell, M. A.**—Sophocles. The Choephoroe. Ed. Oxford University Press. London. 1928.
- Lewis Campbell, M. A.**—Aeschylus. Electra. Igual casa editora que la anterior.
- Every Man's Library.**—The Plays of Euripides translated by Shelley, Dean Milman, Potter and Wodhull. Electra. Ed. Ernst Rhys.
- Friedrich Nietzsche.**—Thus Spake Zarathustra. Translated by Thomas Common. Ed. The Modern Library, N. Y.
- Frédéric Nietzsche.**—Par delá le Bien et le Mal. Traduit par L. Weischoff & G. Art. Ed. Société du Mercure de France. Paris. M DCCC XCVIII.
- Katherine Tingley.**—Theosophy: the Path of the Mystic. Ed. The Theosophical Publishing Company. Point Loma, California, U. S. A.
- Helena Petrovna Blavatsky.**—Algunos artículos publicados en la revista: The Theosophical Path. Igual casa editora que la obra anterior.

NOTA.—Los datos acerca de la vida de O'Neill posteriores a 1927, y algunos otros complementarios de los que proporciona Barrett Clark, provienen de artículos tomados de revistas de los Estados Unidos, que me fueron enviados expresamente por amigos de allá, a quienes había yo rogado me consiguieran cuanto fuera posible sobre O'Neill, el hombre, exclusivamente.

INDICE

	Págs.
Lista cronológica completa de todo lo producido por O'Neill ...	5
Lista de las producciones que componen la obra completa autorizada de Eugene O'Neill, con las fechas de producción y publicación de cada una	7
Lista de las obras en el orden seguido para su estudio	9
Introducción	11
Datos biográficos sobre el autor	15
La obra	25
Sea Plays	26
Bound East for Cardiff	29
Ile	30
In the Zone	31
The long Voyage Home	31
Where the Cross is Made	32
The Moon of the Caribees	28
Gold	32
Anna Christie	34
Before Breakfast	37
The Rope	38
The Dreamy Kid	39
Beyond the Horizon	40
The Straw	42
Diff'rent	46
All God's Chillun Got Wings	47
Emperor Jones	49

	Pages.
The Hairy Ape	51
The Fountain	56
The Great God Brown	59
Lazarus Laughed	67
Marco Millions	70
Dynamo	74
The First Man	77
Welded	80
Desire under the Elms	82
A Strange Interlude	87
Mourning Becomes Electra	92
Part One. Homecoming	98
Part Two. The Hunted	98
Part Three. The Haunted	98
Ah, Wilderness!	105
Days Without End	110
Conclusiones	123
Bibliografía	131

FE DE ERRATAS

Dice:	Págs.	Debe decir:
¡Ah, Juventud!	6	¡Ah, Juventud! *
Ah, Wilderness! *	8	Ah, Wilderness!
posición	30	oposición
prendidas	63	perdidas
Hombres	69	hombres
"su"	84	su
justicia	97	justicia
porqué	98	por qué
Mourning Becomes,	100	Mourning Becomes Electra,
Ah, Wilderness,	108	Ah, Wilderness!, *
contra	112	en contra
dramturgos	123	dramaturgos

FE DE ERRATAS

Dice:	Págs.	Debe decir:
¡Ah, Juventud!	6	¡Ah, Juventud! *
Ah, Wilderness! *	8	Ah, Wilderness!
posición	30	oposición
prendidas	63	perdidas
Hombres	69	hombres
"su"	84	su
justicia	97	justicia
porqué	98	por qué
Mourning Becomes,	100	Mourning Becomes Electra,
Ah, Wilderness,	108	Ah, Wilderness!, *
contra	112	en contra
dramaturgos	123	dramaturgos