



LETRAS PENSAMIENTO SANTO DOMINGO ESPACIO CARIBE EDICIONES

La Dramaturgia de Carlos Acevedo Gautier a partir de su obra *Los Clavos*

Sandra Patricia Alvarado Bordas

I

INTRODUCCIÓN

Como viajante en la búsqueda del mito personal, una fuerza vital opta por ser la fuente precisa de la autointerpretación del ser humano: la literatura, que se lanza a conocer y construir la verdadera realidad, en donde nuestra energía se debate en la lucha poderosa de nuestro *daimon*.

Asimismo, el mito que conduce nuestras vidas puede definirse como luz y oscuridad, como una verdad irrefutable o como una herida abierta, que ensombrece nuestro estar en el mundo. El mito puede inducir un diálogo o acuerdo con nuestras dualidades, porque es una "autointerpretación de nuestra identidad en relación con el mundo exterior [...] es la unificación de las antinomias de la vida, del consciente e inconsciente, del pasado y del presente, de lo individual y lo social. El mito es equivalente a la Autoconciencia, o sea, la expresión del inconsciente colectivo, pues estos son patrones arquetípicos de la conciencia humana." (*Rollo May, La Necesidad del Mito*).

A partir de aquí se hace la necesidad de un grito, la razón de la creación artística en la cual la lucha del poeta que habita su cuerpo, su universo de obsesiones, ideas y enfermedades particulares, recuerda en el instante mismo de su creación, su imagen y semejanza con el Creador.

Del mismo modo, me detengo en el mito, la verdad presente en la iniciación de la filosofía: la idea del teatro en su *ser en forma* consecutivo de la idea de su creador. Siguiendo este punto de partida, me he involucrado en La Dramaturgia de Carlos Acevedo Gautier a partir de su obra *Los Clavos*, título de este monográfico que pretende, primeramente, el acercamiento a su obra y a su biografía, visualizando el proceso creativo del dramaturgo, por medio de la lectura bergsoniana de La Obra Teatral de Henri Gouhier, estudiando en *Los Clavos* el imperativo esencial de perfección: los personajes en su historicidad, es decir, los personajes que *existen y están ahí*. A partir de aquí, penetraremos en el mundo imaginado de su autor, en la valoración y sustancia misma de la obra *Los Clavos*; pieza teatral de un sólo acto que constituye, en este trabajo, el esqueleto revelador y trascendente de una visión del teatro.

II

EL TEATRO

2.1. Carácter de un Ritual.

Una necesidad se hace vehemente en nuestras vidas, las razones del *pathos* subyugan nuestro pensar, y una energía se establece como mediadora de fuerzas potenciales, de fuerzas psíquicas que luchan en el raciocinio, entre el bien y el mal, entre las máscaras que oponen la risa y el llanto, el misterio existencial de lo trágico y de lo cómico, entre *este* mundo y el *otro* mundo, entre la vida y la muerte. Asimismo, una

necesidad sagrada de comunicarnos revela el espíritu participativo y la asistencia de devoción al ritual contemplativo, ceremonia que *des-vela* las profundidades, el misterio constitutivo de cada uno de nosotros, la fiesta carnavalesca: así se apresura Dionysos en su carro naval (*carnaval*), el macho cabrío transfigurado, *nacido dos veces*, el “*hijo de la puerta doble*”.

Las ruinas del teatro nos hacen pensar y sentir terriblemente, un olvido se apresura a no considerar su “*ser en forma*”[1], pero el recuerdo se hace patente en el olvido y se hace palpable la necesidad de reconstruir lo que yace en cenizas. Para esto, es necesario entender el carácter del ritual, el carácter del culto que en sus orígenes dio inicio a una manifestación poderosa, manifestación que somete a las almas a una expulsión orgiástica, expulsión latente de nuestros sentidos, las profundidades del misterio que nos encarna, pues se hace necesario el *instinto de fabulación*[2]. En el ritual construimos un juego lúdico; Persona, posesión de máscaras, posesión alusiva *daimonica* en el diálogo liberador de nuestras dualidades.

Asimismo, iremos vislumbrando la esencia fundamental, penetrando las esferas que comprende la presencia abarcadora de una sed de lo absoluto; la creación nos hace pensar que penetramos en zonas incógnitas: en donde la *fantasmagoría* se comunica, en donde los muertos despiden su asistencia, pues aquí, por los siglos de los siglos, ellos resucitan.

En la efectividad de este comunicar, una preeminencia de elementos pre-teatrales afirman un instante fuera del tiempo, fuera de *este* mundo: un canto que se extiende analógicamente por el cuerpo, ritmo nacido de los movimientos corporales, del devenir de la danza y de la artesanía de las máscaras. Bajo esta combinación de elementos fulgurantes, de exaltación religiosa, orgía, entretenimiento y arte en su manifestación apolínea; se conjuga, en la Grecia del siglo V a. de C., la institucionalidad del culto a Dionysos por medio de la tragedia. El culto a Dionysos, desde el siglo VI a. C., en su expansión a través del ditirambo ofrece lo extático, la comunión espiritual con lo divino, el volcarse hacia el otro lado. Dionysos pasa a ser el método para llegar al estado mental del “*estar fuera de sí.*”(Ortega y Gasset)

Dionysos: niño cornudo, macho cabrío nacido de fuerzas contrarias, unión de lo más alto (Zeus), con lo telúrico de los abismos (Sémele, quien es víctima de la ira de Hera), es cocido en el muslo de Zeus, nacido, y más tarde hervidos sus miembros en una caldera; nacido de nuevo por la poderosa reconstrucción de su abuela Rea, tiene que vivir de forma huidiza bajo la apariencia de una niña, bajo la apariencia de una cabra al lado de las Ninfas. Así, en su culto de transformaciones mascaradas, la leche, la miel y el vino, conducen a la intoxicación vital, a la danza de este dios de la risa, dios maníaco, enajenado, que despide en su danza y en su canto el furor de la oscuridad, la ira tenebrosa de muerte pronunciada, el alzamiento del sacrificio en la sangre del animal muerto: comer la carne cruda. A su vez, este culto dotado de poderosa embriaguez, ofrece la unión con lo más sublime, pues es dios de ternura y dador de visiones proféticas. Vemos entonces como a través del mito de Dionysos, dos lados de *la vida de cada cual* se revelan en su culto, en el festival abrumador y divertido que celebra la vida como parte de la muerte, y una muerte se celebra como elemento de resurrección. Asistir al culto dionisiaco es asistir al mundo poderoso de la transfiguración, esencia que permanecerá inherente al teatro, en la construcción de personajes que siempre tendrán la posibilidad de volver a nacer en su ontología.

En Grecia, gracias a la instauración del culto de Dionysos a través de los festivales o fiestas celebrados en su honor, correlativo a los intereses del control político del momento, evolucionó el movimiento orgánico originario de la tragedia, en donde ejecutantes y espectadores del rito participan en la trilogía de un perfecto acto de comunicación con el dios mediante. El misticismo dionisiaco junto a formas pre-existentes de teatralidad, esa gestualidad heredada del mimo, se unen a las formas apolíneas: desde el momento en que el reconocido Téspis decide separar el Corifeo del Coro. Se sugiere entonces, ese paso místico que representa el desencadenamiento de la acción, es decir, la orgía, movimiento, actuación, drama, *theoría* – contemplación vista desde el *theatrón*, mirador, lugar para ver el nacimiento y muerte de la obra teatral, que, como nos dice Aristóteles en su *Poética* (1448 a 1): “La obra teatral es imitación de los hombres en acción” (*Gouhier.*)

2.2. Necesidad y Finalidad del Arte Dramático.

Ahora bien, lo que queremos aquí no es empezar con una historia del teatro, lo que quiero es acercarme aproximadamente a esa necesidad imperiosa que refleja el teatro, el poder mágico y atrayente que hace de este arte una necesidad eminentemente existencial. Hasta ahora, hemos entendido el teatro no como palabras estáticas en el papel, sino como un arte dinámico de atracción mística, que desde el texto escrito está en vía a ser representada; desde este momento entendemos como propio este fin, la de ser representada. Por lo tanto, la lógica seguida será ir entendiendo lo corpóreo del texto teatral, en pos de llegar a ese germen emprendedor de la creación palpitante del dramaturgo, así seguiremos emprendiendo este ensayo.

Hemos dicho necesidad existencial, ¿qué significa esto? Significa necesitar eso llamado Teatro. Pues bien,

una sensibilidad de asombro de cierta conciencia filosofante, o fragilidad pensante, hace preguntarnos necesariamente por las cosas que están y consecuentemente tienen una relación ontológica con nosotros humanos, nosotros humanos en este mundo de Dios, en este mundo de creación perpetua.

Siguiendo la lógica ofrecida por Ortega y Gasset en su *Idea del Teatro, Una Abreviatura* – un espiral de conjugaciones va conformando la esencia misma que nos atañe al teatro; la pregunta parte del ¿Por qué hay en el Universo algo como el Teatro? Reflexión distinguida en la búsqueda de llegar a ese *des-velamiento*, revelación que se delata en sí misma y descubre su verdad, por lo tanto, conduciéndonos a vislumbrar o más bien, a rescatar de las cenizas al teatro en ruinas, para ver *-co-nacer*^[3] esa necesidad inherente de la vida humana, que a su vez desemboca en un extrañamiento enigmático del querer enmascarnos, del *ser farsantes* y de querer *ser farseados*. Esa verdad vital de involucrarnos en el juego, resuelve la primera finalidad del arte dramático: la del entretenimiento, la diversión, el “*estar fuera de sí*”.

Ahora, observémonos en nuestra vida cotidiana, tomemos la distancia necesaria, pasemos como espectadores en cápsulas de burbujas frente a nuestras propias circunstancias, *la de cada uno*. Una marcha constante de ahogo repitiéndose hasta el cansancio en sí mismo, vemos como la realidad se convierte en esa “prisión circunstancial”. (Ortega y Gasset). Estoy aquí, ahora, bajo la intención de los hechos que me rodean, el acontecimiento prolongado en cada instante, el presente aterrador acordándome la responsabilidad inmediata de mis acciones, como el actor en el escenario a cada momento es mi decisión concatenándose hacia el principio y fin, nacimiento y muerte de mi acción total. Soy una consecuencia de mí mismo, y estoy aquí bajo la voz del discurso arrojador, a diferencia del actor encarnando su personaje, estamos aquí sin saber por qué, estamos aquí y no sabemos de nuestro nacimiento y no sabemos de nuestra muerte. La vida cotidiana resulta entonces huidiza, nos involucramos en quehaceres, en preocupaciones sin fin, rechazamos la idea vital de la muerte, apegándonos a una obsesión fluctuante. Nuestra existencia se desarticula, perdiendo el contacto, la relación de gravedad de nuestro Yo, en correlación con el Mundo. En ataques perpetuos de ansiedad, la vida se torna pesadumbre y constante debatirse entre esa inautenticidad de la existencia, y el enfrentamiento valiente conllevado por la angustia y el “*encontrarse*” en el camino hacia la existencia: “*Verse a sí mismo*”: “...es necesario que el hombre vuelva a ser sí mismo... que deje de alterarse y logre ensimismarse.”^[4]

Debajo de uno mismo, un impulso renovador de vida se hace palpitante, esa idea de nuestra apresurada vida cotidiana envolvente en sus quehaceres denota un ritmo como abstracción de la realidad objetiva necesitada como fuente de energía re-creadora que lucha con la persecución de sus *daimones*, lucha de Ángeles y demonios, un yo que participa de lo visible como de lo invisible: presenciamos el nacimiento del Arte. Este ritmo marca los pasos de bienvenida a una sed irremediable, una sed de relación ontológica con los otros, amén de redefinirnos con nuestras locuras, nuestras pasiones, acertijos, debilidades y perspicacias.

En la búsqueda del teatro –deshaciéndonos de la definición del teatro como un edificio- nos encontramos con la necesidad de un reencuentro extemporáneamente fabulador en donde asimilamos nuestro ser con relación a los elementos cósmicos de la naturaleza. Ya expulsados de *este* mundo, asistimos a la divinidad procreada donde movimientos corporales despiertan la serpiente en cada uno, o sea, la intoxicación vital, la embriaguez dionisiaca. Se anula nuestra realidad para asistir al juego de la metáfora, ahora es el desprendimiento como en un sueño despierto que nos permite ser hasta lo que no quisiéramos ser.

En cualquier punto en donde nos encontremos con el acto presente del teatro, vemos que “esa doble relación con la existencia y con el tiempo constituye la esencia del teatro”^[5]. Esencia marcada por seres que entran y salen del escenario, que existen en su significación más profunda dentro una temporalidad en donde el actor-personaje se *hace ver* por el espectador que *sale de su casa a ver*. Intuimos que en todo momento se hace resaltar en el teatro este mecanismo de dualidad; dualidad confirmada en el momento preciso en que dramaturgos, directores, comediantes, actores les dan el ser a sus personajes. Tomemos el ejemplo del actor: El misterio aquí es de una intriga insospechable, pues el actor se impone de forma contradictoria a darle ser a un personaje. Contradictorio porque antes de emprender semejante proceso, el actor se enfrentará con el personaje que *está ahí*, y existe independientemente de él; existe bajo unas condiciones de carácter psicológico, sociales, emocionales, con sus formas, sus particularidades típicas y arquetípicas que lo hacen existir, o sea, *están ahí* (*Gouhier*) en cada momento de su historicidad, con su seguida profundidad arrastradas por sus mitos de verdades y falsedades, haciéndonos preguntarnos *¿Quiénes son? ¿Quién es Prometeo, Edipo, Clitemnestra, Hamlet, Segismundo?* Conoceremos de éstos en la medida en que depositan su alma en el alma del actor, en la medida en que su alma se vuelve representable dejando a un lado el espectro que yace en las letras. Siendo entonces el actor un ser con sus propios deseos y sueños, viendo su propia metamorfosis delante de sus ojos: entonces nos hacemos la idea de definir al actor como el ser dotado de resurrección. El ser arrastra las contradicciones del tiempo, el actor es quien se encuentra frente al pórtico del instante, es quien se encuentra en la encrucijada de los caminos del tiempo. Confabulados el pasado y el futuro en ese único instante del presente, del aquí y ahora preciso y coherente, este siempre habrá de repetirse en el incesante eterno retorno. Aquí es donde el entierro se hace funesto, en donde el mito muere y se subleva a fines y principios de siglo y una celebración era justa cuando ya nada se sabe de lo que somos. Entonces el actor pasa a ser ese superhombre capaz de aceptar el sí del eterno retorno nietzscheano. Hoy sobrevive Edipo en Colono, hoy asistimos a la supervivencia de Prometeo encadenado asediado por el águila que derriba su hígado cada día; hoy asistimos a ver la supervivencia del mito de Sísifo esclavizado a arrastrar esa piedra que volverá a caer para volver a ser levantada, acción repetida por los siglos de los siglos; Arquetipos del llanto y del sufrimiento: La Madre,

Maria Magdalena arrodillada, encerrados los puños de dolor para reafirmarse luego en la Gloria eterna, pues la resurrección nos lo enseñó.

Divina metáfora es el actor en su acto, dos realidades se anulan para dar bienvenida a la máquina del tiempo, la puerta de la dimensión está abierta, existe y existen por sus personajes en su historicidad, razón de su supervivencia, esto es, gracias a esa poderosa significación trascendente, a cada rincón escondido de sus almas que el actor llenará en todo su sentido contemporáneo del misterio, que sólo será realizada en la representación, en el momento presente en que el espacio teatral deja ver el fantasma, deja ver la presencia, la asistencia de los muertos. Guiados, entonces, por el mito de Dionysos *nacido dos veces*, lugar de las posibles transfiguraciones enmascaradas, definimos sus razones apegadas a su verdad sustancial:

“El escenario y el actor son la universal metáfora corporizada, y esto es el Teatro: la metáfora visible [...] El “como si” y la metáfora corporizada, una realidad ambivalente que consiste en dos realidades, la del actor y la del personaje de drama que mutuamente se niegan [...] para que quede sólo lo irreal como tal, la pura fantasmagoría”[6].

Por un lado, hemos dejado ver esas zonas evasivas de volcarse, del *desviarse*, transportarse; lo hemos caracterizado así cumpliendo con la primera finalidad esencial de la obra teatral: la de divertir, la del entretenimiento, en la que el “convertirse uno mismo en irrealidad” (*Ortega y Gasset*) constituye la corporeidad de un acto lúdico, constitutivo de la acción:

“Aquello que más completamente ha permitido al Hombre escapar de su penoso destino, ha sido el Teatro en sus épocas de “*ser en forma*” [...] generaciones y generaciones de hombres han logrado durante muchas horas de su vida, merced al divino escapismo que es la farsa, la suprema aspiración del ser humano: han logrado ser felices.”[7]

2.3. El Oficio del Dramaturgo en la Creación de un Mundo.

Si consideramos el ser, no como figura estática, sino en su propio devenir, en una tendencia corrediza que propaga la acción, lo dinámico, el movimiento, el ritmo palpante de los sentidos nacidos de las esferas minúsculas y respiratorias de la cotidianidad, veríamos como bajo una emoción instintiva rodeada de energía, se desprende lo extra-cotidiano[8] tejedora de otros seres: el hálito de vida se va propagando en la cadena perpetua de la creación. Asimismo, el dramaturgo, imagen menos imperfecta de su Creador (*Gouhier*), creador de personajes, se conforma en sí mismo como el *médium* transportador, que aspira a imitar las almas de su mundo. El dramaturgo observa e intuye, añadiendo significados simultáneamente, y bajo ese esquema previo abre su espíritu, morada poderosa de la fabulación, no hacia nuestro asombro por la realidad, sino a nuestros rasgos existenciales, o sea, nuestras desgracias, el temor inevitable que rige nuestros impulsos vitales, y que conectan al dramaturgo con el otro lado del espejo, en donde el teatro se hace un proyecto de vida como teoría del conocimiento; esto es, la comunicación de la metafísica con el teatro: El yo del dramaturgo en presencia de los dramas del mundo, el yo reflexivo del dramaturgo en presencia de sus personajes. Y este quehacer fabulador reconoce la segunda finalidad del teatro, su perfección, su nostalgia de lo absoluto revelado en la vida de sus personajes: “Todo el teatro [...] es existencial. Hacer existir a personajes imaginarios es su triunfo y su acto heroico”[9]. Y es aquí en donde hemos llegado a un punto de contacto ineludible, la relación insospechada del artista con lo divino, pues, “la ambición del dramaturgo es hacer existir un mundo de criaturas”. (*Gouhier*). Él es “creador de criaturas”. (*Gouhier*).

Así, nos aproximamos al proceso de creación del mundo del dramaturgo, a las fuerzas extrañas que emergen en la condición de la creación. El artista elabora en su inventiva los movimientos de nuestra naturaleza; él en su obra se añade a esta y se conforma como una “fuerza creadora de la naturaleza”[10]. Con la ayuda de los elementos y su existencia, sale el dramaturgo en observación perpetua con la intención inescrupulosa de lanzarse al mundo de la vida abstrayendo, descodificando los signos, el esqueleto de las esencias mundanas. El “*ser ahí*” del dramaturgo en su función de *mímesis* de la realidad -no como una fotocopia de esta- se subleva sobre esta realidad para la construcción del *mythos*. La *mímesis* como el modelo existencial del “*ahí*” que nos da la apertura al mundo. La *mímesis* correlativa al *mythos* y pronunciada ahora como “*fábula*” y como “*trama*”, y es aquí en donde alcanza mayor sentido el resultado del tiempo vivido, la experiencia atada ahora a una tejedora de acontecimientos[11].

El poeta lanzado a la construcción de identidades de una manera poética debe captar abstrayendo las acciones de los hombres y no al hombre en sí, captar, entonces, las “categorías dramáticas”, lo trágico, lo cómico, lo dramático, fluyendo por las zonas sublimes del arte, la belleza en sí misma y a su vez descendiendo a los lugares del Infierno, a los círculos de las sombras, el vaivén entre la felicidad y la desdicha. Significa esto imitar el alma de los fenómenos que nos rodean, es decir, captar la manifestación del fenómeno, en donde se convierte esta acción encontrada en la *emoción creadora*[12], el primer impulso agitado del alma, ensayando dar vida a las sombras del creador caminante que se define ahora

como operación del *instinto fabulador*, en donde nuestras creencias y nuestras vivencias se sostienen y se materializan. Es el momento de apego a nuestras ficciones, a la verdad de la ficción; la *función fabuladora* es función de la misma naturaleza como monumento de la memoria de nuestro ser, el alma abierta transmutada en acción, en el obrar, captando ese signo unívoco que comprende todo el arquetipo de la Humanidad, y amando esto se comprende el Acto. Vemos entonces, como la trama se somete a la acción para transmutar esas realidades que son ficciones, esas sombras que *viven en el mundo de la cultura (Gouhier)* y andan en la búsqueda de un autor o actor. Hablamos entonces de imitación creativa, y como nos dice Aristóteles:

“Cualquiera sean los objetos que el arte imite. Pero en especial si imita seres humanos, tal imitación no se refiere sólo a la figura exterior sino sobre todo a su forma interior, esto es, a su esencia y naturaleza. En este sentido no se trata ya de mera imitación de cosas sensibles, las cuales son siempre singulares, sino de realidades inteligibles que son universales”. **(Poética)**

Pero bien, preguntémosnos cuál es este mundo que el dramaturgo se propone imitar. Es de saber que el dramaturgo siendo poeta, siendo actor, siendo director en la construcción de los dramas vividos en el mundo y a su vez siendo espectador del mismo, se destaca por poseer ese germen que reconoce en sí mismo el acto de la creación; y estupefacto ante una tela de sensaciones mundanas que le impulsan a ese estado sin quererlo, reconoce esas sensaciones, pero esta vez a partir de su propia sensibilidad o sentimientos que se irán entremezclando en su ontología, en el reconocimiento *atómico mental (Ortega y Gasset)* de la metáfora, y, un dejar abrirse para que hablen a través de él esas sombras. Por esto la capacidad del dramaturgo consiste en ese enajenarse para dejarse encarnar; escuchando las voces dictadas se somete a esa esfera de ensoñación analógica, -sin perder de óptica la realidad objetiva pues este seguirá siendo el punto de partida- que saltan las barreras hacia el mundo del espíritu. Principio re-creador lo encontramos en el Nietzsche de *El Nacimiento de la Tragedia*:

“Para ser poeta basta tener la capacidad de ver continuamente un juego vivo y vivir rodeado de forma continuada por multitudes de espíritus [...] basta sentir el instinto de transformaciones y hablar desde otros cuerpos y almas para ser dramaturgos [...] Verse a sí mismo transformado ante uno mismo y actuar como si realmente se hubiera introducido uno en otro cuerpo, en otro carácter. Este proceso se sitúa en el inicio del drama.”

El errante dramaturgo juega en las esferas de lo real y emprende su caminata en la búsqueda de historias que reflejan la perspectiva de su ojo absorbido en el encontrarse externamente con los reflejos semejantes de su subconsciente. Arraigado en este mundo apresurado de significaciones, el dramaturgo (*artista*) revela a través de sus patologías el papel profético de las visiones de Casandra^[13]. Admitimos en él un ser huidizo, negado a conformarse en los valores de la sociedad que niega sus conflictos; el conflicto político y social, y la imagen eminentemente quebrada del hombre es ahora encarnado en la misma persona del artista. De ahí su desprendimiento, sus pasiones y obsesiones reflejando ese mundo inestable del que vivimos calladamente. El artista asume nuestros silencios, nuestra indiferencia y la palabra se alza ahora para dar testimonio de nuestro “*mundo esquizoide*” (*Rollo May*.) Yuxtapuestos en el desorden, desencadenados en lo ilimitado de nuestro resentimiento, vistas quedan huecas ante ojos oportunos de asechanza, vidas cuadrículadas se cuelan en el *laboratorio* del dramaturgo en su función de encadenar historias, la trama de acontecimientos con el fin de hacer surgir desde su espectáculo mental, la posibilidad del temor y de la compasión (*Aristóteles, Poética*.) Este espectáculo mental ha de gestarse desde toda su corporeidad, pues, el dramaturgo debe ser el filtro más puro de teatralidad, o sea, la abstracción sensorial del cuerpo que desembocará en la escritura en movimiento: *la palabra corporal*^[14]. Significa esto que el dramaturgo ha de salir encarnado de conocimiento no sólo intelectual, sino de la experiencia misma, de lo que él sabe y es verdadero para él. Será deber suyo frecuentar y palpase de intimidad con las personas, pues ahí están las historias. El autor de personajes deberá entonces guiarse bajo la honestidad de su vivencia y dejar de lado sus resultados exclusivamente intelectuales, de lo contrario habrá un distanciamiento de la finalidad esencial de la obra teatral, y la obra entonces, sólo vivirá para el autor pero será muerta para el público, pues se ha sustentado en la propia vanidad intelectual de este. Por esto, el juego de crear un mundo de la vida jamás podrá negar su realidad corporal: El teatro es corporeidad. Es el instante en donde se ha fijado la materialidad de las palabras, la permanencia escrita de la oralidad, de los movimientos, los sonidos, sabores, olores, emociones, motivación, sensación: hablamos de una epidermis de la palabra, de la construcción de una sensibilidad, de la codificación del sistema poético. Esto constituye el lenguaje dramático. Lugar en donde el espíritu habita, presintiendo en su ansia de voluntad creadora la palabra que se hace verbo, el drama que se gesta por el cuerpo y construye un texto de “vida”.

III

Carlos Acevedo Gautier

Penetrando las esencias del oficio desde su cimiento, hemos visto la representación metafísica tras

bambalinas: una artesanía que surge por necesidad trascendente porque alguien en su condición de herido ha querido traspasar sus limitantes a las esferas participativas de la creación, a ese telón de fondo que se llama la ficción. Asimismo una risa retumba en nuestros oídos desde los cielos, y una risa de dolor queda atrapada en nuestras muecas, sólo nosotros sabemos de lo que nos reímos, un humor negro del terrible conocimiento humano cuando se ha despegado desde lo orgiástico del caos hacia las visiones del juego perpetuo junto al “*Dios Absoluto, muchos Dioses, Númenes, Coronas, Tronos, Príncipes, Arcángeles, Serafines, Querubines y Ángeles*”[\[15\]](#). Vemos entonces un demiurgo diferente de otros en el debatirse entre las dimensiones del alto y bajo mundo; redescubre la música del Universo en el sueño de lo divino dentro del caos palpitante, los néctares pasionales de la tierra y las miserias, la danza en donde se “*bailaban mil lujurias revoleando las caderas y el vientre. El crimen, este vicio y aquel, la mentira, el engaño, la falsedad, el interés, la vejez, el hambre, la injusticia, la traición, el dolor, la enfermedad, la infección, el robo, la explotación, la miseria, la pobreza, la muerte, el fanatismo, la desilusión, la calumnia, la indecencia, el desengaño, la inmoralidad, la indiferencia, el suicidio, la obscenidad, el abuso, la tiranía, la vergüenza, otros y otros más*”[\[16\]](#)... A partir de estos desdoblamientos yace la simbolización de un cuerpo, el hacedor de un canto y una voz lírica que será traspasada a una escritura cantada. Asimismo, en una revolución de estrellas seguidas ahora por el influjo del ritual del equinoccio de otoño, días después de abierta la Puerta del Cuarto Mundo, plano espiritual de comunicación con nuestros muertos, nace el 4 de noviembre de 1932 en Ciudad Trujillo –hoy Santo Domingo de Guzmán-, bajo el terrible signo del Escorpio -signo de poder, de crepúsculo y muerte- Carlos Antonio Acevedo Gautier. Siendo el mayor de sus hermanos (Ivelisse, Francisco (Quique) y Jaime Acevedo Gautier) vivían en la actual Dr. Delgado diagonal a la Iglesia de San Juan Bosco junto a sus padres Francisco Acevedo Matos y Maria Gautier[\[17\]](#).

Su infancia se destacó por la influencia particular de sensibilidades artísticas. Su vecina Julieta Otero (quien cariñosamente le llamaba *Papún*), fue quien primero lo introdujo en la sensibilidad del canto lírico; Carlos la considerará toda su vida con gran júbilo y admiración como su madre y maestra espiritual.

Realizó sus estudios primarios y secundarios en el Colegio de La Salle y en la Normal de varones Presidente Trujillo, pero como bien él mismo nos recuerda en la dedicatoria del libro *Teatro de Carlos Acevedo*, a los hermanos George y Jaime Lockward, su falta de interés en estos tediosos estudios:

Cuando era un niño casi nada en absoluto me llamaba la atención. Mi falta de atención e interés en la escuela era escandalosa; por esa razón mi madre buscó para que me ayudasen dos profesores que me diesen clases en la casa; éstos eran George y Jaime Lockward.

Los Lockward, después de ponderar y tratar el caso, y ante el hecho que no me consideraban retardado, loco ni bruto, decidieron que comenzase a leer los clásicos. Gracias a los hermanos Lockward que abrieron en mí ese maravilloso otro mundo del mundo ilusorio de los hombres y ese palacio refugio que llaman imaginación.

En lo adelante este cursará sólo dos años de Derecho en la Universidad Autónoma de Santo Domingo (1950-1952.)

Asimismo, emprende su camino el escritor meditabundo de sus estados, y ya consciente de su diferenciada sensibilidad, entra en el debate atormentado y absurdo de un existencialismo que predominará en toda su obra. Vemos entonces, a Carlos Acevedo Gautier como un gran caminante de los suburbios bajo los pasos musicales de la ópera, -El 30 de octubre de 1951, en el desaparecido Teatro Olimpia, representa en *La Traviata* el personaje del doctor Grenville[\[18\]](#)-, bajo los olores que reconocen antigüedades, como quien caminara consciente de estar atrapado en otra época, otro tiempo, otra dimensión. Y así se lanza hacia el estudio verdadero de nuestra naturaleza humana, camina tomando notas para luego verse en “*esa noche sobre mi escritorio egipcio, con una botella de brandy y copa de cristal antiguo*”[\[19\]](#), en la creación de un mundo. Llega, entonces a una etapa de diálogo introspectivo para el 1959, año en que escribe su primer cuento titulado “*Viaje a las Estrellas*” (Inédito).

Su necesidad de expresar creación delirante, la voluntad apasionada del acto de la belleza en sí misma junto con el contraste de zonas oscuras y carencias le hacen a este encarnarse en un humor patético conllevado de aislamientos de este mundo de vivos, el dolor paralizante y a la vez impulsor activo de vida, es decir, bajo las luces de un talento abrumador, Carlos Acevedo Gautier era un personaje cubierto de una aureola de humor insaciable. Subordinado a un mundo extrasensorial de creencias esotéricas, vemos como su narrativa se debate entre argumentos filosóficos-religiosos. Así, con su recua de fantasmas en diálogos y debates consigo mismo, se va hacia las avenidas de la ciudad de New York, U.S.A. (1961-1973). Allí vive en sótanos cavernarios que van hacia el purgatorio: vive en un *basement* en *Queens*.

Carlos Acevedo Gautier, con el humor propio que lo acompañará en su vida y en su obra, se hace conocer en la ciudad de New York con el nombre de Charles Gautier. Trabaja, durante cinco años como barítono en el teatro experimental de la Rufino[\[20\]](#), situado en el Village. En esta faceta, en la soledad que interrogan las

grandes ciudades, se establece una íntima relación de amistad con el cantante de ópera dominicano Aristides Incháustegui, quien reconoce su talento imperante. Se dedica Carlos en las noches a memorizar las óperas de los discos que compraba, aquí es en donde ambos comparten su afición al canto lírico. Continuando en su afán de dramaturgo, escribe *Sísifo*. Y respecto a esto, Aristides Incháustegui nos cuenta y valida la frase de su tío Héctor Incháustegui Cabral "Carlos hubiera sido el Shakespeare dominicano, posee un dominio de la teatralidad".

Pasados los años de actividad incesante en la ciudad de New York, le toca ahora encarnar el espectáculo triste de su enfermedad: su salud en detrimento y su presión arterial que nunca más se estabilizaría. Debe regresar a Santo Domingo rodeado de sus colecciones de antigüedades, espadas, discos de ópera... pero continúa en su fervor de la literatura. Y es en esta nueva etapa en que contrae matrimonio con Doña Victoria Aponte, el 1 de julio de 1974. Matrimonio del cual nacieron cuatro hijos: Amalia, Carlos Gunther J., Netushka y Gunther Carlos Acevedo Aponte.

Cabe destacar que, curiosamente, Carlos Acevedo Gautier fue Campeón Nacional de Levantamiento de Pesas, Presidente de la Comisión de Levantamiento de Pesas, es decir, fue este quien instituyó y organizó el deporte de Levantamiento de Pesas en la República Dominicana, instruyendo y formando los primeros Campeones Nacionales. Asimismo, dirigió el Gimnasio de la Iglesia Evangélica de la Calle Las Mercedes esquina 19 de marzo y fue instructor oficial de la UASD y profesor de Cultura Física.

Dramaturgo, cuentista, novelista, cantante lírico, campeón de levantamiento de pesas, Carlos Acevedo a pesar de las constricciones, precariedades económicas y su creciente enfermedad, continúa en su fervor creador. Para el año 1982 gana el concurso Premio Nacional de Teatro con su obra "*Teatro de Carlos Acevedo*" (*Los Clavos, Gilgames, Momo, Sísifo.*) Para este mismo año publica en la página de El Nuevo Diario, a cargo de Rodolfo Coiscou Weber, el 8 de mayo y el 4 de septiembre "*La Chichigua*" y "*Los pasos*" respectivamente. En el 1985 gana una mención honorífica de Casa de Teatro con la "*Fábula de los Tres Monos*", publicada también en la Colección Antología de Nuestra Voz (Año 16, No.22), junto con la "*Fábula de las Manzanas*" y la "*Fábula del Limosnero*". En el 1986, la colección Orfeo de la Biblioteca Nacional bajo la dirección de Cándido Gerón publica su novela "*Violeta y Yo*".

Por estos años, se veía a Carlos Acevedo filtrado entre los teatros, cerca de personalidades, cerca de los estudiantes y profesores de Bellas Artes; era conocido por su afán necesario de que sus obras fueran representadas, y sólo *Los clavos* pudieron cumplir con este propósito.

Ahora, muchos papeles carcomidos quedan desvelados, su libro de cuentos "*Viaje a las Estrellas*" es una colección de cuentos en su mayoría inéditos: "*Cementerio de Juguetes*", "*El Mito de Prometeo y la Creación*", "*La Dama del Coche*", "*La vueltecita*", "*Cosas de Carnaval*", "*El Hombre que Peleo con el Diablo*", "*Viaje a las Estrellas*", "*La Chichigua*", "*El viajecito*", "*El Dios de la Risa y el Hombre*". En teatro nos deja, "*La Puta*" y "*Acrisio. Rey de Argos*" y otros manuscritos sin terminar...

Tras una vida agitada, con la sensación constante de partir, era imperante para Carlos Acevedo Gautier saber concientemente la hora del paso transmigratorio de su propia alma: el 29 de agosto de 1989 a las 3:20 de la mañana, muere Carlos Acevedo en la Clínica Dr. Rodríguez Santos. El certificado de defunción nos confirma que fue a causa de un Paro Cardíaco-Insuficiencia Cardíaca^[21]; sus restos yacen en el cementerio Cristo Redentor.

Ahora, tras el silencio consumado que merecen los muertos es labor de este monográfico quitar un poco de polvo a los muertos. Es necesario sacar lo que yace enterrado en la oscuridad, hacia la luz. Partiendo entonces de la valoración existencial de una de sus obras es aquí en donde se entenderá esa relación intrínseca del artista y su obra, el canto del habla cotidiano transmutado a un todo de significación, esto es, la posibilidad de la experiencia por mor del arte, o sea, la interpretación del mundo existenciarío en la comprensión del "*ser sí mismo*", del "*ser ahí*" en su apertura al mundo bajo el constitutivo de la angustia, elevado entonces al drama. Pues el artista es el ser que subleva su experiencia a una significación tal que es sólo alcanzada en la construcción del mythos o trama. A través de *Los Clavos*, sólo abordaremos una aproximación a la persona y obra de Carlos Acevedo Gautier, salida del olvido y de la apatía dentro de la historia de la literatura dominicana.

IV

LOS CLAVOS

4.1. Un Punto de Partida Existencial.

Hasta ahora hemos tratado de dibujar pautas en cuanto al proceso creativo del escritor; parecería este un velo enigmático que sumerge al artista en un estado psíquico del cual sólo queda, a través de la materialidad de las palabras, expresar el dictado de una energía cósmica. Pero otras estructuras se revelan en el oficio de la literatura: es esta la estructura ontológico-existencial del ser. Vemos como la conciencia del escritor estará marcada, no sólo por el hecho de los acontecimientos históricos que le han tocado vivir sino por unas convicciones filosóficas que pretenden influenciar al lector; estas convicciones, o esta conciencia filosófica proyectada en el discurso literario, nace de una toma de posición ante la vida[22], pues el escritor arrastra consigo las contradicciones de un mundo exterior, que se le impone brutalmente, junto a sus contradicciones internas, a sus máximas individuales que lo hacen ver y sentir lo cotidiano independiente de sí, y es aquí en donde el “*ser ahí*” del escritor cae en el estado de angustia, generado por la angustia misma de “*ser en el mundo*”: él descubre la absoluta insignificatividad de los entes[23]. Es entonces manifiesto que el propio escritor encarnará hasta sus últimas consecuencias una filosofía de la vida, quiere decir esto el aprehender el mundo de la vida –relación ontológico-existencial del “*ser ahí*”- aunque este como escritor represente para ese mundo un parásito social o un paria que vive de la sociedad[24]. Vemos como desde estas condiciones dadas fluyen en el acto creador del escritor determinados personajes que son las ilusiones de una clase social frustrada y golpeada, de una sociedad que políticamente se ha convertido en una especie de callejón sin salida[25].

Asimismo, desvelamos en la obra de *Los Clavos* una situación que se desenvuelve dentro de un proceso cerrado, que podríamos delimitar dentro de las esferas de un existencialismo. Esta situación, expresada por Carlos Acevedo Gautier, está aprisionada dentro de sí misma como los círculos del Infierno dantesco. Vemos una imposibilidad de comunicación metafísica, pues el individuo posee la convicción de estar atrapado en sí mismo, acompañado sólo por el silencio de sus voces. Este encerramiento de significación existencial denota la terrible pérdida de un mundo hecho cenizas. El mundo como el horizonte en el cual era posible al individuo proyectarse, se desvanece en un estertor de lamentaciones y ayes. De esta forma somos expulsados de nuestro propio ser y nos volcamos a la insignificancia misma de las cosas, pues es necesario evadir la constitutiva angustia por la cual me doy a la tarea de abrir el mundo. *Los Clavos* nos arroja la pregunta por el mundo expresando al lector o espectador –que sólo puede ser receptiva de la tragedia a través de la risa-, una temible violencia. Pues el mundo es ese vertedero de sangre que arroja Elvira de sus pulmones, es esa vida encadenada de un tormento tras otro, es ese esperar que todo acabe, es el terror de nuestra propia conciencia: es este mundo el lugar de los muertos y del fuego eterno.

En *Los Clavos* reside una interacción entre el plano metafísico y mundano, y en medio de estos se mueven unos determinados personajes que han sido el producto de abstracción de los yos escindidos del mismo autor[26]. Penetramos entonces en la sustancia misma del proceso de autoconciencia existencial de Carlos Acevedo Gautier. Arriba el telón, asistimos al espectáculo poético en el cual se proyectan tres personajes que constituyen la unidad de conciencia de un monólogo interior. El carácter de lo poético, intuido por el lector-espectador a través de un remolino de emociones, aquí se traspone como esa expresión de otro plano del tiempo que se encuentra por encima del tiempo lineal del presente aterrador escénico, del cual se hace urgente escapar y el cual justifica esta asistencia de lo poético. Así vemos bajo la construcción de este *halo poético* a partir de vidas reales, bajo el carácter vulgar de la cotidianidad y el paroxismo que se denota en el enclaustramiento en la habitación, una revelación esencial que articula nuestros impulsos hacia las vías de la desesperada esperanza o del temor y la angustia, y es esta revelación el de estar *totalmente solos* (*Francisco Maestre Montahud*), próximo a una intensificación de conciencia en nuestras vidas respecto al vacío. Y es por esto el derroche de palabras, las habladurías de carácter huidizo que contrastan con la significación de los silencios; hay que cubrir con palabras la desnudez interna, hay que decir todo lo que hay: y es esto la expresión del silencio beckettiano. Pero esta habladuría del silencio ya no será el producto de una impresión fascinante o de la sorpresa de describir y explicar el mundo del cual no sabemos nada, sino que este decir será el resultado fastidioso de la inutilidad del ser en el descubrimiento de nada[27]. Vemos en *Los Clavos* el proceso cerrado de una enrucijada sin

posible escapatoria, en donde nos encontramos con el enfrentamiento de arquetipos y tipos articulados en tres personajes que viven en una cuartería.

4.2. Los Clavos, Una Lectura Sensorial.

Volcados ahora hacia una lectura que dibuje nuestros impulsos y nuestros latidos más vitales, juguemos con la sustancia de las palabras, detengámonos en el imaginario que nos arroja el texto en la acumulación sensitiva, que despierta la poesía en el cuerpo. Pues a través de la lectura sensorial vemos los fragmentos de células, que organizan la obra y visualizamos la independencia sustancial de cada palabra, de cada adjetivo, de cada “acción verbal” que será traducida en el cuerpo del actor. Sólo así podríamos penetrar en la vida propia del “texto”, es decir, en sus imágenes, sonidos, colores, sabores, espacios, sensaciones, objetos, verbos, maquillaje, vestuario[28]... Y, en lo adelante, el propio discurso filosófico.

Lo primero es encontrar la poesía del espacio en el texto, la clave de una percepción que vislumbre el proceso de observación del autor, que más tarde deviene en el sistema de recordatorio de la obra teatral destinado a desencadenar nuestros recuerdos. Las sensaciones espaciales encontradas en *Los Clavos*, nos arrojan a propuestas escénicas en diversas localidades, estas nos enfrentan a la situación interna en que viven sus personajes: un estado cavernario en el cual no puede traspasar la luz del sol. Es esta la sensación de espacio cerrado impuesta en el bajo mundo: habitaciones (cuartería), callejón, burdeles, fosas, osarios, cárcel como infierno, cementerios, manicomio, circo, casa de brujas, baño, ducha, patio, pueblo, y el cielo como bóveda que nos recuerda nuestro arraigo aquí, en el mundo. Percibimos como se van entremezclando el arrojado de sonidos, sabores y olores: sirenas de la policía y de los bomberos, golpes de cuchillo, machete, hierros, golpes en las paredes, en el piso, gritos, martilleo, truenos, música de ópera; putrefacción, ron, polvo, vómito, sangre, carne. Interesante es detenerse en el imaginario de los personajes –Los Santos, Dios, Jesús, Morfeo dios del sueño, La Virgen, San Miguel, la policía, locos, duendes, amantes: el general, el boxeador, el banquero, el rubio, el moreno, el carnicero, bruja, prostitutas, los Reyes Magos, muñeca, niño, médico, trapequista, verdugo, el público, el gobierno, los genios, los bomberos, un príncipe azul, cantante de ópera, bailarina, actriz, emperatriz, villano, diablo, tirano, los marcianos...- y objetos que intervienen en el recordatorio y en el presente escénico lanzado por los personajes, pues nos precipita a la antropología que determina la situación de su pobreza, y a la vez, sus patologías de ilusiones y fantasías, entendiendo que *Los Clavos*, de tono picaresco, es el símbolo de una crisis existencial personificada en la situación grave y agónica entre un alcohólico, una tuberculosa, una loca y una vecina.

A través de estas acumulaciones la obra teatral queda desvelada en función de su teatralidad hacia una representación que interconecta la dramaturgia de *mímesis* hecha por el dramaturgo, que ha creado el universo en donde se desenvuelven sus respectivos personajes, y la dramaturgia del dramaturgista[29] y del actor, encaminado ahora hacia el espectáculo. Ahora bien, he lanzado matices de procesos hacia la representación en este ensayo, pero mi tarea aquí consiste en vislumbrar a través de ese texto de “vida”, la descodificación del proceso creador y, por lo tanto, las consecuencias filosóficas de la obra teatral de *Los Clavos* que hace que sus personajes *estén ahí y existan*, desvelándonos la persona misma de Carlos Acevedo Gautier.

Vemos entonces como la lectura sensorial nos arroja el sub-texto filosófico, el filtro impenetrable que sólo nos habla a medias de los personajes, y de la psicología de su autor, pero posee la finalidad de intensificar nuestra conciencia enriqueciendo nuestra propia experiencia.

4.3. Angustia, Sueño e Ilusión en Los Clavos.

Pasamos en *Los Clavos* a ese lugar de la angustia y desciframos un instante destructivo, que nos habla del miedo evasivo y de la muerte. Una muestra vital de la *enfermedad espiritual* en que tentativamente nos sumimos, entre tanto estertor de ruidos y voces que hablan del recuerdo, porque hemos olvidado, y porque la memoria se hace trunca y los mitos cedieron su espacio a estructuras bochornosas, que ya no preguntan sobre el origen de las cosas; asimismo, una enfermedad espiritual acarrea nuestras almas en movimiento,

nuestros hombres en su accionar cotidiano, en un desaforado poder destructivo que mutila la autoconciencia: Un pasar lento y desapercibido como si no pasara nada, entre tanto tumulto de gente sin pretensión ni dirección. Y es justo ahora cuando la ciudad se hace más estrecha, cuando estamos todos pegados como postalitas sudorosas sin posibilidad de vernos ni de sentirnos, me digo a mí misma: no puedo ver, no puedo escuchar, no puedo pensar, no puedo hablar, no puedo sentir, simplemente no puedo traspasar esa frontera efectiva, que me comunica con el otro, y resulta inútil concentrarse, pues al final, las palabras suenan como un silencio que hace repique en los oídos, en donde las formas se desvanecen y quedamos muy solos, la terrible ansiedad cuadrículada que despierta la *vacuidad*. La vacuidad como estado inmóvil, que corrompe la integridad del yo con el mundo, o sea, la ruptura con la vida de cada cual; aquí nos hacemos frágiles, insensibles, agresivos y apáticos: encarnamos el estorbo para con el otro, encarnamos la desesperación que hace añicos al alma.

Una situación así, provocaría la danza aislada y creadora de un esquizofrénico, ver los gestos aislados para comulgar con la risa, en donde nosotros mismos nos reímos y somos reídos. Y el que seamos reídos nos coloca en el escenario *des-velado*, en esa circunstancia de la vida humana, junto a la verdad de los fenómenos, la verdad existencial moviendo lo visible y lo invisible, y delatando la correlación infinita y ontológica de mi yo, con las cosas del mundo.

Esta muestra objetivada de metáforas existenciales del *Ultramundo* manifiesta *la verdad de este, nuestro mundo*: articulándose esa traslación de la realidad objetiva o de la vida cotidiana, en las formas del arte, en este caso, en el teatro. Asimismo, Carlos Acevedo Gautier emprende el camino estoico y errante, el conflicto demente y hostil de su abandono y diálogo consigo mismo, cumplimiento de su inevitable destino catártico. Descubrimos su obra *Los Clavos*, agobiante pieza de un mundo trasnochado, desolado, *sin propósito* alguno, *sin dirección*. Así, el personaje de Elvira padeciendo de tuberculosis, expresa un sufrimiento incesante en la permanencia de su agonía, y una muerte que se dilata. Una desolación y desesperación que grita al vacío, un estado de angustia creciente, terrorífica, el leitmotiv redentor en el que la muerte necesita ser consumada, pues el dolor es irresistible:

“Siento mi cabeza totalmente vacía. Sin propósito. Sin dirección. No puedo fijar la vista, ni dejo de girar y de flotar...”, “[...] que me ahogo [...] que me asfixio...”, “¡Oh! Dios mío, saca estos carbones de fuego de mi pecho...”, “me estoy muriendo de manera atroz y desgarradora -¡Oh! Virgen, siento también como si me aplastaran. Un peso tremendo sobre el pecho...”, “... siento unas manos dentro de mi cuerpo que me desgarran toda por dentro...” “¡Ojalá! Ya se me saliera el corazón muerto por la boca.”, “...los carbones rojo, púrpura, grises, azules, negros y dorados dentro de mi pecho [...] ¡apágame esta vida! [...] ¡Ya basta de vivir! [...] ¡Virgen, cada movimiento que hago es como si me clavaran mil puñales y bañasen con fuego!, “Lo que tengo ya, es poca vida ardiendo inclemente y devoradora aquí en el pecho.”

En la situación de apariencia onírica de *Los Clavos*, el espacio resalta un estancamiento de la vida, que favorece al desbordamiento de las pasiones: la acción se desarrolla en habitaciones contiguas divididas por un callejón (en una cuartería). El espacio limitado es el lugar de la angustia cuya desembocadura es la pesadilla surrealista; un descenso a los infiernos refleja el abandono, la desesperanza, la incredulidad, la entrega a los vicios. Y ante este espectáculo de muerte nos encontramos con el silencio de Dios. Las condiciones de vidas marginadas, de pobreza, traduce el deterioro humano, la deshumanización que crea la desconfianza dentro del tiempo que no avanza, instante eterno destructivo que corrompe todas las formas de salvación creadora y exalta la más alta miseria humana. Para rehuir esto, es necesario el poder evasivo, la lucha de sentir que vivo una pesadilla y el sedante necesario para soportarlo. Así nos habla José desde su vicio aterrador, el alcohólico se humedece lastimosamente en su propio dolor, en desequilibrio olvidadizo, en actuación de asco e indiferencia con realidades que se presentan irreales ante sus ojos: un previo estado reflexivo de la muerte, evasión adictiva y necesaria en la imagen del aislamiento. Y es aquí el lugar en donde el sueño se hace nefasto, pero se desea impulsivamente para no escuchar más voces, pues el sueño es ese espacio de inanidad en donde huimos y ya no deseamos, porque rehuidos de nuestro inherente ser para la muerte, lo asumimos anteponiéndonos bajo el carácter evasivo de ese “*estado imagen de la muerte*”: porque el sueño es el mejor antídoto para nuestras congojas. Así, bajo este espectáculo lamentoso el personaje del alcohólico, José, inicia la overtura de un drama que sólo desea la anomalía del no-desear, para finalizar en los muros de la inconciencia del sueño. En *Los Clavos* se impone el olvido del ser. Dentro de su ritmo incesante y las repeticiones que cantan la agonía, junto a los estertores de danzas y risas, que conforman el conglomerado de un ruido interno, que aspira con todo el cuerpo orgánico del drama al silencio: la finalidad de *Los Clavos* es el silencio. Pero el conflicto se interpone en un insomnio alucinador y la apertura de la obra, con José da la sensación de un delirium tremens: las alucinaciones visuales, el delirio que fermenta un estado de terror, por esto la incapacidad para conciliar el sueño y descansar^[30]. Este yo escindido del autor representa ese dilema de la carne, en donde sólo se le dará fin a este tormentoso estado en el carácter apetecible del sueño. Y ya en el mundo del sueño, lugar en donde podemos dar fin a nuestros conflictos, surge en nuestra conciencia las consecuencias de la huida del Yo: un torbellino de emociones que desea superar su fragmentación o apego ilusorio, por el camino del exceso:

¡A dormir! A ser un inconsciente por horas y horas [...] Y tú, alcohol ingerido en esta noche... ayúdame a caer en ese estado imagen de la muerte.

¡Oh! Señor, incomprensible, escucha a este vampiro alcohólico, compañero habitual de prostitutas e inmundos reptil cavernario con su nido en el burdel [...]

Fuera de esta realidad, escuchando las voces como sonidos extraños, los pequeños detalles del caer gota a gota reflejan una inerte meditación interior, traducida ahora en agresión, ira desatinada por el deseo del silencio. Intervenir en ayuda del otro resulta imposible. Estado que desemboca en personajes patológicos en emergencia. La situación agónica de Elvira indiferente ante su hermana, demuestra la incapacidad de comunicación viviente entre estos tres personajes, como bien dice Elvira:

¡Nadie escucha! –Sordos al dolor. ¿Estáis sordos que no escucháis la agonía?
¿No oís al sufrimiento?

Ahora bien, un pensamiento alterado se hace trunco en su expresión, el personaje de Marina es la clave maliciosa de incomunicación: bajo sus formas de expresión carentes de lógica, incoherentes y desorganizadas, a veces de carácter infantil, se hace necesario descifrar lo que en realidad está diciendo, pues Marina, de tipo esquizofrénico, representa el problema de la comunicación más grave. En la esquizofrenia subsiste:

"Un pensamiento "egocéntrico", un pensamiento extremadamente personalizado donde el esquizofrénico no saca conclusiones fundadas en la realidad. Se queda uno con la impresión de que el lenguaje se ha convertido en medio de auto expresión, en lugar de comunicación. Por esto, su indiferencia y la apariencia de apatía forman parte de su adormecimiento emocional, la superficialidad con que expresa sus sentimientos y la disociación, patentemente arbitraria, del sentir y la expresión verbal. Ahora bien, si el esquizofrénico no se comunica efectivamente con los demás no quiere decir que su habla y sus acciones carezcan de significado.[\[31\]](#) "

Marina se precipita bajo un juego acelerado de ideas, frustraciones e ilusiones. Aunque no se establecen de manera concreta las razones y causas profundas de la locura de Marina y de la situación marginal en que viven, se vislumbra un contraste entre ese ambiente físico, psicológico destructivo y miserable con las ilusiones soñadas por Marina, una alusión de deseos de ostentaciones y lujos, de bienestar creador.

El camino intuido en la imagen del exceso nos hace pensar no sólo en la escapatoria por el efecto sedante en el cuerpo sino en las escapatorias de las invenciones del espíritu. No es un secreto el entender de inmediato el alucinante *pathos* de la ópera en el cual se sumió nuestro escritor *Gautier*, esta pasión sería su leitmotiv trunco recordado siempre en cualquier instante de toda su obra literaria... un recuerdo megalómano que sume al yo en el dolor de la angustia de la existencia porque el proyecto se ha visto en el fracaso dentro del horizonte de las posibilidades, y es aquí en donde se queda atrapado en la irrealidad producida por la ilusión, producto a la vez del querer. Reside entonces un extravío volcado hacia una vana esperanza o hacia el temor y la angustia. Este motivo existencial es articulado fervientemente en la esquizofrenia de Marina, y sólo así como justificación de locura, como medio para expresar todo el discurso filosófico de la obra emanada del proceso interno que Kierkegaard llamó melancolía imaginativa[\[32\]](#). Sucede esto cuando el Yo se pierde dentro del mundo de la posibilidad, pues como quien se ve en el espejo sin tener conocimiento de sí mismo cae su rostro en las mil proyecciones del deseo, del querer ser; sin ser se hace carente de posibilidad y en la posibilidad de sus proyecciones es puro fantasma. Su desgracia consiste en no haber caído en la cuenta de sí mismo dejando que su propio yo se proyectara fantásticamente en el mundo de la posibilidad (*Kierkegaard*).

Bajo esta circunstancia asistimos a ver ese impulso vital en suspenso: contemplamos la imagen real de nuestro aislamiento. La revelación de una soledad que nos conduce por las divagaciones de nuestros pensamientos y nos convierte en la materialidad del deseo. Es cuando nuestro accionar se precipita y el todo de nuestro cuerpo orgánico se convierte en el cuerpo del deseo, es decir, en el mantenerse a todo precio en un estado de exasperación y de fiebre (*Savater*); Porque el deseo y la conciencia del mismo hace de todos nosotros unos cobardes. Nos sobrecoge la angustia en ese volcarse hacia el ente de la ilusión: permanencia del error, engaño hacia nosotros mismos, insatisfacción que se torna imperativo de nuestras vidas, en donde guardo conformidad con la carencia misma, pues lo que esperamos de un deseo es precisamente que nos engañe. Lo importante es que nos disimule la verdad (*Savater*). Huir del aquí y ahora, del presente inauténtico que se disfraza en Marina, en la superposición hacia otro plano del tiempo; por esto su discurso es un constante y organizado recordatorio de sí misma, una vista hacia un pasado sospechoso de haber sido auténtico, pero únicamente dirigidos hacia un futuro incierto: se ha hecho una ruptura psicológica del tiempo, en donde es sustituido por el mero deseo, por la encarnación de la ilusión a

fin de no ajustarnos nunca al eterno presente. Percibimos la propagación del deseo dejando los vestigios de fuego, un círculo de fuego por no entender el morir, porque todo deseo tiende a engañar la muerte, es decir, se desea contra la muerte (*Savater*). Y es esto la desesperación del Yo, pues no hay descanso de ese fluir interno en donde sólo sale fragmentos a la superficie, taras de nuestro ser; aquí reside el contraste dual del personaje de Marina, que bajo una especie de posesión demoníaca, grita sus extravagancias, pero sobre todo, grita el dolor de sus espacios limitados, grita un canto de dolor:

Elvira, ¿te acuerdas cuando yo era trapecista del circo de Simón? [...] ¿Y te acuerdas de Martín, el buenmozo que me raptó? [...] ¿Te acuerdas de Mariano el bombero, verdad Elvira? [...] Elvira, ¿te acuerdas cuando yo era cantante de ópera? ¿Y bailarina? ¿Y actriz? ¿Y emperatriz? [...] ¿Recuerdas Elvira las veladas? Yo siempre fui la estrella del canto y el verso [...] Actriz, cantante, emperatriz, ballerina... [...] ¿Verdad que todo fue cierto? ¡Cuántos amantes tenía entonces! El conde, el general, el boxeador, el banquero...

* * *

¿Qué es mejor o razonable? ¿Sufrir o no sufrir? ¡Dormir! ¡Dormir con las piernas abiertas al huracanado viento de la lujuria, y la barriga, como una panza bien repleta, llena sólo de miseria y vanas esperanzas! ¡Oh, si pudiera deshacer entre mis manos!... Y mis dientes devorar toda la injusticia y la pobreza...

Carlos Acevedo Gautier habla en sus personajes de una incompreensión profunda ante la cruda realidad. Ante los deseos de creación de *Gautier* de un mundo poético, de creencias esotéricas, de ese volcarse en el juego perfecto del canto, la danza y la poesía: Escribir teatro sería como el creciente canto de una ópera. Asimismo, los sueños de Marina filtran la visión creadora de *Gautier*, como nos dice Elvira:

Aún ahora tiene sus sueños. Sueños de locura, pero sueños. Allá en su mundo es feliz. Yo ni eso tengo, ni sueños de demencia. ¿Y quién sabe si no es mejor así? ¿Quién puede asegurar que los dementes no saben en realidad la falsía de las cosas que aseguran? ¿De lo que dicen que son? ¿Quién sabe? Pero al menos podemos asegurar que sueñan, y tal vez creen en lo que sueñan.

En toda la obra, la pregunta de nuestra vivencia dentro del mundo circundante late vivamente, y esto relativo a una comunicación con el mundo metafísico, por necesidad de ser escuchado finalmente. Por esto se manifiesta en *Los Clavos* la visión de un dios ausente. Y para una sensación más aterradora, el silencio de Dios nos hace insolentes frente al dolor humano. En la escena en que Marina empieza a buscar los clavos, la obra se intensifica como los colores enumerados por Elvira: **rojo, púrpura, grises, azules, negro, dorado**. La tuberculosis ataca de forma ferviente en las partes del cuerpo: las articulaciones se corroen y la sangre ya en la boca presiona el suplicio de una muerte en crucifixión. Las imágenes de la agonía y muerte de Elvira se hacen análogas a la Pasión de Cristo, frases claves dan muestra del cruce análogo:

Elvira: Que alguno venga. –Por lo que otra voluntad quiera y no la mía, pero que venga, que alguien venga... [...]

Marina: Ya verás cuando encuentre los clavos –Te los voy a clavar por todas partes; sí, por todas partes: por arriba, por debajo, por delante y por detrás. [...]

Elvira: Los clavos –Los clavos –Hermana, los tengo –Aquí –Clavados en el corazón.

Se revela esa intención entre el título y el contenido, un silencio no de Dios, sino de los hombres, que participan con la risa nerviosa en permitir el sufrimiento. El monólogo de Elvira: en un eco de oraciones, **“Martirio. Una decepción y un sufrimiento”**, palabras que denotan la comunicación con ese mundo animista:

¡Dios mío!, ¡Dios mío! ¡Escúchame! No me dejes morir –No puedo –No quiero morir –Ten piedad, misericordia de mi, de mi, que no he tenido nada, nada que no sean desventuras. No me dejes morir sola como sola he vivido.

Asimismo, una interrogante se nos arroja desde el personaje de José, varios dioses nos asisten, pero incomprensibles desde nuestras almas:

José: Rezar, eso es, rezar a quien no conozco ni comprendo; pero en fin, ¿a quién debo respetar? ¡Oh! Señor incomprensible [...] que lo único que puedo hacer es darte las gracias por haber creado todo este ordenado desorden que es el mundo y sus habitantes en que tanto me divierto. Sin que me oiga el otro, ¡Oh! Morfeo dios del sueño, asísteme, ven con tu dulce inconsciencia y regálamela. [...]

Aprehendiendo la sustancia de *Los Clavos*, nos encontramos con la expresión de un universo caótico e inestable, en donde la relación vital con el mundo de los dioses se hace francamente apática. La presencia del individuo como fenómeno en relación o correlativo al nómeno, se establece en un diálogo atterradoramente unilateral. La esencia vital que nos unía al mundo de los dioses, se ha transformado en filas de plegarias desvanecidas al intento de la comunicación. La tesis metafísica de *Los Clavos* resbala en la pregunta originaria de la teodicea: es necesaria la justificación de Dios ante el mal de esta miseria humana, pero en *Los Clavos* persiste esa molestia del silencio de Dios, pero también esa molestia del hipócrita lector, hipócrita espectador que sale y se fuga a la insignificancia misma del mundo circundante, pues sólo en la angustia nos invade el temor. En la visión de Dios presentada por *Gautier*, nuestra relación existencial con Él en el camino hacia la comunicación, se transforma en un cúmulo de cenizas y de humo: en *Los Clavos* es este parlamento la musicalidad de un sentimiento profundo, poético en cuanto metafísico, que nos sume en una presencia anonadada:

Marina: (Carcajada) ¿Qué haces? ¿Orar? (risa) Parece que tu Dios es un dios excesivamente ocupado... (risa) No te oye. No escucha... (risa) o es sordo o no quiere escucharte. Puede ser que sea tan importante como tú. Quizás es tan pobre como tú y nada pueda darte: más su indiferencia sume el alma en un abismo de pánico destrozándola en miradas de jirones...

El cielo tiene campanas de vapor. El humo de la plegaria del mundo sube al cielo y forma ángeles de ceniza. Del mundo al cielo sólo hay humo y ceniza. Humo y ceniza, unas veces azul, otras rojo, a veces hay una nube dorada. ¿Un sueño? ¡Quizás una ilusión! Hay tantas, tantas como humo y ceniza, humo y ceniza que va del mundo al cielo, del mundo al cielo, cielo mundo, mundo cielo. Mundo, ¿Quién sabe? ¿Qué es? ¿Cómo? No sé.

Los Clavos se desenlaza en torno al signo de la muerte, en donde la lucha por la vida patentiza el estado cavernario en el que nos encontramos. La oscuridad en torno a las respectivas situaciones de los personajes, desemboca en una ruina extraordinaria, el fin inevitable que supone la tragedia de la muerte, y más que nada, supone un estar vivo como muertos, una presencia de fantasmas caídos, una prisión de almas en las profundidades. *Los Clavos* describen una hoguera de sufrimientos. De ritmo veloz, respetando los silencios, deja la sensación de un mal sueño largo. Pero la tragedia ha de danzar con la vida y con la muerte transformando nuestras almas.

Marina: ¡Silencio! (con un tono alegre) Comienza el baile, mira cómo danza la muerte con el tiempo, las horas con el silencio y el miedo con la edad y la soledad. (Pausa. Dirigiéndose al público) Abrid paso a la preocupación y al tormento!...

V

CONCLUSIÓN

Un acercamiento a una visión del teatro en su dimensión, nos lleva a la creencia de examinar este arte como herramienta de conocimiento, dentro de la estructura ontológico-existencial de la mundanidad del mundo. Asimismo, reconociendo desde un principio el carácter del ritual del teatro, en su sentido originario, observamos el devenir de transformaciones mascaradas filtradas desde la realidad objetiva hacia la construcción significativa de la propia experiencia y a la intensificación de la misma, por medio de lo que hemos denominado la palabra corporal.

A partir de aquí y siguiendo la lectura de Henri Gouhier, caracterizamos el proceso de creación del dramaturgo vinculado a la perfección de personajes en su historicidad,

construidos desde una sustancia tal, que podrán sobrevivir tanto al autor como a la época, o circunstancias históricas en que fueron concebidos. Este modelo de creación, en la búsqueda de una filosofía del arte, aplicada al teatro, parte de una lectura bergsoniana basada en el movimiento, la acción, es decir, en la dinamicidad del individuo a partir de la cual él descubre el *esquema dinámico, la emoción creadora y la facultad de fabulación* hacia la creación de dramas. Observamos el drama en su significación de acción y movimiento, vislumbrando el reflejo de su origen religioso en la creación de un mundo y de personajes que conforman al dramaturgo como creador de criaturas: "el poeta se hace imagen del Dios que crea los mundos; da vida a personajes provistos de una existencia histórica y misteriosa como la de las personas." (*Gouhier*)

Del mismo modo, hemos construido esta especie de atmósfera para llegar a la persona del artista, entendiéndolo como ese ser que subleva su experiencia a una significación tal, alcanzada sólo en la construcción del *mythos* o trama. De este modo, he tratado de personificar estas relaciones, estudiadas en la esencia misma de la persona de Carlos Acevedo Gautier y su obra *Los Clavos*. Nos acercamos al proceso de autoconciencia del autor, por medio del estudio de los personajes. Vemos en *Los Clavos* la construcción de un todo de significación.

Las extensiones del yo del autor, proyectando la angustia e indiferencia que conforman el terrible desarraigo del mundo, es decir, el vuelco hacia la existencia inauténtica desde la cual, rehuidos de la muerte, encarnamos la desesperación del yo, sumido en el devenir de deseos carnales, angustia e ilusiones que conforman la superposición de un tiempo irreal, fuera del presente escénico, caracterizando así el drama poético de *Los Clavos*, con una atmósfera surrealista consecutivo de seres marginados.

Viendo entonces la totalidad del camino recorrido, desvelamos el mundo imaginado del dramaturgo, que sobrevive a la angustia misma de ser-en-el-mundo, por medio de la manifestación de su ser en la redescipción de una realidad, es decir, por medio de la ficción. A partir de aquí, me he arrojado a considerar a Carlos Acevedo Gautier como el dramaturgo que conoce y maneja orgánicamente la teatralidad, dándole vivamente el ser a sus personajes, a través de los cuales se define como descodificador del esqueleto de las esencias mundanas. El lector y el actor que deba enfrentarse a sus personajes, al momento de leer o pronunciar los primeros parlamentos, se sentirá inflado de un hálito musical del cual sólo nos queda confirmar que los personajes de *Los Clavos existen y están ahí*.

De esta manera y llegado el instante de concluir, hemos querido, primeramente, bajo este mundo de referentes en cuanto al proceso creativo del dramaturgo, aproximarnos a la vida de *Gautier* y a una valoración de su obra *Los Clavos*. *Los Clavos*, como una obra de perfección en la construcción de un mundo de personajes, poseídos de una sustancia antropológica bajo el manejo y dominio de la teatralidad. Cumple esta la finalidad del arte dramático, la perfección en la construcción de personajes.

Por otra parte, partiendo de la lectura de *Los Clavos* reconozco la relación del artista-creador y el ser humano, reconociendo en el oficio del teatro el proyecto de vida como teoría de conocimiento de ser-en-el-mundo. Pues la creación desde el teatro es el lugar en donde el dramaturgo, viajero de la Velocidad, encuentra la significación de su dramaturgia porque la vida es el laboratorio. En el todo del laboratorio, trascendemos nuestra vida, nuestro mundo hacia otros mundos posibles. Y esto lo hemos ejemplificado en Carlos Acevedo Gautier y su obra *Los Clavos*.

ANEXOS



Con su familia.



Representación de La Traviata



En Lucía di Lammermor



Primera Comuni3n

Agradecimientos:

Dios

Sandra Bordas

Manuel Alvarado

Digna Alvarado

I.F.P.F.B.

Ignacio Lasaga sj

Ruth Nolasco

Loraine Ferrand

Roque Santos

Jennifer Marline

Amable Mejia

Ana Ferrand

Remy Igor

Victoria Aponte, viuda de Acevedo Gautier.

Rubén Echavarría

Arístides Incháustegui

Rafael Villalona

Iván García

Reynaldo Disla

George Pérez

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Carlos: **Teatro de Carlos Acevedo. Los clavos.** Contemporáneos 3, Ediciones Siboney, Santo Domingo, 1981.
- Alighieri, Dante: **Obras Completas. La Divina Comedia.** Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, MCMLVI.
- Aristóteles: **Poética.** Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1990.
- Barba, Eugenio: **La Canoa de Papel, Tratado de Antropología Teatral.** Catálogos S.R.L., Argentina, 1999.
- Bergson, Henri: **Las dos fuentes de la moral y de la religión.** Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1996.
- Cueto, Roque Diómedes: **La Verdad de la Ficción Literaria en Paul Ricoeur.** IFPFB, Santo Domingo, D.N. Agosto, 1997.
- Ferrand, Loraine: **La Dramaturgia del Cuerpo a Partir del Taller Anarco Teatral "Katarsis".** Material Audiovisual, Oscar Grullón. Ponencia para el Festival Internacional de Teatro, Museo del Arte Moderno, Octubre, 2003.
- Gouhier, Henri: **La Obra Teatral.** Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1965.
- Hauser, Arnold: **Historia Social de la Literatura y el Arte 1. Desde la prehistoria hasta el Barroco.** Editorial Debate, S.A. Madrid, 1998.
- Heidegger, Martin: **El Ser y El Tiempo.** Fondo de Cultura Económica, España, 2000.
- Incháustegui, Arístides; Delgado Malagón, Blanca: **Vida Musical en Santo Domingo (1940-1965),** Banco de Reservas, Publicación Especial, Editora Corripio, C. por A. Santo Domingo, D. N., 1998.
- Maestre Montagud, Francisco: **La Habitación Pinteriana, Formas, límites y procesos.** Universidad de Alicante Publicaciones, España, 1998.
- May, Rollo: **Amor y Voluntad.** Editorial Gedisa, S.A., Barcelona, 2000.
- May, Rollo: **La necesidad del mito.** Ediciones Paidós Ibérica, S.A., España, 1998.
- Nietzsche, Friedrich: **El Nacimiento de la Tragedia.** Biblioteca EDAF, S. A. España, 1998.
- Ortega y Gasset: **Idea del Teatro.** Ediciones de la Revista de Occidente, S.A. Madrid, 1977.
- Pavis, Patrice: **Diccionario de Teatro, Dramaturgia, estética, semiología.** Paidós, España, 1998.
- Poveda, Lola: **Texto Dramático: La palabra en acción.** Narcea, S.A. De Ediciones, Madrid,

1996.

- Odin Teatret: **Mythos**. Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium, Grafisk Idéus, Holstebro.
- Odin Teatret Film: **In Search Of Theatre**. Holstebro – Danmark.
- Oliva, César / Torres Monreal, Francisco: **Historia Básica del Arte Escénico**. Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1994.
- Sarason, Irwin G.: **Psicología Anormal, los problemas de la conducta desadaptada**. Editorial Trillas, 1975.
- Savater, Fernando: **Ensayo Sobre Cioran**. Colección Austral Pensamiento / Contemporáneos, Madrid, 1992.
- Valero, Francisco: **Diálogos con el arte**. Editorial Orión, Colección literaria Cervantes, México, 1982.

* Trabajo sustentando para optar el título de Licenciada en Humanidades y Filosofía. Asesor: Ignacio Lasaga, sj. Santo Domingo, Julio 2005.

[1] José Ortega y Gasset (*Idea del Teatro*, 21-22) opone el “*ser en forma*” al “*ser en ruina*” y proclama que “el Teatro y toda su realidad deben ser definidos según su “*ser en forma*” y no en sus modos deficientes y ruinosos”.

[2] Henri Bergson (*Las dos fuentes de la moral y de la religión, Capítulo II, La religión estática*, 236; 246 - 248) define una función fabuladora distinta de la imaginación; nace esta facultad por la presión ejercida de la naturaleza como un instinto virtual con el fin de contrarrestar los aspectos amenazadores de la inteligencia, esto es, la ruptura de la cohesión social, y la representación producida por la inteligencia, sobre la inevitabilidad de la muerte. Surge un todo animista de “creencia en los espíritus que ha sido siempre el fondo de la religión popular” de donde han surgido posteriormente, gracias a “la facultad fabuladora que la había elaborado”, “una mitología en torno a la cual ha florecido una literatura, un arte” [...] “una facultad bien definida, la de crear personajes” [...] “se interesan por ficciones tanto como se interesarían por seres reales. ¿Puede haber algo más extraño que ver a los espectadores llorar en el teatro?”.

[3] Henri Gouhier (*La obra teatral, Capítulo I: La doble finalidad de la obra teatral*) reflexiona sobre la “mirada -de lectores y espectadores- que es co-nacimiento” [...] En su nota al pie da referencia sobre la procedencia de este término: “[Paul] Claudel, en una especie de juego de palabras con trasfondo filosófico, entendía *connaître* (conocer) como *con-naître* (co-nacer)”.

[4] José Ortega y Gasset, *Idea del Teatro*, Pág. 14.

[5] Henri Gouhier (*A essência do teatro*).

[6] José Ortega y Gasset: *Idea del Teatro*, Págs. 40; 43.

[7] *Ib.*, Págs. 57-58.

[8] Es este un principio procedente de la Antropología Teatral que en su sentido originario se refiere a las técnicas del cuerpo del actor opuestas a las técnicas cotidianas del cuerpo, en donde la vida del cuerpo del actor hace a un lado las posturas y hábitos del propio cuerpo, para luego convertirse en extra-cotidiano, “artístico / artificial, pero creíble”. Ver en: *La canoa de papel*, Tratado de Antropología Teatral (Eugenio Barba) Capítulo III, Los principios que retornan: Cotidiano y extra-cotidiano.

[9] Henri Gouhier, *La obra teatral*, Pág. 28: cita de Étienne Souriau.

[10] *Ib.*, Pág. 31: cita de Étienne Wilson.

[11] Angel Gabilondo, *La intriga y la trama: La poética de Aristóteles en Paul Ricoeur*.

[12] Henri Bergson (*Las dos fuentes de la moral y de la religión, Capítulo primero, La Obligación Moral*,

Págs. 50-56) nos habla de ese impulso vital y propulsor que engendra cualquier obra artística, “creación significa, ante todo, emoción”, una agitación del alma (*ver en Gouhier Capítulo IV, función fabuladora de Intriga y emoción creadora de acción, Págs. 91-98*) que presiente nacer e impulsa al pensamiento a gestarse “a pesar de los obstáculos”. Esta emoción nace primero en el alma del poeta para lograr conmovernos, pues, “la obra genial es, las más de las veces, algo que sale de una emoción única en su género, que se hubiera creído inexpresable y que ha querido expresarse”.

[13] Rollo May (*Introducción: nuestro mundo esquizoide, El artista y el neurótico, Págs. 15-33*) tiene la concepción de que el artista tiene una función de predecir los conflictos de las “profundidades subconscientes e inconscientes de su sociedad”. A diferencia del neurótico que es incapaz de comunicar su pesadumbre y su papel profético, el artista “presenta la imagen quebrada del hombre pero la trasciende en el acto mismo de transmutarla en arte”.

[14] Lola Poveda (Texto Dramático, La palabra en acción: Capítulo I, y en el capítulo II: Sobre el sentido de la palabra corporal.

[15] Carlos Acevedo Gautier: El Dios de la Risa y el Hombre (Inédito).

[16] Viaje a las estrellas (Inédito).

[17] Ver Anexo, pág. 34, Familia Acevedo Gautier. Pág. 35, Carlos Acevedo Gautier. Pág. 36. Francisco (Quique) y Carlos Acevedo Gautier.

[18] Ver Anexo, pág. 37: Noche de Ópera en el Teatro Olimpia.

[19] El Mito de Prometeo y la Creación (Inédito).

[20] Ver Anexo. Charles Gautier en Lucia di Lammermoor, Pág. 38. y en la pág. 39, ver en Vida Musical en Santo Domingo, pág. 328.

[21] Los datos biográficos han sido proporcionados por la Colección de Nuestra Voz, su biografía publicada en la novela Violeta y Yo; el Diccionario de Autores Dominicanos de Cándido Gerón; entrevistas y material facilitado por Rafael Villalona, Rubén Echevarria, Aristides Inchaustegui, y por la viuda de Acevedo, Doña Victoria Aponte .

[22] Danilo Lasosé en Filosofía de la Literatura, pág. 4 .

[23] Martin Heidegger (*En la pág., 207 de El ser y el tiempo, Capítulo VI de la Primera Sección, La cura, ser del “ser ahí”, 40. El fundamental encontrarse de la angustia, señalado “estado de abierto del “ser ahí”, Págs. 204-211*) quiere decir que “los entes intramundanos carecen tan absolutamente en sí mismos de importancia, que gracias a esa insignificatividad de lo intramundano se impone el mundo en su mundanidad”.

[24] Cita de Jean Paul Sartre en Filosofía de la Literatura, Danilo Lasosé, pág. 3 .

[25] Ib., pág. 8.

[26] Francisco Maestre Montagud: La Habitación Pinteriana, Formas, Límites y Procesos. La habitación como punto de reencuentro: formas, límites y procesos, pp. 22-39. Conclusiones, pp. 62-66.

[27] Fernando Savater: Ensayo sobre Cioran. Capítulo Tercero: La revelación esencial, pp. 73-85; Capítulo Sexto: Paseo por el amor y la muerte, pp. 137-154.

[28] En la Dramaturgia del Cuerpo (hacia el espectáculo) vemos como se “nos remite a zonas inexploradas del texto escrito o literatura teatral [...] a la revelación de zonas muertas o anecdóticas en el texto. O sea, acumulación sensorial o sicofísicas. [...] Acumulación sensorial y diseño de espacio escénico. Acumulación sensorial y diseño y construcción de vestuario. Acumulación sensorial y manejo del objeto. Acumulación sensorial y banda sonora. Acumulación sensorial y diseño de luces. Acumulación sensorial y la gestualidad de la máscara. Acumulación sensorial y la gestualidad de la máscara facial y del cuerpo como máscara total, lo que le permite al texto funcionar como una *cantidad hechizada*. ” (*Lorraine Ferrand: La Dramaturgia del Cuerpo a Partir del Taller Anarco Teatral “Katarsis”*).

[29] En el sentido técnico moderno, el dramaturgista es “el consejero literario y teatral designado al

director de escena o este es el responsable de la preparación de un espectáculo siendo el primero critico interno del espectáculo en curso de elaboración. (Diccionario del Teatro, Patrice Pavis).

[30] Irwin G. Sarason: Psicología Anormal, los problemas de la conducta desadaptada. Capitulo 19: Los Valores Sociales y los Conceptos de Desadaptación, El alcoholismo, pp. 467-472.

[31] Ib., Capitulo 14: La Esquizofrenia, pp. 313-345.

[32] Sören Kierkegaard: La enfermedad mortal, o la desesperación y el pecado, el yo irreal, carencia de necesidad. R. Verneaux, Textos de los grandes filósofos: edad contemporánea, Herder, Barcelona 1990, pp.