

EL MONO VELLUDO (1922), *EL GRAN DIOS BROWN* (1925) Y LA
POÉTICA TEATRAL DE EUGENE O'NEILL

THE HAIRY APE (1922), *THE GREAT GOD BROWN* (1925) AND
THE THEATRICAL ART OF EUGENE O'NEILL

Maria Carolina Sánchez*

RESUMEN

Partiendo de un análisis comparativo de dos piezas teatrales producidas por Eugene O'Neill, *El mono velludo* (1922) y *El gran dios Brown* (1925), la ponencia se propone exponer algunos elementos recurrentes en su dramaturgia. Al indagar en su concepción del género teatral, se procurará reflexionar sobre su lugar innovador en la escena norteamericana e internacional. El conflicto –la polaridad entre identidad y los otros que experimentan los personajes–, el componente trágico, la crítica político-social plasmada en el enfrentamiento entre idealismo y materialismo, constituyen algunos elementos que dan cuenta de la atmósfera que domina luego de la Primera Guerra Mundial. En este sentido, estas dos obras permiten delinear el universo estético e ideológico del autor.

Palabras clave: Teatro modernista, Eugene O'Neill, Tragedia moderna

* La autora pertenece a la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, ().

ABSTRACT

This work proposes a comparative analysis, between *The Hairy Ape* (1922) and *The Great God Brown* (1925) by Eugene O'Neill, to expose some recurrent elements of his dramaturgy. Studying his conception of the theatrical art, it will be possible to highlight his innovative part in the American scene. The conflict between alterity and identity experienced by the characters, the tragic component and the social and political critic presented in the confrontation of idealism and materialism, are some of the features that reflect the dominant zeitgeist after the World War I. In this regard, both plays allow us to define the aesthetic and ideological universe of the author.

Key words: Modernistic drama, Eugene O'Neill, Modern Tragedy

Más allá de la evidente diferencia en cuanto al tipo de conflicto expuesto tanto en *El mono velludo* como *El gran dios Brown*¹ y del hecho de que cada una de ellas presenta mayor afinidad con otras obras dentro de la vasta producción dramática de Eugene O'Neill,² este trabajo procurará establecer núcleos más profundos que las aproximan como un recurso para perfilar una serie de temáticas y propuestas formales que configuran la poética teatral del autor. Asimismo, los aspectos específicos ofrecidos por una y otra resultarán, en este marco, provechosos para arribar a una caracterización más completa de su dramaturgia.

Lúcidamente León Mirlas (1960) ha notado que la creación oneilliana está atravesada por la problemática de la "incomunicabilidad de espíritus" (p.14). Con ello, el crítico se refiere a dramas en los que los personajes habitan esferas aisladas "sin comprenderse, con recelo y aún con hostilidad" (p.14). Interesado desde temprano en la influencia de la realidad circundante sobre los individuos, podría decirse que O'Neill fue modelando una nueva tragedia donde los héroes, aniquilados por las tendencias materialistas, exponen una cruda visión de la sociedad capitalista imperante. Dentro de este encuadre, dirige su atención a la dimensión íntima del yo en crisis con el mundo exterior.

En *El mono velludo*, inicialmente un relato que el dramaturgo había escrito hacia

1 Las citas extraídas de estas obras se indicarán en las referencias parentéticas remitiendo a sus títulos mediante las abreviaturas *EMV* para el caso de *El mono velludo* y *EGDB* para el caso del *El gran dios Brown*, seguidas del año de la edición consultada y datos relativos a las páginas donde se localiza el pasaje.

2 En el caso de *El mono velludo* existen conexiones con *La luna de los caribes* y *Rumbo al Este hacia Cardiff*. Escritas en años próximos a la obra aquí estudiada, ellas presentan ya los personajes de Yank y Paddy. También pueden señalarse puntos de contacto con *El emperador Jones*, escrita en 1920.

1916-1917 y que en adapta como forma teatral para ser representado en 1922, el personaje de Yank, un rudo fogonero de trasatlántico, pierde sus certezas respecto al “lugar que le corresponde” (EMV, 1960, p. 145) luego del perturbador (des)encuentro con una millonaria heredera de la industria del acero que se espanta por su apariencia bestial, un episodio confuso en el que, según un camarada, fue llamado por ella con el epíteto del que la obra toma su título. Desde entonces el personaje, en crisis con su identidad, procura comprender, con sus escasos recursos intelectuales, las implicancias de esta denominación. Su aislamiento y fallidos intentos de comunicación se potencian en las sucesivas escenas: en la Quinta Avenida, los miembros de la clase social de quien lo ha ofendido no registran su presencia; los Trabajadores Industriales del Mundo lo expulsan de su sindicato, y su último interlocutor, el gorila del zoológico, acaba con su vida. El monólogo final con este animal pone de manifiesto su dificultad de insertarse la sociedad: “Tu lugar no está entre ellos... y bien lo sabes. Pero mi lugar sí está entre ellos... y no lo está ¿sabes? Son ellos quienes no están conmigo... es eso lo que les pasa” (EMV, 1960, p. 174).

En la acción desarrollada se plasma la perspectiva pesimista de O’Neill sobre las posibilidades del personaje de alcanzar sus propósitos y la fuerza de la ironía trágica se ciñe sobre su destino: de la seguridad sobre el lugar que le corresponde —una frase insistente en la obra—, experimenta una caída y no logra establecer lazos con ningún otro ser humano. El rechazo, la desconfianza y la incompreensión signan sus fallidas interacciones. El protagonista es un trabajador asalariado aislado, sin conciencia de clase, al que el mundo capitalista y las organizaciones obreras igualmente desechan. Si bien carece de esa interioridad sofisticada que caracteriza a otros héroes delineados por el autor, Yank posee rasgos singularizadores: es un ser embrutecido, con dificultad para pensar, que desarrolla un trabajo basado en sus músculos. Sufre su exilio y siente un profundo resentimiento contra el mundo que lo desprecia.

“La incomunicabilidad de espíritus” aparece en *El gran dios Brown* ligada a la imposibilidad de conciliar el culto al dinero con la dimensión del yo íntimo y sus preocupaciones existenciales, encarnadas, respectivamente, en la caracterización de los personajes principales Billy Brown y Dion Anthony. El primero es un hombre de negocios, vacío, mediocre, sin talento; el segundo, el artista sensible, creativo, vulnerable, espiritual. Amigos de juventud, ambos se sienten intimidados ante el otro: el éxito económico de Brown enrostra a Dion su fracaso como artista y la falta de trabajo, mientras las aptitudes creadoras de este último y su capacidad para hacerse amar señalan la vida insubstancial del empresario. Si bien encarnado en la figura de Brown, el materialismo se presenta

como un obstáculo para ambos personajes en la medida en que ha enfermado su ser: en un caso, cercenando el desarrollo de un sentido trascendente sea a través de vínculos afectivos o el arte; en el otro, condenándolo a un sentimiento de frustración continua debido a que las necesidades del espíritu no encuentran lugar en un mundo dominado por lo económico.

La introducción de estos temas en la escena norteamericana y la apelación para su planteamiento a los aportes estéticos de las vanguardias europeas de la década de 1920 —fundamentalmente el Expresionismo alemán y la obra de August Strindberg— son las razones que hicieron de O'Neill la figura descollante del movimiento renovador del teatro en su país dado que, como es sabido, sus dramas producen una ruptura respecto de la extendida vigencia del melodrama y sus asuntos estereotipados, enfrentando al público a reflexiones críticas sobre su tiempo en un nuevo lenguaje artístico.

Un recurso del que hábilmente se sirve O'Neill para dotar de forma estética al tratamiento de la incomunicabilidad es el uso de máscaras. Célebre por este artificio, *El gran dios Brown* tiene como antecedente de su empleo, justamente, a *El mono velludo*, donde los hombres que invaden la 5ta Avenida usan máscaras y semejan marionetas, como medio para enfatizar la artificialidad de la vida social. Ellos conforman una multitud en movimiento que ignora las provocaciones de Yank. El uso de máscaras en esta escena no fue, según Erica Rundle (2008, p. 139), pautado por O'Neill sino un aporte de los Provincetown Players, el grupo de teatro independiente que integraba por aquel entonces. Posteriormente, el dramaturgo se apropiará de este recurso y le asignará funciones más específicas.

Si bien la máscara remite a la tragedia clásica, se trata de una técnica escénica resignificada por O'Neill a la que recurre para enfatizar el concepto relativo al impulso de autopreservación del yo ante los otros, y simultáneamente superar las convenciones realistas, reñidas con determinadas necesidades expresivas. La máscara acentúa la incomunicabilidad entre los personajes, a la vez que el movimiento contrario, el desenmascaramiento, propicia la introspección, el despliegue de la interioridad del personaje en momentos de soledad. La impronta del teatro expresionista y de uno de los autores a quien más homenajea O'Neill, Strindberg, es innegable en este punto.

En *El gran Dios Brown*, todos los personajes en diferentes circunstancias usan máscaras. El caso extremo es Dion, quien la lleva hasta su muerte. No puede quitársela siquiera en el seno familiar. Así lo conocen su esposa, sus hijos y toda la sociedad. Excepto en momentos de soledad, y ante el personaje de Sibila, cuando puede mostrar su verdadero rostro y la crisis que lo atormenta.

En la presentación del personaje en su juventud, el Dion íntimo, despojado del artificio, se pregunta: “¿Por qué tengo miedo de vivir, yo que amo la vida y la belleza de la carne [...]? [...] ¿Por qué he nacido sin piel, oh Dios mío, y tengo que usar armadura para tocar y ser tocado?” (EGDB, 1960, p. 461). Años más tarde, Dion, estando a solas, descubierto, abre el Antiguo Testamento y lee: “Venid a mí todos los que estáis agobiados, y os daré descanso” y en trance contesta “Iré, pero... ¿Dónde estás, Salvador?” (468).

El drama de la personalidad que cultiva O’Neill adquiere en el tratamiento de este personaje un punto culminante. Se accede a la complejidad psicológica de un yo que se refugia del mundo a través de un proceso marcado por el retiro de la máscara, que protege pero también actúa como una barrera para una relación genuina con los demás. En esta obra, esa cobertura exterior puede ser también vista como un personaje. En escenas de desdoblamiento, los personajes que la utilizan, especialmente Dion, le dirigen parlamentos y, además, las instrucciones del dramaturgo indican que la máscara también sigue un proceso evolutivo en el que envejece y se agudizan algunos rasgos de su carácter.

El conflicto de la identidad se acentúa cuando Brown se apropia de la máscara de Dion, una vez que su antiguo camarada y rival muere, para estar junto a su esposa a quien amó desde joven, como también para poner el talento del difunto al servicio del mundo de los negocios. Si en un comienzo se muestra tal como es, dado que está vacío por dentro, la máscara lo pondrá ante el desafío de ser otro y la necesidad de aniquilarse a sí mismo. En todo este trabajo con la personalidad se advierte la influencia de las ideas de Sigmund Freud y Carl Jung, mientras que en el primitivismo de Yank, la invocación de las teorías de Darwin es también evidente.

Sumidas en el ambiente adverso signado por el boom de los negocios —plasmados en el trust del acero y una empresa constructora en *El mono velludo* y *El gran Dios Brown*, respectivamente—, las trayectorias de Yank y Dion se configuran en “epopeyas de la personalidad” (Mirlas, 1960, p. 11), en el sentido de lucha del yo en un medio incompatible. Dicho esto debe precisarse cómo nota Jaime Sanhueza que “los héroes de O’Neill se enfrentan individualmente a la sociedad y buscan su propia redención sin identificarse con una determinada trinchera política” (2006, p. 16). Despliegan una protesta social desde posiciones románticas, individualistas y éticas. Pese a los diferentes rasgos que definen a sus héroes, su destrucción aparece ligada a componentes deterministas o a una actitud desesperanzada hacia la vida que anuncia su final trágico. El primitivismo de Yank, quien por sus condicionamientos intelectuales no puede construir una respuesta personal a su pregunta sobre su lugar identitario, o la sensibilidad

extrema de Dion, de voluntad frágil para sobreponerse al fracaso, dan cuenta de un escepticismo impregnado de las ideas de Nietzsche y de Schopenhauer. Además del uso de la máscara, O'Neill entreteje en sus dramas una serie de elementos connotativos, símbolos y referencias mitológicas, disponiendo una red de sentido que da cuenta de un intenso trabajo del texto teatral. Las obras despliegan un sistema de significación no verbal que en algunos casos, tal como sucede en *El mono velludo*, opera sobre la base de la recurrencia de un mismo componente bajo diferentes formas enhebradas a lo largo de la acción. Esta pieza es quizás la que más riqueza presenta en materia de codificación estética y la que ha promovido, como ha visto Erika Rundle (2008), “una gama inusualmente amplia de enfoques [...]. Dado que la obra es indicativa de varios paradigmas que se cruzan —histórico, metafísico y, sobre todo, teatral— produce diferentes significados bajo diferentes circunstancias analíticas y lentes disciplinarios” (p. 53) (traducción propia).

Entre los recursos puestos en juego en este drama, se destacan las imágenes metafóricas (a nivel escenográfico, verbal e instrucciones de actuación), el simbolismo del color y la evocación del universo mítico. A través de ellos, el abordaje alrededor del conflicto de pertenencia del protagonista se plantea en dos identidades, extremas entre sí, puestas en juego para caracterizarlo: el pensador de Rodin, marcado desde las didascalias como símil para la postura corporal de Yank, y el gorila de la última escena que materializa las fórmulas comparativas “bestia inmundada”, a partir de la cual el héroe fue definido por una representante de la burguesía capitalista, y su derivación en el insistente sintagma “mono velludo”³. Estas representaciones marcan polos evolutivos de resonancias darwinianas: la estatua, manifestación del culto al pensamiento, imitada en el gesto del héroe, lo connota por oposición, pues él es un ser embrutecido producto de una historia personal de carencias; el simio, el extremo de la animalidad, es el signo de la degradación de la que ha sido objeto por un sistema deshumanizante. La escena del encuentro con la heredera del acero que desencadenará en Yank su crisis, está diseñada visualmente a partir del contraste entre los colores blanco y negro correspondientes al traje de Mildred y los rostros con manchas de carbón de los fogoneros. La blancura en este contexto, lejos de significar la idea de pureza, está asociada al concepto de artificialidad del poderío económico. Una vez que se produce el desafortunado encuentro, Yank optará por no quitarse las manchas de carbón, un modo de defender su identidad, pues se ha sentido insultado. El espacio del trasatlántico,

³ Como se recordará, aturdido luego del impactante encuentro con Mildred, Yank reconstruye el episodio con los demás fogoneros y es Paddy quien sugiere que ella lo llamó “mono velludo”.

lugar donde se desarrollan las cuatro primeras escenas de la obra, también está dividido según las clases sociales. El espacio de las calderas, donde se sufre un agobiante calor y se respira humo, contrasta con la cubierta de paseo donde el aire es puro y se tiene a la vista el cielo y el mar. Antes de descender a las calderas, Mildred se refiere al lugar como el “Infierno”, afloran así en la escena imágenes bíblicas y dantescas. Finalmente, el acero, elemento insistente en el material de la embarcación, los barrotes de la cárcel y de la jaula, comunica al espectador el sentido de opresión.

Entre los símbolos entramados en *El gran Dios Brown*, debe indicarse que la máscara con la que Dion cubre su yo íntimo es la del dios griego Pan. Ella refuerza las connotaciones del nombre propio que evoca a Dionisio, en correspondencia con su fachada exterior que lo dota de energía vital, actitud profanadora y desenfado. El apellido, Anthony, indicativo de su esencia, está ligado a ideas de santidad y espiritualidad. Es en la intimidad que el personaje procura rezar y hablar con el Dios cristiano.

El personaje de Sibila, la prostituta, es objeto de un profundo trabajo simbólico. Si bien manifiesta el interés de O’Neill por recrear figuras marginales como los borrachos, mendigos, entre otros, ella encarna una serie de conceptos que se asocian al problema de identidad de los protagonistas, a su desgarramiento. Fiel a las reminiscencias antiguas de su nombre, ella es la que puede ver el trasfondo del conflicto que vincula a Dion y Brown. Representa lo femenino, maternal, acogedor, es una especie de Señora de la Naturaleza, intuitiva y espiritual, en sus brazos se refugian ambos personajes masculinos. Por otro lado, es quien logra establecer una comunicación auténtica, dejando de lado las máscaras.

Prostitutas y figuras marginales de la sociedad encuentran representación en la obra de O’Neill, constituyendo otro de sus rasgos salientes. En relación con esto, refiriéndose al *El mono velludo*, Rundle (2008) observa: “Mientras los fogoneros son una mezcla robusta de tipos étnicos, un grupo representativo de inmigrantes europeos recientes, los pasajeros y personal superior de la embarcación [corresponden a grupos] completamente asimilados” (p. 69. La traducción me pertenece), una división en la que el dramaturgo ha cartografiado la sociedad estadounidense de la década de 1920.

Conclusión

A través del señalamiento de un conjunto de aspectos de las obras aquí revisadas, se ha procurado delinear la dramaturgia de O’Neill en la que se destaca su creación de una nueva tragedia regida por una atmósfera

determinista y héroes incapaces de luchar. La crítica a la imposición valores económicos desencadenantes de una honda crisis espiritual e individual, estará siempre presente en sus trabajos. La exploración del yo íntimo desgarrado en una cultura donde priman los negocios y su planteamiento a partir de técnicas de experimentación tales como el uso de máscaras, la orquestación de coros, la apelación a símbolos y referencias mitológicas y el diseño escenográfico expresionista, son los medios de los que se sirvió para dejar su imborrable impronta en el teatro norteamericano.

Referencias

- Brugnoli, A. (2012). "Eulogy of the Ape: Paradigms of Alterity and Identity in Eugene O'Neill's *The Hairy Ape*". *The Eugene O'Neill Review*, 33 (1), 43-55.
- Dauster, F. (1996). "Eugene O'Neill, Thornton Wilder y el teatro independiente". En Pellettieri, O. y Woodyard, G. (eds.), *De Eugene O'Neill al Happening. Teatro norteamericano y teatro argentino 1930-1990*. Buenos Aires: Galerna, 21-26.
- McCown, C. (1993). "The Great God Brown: A Diagnostic of Commercialism's Ills". *The Eugene O'Neill Review*, 17 (1/2), 53-59.
- Mirlas, L. (1960). "Prólogo". *Eugene O'Neill Nueve dramas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- O'Neill, E. (1960). *El gran dios Brown*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1960). *El mono velludo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rundle, E. (2008). "*The Hairy Ape*'s Humanist Hell: Theatricality and Evolution in O'Neill's 'Comedy of Ancient and Modern Life'. *The Eugene O'Neill Review*, 30 (1), 48-144.
- Von Szeliski, J. (1964). "Pessimism and Modern Tragedy". *Educational Theatre Journal*, 16 (1), 40-46.