

Cuestión de vida y muerte: tres dramas existenciales

L. H. QUACKENBUSH

La crítica dramática contemporánea ha establecido varias categorías tradicionales para el estudio y la clasificación del drama moderno del occidente (i.e., realismo, naturalismo, expresionismo, teatro épico, teatro del absurdo). Seguramente, estas divisiones facilitan la sistematización de las piezas, pero a veces son tan generales que pasan por alto formas enteras en su anhelo de normalizar la crítica. Uno de los estilos filosóficos y estructurales corrientes que no cabe fácilmente en ninguna de las clasificaciones es el drama existencial. No se le puede llamar propiamente expresionismo ni teatro del absurdo, aunque hay similitudes entre los tres estilos. El teatro existencialista incorpora a veces los elementos caóticos, antisociales o patológicos del expresionismo y sirve de enlace entre el expresionismo y el teatro del absurdo, pero su mensaje es más evidente y tiene una forma más tradicional que en el teatro del absurdo.

Varios dramaturgos hispanoamericanos han adoptado las filosofías existenciales para expresar más eficazmente la soledad y la angustia metafísica del hombre moderno en su búsqueda de la autodeterminación a través de toda su existencia.¹ La lucha inútil del hombre para superar las fuerzas deshumanizadoras de su medio, expresado por estos autores, resulta en una desesperación existencial de proporciones gigantescas. En mucha de la literatura moderna, el hombre busca dirección y sentido en las tareas rudimentarias de una vida estereotipada. A menudo se siente incapaz de romper las ligaduras de la tradición que le oprimen. Degenera en nulidad, pierde su individualidad y termina convertido en cifra, en una tarjeta de computadora o en una cara sin nombre.

Los dramaturgos hispanoamericanos reconocen el precio penoso que se le exige al individuo para lograr "el progreso y la prosperidad." Muchas veces el pago del pragmatismo materialista se le cobra a expensas de la dignidad humana, tanto como de la dirección personal de la vida. Con frecuencia, el proceso deshumanizador, fatalmente llega a ser la consideración del hombre para con el prójimo.

Estas obsesiones comunes del hombre contemporáneo emergen violentamente

en el excelente drama *El 9* de Maruxa Vilalta, y en las piezas *Juicio final* y *Enemigos* de José de Jesús Martínez. El alcance y significado existenciales de la vida aparecen con una claridad chocante en estas obras. El hombre pasa de la niñez a la madurez, lucha con la muerte y con la transición a un estado más allá de la mortalidad. En el teatro hispanoamericano, es difícil hallar una angustia más aguda que la que surge de la visión de la vida planteada en estas obras. Más que nada, disputan las conclusiones *á priori* y las trivialidades que gobiernan las acciones del hombre. Un teatro verdaderamente existencialista irrumpe como producto de este esfuerzo dramático. La nueva conciencia social y humana ataca los prejuicios y explotación del pasado, pero el hombre simplemente sufre bajo estas presiones contradictorias: “. . . habrá de conferirle no solamente un aspecto antidogmático sino hasta anárquico y escandaloso. Pero lo más importante es que, al privarse al ser humano de todo apoyo formalístico, se lo deja en una posición fluctuante y angustiosa. . . .”²

La crisis de identidad es evidente en la caracterización del hombre en los tres dramas. En *El 9*, Vilalta les asigna números a los obreros de la fábrica en vez de llamarlos por su nombre y así refleja un sentimiento de perdición en plena vida. Los trabajadores reaccionan como prisioneros o autómatas más que como seres humanos activos. Los dos personajes principales de *El 9*, Nueve y Siete, se dejan llevar patéticamente hacia la anonimidad:

- Siete. Lo de los números es sólo . . . por la costumbre.
 Nueve. Seguro. Sólo por la costumbre.
 Siete. MM 099. . . . ¿Cuál es tu verdadero nombre?
 Nueve. José.
 Siete. José.
 Nueve. Olvídalo. Es más original Nueve.
 Siete. No me atrevía a llamarte Nueve. Quizás Cero Noventa y Nueve . . . pero Nueve a secas. . .
 Nueve. Es mi diminutivo.³

Nueve y Siete no tienen personalidad. En la fábrica sirven a las máquinas en la línea de producción y parece que paulatinamente se degeneran en máquinas ellos mismos. Su habla es mecánica y deslucida tal como sus acciones. Las acotaciones al respecto, son precisas: “Ruido de máquinas trabajando. Nueve y Siete de pie, con movimientos automáticos, marcando los tiempos a ritmo . . . suben un brazo, lo vuelven a bajar; estiran otro brazo, lo vuelven a su lugar; hacen además de tomar algo que está a un lado, lo ponen frente a ellos; empujan una palanca, mueven otra; etcétera, etcétera. . .” (MV, 195-196). La condición impersonal de su trabajo se acentúa en el discurso programado, lleno de propaganda y lemas, que se repite mucho a través del altoparlante de la fábrica. La sátira sobre tentativas débiles de algunas organizaciones en mejorar las condiciones de trabajo se plantea en la manipulación psicológica aparente en varios discursos simbólicos:

- Megáfono mujer. Muy buenos días desea a sus mil trescientos ochenta y cinco, “coma” seis trabajadores la Compañía “El Sol de su Vida” (higiene y luz ante todo), S. A. de C. V., . . . “El Sol de su Vida” proporciona a su personal tra-

bajo en un ambiente limpio, sano y feliz. Esperamos que la jornada que pronto empezará sea . . . (Hace una pausa y lanza en tono de "Slogan" que emplea siempre que dice la frase.) ¡Una jornada bien aprovechada! (MV, 190).

Aunque en *El 9* los personajes aceptan el proceso de disipación con indiferencia, Nueve al fin (después de 15 años) se rebela y se impone. La única vía de expresión que le queda es la muerte y él la anhela:

Nueve. Dando vueltas. ¿Has visto alguna vez un oso dando vueltas alrededor de su cadena? Eso hacemos tú y yo. El Siete y el Nueve.

.
Hasta que un día, por fin te liberas.

Siete. ¿Qué día?

Nueve. El día de tu muerte.

Siete. ¿Le temes?

Nueve. Lo espero. Es un gran día. Hay que esperarlo vestido de gala, con la mejor ropa puesta. Es un día importante. . . (MV, 219).

Dentro de la filosofía existencialista, la muerte puede representar una victoria sobre el proceso gradual de "cosificación," tal como se ve en *El 9*, o puede llevar al hombre al exterminio total como será en el caso de *Enemigos* de Jesús Martínez. El verdadero hombre existencial vence al miedo y sobrepuja los ejercicios banales de la vida (o de la muerte). El morir requiere tanta conciencia y atención como el vivir:

Para el Existencialismo la Nada no es el nostálgico vacío formado por ausencia de cosas queridas, sino la victoria nirvánica sobre la precariedad del "algo," el despejado camino para una infinita dialéctica de trascendencias. La Nada no significa "ninguna cosa" sino ninguna cosicidad. La "cosa en sí" no es mala, tampoco es evitable ni debe ser evitada, por ser una modalidad en la dialecticidad del ser: *su peligrosidad consiste solamente en su tendencia a la permanencia, este subrogado de eternidad*. En este sentido la muerte de la cosa (o de lo que tiende a ser cosa) es la afirmación misma de la vida. . . .⁴

Es significativo que Nueve muere aplastado por su máquina, pero con una sonrisa en los labios. Por haberse impuesto, en un acto de voluntarismo puro, recupera su sitio entre los seres humanos y de nuevo existe. Se ha convertido en más que una cifra; recobra su identidad humana:

Niño. ¿Cómo se llamaba?

Siete. José.

Niño. ¿El no tenía número?

Siete. Sí, tenía número. ¡Está muerto! Ahora se llama José (MV, 225).

El tercer personaje del elenco es Niño, el cual representa el determinismo social que acompaña el proceso fatalista de la mecanización humana. Niño, tal

como su padre quien le precedió en la fábrica, se convertirá algún día en una máquina viva. Simboliza la pérdida desastrosa que resulta de este sistema. Actualmente, es inteligente y enérgico, pero su destrucción inminente se prevé en la vida de Siete y en la muerte de Nueve.

El drama *Enemigos* de José de Jesús Martínez dibuja un cuadro de la revolución mexicana en el que tres soldados se encuentran en la tierra de nadie, entre los dos bandos de adversarios. Se odian y se desconfían mutuamente y tratan de evitar la mención de generales, ejércitos o filosofías. La escena representa el aislamiento del hombre en el mundo. Están atrapados en un vacío existencialista donde sólo el que se esfuerza física e intelectualmente sobrevivirá. La falta de acción traerá la muerte, la aniquilación. Son seres anónimos en un campo de lucha. Los tres personajes no quieren divulgar sus nombres y, por lo tanto, se llaman simplemente Primero, Segundo y Tercero.

La preocupación existencial más evidente de *Enemigos* es la vida y la muerte de Dios. La existencialización de la filosofía personal del hombre incluye la purga de sus ideas sobre Dios. El Ser Supremo que gobierna el universo y que se interesa algo en las acciones del hombre, no cabe en el vacío de la existencia que ocupa el agonista. En su ensayo clásico *El existencialismo es un humanismo*, Jean-Paul Sartre formula los atributos del ateo existencialista: "Y cuando se habla de desamparo . . . queremos decir solamente que Dios no existe y que de esto hay que sacar las últimas consecuencias . . . nada se cambiará aunque Dios no exista; encontraremos las mismas normas de honradez, de progreso de humanismo y habremos hecho de Dios una hipótesis superada que morirá tranquilamente y por sí misma."⁵

Primero fue maestro de escuela y se siente más desarraigado y extrañado en este duelo de muerte que se entabla entre los tres soldados. De repente grita desesperadamente "¡Dios!" Sus adversarios incrédulos le interrogan al respecto:

Segundo. (Burlón.)—Oye, maestro, ¿por qué gritaste eso? Tu crees en Dios, ¿verdad?

Primero.—Es Dios el que no cree en nosotros.⁶

No existe una respuesta más existencialista. Dios ha dejado abandonado al hombre en un mundo mísero de terror, sin otra salida que la muerte. Los tres están aislados y su existencia no tiene sentido. Su mundo se ha acabado:

Primero—No podemos decir ni "soy de tal parte", ni "¿cómo te llamas?", ni "te quiero". (Pausa. Se levanta y grita de nuevo.) ¡Dios!
(JM I, 391).

Ya no pertenecen a una comunidad, ni son los hijos de un creador omnipotente o consciente. Son individuos que se crean por sus acciones, por imponerse sobre otros: "Jugamos a que no somos, a que no existimos más que como esto, una cosa que bebe, o que se rasca la espalda, que camina por la calle, que se sienta. Nada más" (JM I, 393). La vida no es más que vivir y morir. Dios no tiene importancia; no tiene importancia el universo. Lo único que de verdad existe es el individuo, su estado físico y sus hechos. Sin embargo, para estos tres soldados no habrá salvación temporal ni espiritual porque su inactividad les embarga. Sólo

pueden esperar la muerte. En un intercambio frustrado entre los tres, es evidente que el ser humano tiene que rebajar a Dios para convertirse en el nuevo ser supremo y de este modo sobrevivir:

Primero.—No. Esto va a durar hasta que se acabe el mundo. (Voz baja.)
¡Dios, ayúdame! ¡Hazme amar a estos puercos, Señor! Tú eres mi refugio. ¡Carajo, escúchame!

Segundo.—Dios no existe, idiota.

Tercero. (Tranquilo.)—Yo soy Dios (JM I, 396).

Tercero andaba buscando a su hijo antes de encontrarse con los otros, y también les dice que él es Dios; por lo tanto, lo llaman Dios Padre. Cuando Segundo piensa que Tercero está dormido planea su muerte, pero ya no planea la muerte de otro soldado, sino de Dios: “No debo despertar a Dios. Lo estrangularé, en silencio. . . . ¡Oh, que hermoso es esto! Estoy solo. Solo sobre la tierra. ¡Solo! pero no debo pensar en voz alta. Puedo despertar a Dios. A Dios Padre que anda buscando a su Hijo” (JM I, 399). El hombre existencial que se esfuerza en la vida desbanca a Dios y lo reemplaza. Como implica Tercero en su declaración “Yo soy Dios,” el hombre que obra llega a ser el dios de su medio, venciendo su miedo de la existencia.

En un descuido de Tercero, Segundo se apodera de su rifle y a la vez obliga a Primero a entregarle su pistola. Mata a Tercero, a Dios, en un acto de preservación de sí mismo, para salvarse de la influencia aplastante de un ser supremo que anulaba la existencia de otros:

Primero.—Pudiste. Lo mataste.

Segundo.—Adiós, Dios (JM I, 414).

En este juego de palabras sobre el sentido de “adiós,” Segundo se despide de Dios, pero, a la vez, implica que al matarlo envía a Dios a encargarse de sí mismo; lo destierra a vivir consigo mismo. Tal como el agonista loco de Nietzsche que gritaba a la gente en el mercado, Segundo también podía gritar: “Whither is God? I shall tell you. *We have killed him*—you and I. All of us are his murderers. . . .”⁷ Sin embargo, todo lo hace contra su voluntad. Segundo no se impone. Es el mismo cobarde de antes: “Ustedes son más culpables que yo, porque me obligaron a esto, me empujaron, Y aún ahora me están apretando el dedo, y yo no quiero” (JM I, 413). Segundo no merece triunfar. Después de matar a Primero, muere acribillado a balazos por los de algún bando que se les habían acercado y que estaban escondidos en la maleza. Todos mueren y su existencia no tiene sentido, no continúa. El sentido de la pérdida es abrumador y total.

El concepto de la disolución y alienación humana aparece tan abruptamente en *Juicio final* como en *El 9* y *Enemigos*. *Juicio final* depende de revelaciones inesperadas e inquietantes que llevan al hombre a su destino fatal e inexorable. Este drama también repudia las acciones mecánicas del hombre. Aquí, el hombre pasa a una esfera nueva después de la muerte. Capta una etapa distinta de la existencia, dándole más eficacia. Presenta la idea de que el dogma religioso no tiene ninguna relación con el orden celestial que uno alcance. Esta pieza de

juicio presenta al ser humano entumecido por los conceptos erróneos de la vida. El resultado es un vacío humano que ni percibe ni siente su existencia. La confrontación del Hombre con el Juez reafirma que después de la muerte lo inesperado será la norma. En este caso el hombre se reduce a un armatoste inútil por la eliminación sistemática de los sostenes principales que apoyan su vida. Comienza con su nombre, tal como en *El 9*:

- Hombre. . . . Para empezar, debo decirle que me llamo. . . .
 Juez. Perdone que le interrumpa. Quizás le resulte un poco violento, pero usted . . . ya no tiene nombre.
 Hombre. ¿Cómo?
 Juez. Es violento, lo reconozco. Pero repare usted en que el nombre es sólo un sonido, o un garabato escrito, mediante el cual la gente nos llama. ¿No es cierto? Pues bien, la gente no existe ya para usted. En realidad es usted quien no existe para la gente, pero, en fin, para el caso es lo mismo. Su nombre no funciona ya, por así decirlo, y ha dejado, por tanto, de serlo.⁸

La destrucción deliberada de los fundamentos de la creencia del hombre lo deja desamparado, sin esperanza alguna de paz para su alma.

El abandono del hombre en el espacio, atormentado por la revelación que el concepto de Dios y su intercambio con el hombre es una creación del mismo lo sobresalta en *Juicio final*. Aquí, como en *Enemigos*, la existencia de Dios no tiene importancia. En *Juicio final* también el hombre tiene que esforzarse, llegar a ser algo de una forma existencial, pero independiente de Dios. Aunque hay indicaciones que el Juez hace el papel de Cristo o Dios en la obra, el dogma sobre Dios que se ha predicado en este mundo ya no tiene vigencia en el otro. El choque de esta crisis borra todo vestigio de euforia y produce la misma reacción violenta que crearon las palabras de Sartre antes:

- Hombre. ¿No dijo usted que no habrá nada?
 Juez. He dicho que habrá usted. Sólo usted.
 Hombre. ¿Y Dios?
 Juez. (No entiende) ¿Cómo?
 Hombre. Dios. Dios.
 Juez. Olvídense usted de eso. No vale la pena. Señor mío, está usted solo. Es importante que lo encontremos, pues.
 Hombre. ¿A mí, dice usted?

 Claro, el hecho de morir con todos los sacramentos. . . .
 Juez. Déjese ya de tonterías, hombre. . . (JM II, 168-69).

A través del intercambio entre los personajes de Martínez, las palabras de Sartre cobran sentido y el propósito de las acciones del hombre se intensifica: "¿Qué significa aquí que la existencia precede a la esencia? Significa que el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define. El hombre tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada."⁹ El hombre, como Martínez lo representa, nunca sintió la

angustia de ser ni ha reaccionado a base de sus ideas. Nunca se encontró a sí mismo porque no se preocupó en buscarse. Duda de su futuro porque dudó de su pasado, y su propia inactividad lo coloca en un sitio de ansia perpetua.

Los dos estados principales de existencia se unen psicológicamente mediante la evolución penosa de la psiquis. El abandono experimentado en *El 9, Enemigos* y *Juicio final* a lo largo de la trayectoria humana pinta un cuadro pesado de infortunio. El sentimiento de pérdida es tan profundo que se asocia fácilmente con la muerte. El ser humano muere continuamente en ambos el envilecimiento mental y físico. De hecho, la vida misma, como la concibe Vilalta, resulta más odiosa e insensata que la muerte física, debido a la explotación y negativismo de un alma acosada, pero el fin del hombre que inventa Martínez tampoco es de esperar:

Juez. Te condenaste, infeliz. Hace una hora, allá abajo, adentro, ese llanto te habría podido salvar. . . . Pero ahora es muy tarde. No lo puedes decir, sólo puedes llorar. Al fin eres algo. No algo que ha llorado, sino algo que llora, y que llorará eternamente (JM II, 180).

Esta actitud ante la vida no es sólo una invención de los pensadores existencialistas. Representa una forma popular de escepticismo sin limitación de tiempo. Los autores barrocos estaban dispuestos a pensar similarmente sobre la vida y la muerte. Quevedo ha acertado con los versos: "Y no hallé cosa en que poner los ojos/que no fuese recuerdo de la muerte."¹⁰ Muchos escritores querían que la muerte sirviera de modelo a la vida y así diera sentido adicional a la existencia. En algunos círculos la vida representa sólo un lento proceso de morir. La creencia que la muerte es la maestra más eficaz tiene resonancias con las líneas inmortales de Sor Juana: "¡Con que con docta muerte y necia vida,/viviendo engañas y muriendo enseñas!"¹¹

La gama existencialista entera, con sus emociones relacionadas, ocupa al hombre desde la niñez hasta después de la sentencia celestial en *El 9, Enemigos* y *Juicio final*. Descubrimientos sensibles de los temores y designios inherentes más comunes, aunque ocultos, del hombre forman el telón de fondo realista de estas obras. Muestran cuidado en la escenificación y penetración en la delineación de personajes mientras dan bastante libertad de interpretación al director. El propósito final de los tres es producir en el espectador un deseo indomable de hacer algo significativo en la vida. El público recibe un estímulo positivo al cual reaccionar y así percibe más a fondo la existencia. Las descripciones de estas obras son demasiado inquietantes para no surgir efecto en los espectadores. El teatro existencialista da sentido al tema penetrante que afirma que la autodeterminación del hombre es todavía una cuestión de vida y muerte.

Brigham Young University

Notas

1. Algunos de los autores más representativos de esta tendencia son: Carlos Solórzano, Emilio Carballido, Carlos Maggi, Elena Garro, Griselda Gambaro, Maruxa Vilalta y José de Jesús Martínez.

2. Horia Tanasescu, *Existencialismo: pensamiento oriental y psicoanálisis* (México: Asociación Mexicana de Investigaciones Científicas y Humanistas, 1967), pp. 38-39.
3. Maruxa Vilalta, *5 obras de teatro* (México: Edición de la Secretaría de Educación Pública, 1970), p. 192. Referencias adicionales al mismo texto se abreviarán "MV."
4. Tanasescu, p. 42.
5. Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo* (Montevideo, 1966), pp. 9-10.
6. José de Jesús Martínez, "Enemigos," *Teatro selecto contemporáneo hispanoamericano*, tomo III, eds. O. Rodríguez-Sardiñas y C. Miguel Suárez Radillo (Madrid: Escelicer, S. A., 1971), p. 388. Referencias adicionales se abreviarán "JM I."
7. Walter Kaufmann, *Existentialism from Dostoevsky to Sartre* (New York: The World Publishing Co., 1956), p. 105.
8. José de Jesús Martínez, "Juicio final," *El teatro hispanoamericano contemporáneo*, tomo II, ed. Carlos Solórzano (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), p. 164. Referencias adicionales se abreviarán "JM II."
9. Sartre, p. 5.
10. Francisco Quevedo, "Avisos de la muerte," *Spanish Golden Age Poetry*, ed. Milton A. Buchanan (Toronto: The University of Toronto Press, 1947), p. 95.
11. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras escogidas* (México: Espasa-Calpe, 1963), p. 37.