

## LA DRAMATURGIA DE CARLOS ACEVEDO GAUTIER A PARTIR DE SU OBRA LOS CLAVOS

*Sandra Alvarado*

Si consideramos la literatura como fuente de autointerpretación del ser humano, como lugar que se lanza a conocer y construir una verdadera realidad, como la creación de un mito que induce a un diálogo o acuerdo con nuestras dualidades, se debe a que constituye 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" (May, 1998), donde se debate -en lucha- nuestro *daimon*.

A partir de aquí 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, nos recuerda, en el instante de su creación, su imagen y semejanza con el Creador. Al seguir este punto de entrada, me he involucrado en la dramaturgia de Carlos Acevedo Gautier<sup>1</sup> a partir de su obra *Los clavos*, con el propósito de visualizar el proceso creativo y/o mundo imaginado del dramaturgo, por medio de la lectura bergsoniana de *La obra teatral* de Henri Gouhier; busco estudiar en *Los clavos* el imperativo esencial de perfección: la idea del teatro en su ser en forma consecutivo de la idea de su creador; en este trabajo, el esqueleto trascendente de una visión del teatro.

Asimismo, penetrar las esencias del oficio: una artesanía surge 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, yace la simbolización de un cuerpo, el hacedor de un canto y una voz lírica que será traspasada a una escritura cantada.

---

1 Nació el 4 de noviembre de 1932 en Ciudad Trujillo, hoy Santo Domingo. Carlos fue el mayor de sus hermanos: Ivelisse, Francisco (Quique) y Jaime Acevedo Gautier; vivían en la actual calle Dr. Delgado, diagonal a la Iglesia de San Juan Bosco, junto a sus padres Francisco Acevedo Matos y María Gautier.

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* (1981), a los hermanos George y Jaime Lockward, su falta de interés en los 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, Carlos 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-, 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 de la naturaleza humana, camina tomando notas para luego verse en la creación de un mundo. Llega entonces a una etapa de diálogo introspectivo, hacia el 1959, año en que escribe su primer cuento titulado: "Viaje a las estrellas" (inédito).

Su necesidad de expresar creación delirante, la voluntad apasionada de belleza junto con el contraste de zonas oscuras y carencias, le hacen encarnarse en un humor patético. Según las personas entrevistadas, Carlos Acevedo Gautier era un personaje cubierto de una aureola de humor insaciable. Subordinado a un mundo extrasensorial de creencias esotéricas, lo vemos con su recua de fantasmas, en diálogos y debates consigo mismo, se va hacia las avenidas de la ciudad de New York (1961-1973). Allí vive en sótanos cavernarios: 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 (Incháustegui, 1998: 328), 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 Arístides Incháustegui, quien reconoce su talento imperante. Se dedica Carlos en las noches a memorizar las óperas de los discos que compraba, allí es donde ambos comparten su afición al canto lírico.

En esta ciudad continua su afán de dramaturgo, escribe *Sísifo*. Y respecto a esto, Arístides 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 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, del cual nacieron cuatro hijos: Amalia, Carlos Gunther J., Netushka y Gunther Carlos Acevedo Aponte.

Dramaturgo, cuentista, novelista, cantante lírico, campeón de levantamiento de pesas,<sup>2</sup> Carlos Acevedo a pesar de las constricciones, precariedades económicas y su creciente enfermedad, continúa en su fervor creador. Para el año 1982 gana el 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 del concurso 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*.

---

2 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 (Gerón, 1986).

Por esos años, se veía a Carlos Acevedo filtrado entre los teatros, cerca de personalidades, cerca de los estudiantes y profesores de las escuelas de Bellas Artes; era conocido por el afán de que sus obras fueran representadas, y sólo *Los clavos* pudo cumplir con este propósito. Ahora, muchos papeles carcomidos quedan develados, su libro *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 peleó 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 imperativo para Carlos Acevedo Gautier saber conscientemente la hora del paso transmigratorio de su propia alma: el 29 de agosto de 1989 a las 3:20 de la madrugada, murió Carlos Acevedo en la Clínica Dr. Rodríguez Santos. Su certificado de defunción nos confirma que fue a causa de un "paro cardíaco-insuficiencia cardíaca"; sus restos yacen en el cementerio Cristo Redentor de Santo Domingo.

A partir de la valoración existencial de una de sus obras 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 existencial 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 que es sólo alcanzada en la construcción del *mythos* o trama.

## **Necesidad y finalidad del arte dramático**

Siguiendo la lógica ofrecida por Ortega y Gasset en su *Idea del teatro, una abreviatura* (1977), la pregunta parte del ¿por qué hay en el Universo algo como el Teatro? Reflexión distinguida en la búsqueda de llegar a un *des-velamiento*, conduciéndonos a ver *-co-nacer-* (Claudel en Gouhier, 1965) esa necesidad inherente de la vida humana, que desemboca en un extrañamiento del querer enmascaramos, del ser farsantes y de querer ser farseados. Esa verdad de envolvernos 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, pasemos como espectadores en cápsulas de burbujas frente a nuestras propias circunstancias, las de cada uno. Una marcha de ahogo repitiéndose hasta el cansancio en sí mismo, vemos como la realidad se convierte en esa prisión circunstancial (Ortega y Gasset, 1977). Estoy aquí, ahora, bajo los hechos que me rodean, el presente acordándome la responsabilidad de mis acciones. Soy la consecuencia de mí mismo, y 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 huidiza, nos envolvemos en quehaceres, en preocupaciones, rechazamos la idea vital de la muerte, apegándonos a una obsesión fluctuante. Nuestra existencia se desarticula, perdiendo el contacto de nuestro *yo* en correlación con el *mundo*. La vida se torna pesadumbre y debate 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"(Ortega y Gasset, 1977:14).

La idea de nuestra apresurada vida cotidiana envolvente en sus quehaceres, denota un ritmo que pasa a ser la abstracción de la realidad objetiva, necesitada como fuente de energía recreadora. Este ritmo marca los pasos de bienvenida a una sed de relación ontológica con los otros, amén de redefinirnos con nuestras locuras, nuestras pasiones, acertijos, debilidades y perspicacias. Presenciamos el nacimiento del arte.

Ahora bien, en la búsqueda del teatro evocamos un reencuentro extemporáneamente fabulador, en donde se anula nuestra realidad para asistir al juego de la metáfora. Una relación de la existencia y del tiempo marcada por seres que entran y salen del escenario, que existen dentro una temporalidad en donde el actor-personaje *se hace ver* por el espectador que *sale de su casa a ver*. Vemos entonces, al actor imponerse de forma contradictoria a darle ser a un personaje. Contradictorio porque antes de emprender el proceso, el actor se enfrentará con el personaje que *está ahí*, y existe independientemente de él; existe bajo unas condiciones de carácter psicológico, social, emocional, con sus particularidades típicas y arquetípicas que lo hacen existir, o sea, *están ahí* (Gouhier, 1965) en cada momento de su historicidad: *¿Quiénes son? ¿Quién es Prometeo, Edipo, Clítemnestra, 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. 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. Divina metáfora es el actor en su acto, dos realidades se anulan para dar bienvenida a la máquina del tiempo:

"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" (Ortega y Gasset, 1977:40, 43).

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, 1977) 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" (Ortega y Gasset, 1977).

### **El oficio del dramaturgo en la creación de un mundo**

El dramaturgo, imagen menos imperfecta de su Creador (Gouhier, 1965), creador de personajes, se conforma 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 a nuestros rasgos existenciales, al 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" (Souriau en Gouhier, 1965: 28). Pues, la ambición del dramaturgo es hacer existir un mundo de criaturas. Él es creador de criaturas (Gouhier, 1965).

Aproximándonos al proceso de creación de un mundo, vemos salir al dramaturgo, en la observación inescrupulosa al mundo de la vida, abstrayendo el esqueleto de las esencias mundanas. El "*ser ahí*" del dramaturgo en su función de *mimesis* de la realidad -no como una fotocopia de esta- se subleva sobre esta realidad para la construcción del *mythos*. La *mimesis* como el modelo existencial del "*ahí*" que nos da la apertura al mundo. La *mimesis* 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 (Gabilondo).

El poeta lanzado a la construcción de identidades 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. Significa captar la manifestación del

fenómeno, en donde se convierte la acción encontrada en *emoción creadora* (Bergson, 1996: 50-56; Gouhier, 1965: 91-98), el primer impulso agitado del alma, ensayando dar vida a las sombras del creador caminante a partir de la operación del *instinto fabulador*, en donde nuestras creencias y nuestras vivencias se sostienen y se materializan; es esto, la verdad de la ficción. 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, 1965) y andan en la búsqueda de un autor. Hablamos entonces de imitación creativa, y como nos dice Aristóteles (1990):

"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."

Pero bien, ¿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 el germen del acto de la creación. Estupefacto ante una tela de sensaciones mundanas que le impulsan a ese estado, reconoce esas sensaciones a partir de su sensibilidad o sentimientos que se irán entremezclando en su ontología, en el reconocimiento *atómico mental* de la metáfora (Ortega y Gasset, 1977), 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.

"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" (Nietzsche, 1998).

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 y apresurado de significaciones, el dramaturgo-artista revela a través de sus patologías el papel profético de las visiones de Casandra (May, 2000: 15-33). El artista asume nuestros silencios y nuestra indiferencia, dando testimonio de nuestro *mundo esquizoide* (May, 2000).

Yuxtapuestos en el desorden, desencadenados en lo ilimitado de nuestro resentimiento, vistas quedan huecas ante ojos oportunos de asechanza, vidas cuadrículadas se cuclan 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, 1990). 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* (Poveda, 1996). 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".

### **Los clavos, 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 ésta 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 (Lasosé), 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 (Heidegger, 2000: 204-211). 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 éste como escritor represente para ese mundo un parásito social o un paria que vive de la sociedad (Sartre citado en Lasosé). 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 (Lasosé).

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. Primero, 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 del mundo. 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 (Maestre Montagud, 1998: 22-39, 62-66). 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. Así vemos bajo la construcción de un *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* (Maestre Montahud, 1998), 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 (Savater, 1992: 73-85, 137-154). Vemos en *Los clavos* el proceso cerrado de una encrucijada sin posible escapatoria, en donde nos encontramos con el enfrentamiento de arquetipos y tipos articulados en tres personajes que viven en una *cuartería*, 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.

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. Vemos aticular esa traslación de la realidad objetiva o de la vida cotidiana, en las formas del arte, en este caso, en el teatro. Y descubrimos en su obra *Los clavos*, una 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:

"Elvira: 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 clavarán 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. Así nos habla José desde su vicio. 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 descamos, 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 (Sarason, 1975: 467-472). 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:

"José: ¡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 inmundo reptil cavernario con su nido en el burdel (...)"

En cambio, el personaje de Marina es la clave maliciosa de incomunicación bajo sus formas de expresión carentes de lógica, incoherentes y desorganizadas, de carácter infantil. Marina, de tipo esquizofrénico, representa el problema de comunicación más grave. 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 su locura y de la situación marginal en que vive, se vislumbra un contraste entre ese ambiente físico, psicológicodestructivo 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. Este motivo existencial es articulado fervientemente en la esquizofrenia de Marina, medio para expresar todo el discurso filosófico de la obra emanada del proceso interno que Kierkegaard (1990) llamó melancolía imaginativa. 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, 1990: 57-60).

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,1992). 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,1992). 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:

"Marina: 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, ballarina. (...)

¿Verdad que todo fue cierto? ¡Cuantos amantes tenía entonces! El conde, el general, el boxeador, el banquero.

\* \* \*

Elvira: ¿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:

"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 la comunicación con el mundo metafísico se manifiesta en *Los clavos* la visión de un dios ausente. 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 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".

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 noumenon, 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. En la visión de Dios presentada por Gautier, nuestra relación existencial en el camino hacia la comunicación, se transforma en un cúmulo de cenizas y de humo:

"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, el fin inevitable que supone la tragedia de la muerte, y más que nada, supone un estar vivo como muerto. *Los clavos* describe una hoguera de sufrimientos.

\* \* \*

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 ontológicoexistencial 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, contruidos 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,1965).

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*.

### Referencias bibliográficas

- Acevedo G., C. (1981). *Teatro de Carlos Acevedo*. Santo Domingo: Ediciones Siboney.
- Alighieri, D. (1956). *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Aristóteles (1990). *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Barba, E. (1999). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos S.R.L.
- Bergson, H. (1996). *Las dos fuentes de la moral y de la religión*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Ferrand, L. (2003). *La dramaturgia del cuerpo a partir del Taller anarco-teatral Katarsis*. Material Audiovisual, Oscar Grullón. Ponencia realizada durante el IV Festival Internacional de Teatro, Santo Domingo: Museo de Arte Moderno.
- Gouhier, H. (1965). *La obra teatral*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Editorial Debate.
- Heidegger, M. (2000). *El Ser y el Tiempo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Incháustegui, A. & Delgado M., B. (1998). *Vida musical en Santo Domingo (1940-1965)*. Santo Domingo: Editora Corripio.
- In Search Of Theatre. Theatre as Barter* (1974). L. Ripa di Meana. Holstebro: Odin Teatret Film.
- Kierkegaard, S. (1990). *La enfermedad mortal*. Barcelona: Herder.
- Maestre M., F. (1998). *La habitación pinteriana. Formas, límites y procesos*. España: Universidad de Alicante Publicaciones.
- May, R. (2000). *Amor y voluntad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

- May, R. (1998). *La necesidad del mito*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Nietzsche, F. (1998). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Biblioteca Edaf.
- Odin Teatret (2001). *Mythos*. Holstebro: Grafisk Idéus.
- Oliva, C. & Torres M., F. (1994). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ortega y Gasset (1977). *Idea del teatro*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Poveda, L. (1996). *Texto dramático: La palabra en acción*. Madrid: Narcea.
- Santos, R. (1997). *La verdad de la ficción literaria en Paul Ricoeur*. Tesis de licenciatura. Santo Domingo, Facultad de Humanidades, Instituto Filosófico Pedro Francisco Bonó / Instituto Tecnológico de Santo Domingo.
- Sarason, I.G. (1975). *Psicología anormal, los problemas de la conducta desadaptada*. México: Editorial Trillas.
- Savater, F. (1992). *Ensayo Sobre Cioran*. Madrid: Colección Austral Pensamiento Contemporáneo.
- Valero, F. (1982). *Diálogos con el arte*. México: Editorial Orión.