

Arquetipos e Identidad.

Personajes y épocas. El caso Francisco Defilippis Novoa -

Laura Ferrari ¹

¹ Profesora de Castellano, Literatura y Latín (Escuela Superior del Profesorado nº 1); Dramaturga (Escuela Municipal de Arte Dramático), Guionista de Cine y Televisión. Integrante del Equipo de Comunicación Pedagógica de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Combina su actividad docente a nivel universitario dictando clases de Guión Audiovisual con su actividad profesional como Dramaturga y Guionista de Cine y Televisión. Entre sus programas de TV más conocidos: Mi cuñado, De Corazón, Milady, Campeones de la vida, Señoras sin Señores, Todos Santos, Directora de Guión de Latin American Idol. Entre sus obras de teatro: Serán otros los ruidos, Los sueños de Shakespeare, La metamorfosis: el cambio final, Todo el mundo ama lo que mata, Ellas en mí, Sol eterno, Safo –fragmentos del amor-. Entre sus largometrajes: Sueños Acribillados (premio INCAA, dirección Carlos Galettini); El Nominado (dirección Argiró-López –coproducción argentino-mexicana-chilena); Pringles, héroe de Chacay (en etapa de preproducción); Con vos (en etapa de preproducción). Novela: La memoria de las cosas sencillas. Autora de numerosos ensayos sobre Guión y Literatura. Profesora de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Abstract

Todo hecho artístico es producto y expresa un determinado contexto histórico social que lo resignifica. Analizar y estudiar esos contextos posibilita diferentes de lectura e interpretación. En el caso del género dramático, los personajes de obras teatrales emblemáticas de cada período se transforman en arquetipos al servicio (o en contra) de los valores establecidos en su momento histórico. Los personajes muchas veces se convierten en modelos, más aún, cuando lo que se impone es la conformación de una “conciencia nacional” y la imposición de una nueva ideología al servicio de los intereses de su época. Se analizará en tal sentido la obra dramática de Francisco Defilippis Novoa, un reconocido autor teatral y director cinematográfico que vivió entre 1890 y 1929 y que, con 40 obras escritas, se constituyó en un pilar de los valores de la nueva clase media que surgía en la República Argentina y del “nuevo teatro nacional o teatro de vanguardia”. Poner la lupa sobre este escritor será poner la lupa sobre nuestros personajes emblemáticos y nuestra historia.

Palabras claves:

Época, personajes, arquetipos, conciencia nacional, Defilippis Novoa, teatro de asunto, teatro de ideas.

Descripción del Proyecto de Investigación

Hipótesis

Toda obra artística está inserta en un proceso histórico al que representa; este contexto condiciona la obra y le otorga diferentes niveles de significación. En el caso de la escritura dramática, los personajes de las obras emblemáticas de cada período se transforman en arquetipos al servicio de su época.

Partiendo de la base de que cada hecho artístico refleja, expresa y es producto de un determinado momento histórico-social –que lo significa y lo resignifica-, el objetivo de esta investigación es demostrar cómo los personajes de los textos dramáticos se configuran en modelos y arquetipos que ratifican o luchan contra los modelos impuestos.

A través de la historia, podemos ver que ciertos personajes se convirtieron en arquetipos de modelos histórico-sociales que reflejaron de manera activa o pasiva, incluso –a veces-, oponiéndose a veces al modelo social establecido (Antígona) o encarnando el modelo social establecido (Edipo).

Argentina no es ajena a esto. Los personajes que se diseñan, se imponen y se erigen como modelo (fundamentalmente surgidos en la literatura dramática) no se escapan a lo expresado anteriormente.

Cada época necesita personajes fuertes que representen los valores, ideales, moral, e ideología del mundo en el que se mueven. Esto se torna imprescindible cuando lo que está en juego es la conformación de una “conciencia nacional” y la imposición de una nueva ideología al servicio de una nueva identidad nacional (en el caso de esta investigación, la naciente “clase media” atravesada por el fenómeno de la inmigración, que surge en Argentina y lucha por asentarse, una vez resquebrajado el proyecto de la Generación del 80).

Para demostrar esta hipótesis analizaré los personajes diseñados a lo largo de su producción por Francisco Defilippis Novoa, un reconocido autor teatral y director cinematográfico que vivió entre 1890 y 1929 y que, con 40 obras escritas, se constituyó en un pilar del “nuevo teatro nacional o teatro de vanguardia”. Poner la lupa sobre el recorte y el caso que estudiaré, será poner la lupa sobre nuestros personajes emblemáticos y nuestra historia.

Nota aclaratoria

Francisco Defilippis Novoa es un dramaturgo cuyas obras han sido poco editadas, razón por la cual son difíciles de hallar. Es por eso que se incluye en Apéndice un breve resumen del argumento de las que no han sido editadas. Asimismo, se agregan también en dicho Apéndice las críticas publicadas en diversos diarios de la época, con motivo de cada estreno.

Las obras no publicadas fueron halladas en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires, en la biblioteca de Argentores, en bibliotecas del Litoral y en las bibliotecas privadas de la señora Ana María de Colli y de la actriz Ana María Casó.

Las crónicas periodísticas fueron halladas en las hemerotecas de la biblioteca del diario La Prensa, diario La Nación, Biblioteca Nacional Biblioteca del Congreso y en las bibliotecas privadas antes nombradas.

Orientación adoptada en este ensayo

Se utilizarán para la presente investigación herramientas de análisis brindadas por la semiótica, que no suelen aplicarse habitualmente para el análisis de textos dramáticos.

Toda obra artística está inserta en un proceso histórico social al que de alguna manera representa. Como “trabajo” se relaciona con el resto de los quehaceres humanos y recibe influencias que permiten detectar una mentalidad de grupo que, de ser descubierta, proporcionará uno de sus niveles de significación.

De este influjo, el autor individual quizás no es conciente. Nicolás Bratosevich afirma:

“La mentalidad de grupo la llevamos dentro como una especie de fisiología, a la que no atendemos, pero que existe y signa nuestros comportamientos” (1980, pág.13).

Tomo esta cita en un sentido amplio, entendiendo que dicho influjo se puede dar a nivel inconsciente, nunca “biológico”. La elección de esta postura no atenta contra la individualidad creadora del artista, sino que la complementa.

Por un lado existen los actos, los hechos que la sociedad produce y, por el otro, existen los textos. Pero, si consideramos que el texto es trabajo, también representa actos y estos actos están impulsados por la idea que los hace posibles. Esta idea está dada por la sociedad y el texto como acto puede adoptar dos posturas: aceptar las normas y valores que esa sociedad le impone, o erguirse contra ella, proponiendo nuevas pautas éticas. Citando a Noé Jitrik:

“Toda producción social está regida por una ideología... Dicha ideología puede ser implícita –u oculta- o explícita... Desde ella se escribe o, mejor dicho, en ella tiene lugar la elección de las técnicas aptas para que el trabajo se lleve a cabo”. (1975, pág. 55).

Elegir tal o cual postura, decidir si reproducir o subvertir el orden social establecido, es una de las formas en que la individualidad del creador se manifiesta. Esta elección puede ser consciente o inconsciente y más o menos contradictoria. Puede incluso pensar el autor que su propuesta es una y puede el análisis de su obra demostrar que es la opuesta. La elección que el autor realice, sea o no explícita, determinará la adopción de ciertos temas, personajes, arquetipos, simbologías, puntos de vista, que configurarán el esqueleto sobre el cual se estructurará su obra.

Durante la producción, y una vez producido, el texto se desarrolla según una propia ley de estructuración. Es un complejo sistema integrado por planos diferentes: plano del significante a nivel de sonido y gramatical; plano del estilo, en el que fundamentalmente encontramos la individualidad del autor; plano de la técnica, tanto el género que se elige cuanto la forma interna de la obra. Estos distintos planos se interrelacionan y, conjugados, contribuyen a una lectura integradora del texto.

Un intento por escapar del círculo en el que se encierra la lingüística (por permanecer atada a la problemática sintáctica, léxica y argumental) es la concepción de la enunciación. Esta concepción descubre que una expresión lingüística sólo recibe su sentido pleno si la ubicamos en la circunstancia en que se la usa. A partir de este punto de vista, esta concepción se niega a ver, en la enunciación de un discurso, un acto individual de utilización de la lengua (como uso de un sistema de signos) e introduce una relación con el mundo social.

En la presentación de Langajes 17, Dominique Maingueneau cita a Tzvetan Todorov:

“El ejercicio del habla no es una actividad puramente individual” (1976, pág. 114).

Y Julia Kristeva afirma:

“Transformando la materia de la lengua (su organización lógica y gramatical), y llevando allí la relación de las fuerzas sociales desde el escenario histórico... el texto se liga –se lee- doblemente con relación a lo real: a la lengua (desfasada y transformada), a la sociedad (a cuya transformación se pliega)... El texto pues está doblemente orientado: hacia el sistema significativo en que se produce (la lengua y el lenguaje de una época y una sociedad precisa) y hacia el proceso social en el que participa en tanto discurso”. (1978, pág.10-11).

Estas afirmaciones se identifican con lo expresado anteriormente, respecto del texto como obra social (desde donde analizaré la obra de Defilippis Novoa): hay alguien que, ubicado en un

contexto social, emite una enunciación que lo conecta con otro y exige una relación entre los que protagonizan el acto de comunicación.

Pero, además de la enunciación del emisor, existe la modalidad que adquiere su enunciado. Esta categoría lingüística está escondida dentro del mensaje y tiene que ver con la postura axiológica del emisor-autor. Esta valoración se filtra en el discurso de manera general muy poco evidente y, de alguna forma, presiona al oyente y lo hace cómplice de estos pensamientos éticos, o al menos lo intenta, o cuenta de antemano con su adhesión.

Las formas de estructuración interna se han estudiado fundamentalmente en lo referido a la narrativa. Antes de aplicarlas al género teatral es necesario diferenciar ciertos conceptos básicos que suelen confundirse con frecuencia.

Raúl Castagnino distingue los conceptos de “teatro” y “arte dramático”. Teatro es hecho escénico, fenómeno teatral y es aplicable a él la semiótica del escenario; no forma parte de la literatura. Arte dramático es parte del texto dramático y reclama semióticas lingüístico-literarias.

“Teatro configura disciplinas independientes, tiene técnicas y leyes propias. Arte dramático se relaciona con la literatura por el texto” (1974, pág.17).

Ambos constituyen fenómenos de comunicación y de expresión, participando por lo tanto de procesos semióticos, aunque difieren los signos que uno y otro utilizan. “Arte dramático” usará, al igual que las otras formas de la literatura, el signo escrito; en tanto que en “teatro” hay una gran variedad de lenguajes que se ponen en juego: gestos, sonidos, música, luces, silencio, vestuario.

Puesto que el texto dramático contiene la semiología escénica, hay que leerlo de manera distinta al texto literario. La forma de analizar novela y texto dramático no puede ser la misma, pues son diferentes los sistemas de comunicación que pueden establecerse. En la primera, el emisor es el autor, que se dirige al receptor-lector: hay una comunicación no mediatizada. La enunciación y los enunciados que el autor proponga directamente le llegan al receptor. Por el contrario, en la segunda, ya no hay relación directa, sino que el mensaje le llega al receptor-público de forma mediatizada: a través del actor, escenario y demás signos teatrales.

Para hacer un correcto análisis de un texto dramático se debe partir del signo lingüístico pero, como afirma Castagnino:

“...advertir cómo están propuestos los signos escénicos, o sea, apreciar los valores teatrales, su dramaticidad...” (1974, pág.35).

Todorov dice lo siguiente:

“Si todo discurso supone enunciado, enunciación, referencia y, por su parte, la enunciación coloca al enunciado en una situación referida a elementos no verbales (emisor, receptor, contextos), el lector de un discurso dramático ha de tener presente en su enunciación –signo de la enunciación social del personaje- cómo han de complementarla los gestos del actor que enuncia, los del actor-receptor; cómo han de contextualizarla el vestuario, decorado, elementos que integrados llegan al verdadero destinatario: el público”. (citado en Raúl Castagnino, 1974, pág. 42).

Francisco Defilippis Novoa - Noticia biográfica

El día 21 de febrero de 1890, en la ciudad de Paraná, provincia de Entre Ríos, nace Francisco Defilippis Novoa.

Jacobo de Diego, conocedor de la familia del autor, asevera que ésta tenía muy pocos recursos económicos y que, por esta razón, Defilippis Novoa se vio obligado a dejar sus estudios para ganarse la vida desde muy temprana edad. Se sabe que en su juventud ejerció como maestro rural, compartiendo la existencia y los trabajos del campesinado de entonces. De acuerdo con esto se puede inferir que su formación debe de haber alcanzado el nivel necesario para ello.

Aún adolescente se traslada a Rosario (Santa Fe) y se dedica plenamente a tareas periodísticas. Es en esta ciudad donde comienza a escribir sus primeras obras, “modestos sainetes sin pretensiones”, al decir de su compañero y amigo Alejandro Berruti, que son representadas por compañías de paso que necesitan ganarse el favor de la crítica periodística.

Es en Rosario donde comienza su labor autodidacta. Gran lector de libros de sociología y política, se conmueve y comparte las ideas libertarias que florecen a nivel mundial en esta época, las que volcará -junto con sus concepciones religiosas- en sus artículos periodísticos y. en muchas de sus obras, se convertirán en trasfondo o sostén de la acción.

En el año 1918 se traslada a Buenos Aires y sus obras serán representadas por importantes compañías. Con el correr del tiempo, el autor se convertirá en uno de los pilares del nuevo teatro nacional o teatro de vanguardia.

Realiza lecturas de obras de autores como Tolstoi, Gorki, Adreieff, Ibsen, Strindberg, Kaises, Toller, quienes lo conectan con el expresionismo alemán de postguerra. A partir de este momento sus obras tendrán raíces inconformistas y se ocuparán de desnudar los problemas y la precariedad de la vida de muchos seres humanos. El desengaño producido por la Gran Guerra dará a su obra un matiz de denuncia y de análisis descarnado de la realidad, que finalmente lo hará desembocar en el cultivo del grotesco.

A partir de 1922, siendo ya reconocido como un importante autor en el ámbito nacional cuyas obras son representadas por las mejores compañías del momento- profundamente influido por Luigi Pirandello (a quien conoce personalmente) y por el teatro universal de avanzada, vemos su interés en la renovación de la escena, del decorado y del tratamiento de los personajes, de los temas abordados, más comprometidos ahora con la realidad cotidiana.

Esta evolución, que según su curso natural lo habría llevado a adentrarse cada vez más en el terreno del grotesco por el que comenzaba a incursionar, se cortará drásticamente con su muerte, luego de una grave y prolongada enfermedad, el 27 de diciembre de 1929.

Los años de Defilippis Novoa

El contexto social e histórico en el que Defilippis Novoa desarrolla su obra es el que condiciona a ésta y le otorga significación.

Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo, en su libro “Teoría del género chico criollo” (1974) han vinculado todas las obras que analizan con una “conciencia generadora”, una mentalidad dominante en un sector social dado que evoluciona (sobre bases constantes y ante una realidad histórica que los excede) en busca del restablecimiento de un equilibrio constantemente roto.

Marcó et al., entienden al Género Chico (siendo muchas de las obras de Defilippis Novoa una de sus manifestaciones), como un género propio (producido o “generado” y destinado) de la clase media que surge y se afianza en la zona del litoral argentino en el período que va de 1880 a 1930. Acorde con esto, esbozaré los rasgos más significativos que pueden haber influido en Defilippis Novoa, cuya vida transcurre entre estos años claves en la historia nacional y mundial.

Nace Francisco Defilippis Novoa al tiempo que en la Argentina se comienza a resquebrajar el proyecto de la Generación del '80, según conceptos de Noé Jitrik (1982) reflejado esto en la primera gran crisis financiera y comercial que soporta el país en su breve vida institucionalizada; el quiebre, también por primera vez, de una presidencia constitucional a raíz de una revolución —esta vez sin ruptura institucional- y el surgimiento de la Unión Cívica Radical, manifestación de la formación y del intento de participar en el gobierno, de sectores sociales hasta poco antes marginados o casi inexistentes. Una novísima clase media que intentará, a lo largo del período, gravitar cada vez más significativamente en la vida nacional. Es una época de prosperidad y primitiva industrialización, en la que se comienzan a plantear graves conflictos sociales y en la que los sectores más relegados se comenzarán a nuclear sindical y políticamente en reclamo de sus derechos.

Las clases altas, sobre todo terratenientes, se debilitan frente a los intereses de las economías metropolitanas a las que estas mismas élites habían abierto las puertas del país, al mismo tiempo que son cuestionadas en su monopolio del poder por esa clase media.

Dos fenómenos marcan la ligazón que el país tiene con el mundo y son concomitantes con todo lo antedicho: la inmigración predominantemente europea, modifica en pocos años la fisonomía del

país o al menos la del litoral que los asimila, e introduce usos y costumbres, actividades y oficios, jergas, ideas y organizaciones políticas. El otro fenómeno es la penetración económica extranjera, con su contracara, la europeización de la cultura del sector dirigente. Las ideas liberales, patrimonio desde poco antes de los años '80 de los grupos detentadores del poder, así como el afrancesamiento, van a la zaga de las inversiones y préstamos ingleses y -en menor medida- alemanes, franceses, belgas y estadounidenses. La producción agrícola-ganadera crece considerablemente, estimulando a ciertas industrias como los frigoríficos, al transporte ferroviario, y también otras industrias y talleres orientados a un creciente consumo interno.

La convergencia de estos hechos no es casual. Su nexos puede hallarse en la creciente actividad económica y comercial tendiente a satisfacer la demanda externa y que requiere abundantes capitales, provee de ocupación a amplios sectores antes relativamente marginados y aún debe recurrir a la importación masiva de mano de obra.

Es importante destacar algunos hechos que darán una pauta sobre los problemas más acuciantes en ese entonces:

Entre 1890 y 1930 se dan tres revoluciones, alentada la primera por grupos importantes de la élite (Roca, Mitre, Pellegrini) y de la Iglesia y por el naciente radicalismo liderado por Alem, vocero de la gran clase media en ascenso y otros sectores igualmente relegados y disconformes; y las restantes sólo por éste. También surgen el Partido Socialista, el anarquismo y las primeras organizaciones obreras centralizadas, esto acompañado por una ola sin precedentes de huelgas y enfrentamientos sangrientos de trabajadores con fuerzas policiales y a veces con grupos civiles armados. Aparece la legislación represiva (Ley de Residencia) a la par que se intenta paliar la situación insostenible de los asalariados mediante las primeras leyes sociales y laborales, con la enérgica resistencia de los grupos conservadores menos lúcidos.

Ante la sordera del oficialismo la clase media se identifica y cohesionan con el radicalismo, o en torno de él, que conlleva todas las contradicciones de una clase que aspira no sólo al poder sino a la integración en la clase alta. De todas maneras y aún en el llano, priman los aspectos positivos y sobre todo la aspiración a una democracia representativa y no corrupta, con amplios canales de participación popular.

La clase alta modifica paulatinamente formas de vida y cultura urbanas, pero su aporte se confunde con el de otro fenómeno prácticamente simultáneo, tanto o más significativo en lo social: el de la inmigración.

Es difícil pesar la importancia de ésta sin recurrir a las cifras que he extraído del libro de Marta Costa (1972, p. 45 y 74):

Período	Saldo inmigratorio	Año (1)	Población	% de extranjeros
1881-1890	638.000	1895	3.955.000	25,5
1891-1900	320.000	NO HAY CENSO		
1901-1910	1.120.000	NO HAY CENSO		
1911-1920	269.000	1914	7.855.000	30,3
1921-1930	878.000	1930	11.746.000	23,5

Marta Costa, "Los inmigrantes", Bs. As. Ceal, 1972

El hecho de que en 1914 se llegara prácticamente a nivel de un extranjero por cada dos argentinos exime de comentarios, pero resta aún destacar que el mayor asentamiento de inmigrantes se dio en la zona del litoral, más que en el interior, por lo que en Buenos Aires se llega a una relación de un extranjero por un argentino. Los inmigrantes de esta época provienen principalmente de Italia y España y, en menor medida, de Polonia, Rusia, Francia, Alemania. Tanto su nivel social y económico como cultural, son bajos.

Con respecto al trato que se les prodigaba, si bien en teoría había igualdad, según palabras de Marta Costa:

“... esta igualdad con el nativo ante la ley, en la práctica significó que el inmigrante pobre tuvo tan pocas oportunidades como el argentino pobre: como él, rara vez tuvo acceso a una vida material y culturalmente digna. Dentro de su misma clase social fue, en cierta medida, menospreciado por el argentino que lo veía como quien venía a usurparle su trabajo, su puesto en la sociedad”. (1972, pág. 33).

“Esto se agravaba cuando se trataba de algunas colectividades como la judía” (1972, pág. 91).

Los motivos de rechazo son variados, dependiendo del momento tanto como del sector social que los rechaza.

Respecto de la élite, Costa afirma:

“La clase alta, que en literatura tuvo su máxima expresión en la llamada Generación del '80, si bien hacía gala de un cosmopolitismo que la cubría de prestigio, manifiesta un profundo menosprecio, que a ratos tomaba tintes de racismo, frente al inmigrante pobre, que era vivido como el invasor, como el que de alguna forma rompía con pautas tradicionales”. (1972, pág.102).

“Una parte de la élite, históricamente descendiente de la corriente liberal que desvalorizaba lo nacional, se volcó repentinamente a una defensa de las tradiciones, de lo hispano, de lo gauchesco, de modo de diferenciarse del recién llegado por su ascendencia ‘patricia’.” (1972, pág. 103).

David Viñas esboza una evolución en las causas que motivan este rechazo:

“... las reacciones frente a la inmigración (...) han ido pasando desde sus iniciales motivaciones de 1880, aparentemente estéticas y de ‘buen gusto’ o simplemente idealistas a través de las raciales y clasistas hacia 1890, hasta llegar a las estrictamente políticas luego de 1900”. (1982, pág. 315)

Como resultado se va esbozando un sentimiento nacionalista “epidérmico y conformista”, según palabras del mismo Viñas (1982, pág. 172). E insiste en sus conceptos:

“... Este nacionalismo se convierte en xenofobia cuando se trata del inmigrante; en este caso el voluntarismo de la apariencia –mediante el farrista eufórico- se envalentona y, escondiendo sus suelas agujereadas y su pasado inmigratorio, descerraja sobre el invasor indefenso y ridículo la cargada vergonzante de la jerga, de la torpeza. Chivo emisario, el inmigrante del Género Chico en la etapa 1922-2930 está delatando que un sector de la conciencia generadora nada quiere saber de su propio pasado; se niega la ascendencia extranjera”. (1982, pág. 172).

Según opinión de Tulio Halperin Donghi:

“El enfrentamiento con la oligarquía, el ascenso y la crisis del radicalismo, signan también estas cuatro décadas. El radicalismo, combativo desde el llano, está lejos –y esto se nota después de 1916- de ser innovador, aunque dispute la hegemonía política a las élites progresistas; y en algunos aspectos es menos progresista que éstas. Los radicales se consideran aliados de hecho de la reacción católica contra el anticlericalismo aristocrático liberal, encarnado en algunos sectores conservadores, y continúa con pocas modificaciones la política económico-social de sus adversarios” (1980, pág 296).

Su tendencia nacionalista no es suficiente para contrarrestar la influencia de las metrópolis, Inglaterra en particular, así como la profundización en medidas de corte social, meros paliativos, no basta para detener a los sectores obreros en lucha. Su fuerza se diluye cuando debe responder a los intereses divergentes de los tantos sectores y grupos sociales con que están comprometidos. La “causa” que antes los movilizara pierde relieve rápidamente, quedando tan sólo el carisma de su caudillo, ya ahora Yrigoyen, para aglutinarlos. Tal es su influencia que logra

hacer elegir, como su sucesor, a alguien tan ligado a todo lo que los radicales habían combatido, como podía ser Marcelo T. de Alvear. Dice Halperín Donghi:

“Ese radicalismo triunfante se apoyaba en las clases medias urbanas del litoral, y en muy amplios sectores populares dentro de las ciudades; en casi toda la clase media rural de la zona del cereal, en una parte sustancial de los hacendados menores en la zona ganadera; en grupos marginales dentro de las clases altas del interior. Con estos apoyos se comprende que no pudiese practicar una política ni muy innovadora ni muy coherente (...) En lo económico, el radicalismo innovó poco; en lo social buscó superar el enfrentamiento heredado entre un régimen que se juzgaba defensor del orden social amenazado y un movimiento sindical de raíz urbana (y a menudo extranjera) que, pese a su predominante moderación, era presentado como extremadamente peligroso...” (1980, pág. 329).

“A la vez que alentaba a las tendencias renovadoras moderadas (de cuyo avance esperaba una disminución de la gravitación de los sectores conservadores en la vida del país) el radicalismo combatió con energía a menudo brutal a las que, directa o indirectamente, parecían significar una amenaza para el orden social”. (1980, pág. 330).

Esta cita tal vez explique un suceso de tanta resonancia tanto en su momento como ahora, como es la llamada Semana Trágica, represión sangrienta de obreros huelguistas, así como el aplastamiento, dos años después, de una serie de conflictos en la Patagonia.

Volviendo a la situación internacional, hay que tener en cuenta que a fines del siglo XIX se había entablado una lucha entre las grandes potencias económicas por el reparto de mercados para sus capitales y productos, como de materias primas para alimentar sus pujantes industrias, factores ambos que como ya hemos visto se relacionan íntimamente con la historia nacional, ya que son los que provocaron el proceso de desarrollo iniciado en la Argentina, o impulsado fuertemente a partir de la década del '80. Las tensiones acumuladas entre las diversas metrópolis derivan en una guerra de dimensiones hasta entonces desconocidas en Occidente, que marcará a varias generaciones de europeos y se extenderá en sus efectos en el espacio y en el tiempo.

Algunas de sus secuelas: el nacimiento de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y el aliento a importantes revoluciones en diversos países; en lo local, la interrupción temporaria de la corriente migratoria; la disminución del comercio exterior (Argentina era uno de los principales proveedores de Inglaterra, entre otros, y por años el más importante mercado para sus capitales), algo que se hará sentir en los asalariados y aún en partes de la clase media argentina; el fin de una era de optimismo ciego y desaprensión por los asuntos humanos en las mentes de europeos y –directamente o por influencia de ellos- en muchos intelectuales argentinos.

Cuando la Argentina transita la década de los años '20 (época en la que se desarrolla la mayor producción de Defilippis Novoa), ha sufrido profundas transformaciones, pero los cambios habidos no concuerdan con las expectativas generadas y alimentadas por la “conciencia generadora”, esa mentalidad un tanto amorfa y acomodaticia que se muestra incapaz de guiar el proceso de transformación; que en su intento de conciliación y en sus aspiraciones a la totalidad, a la encarnación de valores universales (como veremos en muchas de las obras de Defilippis Novoa), termina asimilándose a la élite que no pudo o no supo sustituir, y que finalmente vendrá, retornará, para su relevo. En su inconsciente asimilación a la sociedad corrupta y decadente que ellos mismos se negaron a combatir, debe ir abandonando los ideales que la habían elevado al poder. Solidaridad, deber, justicia, son valores que esta conciencia irá borrando de su memoria y vaciando de contenido, o recortando en su alcance.

El desánimo, la confusión, la crisis de valores, la pasividad y hasta cierto fatalismo va minando las fuerzas de este sector social, hasta poco antes el más vital, para posibilitar que –ante la apatía general- la primera experiencia democrática de masas se derrumbe, silenciosamente, como un castillo de naipes.

En Teoría del Género Chico Criollo (1974) Marco, Posadas et al, analizan la evolución de la conciencia generadora a lo largo del período 1890-1930, definiendo algunas subdivisiones, de las que interesan –para el caso de Defilippis Novoa- las dos últimas. Dentro de éstas, nuestro autor

debe ser ubicado en el sector lúcido de esa conciencia generadora, pero aún esto es una útil aunque peligrosa generalización. Lo específico de su creación, resultado no sólo de lo expuesto hasta el momento sino de su formación y afinidades personales, será desarrollado en la siguiente parte de este ensayo, a través del análisis directo de sus obras.

Francisco Defilippis Novoa, autor

La aparición de Francisco Defilippis Novoa como autor teatral coincide con un momento en el que nuestro teatro se encontraba en cierta decadencia. Las comedias de costumbres, los melodramas, sainetes y piezas cortas en un acto con temas y personajes estereotipados, llegan a cansar al público.

Defilippis Novoa hará su aporte al sainete en las obras de su primera etapa, representadas algunas en Rosario y otras en Buenos Aires, pero pronto las dejará de lado para dar cabida a una concepción teatral más profunda y con propuestas y lineamientos éticos concretos, algo que en general es destacado en todas las críticas periodísticas de la época en ocasión del estreno de cada una de sus obras (ver Apéndice). Estas propuestas y lineamientos, en opinión de Luis Ordaz (1980, pág. 385) configuran el inicio de la madurez dramática nacional. Sin embargo, la crítica actual se ha ocupado bastante poco de la figura de Defilippis Novoa.

Ghiano, en su trabajo "Defilippis Novoa, espectador" (1959 p. 250), traza una breve semblanza en la que apunta a las influencias que recibió el autor, su relación con el grotesco y su calidad de periodista denunciante y testigo comprometido con los hechos de su época. Marca la evolución que lo llevó de sus primeros sainetes escritos y representados en Rosario, en los que pintaba la vida vulgar de la gente, a la última etapa de su teatro en la que se ocupará de "definiciones universalmente válidas".

Es interesante la comparación que establece Ordaz con Roberto Arlt: a ambos les preocupaba la necesidad de amor, de caridad, de una activa comunión entre los hombres. Ambos fueron humildes y para los dos fue dificultoso abrirse paso en la sociedad de la época.

"Sus fallas nacen de la urgencia de ser auténticamente responsables; la violencia, por pasajes desorbitada, de Arlt y la brumosa cursilería de escenas de Defilippis Novoa, son las marcas de su ardua formación de solitarios agónicos, que no querían dejar a sus hermanos en la misma soledad". (Ghiano, 1959, pág.250).

Ghiano culmina su breve trabajo sobre nuestro autor "caso", marcando la importancia del teatro de vanguardia europeo en las nuevas obras de Defilippis, a partir de 1926, y su modalidad de autor (apoyándonos en las propias palabras de Defilippis) sobre las que volveré más adelante.

Luis Ordaz escribió dos trabajos en los que se refiere a Defilippis: "El teatro en el Río de la Plata" (1957) y "Madurez de nuestra dramática" (1980). En ambos establece una trilogía de autores a los que ve como representantes de esa "madurez": Defilippis Novoa, Armando Discépolo y Samuel Eichembaum, quienes concretan la producción más orgánica de la nueva época.

Tomaré del citado Ordaz la sistematización que propone para los períodos artísticos de la producción del autor que nos ocupa, aunque dentro de esta periodización pude establecer una tipificación de la obra en dos grandes grupos temáticos y formales, cuyas propuestas son disímiles. Esta tipificación quedará expuesta en el punto dedicado al análisis de las obras.

Ordaz habla de una primera etapa: la de las obras escritas por Defilippis en Rosario, a las que Alejandro E. Berrutti, gran amigo de nuestro dramaturgo, se refiere como "sainetes sin pretensiones... con éxito local, estimulante pero efímero, mientras acicateaba nuestra impaciencia de provincianos el embrujo tentador de Buenos Aires". (1980 pág. 390).

Son de esta época: "La pequeña felicidad" (1912), "Crónica de policía" (1913), "El día sábado" (1921), "La casa de los viejos" (1924). Esta última es la de mayor alcance: una comedia en tres actos que plantea un enfrentamiento generacional en una casa de provincia. Se observan

influencias de autores teatrales de ese tiempo. Un ejemplo lo tenemos en “El día sábado”, una pintura de la vida pobre, con la modalidad con que lo había hecho Florencio Sánchez. En la primera edición de esta obra, F. Defilippis Novoa dice, a modo de descargo:

“Este primer ensayo teatral, trazado sobre un momento vulgar de la vida de los humildes, no tiene ni siquiera la malevolencia de descarnar el alma de los personajes. Está hecho a flor de piel. Evoca, dentro de ese descuido de intención, la existencia lamentable de esa gente atada a la esclavitud del trabajo y al egoísmo de la lucha impuesta por la injusticia social que combatimos”. (Ordaz, 1980, pág. 388).

La segunda etapa se da ya en Buenos Aires. Las obras de este momento guardan todavía relación con sus primeros sainetes y son: “El diputado por mi pueblo” y “El conquistador de lo imprevisto” (1918), a la que nuestro autor llama “pieza cómica” (1919). Estas obras tienen gran éxito de público y muestran la capacidad de Defilippis para manejar situaciones y personajes.

La tercera etapa, denominada por Ordaz (1980) “realismo romántico”, introduce un teatro con heroínas, muchas de las cuales tienen connotaciones bíblicas. Este período se extiende hasta 1923 aunque algunas de las obras que escribe Defilippis son piezas en un acto, casi divertimentos.

Hacia 1925 comienza una nueva etapa, la cuarta, en la que se ve claramente la influencia que ejercen sobre el autor las nuevas formulaciones teatrales vanguardistas que se dan en Europa. Este período se extiende hasta 1926 y se refleja tanto en el tratamiento escénico y de la forma teatral cuanto en la elección de los temas. Los personajes que aparecen son simbólicos e importa más el concepto que se quiere transmitir que el asunto que se toma para transmitirlo.

A partir de 1927 se presenta el último período creador de Defilippis Novoa, que lo encuentra ya como un autor teatral maduro. Los picos más altos de su producción en estos años están representados por “María, la tonta” (1927), obra conectada con el expresionismo; “Despertáte, Cipriano” (1929), directamente influida por Pirandello; y “He visto a Dios” (1930), la última de sus obras estrenada en vida del autor, en la que la busca de nuevos temas y formas parece estabilizarse y llegar a una expresión más directa, que desemboca en el grotesco.

En 1931 y 1941 se estrenan respectivamente “Sombras en la pared”, concluida por Berrutti, e “Ida y vuelta”, hallada entre los papeles de Defilippis. Esta última es puesta en escena por Leónidas Barletta, iniciador del Teatro del Pueblo, y se relaciona por tema y forma con obras más tradicionales.

Además de las obras mencionadas produjo otras tres en colaboración; dos con Claudio Martínez Payva, en 1920: “El cacique blanco” y “Santos y bandidos”; y la tercera en 1929, con René Garzón: “A mí me gustan las rubias”.

Si bien considero adecuada esta clasificación en etapas, desde el punto de vista cronológico y estilístico, creo observar en la producción de Defilippis Novoa la existencia de tres grandes momentos, tomando en cuenta la relación del autor con el tipo de teatro dominante en su época.

Así, distingo un primer período de asimilación y repetición de las formas correspondientes a sainetes y comedias costumbristas, que abarca las obras producidas entre 1912 y 1929.

Un segundo período en que, abandonando moldes y temáticas remanidos, comienza una etapa en la que manifestará más profunda y personalmente sus convicciones. Coincide con el “realismo romántico”, según Ordaz, y se aprecian elementos naturalistas y veristas.

Ambos períodos se adecuan formalmente al teatro tradicional, de raíces aristotélicas: caracterización de sus obras como comedias, dramas; división en actos y escenas, unidad de acción, mimesis, reproducción de situaciones reales, búsqueda de la identificación del espectador con el personaje a través de la emoción.

Finalmente, un tercer período en que el asunto pierde importancia, dando origen a un teatro de conceptos e ideas, de representaciones simbólicas y recursos expresionistas, de ruptura con formas tradicionales y experimentación de nuevos caminos de expresión. Esta etapa comprende las más importantes de sus obras, desde 1925, aunque no obstante coexistan con otras en las que se notan regresiones a las viejas formas, como: “Tú, yo y el mundo después” y “Nosotros dos”, pudiendo hablarse de un equilibrio en el caso de “He visto a Dios”. Esta última obra, junto con “Los caminos del mundo”, “El alma del hombre honrado”, “María, la tonta” y “Despertáte, Cipriano”, marcan la culminación creativa de Defilippis Novoa.

Análisis de la obra de Francisco Defilippis Novoa

Analizaré las obras de Defilippis Novoa no de manera individual, sino incluyéndolas en un contexto superior que es el corpus de la producción del autor. Únicamente de esta forma se alcanzará el sentido total de cada obra. Citando a Todorov:

“Si no se hace esto, hay que confesar que una obra carece de sentido; sólo entra en relación consigo misma siendo así un index sui; se indica a sí misma sin remitir a nada fuera de ella”. (1974, pág.156-157).

Tomando el corpus de la producción del autor se puede llegar a una clara clasificación de la obra, teniendo en cuenta su posición ética, los mensajes subyacentes (que tanto tienen que ver con procesos histórico sociales de su época) y la semiótica teatral utilizada.

Encontramos así dos tipos de producción diferenciados. El primero abarca la mayor parte de su trabajo hasta el año 1923 y se caracteriza por la existencia de una ética de carácter grupal y familiar, en un teatro en el que prevalece el asunto y que se construye sobre moldes tradicionales. El segundo tipo, la mayor parte de las obras producidas desde el año 1925 en adelante, signado por la aparición de una ética de carácter individual, en un teatro en el que prevalece la tesis y que se construye sobre moldes nuevos.

Primer tipo de producción: ética grupal y familiar. Teatro de asunto

Vemos, en las obras que lo conforman, el apego del autor a una serie de valores positivos que se destacan por contraposición a sus opuestos.

El universo en el que se desarrollan estas obras es la familia, el hogar, considerados como lo estable y permanente.

Dentro de este orden establecido aparece un personaje que, por el tratamiento que recibe, cobra la mayor gravitación: **la mujer**. Sara, en **La madrecita** (1920); María Magdalena y Angélica en **La loba** (1920); Sofía y Celia en **El turbión** (1922); María en **La Samaritana** (1923); son ejemplos de lo dicho y encarnan personajes arquetípicos.

Tomando en cuenta las formas de actuar de estas mujeres se encuentran, según terminología de Todorov (1974, p. 166) tres predicados que designan relaciones de base, a partir de las cuales surgen relaciones derivadas, cuyo cruce o choque sostiene el mensaje que quiere dar el autor.

Es así que encontramos la siguiente tríada: mujer-madre, mujer-prostituta, mujer-samaritana. Por oposición a esto encontramos la figura del hombre-padre, hombre-amante y hombre-amante-**hijo**. Estos predicados opuestos se presentan con menor frecuencia y mucho más desdibujados que sus correlatos femeninos.

Pasemos a analizar la forma en que estos predicados de base interactúan.

Mujer-Madre

El personaje que más plenamente se asemeja a este modelo es Sara, de **La madrecita** y en el rol de hombre-padre, Jorge, su esposo.

Tanto el nombre de la obra como el de su protagonista resumen una de las formas en las que Defilippis concibe la existencia de la mujer: como madre (o mucho más que esto pues con el diminutivo hace más íntima y tierna esta categoría) y como símbolo de fe (observemos el nombre que recibe – Sara- y la simbología bíblica que contiene).

El amor maternal que Sara prodiga no es sólo para sus hijos; todos los personajes la ven como madre y la llaman “mamita”. Estela en un momento, le dice:

...con ser tu tía y tu ayuda y quererte como una madre me sentí hija tuya. (La madrecita,1920, I acto).

Como madre, su función es cuidar y proteger; su vida estará unida a la idea de sacrificio, entendida como entrega a su grupo y postergación individual. La dimensión de casada y madre le hace perder incluso su ser mujer: el doctor Almeida, viejo amigo de la familia, dice:

El matrimonio quita a la mujer el encanto de querer agradar, que es su mayor encanto. (La madrecita, 1920, I acto).

Maternidad, sacrificio, sufrimiento, son sinónimos para este autor y para los valores de su época. En el cuento intercalado que Sara narra a sus hijos, al intentar prepararlos para lo que será su vida ahora que su padre los ha abandonado, refiriéndose a las hadas (figura opuesta a las madres, que representan lo femenino) dice:

Las hadas no quieren a las mujeres porque las mujeres son madres y las hadas, tan blancas, tan altas, tan suaves, no pueden ser madres porque no quieren sufrir. (La madrecita, 1920, II acto).
Más adelante, en el tercer acto, le dirá a su marido que vuelve vencido:

... las madres, para ser madres de verdad, prolongan el dolor del parto hasta la muerte... (La madrecita, 1920, III acto).

La culminación de la capacidad maternal de Sara la tenemos en el final de la obra cuando, deponiendo su orgullo de mujer, recibe a su marido como si fuera su hijo mayor, solución –que según vieron incluso los críticos de la época- pudo ser una forma de encubrimiento de su amor como mujer.

No obstante su misión maternal, en algún momento su ser femenino parece estar a punto de traicionar su razón pero, llegado este punto, la presencia operante de Almeida será definitiva, convenciéndola de que su deber de madre será su mayor virtud:

Sara: ... Vivir feliz para despertar de repente sin altar, sin amor, sin ilusión, sin vida. Es seguir viviendo después de haber muerto...

Almeida: Y vos, ¿qué has hecho?

Sara: Fingir, llorar por dentro hasta ahogarme.

Almeida: Ése es tu deber... Ésa será tu virtud.

Sara: No, padrino, no. Hay un límite, hay un término para todas las cosas y yo no puedo mirar impasible la afrenta, recibir la burla, sentir en la cara el latigazo del desprecio y la ingratitud, sin alzar la mano que condene, que avergüence, que hiera.

Almeida: Nunca, Sara, ¡nunca! En silencio, como hiciste de este lugar tu altar, tu religión, el objeto de tu vida; así también sufre y deja que las pasiones ardan. De su luz no llegará aquí el reflejo y cuando las tinieblas vuelvan a reinar y el frío marque las carnes, vendrán a ti los que te ofendieron, a calentarse en la lumbre de tu chimenea, a saborear tu tibio té y a morir en la paz de la tierra que también es madre clemente. (La madrecita, 1920, II acto).

Más adelante, hacia el final del tercer acto, Almeida convencerá definitivamente a Sara de que actúe como madre:

Almeida: No desmentiste nunca tu pensamiento de mujer madre, que es el único pensamiento que no erra (sic)". (La madrecita, 1920, III acto).

La pareja de esta mujer madre es el hombre-padre. Veamos cómo está presentado. En la obra La madrecita, la figura de Jorge, su marido, aparece poco pero su accionar será muy importante y el desencadenante del conflicto.

Como padre, todos sus atributos son negativos: ciego por culpa del amor-pasión deja su hogar, ese templo en cuyo altar está su mujer, y huye con su amante. No obstante, sufre por esto; una fuerza invisible lo obliga a la traición. Admite estar:

...en lo más hondo del abismo. (La madrecita, 1920, II acto).

Olvida todos sus deberes de marido y padre hasta que, luego de siete años, regresa en busca de su hogar y de su paternidad. ¿Y qué encuentra? Su casa, idéntica; su honor, sin mancha. Sara, su mujer, le dice:

He cuidado todo como una fiel guardadora... por esa puerta por la que usted regresa no ha podido entrar nadie... Está intacto su honor, dueño de casa.” (La madrecita, 1920, III acto).

Pero más adelante le echa en cara no haber cumplido con su deber:

Es muy fácil ser marido y padre así como usted. (La madrecita, 1920, III acto).

Finalmente, Sara depone su actitud (hay precisos signos del texto dramático que connotan su cambio y la forma en que asumirá la situación) y dice, como para sí misma:

Sé madre, mujer, toda tu vida. (La madrecita, 1920, III acto).

Por su parte, Jorge recobra su lugar:

Recordar en todo momento una casa, unas manos... dos bracitos que ciñen las piernas... ¡Ésta es mi casa! ... ¡Aquí me quedo! (La madrecita, 1920, III acto).

Si analizamos la función social que cumple la mujer-madre encontramos que se convierte en el agente estabilizador del ámbito familiar, en tanto que el hombre-padre constituye el agente desestabilizador que, con su accionar, hace peligrar la seguridad y el orden elegido.

La madre alcanza así su valor simbólico: lo permanente, la seguridad, aún a costa de su sacrificio como persona. Cumple así a la perfección el rol que la “conciencia generadora” de la época le impone y pierde de este modo toda su individualidad para transformarse en un arquetipo.

Mujer-prostituta

La mujer prostituta es otro de los personajes característicos del teatro de Defilippis Novoa.

Este segundo predicado de base es aplicable a **La loba** (1920), cuya protagonista, María Magdalena, desde su mismo nombre (otra simbología bíblica) representa a la pecadora, a la mujer que –obligada por la sociedad- deberá cumplir ese rol.

Como prostituta, es la única que puede darle amor de mujer al hombre. Su función social es justamente ésa: brindarle al hombre el gozo que en su hogar, templo donde reina el amor maternal, no puede encontrar. Esto se ve desde la primera acotación escénica que da el autor, para describir el departamento que el hombre-amante ha adquirido para la mujer prostituta:

El departamento está en un quinto piso. Es un nido de amor que María Magdalena, la dueña, cree muy cercano a las nubes” (La loba, 1921, pág. 21).

El hogar de Sara (**La madrecita**) era un nido del amor, pero del amor maternal, del sacrificio y del deber y la posibilidad de ser feliz o gozar, como mujer, quedaba muy por debajo de esos valores.

Por el contrario, el hogar puesto para la prostituta es sólo eso: un nido de amor, y su función de dar gozo y de entregarse a un solo amante representa la máxima felicidad para las que, como ella, han debido andar por la calle y por los bares, como “*juguetes sin alma*” de los hombres. Este tipo de mujeres, rechazadas por la sociedad, son –sin embargo- en la concepción del autor, producto de esa sociedad y como tal forman parte también del orden social establecido.

La mujer-madre temerá a este tipo de mujeres, capaces de demostrar y prodigar sus deseos. Recordemos el cuento intercalado que Sara (**La madrecita**) narra a sus hijos, demostrando que lo más importante en la vida es la maternidad. Se refiere en él a las “hadas”, a quienes identificamos con lo femenino, diciendo de ellas:

Las hadas son mujeres sin alma... (La madrecita, 1920, II acto).

A muy parecida reflexión llega María Magdalena, de **La loba**:

...juguetes sin alma /y aclara/ de los hombres. (La loba, 1921, pág. 3)

El hombre-amante, en virtud de la conformación social, encuentra el placer en ese nido de amor que crea fuera de su casa y, sobre todo, encuentra la posibilidad de desligarse de las obligaciones que en su hogar debe cumplir. Carlos, el amante de María Magdalena, dice:

Tengo el derecho de ser libre... (La loba, 1921, pág. 13).

Nadie lo ata a la casa de su amante, ni siquiera ésta, y dispone de ella como si fuera un objeto. Pero algo sucederá en la vida de la mujer prostituta que romperá el esquema en el que se mueve: su posibilidad de convertirse, ella también, en mujer-madre.

María Magdalena espera un hijo de Carlos. La situación se desestabiliza por completo. Llegado a este punto, el hombre-amante reafirma sus derechos:

Tengo el derecho... de negar lo que no quiero dar a los demás (La loba, 1921, pág. 13).

Considera a ese hijo como otro objeto suyo:

Libre sos y estás, mientras no quieras arrastrar cosas mías, razones morales, convicciones propias, que están por encima de cualquier sentimentalismo torpe. (La loba, 1921, pág. 13).

Con estas palabras, “sentimentalismo torpe”, se refiere a la maternidad de la madre-prostituta. Sus “fuertes razones morales”, sus “convicciones propias”, su paternidad, le indican, seguramente, que no es ése el ámbito para el nacimiento de su hijo designado como “cosa” suya. Para cumplir el rol de padre tiene su “hogar-isla” y allí una mujer-madre, en su altar, dispuesta a sacrificarse en lo individual para sostener la estructura familiar.

El paso de mujer-prostituta a mujer-madre opera un cambio radical en Magdalena, que la redime y la rescata de ese molde prefijado en el que se ha movido. Dice:

¡Quien no sabe lo que es un hijo sos vos, ¡ustedes!. Yo sí, con toda la fuerza de mi vida, que la veo redimida, pura, otra, desde que lo sentí en mí”. (La loba, 1921, pág. 13).

El autor reafirma esta transformación con una acotación escénica muy significativa: “transfigurada de amor” (La loba, 1921, pág. 13), hasta llegar al fondo de la revelación:

¡Mírame! ¡Soy otra! ¿No me ves? Soy mujer pero... nadie ve en la mujer otra cosa que un capricho sin acordarse de que la madre de uno también fue mujer”. (La loba, 1921, pág. 13).

¿Cómo reacciona la sociedad de la época que Defilippis refleja ante una mujer-prostituta que se atreve a escapar de su molde y tiene la osadía de querer convertirse en mujer-madre? Con el rechazo total. No existe el hogar-templo donde pueda desarrollar su maternidad, ni el hombre-padre que le asegure su sustento. No existe la posibilidad de trabajo que no implique humillación. “Mamá Julia”, personaje que también simboliza la maternidad y la comprensión para con las prostitutas, no puede cobrar lo que honradamente ella y María Magdalena han ganado. Le dice a María Magdalena:

Mamá Julia: El gerente pregunta por vos.

María Magdalena: ¡Sería el colmo!

Mamá Julia: Pero la única salvación.

María Magdalena: Es decir que el trabajo sin la humillación es imposible; que el pan no lo da la labor sino el capricho de los hombres. (La loba, 1921, pág.17).

María Magdalena se enfrenta nuevamente con el orden social establecido: por ese orden tuvo que ser prostituta; ese orden no la acepta como madre ni como trabajadora “honesta”. Pero es mucho más grave aún, puesto que guardianes de ese orden establecido son, además de los “castos”, las otras mujeres-prostitutas amigas suyas, quienes tratarán de convencerla de que entregue el hijo al padre, para asegurarle “su futuro”. Son ellas las que le contarán la fábula de la loba (que da origen al título de la obra), incapaz de convencer a nadie de su pureza y su bondad; es la misma Mamá Julia, su compañera y “madrecita”, la que tratará también de convencerla de la imposibilidad de seguir adelante con el rol de madre. Todas ellas, engranajes perfectamente aceitados del orden social establecido, serán las aliadas de Carlos, el hombre-amante, convertido luego en hombre-padre dentro de un hogar-templo, y que tratará de rescatar para su clase al hijo que tuvo con María Magdalena.

Todos ellos, en forma unívoca, tratarán de convencerla de que su hijo será más feliz sin ella e, incluso, que el sacrificio que ella haga por él resultará finalmente vano pues, ya hombre, olvidará a su madre. Emilia, la misma prostituta que marcó con la fábula de la loba el **determinismo social** que las hacía ser vistas como malas, le contará la siguiente historia:

Emilia: Nosotras cantábamos en nuestras canciones de cabaret una canción francesa. Has de acordarte. Un soldado muy feo que persigue a la más despreciable de las mujeres; una mujer que todo el regimiento ha humillado y que no siente por su perseguidor ni el más mínimo afecto, ni el menor deseo de acceder a sus ruegos. Pero el soldado insiste y suplica en tal forma que la mujer, por reírse, le pide como obsequio, o como precio, el corazón de la madre. El soldado va a su aldea y arranca el corazón de la vieja que lo recibe palpitante de amor, y corre por los campos a ofrendarlo a su amada. Y por andar más de prisa, quizás para no mirar aquella flor roja que quema de pasión, tropieza y cae. El corazón rueda por tierra pero no se queja, no gime y anhelante pregunta: ¿te has hecho mal, hijo mío? (La loba, 1921, pág. 29).

Así las cosas en la obra, a punto ya de ser convencida por todos estos guardianes del orden y de la moral establecida de que es necesario entregar a su hijo para

“Refrescar su alma en la valentía que da la seguridad de los que no tienen que mirar atrás para enderezar la ruta de los padres (La loba, 1921, pág. 30),

aparece Angélica, la prostituta perdida y rechazada por todos –cuyo hijo murió por haber sido descuidado- quien rapta al niño y se lo da a María Magdalena para que huya con él y se asiente definitivamente en su ser madre.

Mujer-samaritana

Esta categoría debe su nombre a la obra homónima y para comprender su significado hay que tener presente el conocido episodio bíblico del que fue tomado: la mujer que da de beber a Jesús en el camino el agua fresca y límpida de su cántaro y a quien éste le da luego el agua clara que ha de calmarle la sed eterna.

Dos son las ideas que surgen de este ejemplo: la existencia del prójimo, al que se debe amar, y la idea de la misericordia que se le debe tener sin que importe, en ambos casos, quién fuere ese prójimo.

La protagonista de **La samaritana** (1923) sintetiza bien estos preceptos:

¿Para hacer un bien tiene antes que saber a quién lo hace? (La samaritana, 1923, I acto).

Esta samaritana incidentalmente se cruza en la vida de Miguel Fauss. A partir de la posibilidad de salvar esta vida no le importa destruir su propia vida en el encierro de su cuarto al que la samaritana ve como “pequeñísima felicidad”. Pero es de esta manera que su propia vida de mujer obligada a ciertas transacciones para poder sobrevivir parece rescatarse.

María, tal es el nombre también de la protagonista samaritana, justifica su vida con el hombre fiera del que ha logrado escapar, con estas palabras:

Lo que yo no he podido entender nunca es por qué causa, siendo el mundo tan grande y tan rico, tengamos algunas mujeres que sufrir hambre. (La samaritana, 1923, I acto).

Al igual que las prostitutas de **La loba**, María también es víctima del orden social establecido pero dentro de ese orden social le está permitido moverse con un poco más de libertad y además podrá abrazar proyectos, podrá realizar algunas cosas dentro de ese orden social.

Es así que le propone a Miguel, artífice de oficio, lanzar:

... una moda al alcance de todo el mundo (La samaritana, 1923, I acto).

El orden social imperante en su época le permite a este tipo de mujeres sacrificadas un margen para ambiciones personales y pensar en un posible ascenso a nivel económico, pero partiendo del trabajo puesto que:

...el dinero es el precio del trabajo; ningún hombre que no fuera el trabajador debería tener dinero. (La samaritana, 1923, I acto).

La confianza que María tiene en el trabajo, como medio para crecer económicamente, es total:

Los capitalistas empiezan muchas veces como usted (La samaritana, 1923, I acto).

Pero este trabajo no puede ser para el bien de uno mismo. En medio de su sueño de grandeza habla a Miguel sobre los obreros que debería tener y refiriéndose a éstos dice:

... asociarlos, participarles o, si no quieren, darles jornal. ¡Qué hermoso debe ser poder dar trabajo a los hombres! ¡Arrancarlos de la miseria o de la calle con una cosa propia y decirles: ¡esto es para ustedes! (La samaritana, 1923, I acto).

Aparece nuevamente la idea de prójimo y la solidaridad ante los que, como ella, poco pueden esperar de los demás y todo de su unión. Claramente parece hablar en este punto la conciencia social de la época.

Miguel se asusta ante la posibilidad de crecer económicamente y se refugia en la pobreza, a la que ve como sinónimo de decencia. Se produce entre ambos el siguiente diálogo:

Miguel: ¡Por lo menos vivo decentemente!

María: Podría vivir igual, ganar más y ser libre. (La samaritana, 1923, I acto).

“Ganar más igual que ser libre”. Ambas premisas se identifican y se vuelven una.

María cumple su primera función como samaritana: le devuelve la confianza perdida a Miguel, lo saca de las tinieblas de su descreimiento y lo recupera para el trabajo que lo hará ascender. Miguel ha tenido de ella la revelación:

Miguel: Me ha sacudido, tengo la impresión de haber visto la luz del sol después de muchos meses de niebla. Yo he venido acá a trabajar ¿verdad? (a la mirada de María). Hay quien trabaja para los demás, quien para sí mismo, y quien para los demás y para sí mismo también; y usted... usted habló... (soñando, casi). Yo he sido hasta ahora la rueda de un molino, el tornillo de una

máquina, el viento que mueve el agua y da la fuerza... la fuerza misma: nada y todo. Y me creía sin importancia alguna. ¡Qué extraño! ¡Qué extraño! (La samaritana, 1923, I acto).

Dos conceptos aparecen aquí como sumamente importantes: “*Yo he venido acá a trabajar*” y “*hay quien trabaja... para los demás y para sí mismo también*”. La primera de estas aseveraciones nos muestra la típica mentalidad del inmigrante (y Miguel Fauss, el protagonista de esta obra, lo es), que vino a la Argentina para alejarse de la miseria y de la discriminación social que se vive por esa época en Europa y para lograr aquí todo lo que no puede lograr en su tierra. Y la segunda frase nos muestra cómo, en su mentalidad, este trabajo lo integrará a la nueva sociedad, redundando en su propio beneficio y en el de los demás. Trabajando para sí y para los demás y dando trabajo a otras personas, se promueve como redentor de los humildes a través del trabajo. De esta manera María, la samaritana, se convierte en sustentadora del orden social establecido y, ubicados cómodamente en este lugar, los encontramos en la misma obra, después de siete años. Con una acotación Defilippis define cómo es esa nueva situación para ellos:

(Departamento moderno. Todo... da sensación de tibieza, de nido). (La samaritana, 1923, II acto).

El hogar, que para la mujer-madre había sido un templo y para la mujer-prostituta un nido de amor, será para la mujer-samaritana un nido de la calma, único lugar apropiado para el hombre trabajador. María dice:

¡Es un nido! Es obra mía. ¡No hay lujo!... Comodidad sí la hay porque un hombre que trabaja tanto como Miguel, necesita que su casa sea un verdadero lugar de reposo... (La samaritana, 1923, II acto).

Pero los sueños del primer acto, de integración con la comunidad, han cesado y, si bien se han integrado económicamente, viven aislados en su comodidad:

Viene poca gente aquí. Somos un poquito egoístas... Trabajamos y venimos a encerrarnos... (La samaritana, 1923, II acto).

Solamente una cosa podrá destruir ese mundo del trabajo y la calma, ese nido del descanso. Un valor al que la “conciencia generadora” (de la cual Defilippis se hace eco) pone por sobre todos los demás: el deber. Y Miguel tiene un deber que cumplir: su verdadera familia que, desde Italia, ha venido para recordárselo.

Al enterarse de que Miguel tiene una familia, María se rebela. Su ser de mujer trata de imponerse:

“Tu mujer soy yo... ¡Yo!... Ésa no es tu mujer... Desde hace años yo soy tu mujer, tu sola y única mujer... Ninguna mujer puede venir a reclamar mi puesto”. (La samaritana, 1923, II acto).

Pero muy rápidamente se recompone, aviniéndose a su papel de sustentadora del orden social establecido, y alcanza un rol que su nombre, María, -segundo símbolo que se le asigna al personaje, también bíblico-, había anticipado desde el comienzo: se convierte en mujer-madre. Mientras Miguel Fauss se tortura debatiéndose entre su deber y su querer, ella corre hacia él “*como una madre*”, según nos dice el autor en una acotación escénica. Y la mujer-madre exclama:

“¡Niño mío!... ¡Hijito mío!... ¡Mi criatura!” (La samaritana, 1923, II acto).

Miguel quiere santificarla, una forma de calmar su conciencia y de negarla como mujer. Le dice:

“Miguel: Has sido santa conmigo... Santa, noble y grande.

María: Mujer, y mujer con un destino que ni tu bondad ni tu amor hubieran sido capaces de torcer...” (La samaritana, 1923, II acto).

María encuentra la justificación de su dolor: el destino, al que ve casi como a una divinidad:

¡Cómo castigas, Destino! (La samaritana, 1923, II acto).

Y a partir de su dolor individual quiere inmolarse por todos los que sufren, cumpliendo profundamente su papel de samaritana:

María: ¡Destino terrible de mi vida!, vuelca todo tu peso sobre mi cuerpo en esta hora y no te vayas más; yo me ofrezco a tu ansia horrible si has de hacer mal a los hombres en la tierra; cébete en mí, que ya no siento nada, dame los dolores eternos de los pobres y mátame bajo el peso de todas las desgracias". (La samaritana, 1923, II acto).

María habla y piensa como lo habría hecho una santa y confunde la idea de destino con lo que impone el orden social establecido: el deber para con la familia y los hijos, sobre todo los hijos:

María: ¡Son los hijos que lo sostienen! ¡Y se lo llevan! ¡¡NO!! (transición) ¡Sí! ¡Ustedes, sí! A ustedes, todo. ¡Todo! Hasta mi vida, hasta mi propia vida que es él mismo. (La samaritana, 1923, II acto).

Y para que cumpla Miguel su destino, ella deberá asumir de nuevo –pero esta vez definitivamente– su ser samaritana, el sacrificio final que libere a Miguel de la más remota posibilidad de caer en la tentación de María: se suicidará, luego de convencerlo de que ya no lo quiere. Con el mismo cincel del artista que hizo de él –y que le valió el ascenso social–, se matará. Sus palabras son significativas:

María: "Tú, que grabaste la belleza en el oro codiciado, cincela en mi corazón esta verdad: por él y para él, y para todo el que vive en la tierra, di mi agua, bebí de él la eterna paz y dejo a su lado mi espíritu que ha de guiarle en el bien, hasta la muerte". (La samaritana, 1923, III acto).

Con este acto de entrega, María devuelve así a su hombre-amante-hijo a su deber: el trabajo y la paternidad.

En **La samaritana** es donde más claramente se ve esa función de la mujer, pero también podemos encontrarla muy bien delineada en el personaje llamado *Angélica* de **La loba** quien, incluso, por sus características y el papel que cumple en la pieza, puede considerarse como el más importante y como tal ha sido visto y tomado por los críticos teatrales de la época.

En el plano simbólico, el nombre Angélica nos hace pensar en esos mensajeros y ministros de Dios, en sus relaciones con los hombres y que cuidan de éstos.

En el plano real, Angélica es la mujer-prostituta por antonomasia.

Sabemos, porque el autor se ha preocupado de informarnos de ello con una acotación escénica, que es:

"Una mujer que ha sido hermosa, entregada al alcohol y a la vida más humillante". (La loba, 1921, pág 15).

Tuvo un hijo pero lo perdió. Igual que María Magdalena, alcanzó convertirse en mujer-madre y se operó en ella un cambio:

"Cuando salí del hospital con mi hijo alzado, comprendí que yo nacía de nuevo. Yo era otra..." (La loba, 1921, pág.17).

La diferencia finca en que Angélica no optó por ser sólo mujer-madre sino que siguió con su vida de mujer-prostituta y su castigo fue la muerte de su hijito. Por lo tanto, la identificación que se produce entre ella y María Magdalena es total y confunde el hijo de ésta con el suyo. Le dice a Magdalena:

“No se enoje, no se aflija. Yo traeré dinero... por él... por nuestro nenito... y por usted... que soy yo misma”. (La loba, 1921, pág. 17).

Para la conciencia social de la época, Angélica representa lo más bajo en la escala moral pero aún así su mal es mostrado como un producto del orden social establecido y se le concede una disculpa por ser quien es:

“No tuve la culpa. ¡Qué sabía yo! Yo he vivido en la calle, creo que nací en la calle. ¡Y bueno! Mi nenito vino de allí, de la calle”. (La loba, 1921, pág. 16).

Emilia, una de las amigas prostitutas, reafirma esta idea de la causa de la prostitución:

“Nunca como ahora veo tan triste nuestro destino. ¿Por qué los hombres nos utilizarán así?” (La loba, 1921, pág. 20).

Como se ha dicho, Angélica alcanza su papel de samaritana y lo hace cuando se transforma en la única capaz de subvertir el orden y permitir, a costa de su sacrificio personal, que María Magdalena pueda huir con su hijo. Pudo haber primado la felicidad individual de Angélica, si hubiera escapado con el niño, al que creía y trataba como suyo, pero optó por entregarlo a la madre para que ésta huyera. Cumplió su tarea angélica y cuidó a María Magdalena y al niño. Sus palabras al cerrar la obra son claves y, debido a la forma y lucidez que adquiere su enunciación, podemos creer que quien nos habla es Francisco Defilippis Novoa:

“¡Tómalo, ándate! ¡Es tuyo! ¿Por qué han de quitártelo si le diste su vida, si le diste tu sangre? ¿Quiénes son ustedes? ¡Hombres! ¡Hijos! ¡Nadie! ¡Y bueno! Si cuando grande reprocha tu vida, la culpa no es tuya, es de ellos y será de él mismo si te niega. La madre no avergüenza nunca, ¿entendés? ¡Nunca! ¡Andáte! Y si no te dan pan, robá, matá por él, para él, para que caiga sobre todos el castigo de este mal que le hacen a todas las mujeres! (con pausa) Los hijos del dolor son como Jesús, el hijo de María, que no tuvo padre, porque fue Dios el padre! ¡Salí! Yo cuido la puerta. (Mirando hoscamente a Carlos y en tono de absoluto desprecio) ¡Padre! No necesita... (A Emilia y Mamá Julia) El amor de las madres es la única verdad que no mancharon los hombres!” (La loba, 1921, pág. 31-32).

Predicados de base: transferencia a otras obras del autor

¿Pueden aplicarse los predicados de base señalados anteriormente a otras obras muy diferentes, producidas por Defilippis Novoa en este período? Puesto que estos predicados se establecen sobre el análisis de formas de actuar, veremos que sí aunque con un mínimo cambio en la personificación de los actantes.

En **El turbión** (1922) se da una situación argumental bastante parecida a la que se mostró en **La madrecita** pero con una variante sumamente significativa: la que abandonará no sólo el hogar sino también a su esposo e hija, será la madre. Y con un agravante: escapa con el prometido de la hija.

Igual que Jorge (**La madrecita**), Sofía será presa de una pasión incontrolable, de la que el autor nos da cuenta con una acotación escénica: el momento en que Armando (el prometido de su hija) la toma en sus brazos y se produce para ambos la revelación de su amor; e, igual que Jorge, volverá al cabo de los años, vencida, en busca de la tranquilidad de su hogar.

Sofía tiene una forma de ser absolutamente contraria a la de Sara (**La madrecita**). Su forma de actuar es la de un hombre, es quien domina en la casa. Y la relación para con su hija es también opuesta. Allí donde había amor, ahora hay odio. Su hija le pregunta:

“... Mamá... ¿por qué has llegado a odiarme...? ¿Quién me quita de delante de tus brazos, que eran mi amparo, tu pecho, que era mi descanso? ¡Madrecita! (El turbión, 1922, I acto).

Es muy importante la acotación que hace Defilippis que muestra el cambio, aunque sea momentáneo, que estas palabras operan en la madre:

“(Sofía, inconciente, como cediendo al instinto que despierta, ha recogido el cuerpo de Celia y la ampara, inundando su rostro con lágrimas)”. (El turbión, 1922, I acto).

¿Qué lleva a Sofía a que muestre, en sus diarias acciones, odio hacia su hija? ¿Por qué esta reacción tan antinatural que atenta contra el instinto de madre que -según Defilippis- existe? Sófocles (curioso nombre de uno de los empleados de Sofía) introduce un indicio del drama de ésta:

“Joven y hermosa y más bella que la hija”. (El turbión, 1922, I acto).

Y otra acotación escénica reafirma que en esas palabras se encuentra el drama:

“(A las últimas palabras de Sófocles responde con un gesto que expresa toda su lucha y su tragedia...)” (El turbión, 1922, I acto).

La reacción de Celia al enterarse de que su madre la engaña es negarla:

“No es mi madre, porque mi madre, la que me crió, la que me enseñó a ser buena, la que se sacrificó por darme una alegría, no pudo ni podrá destrozarme mis ilusiones, mostrarme así, hasta el fondo, el horror, el espanto de esta vida”. (El turbión, 1922, I acto).

No obstante este rechazo, pasados los años, cuando Sofía vuelva vencida y vieja, Celia la recibirá sin un reproche. Al igual que Sara, **La madrecita**, habrá cuidado el hogar y perdonará.

En esta obra, el esquema de mujer-madre se da, pero ha habido una traslación de la función de madre a la hija, la que desde el principio de la pieza fue pintada como un ser mucho más austero que la madre.

La madre, joven, enérgica y ambiciosa, ha cumplido el papel que en **La madrecita** cumplía Jorge. Es decir que la función de agente estabilizador del orden social establecido es llevada a cabo por Celia, en su doble papel de mujer-hija, mujer-madre de su madre.

En **Los inmigrantes** (1921) Defilippis Novoa plantea en verdad un conflicto que tiene poco que ver con las temáticas de desarraigo, rechazo por parte del medio, nostalgia del pasado o de su lejana tierra o incertidumbre por el futuro, hacinamiento y pobreza, en algunos el fantasma de la guerra: muchos de los posibles dramas a los que pudo dar lugar la inmigración o que trae consigo el inmigrante.

El problema central es netamente personal y ciertos diálogos que no gravitan sobre la historia dan el tinte de inmigración. Cabe destacar que los personajes principales, todos italianos, no hablan con la jerga que habitualmente se les adjudica en el teatro de la época.

Encontramos las parejas mujer-madre y hombre-padre a las que se anexa ahora un tercer predicado: hombre-marido.

El hombre-padre está representado por Antonio quien, como la mayoría de los personajes que cargan ese rol en la obra de Defilippis, no ha cumplido con sus obligaciones paternas: reconocer al niño, fundar un hogar-templo para él.

Vicente, quien se casó con Teresa y asumió la paternidad de Andrés, ha sido el fundador de esta casa modelo. Se refiere a Andrés hablando con su esposa y le dice:

“Tu hijo, no... ¡no! Mi hijo... Es mi único amor en la vida...” (Los inmigrantes, 1921, pág. 20).

Pero después de años, el hombre-padre quiere ejercer “sus derechos” sobre Andrés, algo también típico en este personaje. Entiende la paternidad como continuación de rasgos; notamos elementos naturalistas; se dirige a Vicente diciéndole:

“No pudistes (sic) doblar mi carácter en él, que es mi continuación. Le he hablado, le conozco, no me niega ni el físico. A los diecisiete años yo era igual...” (Los inmigrantes, 1921, pag. 22).

En el enfrentamiento de los tres, el que pierde firmeza es el orden social establecido. Surge entonces una figura que cumplirá la categoría de samaritana y que impedirá la destrucción del hogar-templo: Pascualín. Aún a costa de su absoluta bestialización y deshumanizado totalmente, mata a Antonio en el momento en que está por revelar la verdad a Andrés.

El hogar

El hogar –visto como bastión del orden social y como único lugar donde es posible encontrar la felicidad, entendida ésta como calma y permanencia, como defensa ante los ataques del mundo exterior- es otro de los leit motiv de la concepción defilippiana. Es que el hogar representa ante todo la seguridad y -si está formalmente establecido- se tendrá la sensación de encajar perfectamente en el engranaje de la sociedad de la época.

En **Una vida** (1921), Marta aparece como la samaritana, que por el bienestar económico de su familia y la reconstrucción de la casa paterna se sacrificará, casándose con quien no ama. Pero es la misma persona que puede comprar y fabricar una apariencia de seguridad para los suyos.

Angela, la hermana, guiada en todo momento por su interés de quedarse con César, le dice, recordándole su deber:

“... destruirás tu obra, esta pequeña y miserable felicidad de tu casa, que debe ser la única satisfacción en tu desgracia”. (Una vida, 1921, II acto).

Y la convence de que debe sacrificarse con estas palabras:

“(Debés a tus padres y a tus hermanos) mucho más de lo que les has dado... Si querés que crean en vos y no te maldigan, seguí dándoles. Si ayer fue pan lo que les diste, que hoy sea tranquilidad y tu misma vida. Pero no te canses nunca de ser generosa”. (Una vida, 1921, II acto).

Dolores, la madre, al enterarse de que Marta se ha entregado a Guillermo para salvar el bienestar del hogar paterno, le dice:

“Pobrecita, ¡pobrecita! Pero yo no te pedí esta desventura, yo no te pedí esta desgracia, no ni nadie de esta casa... Soy yo ahora la que tengo que retarme por... no haber supuesto que una hija mía iba a valorizar tan en poco la honestidad de la familia, para cambiarla por el pan que hemos comido este año y por la alegría que entró con ese pan...” (Una vida, 1921, II acto).

No obstante, “la honestidad” de la familia quedará a salvo cuando Marta se case con Guillermo, aunque no lo ame, y la madre quedará tranquila y el honor familiar salvado. Esto muestra hasta qué punto la apariencia se convierte en la mayor virtud. Marta dice a Guillermo:

“... acepto casarme para salvar el honor de ellos...” (Una vida, 1921, II acto).

Guillermo le ofrece:

“... todo lo que tengo; la tranquilidad de los tuyos, la seguridad de tu vida...” (Una vida, 1921, II acto).

Por su parte, don Pedro, el padre, prefiere el autoengaño y se niega a ver la situación de tensión que hay en su casa, encantado con la idea de tener un yerno con ascendiente político. Sus planteos tienen la mayor inocencia y un tono idílico. Le dice a Marta, que está debatiéndose entre el deber y el querer:

“¡No me engañó nunca!... Hacéte la sonsa, nomás, pero ya te veo un día de éstos, colgada de mi cuello, diciéndome al oído: papito, usted esta noche se viste bien, yo le plancho el traje bueno, se pone una corbata que yo le he comprado y... atiende a un señor que le quiere hablar... Y el señor ese viene a pedirme nada menos que el tesoro de mi casa... y yo, serio, se lo niego primero, miro la cara de mi reglona y si veo que va a largar el llanto me apresuro a decir que sí... y que el novio dé brillo a la familia y orgullo al suegro, como su hija lo merece”. (Una vida, 1921, II acto).

Esta visión de lo que debe ser un casamiento, tan típica de la clase media, cambia totalmente ni bien el yerno deja de tener peso político. El padre será ahora el que le diga:

“... no me supo defender tu marido (confidencial). Yo nunca te lo quise decir, pero te lo digo ahora que nos vamos; a mí me dijeron que el Guillermo Núñez de antes no era el mismo... ¡La política es así! Estás hoy arriba, mañana otro ha subido sobre tu cabeza! Aquí no hay trabajo más positivo que el campo... El marido de Chela es todo un hombre... Vos tuviste poca suerte (a la protesta de doña Dolores). Sí, señora, es necesario que se lo diga en descargo mío... confieso que me equivoqué, y vos debiste haberlo visto”. (Una vida, 1921, II acto).

En las palabras del padre vemos un hecho real de la época: el desgaste de la clase media, que necesita echar mano a la apariencia, y la cada vez menor influencia y participación que tiene en el gobierno. Se da un desplazamiento del poder de esta clase a la oligarquía, que se refleja en la asunción a la presidencia, desde el mismo radicalismo, de Marcelo T. de Alvear en 1922. Los terratenientes vuelven a mostrarse como modelo de valores y de hombría y un ejemplo de esto lo da el marido de Chela.

El sacrificio de Marta resultó vano; sus padres tienen ahora otro objetivo: el campo, y adueñarse de él implicará la devolución de la fuerza y de la voluntad perdidas. Esto se ve en las siguientes palabras de Pedro:

“... ahora sí, en el campo, volveré a tener voluntad y vista y entonces (alegre), entonces sí haré por lo que no hice antes”. (Una vida, 1921, II acto).

En **Los desventurados** (1922), José nos explica el sentimiento que brinda el refugio del hogar:

“Si pudieras saber lo feliz que me siento aquí, en el recogimiento de este rincón. No cambiaría el oro del mundo por esta pequeña felicidad de mi vida”. (Los desventurados, 1922, pág. 161).

Del mundo circundante, los dos únicos que tienen abiertas las puertas incondicionalmente son los amigos. Compañeros unidos por la fidelidad y el amor, son ellos los que pueden estar y cenar:

...“en plena paz, como yo deseo ver siempre mi casa”. (Los desventurados, 1922, pág. 163).

¿Mas qué pasa si los que fallan son los cimientos del hogar y no hay una mujer-madre dispuesta a sacrificarse en lo individual? La estructura familiar se derrumba. Tal es el caso de **Los desventurados**, pero con el agravante de que en el propio hogar de José, en su templo, conviven y lo engañan su esposa y un amigo. Sin embargo, el planteo no es lineal: la personalidad de la esposa aparece escindida: por un lado, ama al amigo de su esposo, pero por el otro, siente el peso de su deber:

“Tengo un deber, sobre todas las cosas”. (Los desventurados, 1922, pág.164).

El cumplimiento de este deber configura a la vez su cárcel y su orgullo. Le dice a su amante:

“... no me obligues a renegar de esto (el hogar) que para mí es un orgullo”. (Los desventurados, 1922, pág.164).

En aras de la solidez de ese hogar va creciendo la mentira y José preferirá vivir en su engaño antes que perder su paz. Es realmente difícil para estos hombres, con una escala tan confusa de valores, aceptar que la isla de paz de su hogar es falsa. José lo explica:

“... ahora puedo explicarte por qué me siento feliz aquí, en este rincón, leyendo y fumando, aunque más no sea haciendo rayas sobre un papel en blanco. Es que hay que saber lo que cuesta la vida; hay que dejar correr los años, irse agobiando por la labor, para valorar la casita, la mujer, la tranquilidad de una paz como ésta...” (Los desventurados, 1922, pág. 167).

La lucidez haría ver el engaño y el engaño destruiría la calma. Por lo tanto, es mejor no ver y vivir confiado.

Pero hay un testigo lúcido en esa casa, Eduardo, que prefiere la verdad a la mentira. Dice:

“Si hace feliz la mentira, si hace feliz el más infame de los engaños, renuncio a la felicidad... Para los confiados sí, de ellos es la felicidad. Viven en un eterno paraíso. No alcanzan nunca la realidad. Yo no creo en los soñadores, pero sí en los cobardes. Hay quien se deja engañar por cobardía y quien por temor”. (Los desventurados, 1922, pág.167).

Sin embargo, José no está de acuerdo con esto: él prefería el engaño, puesto que traía el orden:

“... yo tenía ya demarcada mi vida; unos años más y mi casita; unos años más y mi vejez; otros años más y mi muerte. Pero hasta que ella llegara, todo el bien que pudieran hacer mis manos: en mis amigos, en mis compañeros, en todos...” (Los desventurados, 1922, pág.169).

En este esquema (que habla sobremanera de la mentalidad de la conciencia de la época) la mujer, si bien no se somete a no hacer lo que desea, tampoco se resigna a matar los sueños del esposo; por eso miente y lleva una doble vida. Le dice a José:

“Nunca hubieras sabido nada. Contra mi felicidad estaba tu felicidad, tus proyectos, tu casita, tu vejez, tu vida de hombre generoso y bueno que quizás hubiese llegado un día a quebrar la pasión que no te pertenecía, y ahora! Yo pregunto: ¿por qué nos han hecho este mal? ¿Por qué? ¿Por qué te han dicho?” (Los desventurados, 1922, pág.174).

Es la estabilidad del hogar de la clase media que surge, la cara que ésta ofrece al mundo, lo que se derrumba y, ante esto, “la conciencia generadora” prefiere mentirse. El mal no es haber engañado al esposo o mantener una doble vida. El mal surge en el momento en que el engaño se descubre y, oponiéndose a esta realidad, es que José matará al que lo sacó de la oscuridad y al que con la verdad destruyó su felicidad.

Segundo tipo de producción: ética universal – teatro de ideas

A partir del año 1925 vemos un cambio en la forma y en el contenido de las obras de Defilippis Novoa. Abandona el teatro de asunto -la línea argumental- y se vuelca a un teatro de conceptos e ideas con propuestas precisas que, de cumplirse, salvarían e impedirían (según el autor) el creciente caos social.

Con motivo del estreno en 1927 de **María la tonta**, Defilippis Novoa dice unas palabras que sintetizan bien este cambio, que son citadas en un ensayo por Juan Carlos Ghiano:

“Un simple hecho en la vida diaria me sirve de apoyo para elevarme hasta las regiones siderales. Prescindo pues del “asunto”. Para mí ha terminado, por lo menos por ahora, el período del folletín.

Ideas, conceptos, modos de apreciar y ver son materiales más que suficientes para construir un drama". (1959, pág. 37).

Pero en este cambio de formas teatrales no hay que ver un acto individual sino un cambio de enfoque a nivel mundial de lo que deben ser el teatro y el arte.

Como veremos, la renovación de las formas teatrales coincide con nuevos postulados éticos.

Una revolución estética había comenzado, viéndose al teatro como un instrumento para el cambio social e individual y la comunicación.

Este nuevo concepto de teatro quedó formulado en 1879 por Henrick Ibsen, con **Casa de muñecas**, primera obra en que se habla libremente desde un escenario sobre temas hasta entonces no tocados: la libertad de los individuos, el mundo en que se vive, el amor (no ya el deber) que debe unir a un hombre y una mujer, la libertad del ser humano, la condición femenina y todos los tabúes sociales.

George Bernard Shaw fue todavía más allá: rompió las formas dramáticas realistas que todavía Ibsen utilizaba, recurrió a las parábolas, mostró a la inteligencia como un bien supremo, obligó al espectador a una toma de conciencia, sentando las bases del "distanciamiento" de Brecht. Aparecieron en el teatro los grandes temas: la justicia, la razón, la libertad, la verdad, la dignidad. Y sobre todo apareció claramente el afán de didactismo: el teatro hecho una escuela.

Con Ibsen, Shaw y Brecht aparece una nueva concepción del drama y de la vida. En palabras de Luis Gregorich:

"Ya no se trata tanto de resaltar la condición trágica del hombre ni de descubrir sus penurias inmutables y eternas, como de mostrar la inserción social e incluso la determinación política de los deseos, los sufrimientos y, en general, las acciones humanas". (1982).

Defilippis Novoa conoce estas nuevas propuestas teatrales como así también los nuevos movimientos de teatro experimental que se producen en el mundo, cosa que demuestra en el reportaje que Arturo Cerretani le hiciera antes del estreno de **He visto a Dios** y, aunque sin la capacidad escénica ni intelectual de los dramaturgos europeos nombrados, intentó llevarlas a cabo en su teatro.

Sobre esta misma revolución en las nuevas corrientes dramáticas, Mirta Arlt ha dicho:

"El texto ahora ha pasado a ser un punto de arranque, a veces un pretexto, y hasta hemos llegado a tener teatro sin texto". (1971, pág. 10).

Otra gran influencia que recibe nuestro autor y que marca un avance enorme en su concepción temática y teatral, es la de Luigi Pirandello, padre del teatro del disconformismo, cuya propuesta revolucionó la escena. En cuanto a los temas, que se dan como en contrapunto, aparecen: la incidencia del tiempo en los caracteres, la autonomía de los personajes, descomposición de la personalidad en tantos fragmentos cuantas perspectivas la contemplan, el relativismo consiguiente, el conflicto entre la norma y el contenido, entre la vida y la forma, entre la pasión y el precepto. Es necesario destacar que estas tres últimas antinomias anotadas ya habían dado origen a numerosas obras de Defilippis Novoa, anteriores a este período.

En una entrevista realizada a Pirandello por Homero H. Guglielmini, aquél dijo que su teatro es un teatro instantáneo, en el que la vida pulsa como un torrente, como una improvisación y, sin embargo, ese acontecer se vierte en formas. En esta frase está la clave del dinamismo que se da en su obra, que también aparece, aunque en forma menos lograda, en la última etapa de Defilippis.

El teatro pirandelliano puede basarse en tres premisas: tedio-hastío-aburrimiento, premisas que también veremos aparecer en muchos de los personajes del autor que nos ocupa.

El tratamiento que se le dé al tiempo reviste, asimismo, una gran importancia. Aparece la noción de tiempo intuído, la ruptura del tiempo cronológico, la detención del tiempo dentro de una

conciencia, en un momento que no es sino eternidad, cosa que se percibe en El alma del hombre honrado.

En estos nuevos modos de encarar el espectáculo escénico, aparece rota definitivamente la cuarta pared; a partir de ahora el espectador cumplirá un papel sumamente importante ya que deberá interpretar el concepto y la propuesta que el autor le quiera brindar.

Todos estos autores europeos se conocían en nuestro país e, incluso, algunas de sus obras se representaban en nuestros escenarios. El 7 de setiembre de 1923, la Compañía Argentina de José Gómez estrenó en el Teatro Liceo, en traducción de Joaquín de Vedia, **Así es si os parece**, de Pirandello, obra que se basa en las distintas posibilidades de verdad y mentira, de realidad e irrealidad, y que habría de influir de manera notable en nuestros autores.

El 9 de junio de 1926, en el teatro Blanca Podestá, se estrenó **Santa Juana**, de G. B. Shaw, obra que abría nuevas posibilidades para la concepción escénica y que presentaba a nuestro público a unos de los personajes **elegidos** que no se detienen ante el mundo y con capacidad para acceder a revelaciones trascendentes. También en 1926 se estrenó **Vestir al desnudo**, de L. Pirandello, en la que se dan los juegos de planos contrapuestos tan efectos a este autor.

El 16 de setiembre de 1927 la representación de **Seis personajes en busca de un autor**, también de Pirandello, en Buenos Aires, expuso la aventura de los personajes cuyas fantasías se convierten de golpe en la vida misma y, también, la del comediante atrapado en su propio juego.

Muchas de estas obras, al ser examinadas, resultan artificiosas e inverosímiles y nos enfrentan con un ejercicio lúdico intelectual que, para ser entendido, necesita la complicidad racional del espectador.

Por otra parte, es también en estos años que Defilippis amplía sus lecturas de los rusos Tolstoi y Andreieff, situados en corrientes realistas y simbolistas, preocupados por cuestiones humanitarias y sociales; Máximo Gorki y su visión naturalista con que pinta al hombre en la sociedad.

Además, por traducciones francesas y españolas, se vincula con los expresionistas alemanes que, aún antes de la guerra de 1914, presintieron los peligros que amenazaban al hombre en su esencia. Al decir de Ilse Brugger:

“Opusieron a la importancia otorgada al carácter la insistencia en el papel decisivo del alma. Su mensaje se dirigió al hombre concebido dentro de conexiones ontológicas y metafísicas, sobre la base de un restablecimiento de valores. Su sueño fue el nacimiento del ‘hombre nuevo’ que conoce toda la crueldad de la existencia pero tiene suficientes fuerzas anímicas para superarlas” (1968, pág. 77).

Esta tendencia se dio en el teatro alemán desde 1912 hasta 1922, pero todavía hoy sigue influyendo en el teatro universal.

Sabemos que Defilippis Novoa leyó a Kaiser quien, con sus recursos expresionistas, construyó un teatro condicionado por el experimento cerebral. Sus obras reflejan su concepción de que el teatro está llamado a representar choques entre ideas. **Los ciudadanos de Calais**, 1912, postulaba el nacimiento del hombre nuevo, que se sacrificaría para lograr un futuro mejor para la humanidad, idea que en cierta medida retoma Defilippis. En su trilogía **Gas**, (1917-1920) –citando nuevamente a Ilse Brugger- Kaiser:

“insinúa la completa destrucción de los hombres que viven en función de algo y dependen de un poder tan etéreo como siniestro, cuyo símbolo es el gas” (1968, pág. 81).

Ernst Toler y Carl Steinheim (quienes con métodos expresionistas ejercieron una feroz crítica política) influyen, como los anteriores, en Defilippis Novoa, contribuyendo a su cambio de concepción del teatro.

Pero no se puede aislar a nuestro autor de un movimiento general de apertura y producción que se dio en nuestro país alrededor de 1926, cuyas coincidencias generacionales sorprenden. Ejemplo de esto son: Cuentos de Pago Chico, de Roberto Payró, en 1923; Las fuerzas morales,

de José Ingenieros, 1923; Calcomanías, de Oliverio Gironde, en 1925; El tamaño de mi esperanza, de Jorge Luis Borges, en 1926; Los desterrados, de Horacio Quiroga, 1926; Días como flechas, de Leopoldo Marechal, 1926; Don Segundo Sombra, de Ricardo Güiraldes, 1926; El juguete rabioso, de Roberto Arlt, 1926; la segunda época de la revista Proa, con la dirección de Borges, Güiraldes y Pablo Rojas Paz; la publicación de la revista Martín Fierro, entre 1924 y 1928; las producciones poéticas de Ricardo Molinari, Raúl González Tuñón y Baldomero Fernández Moreno; Poemas de Amor, de Alfonsina Storni, 1926; Los días y las noches, de Norah Lange, 1926; El inglés de los güesos, de Benito Lynch, 1924; Barcos de papel, de Álvaro Yunque, 1926; los enfrentamientos entre los grupos de Boedo y Florida; agrupaciones teatrales de vanguardia, germen del teatro independiente; son algunas muestras tan sólo de lo que podría ser el dinamismo y la fuerza intelectual de Buenos Aires por esa época.

Dos de estas obras, El juguete rabioso de Roberto Arlt y Don Segundo Sombra, de Ricardo Güiraldes, pueden compararse bastante con El alma del hombre honrado, María la tonta y He visto a Dios, de Defilippis Novoa, en tanto todas son obras de aprendizaje: el protagonista deberá pasar por una serie de pruebas, de ritos iniciáticos, para convertirse en héroe o en un hombre elegido, capaz de vivir en este mundo.

Analizaremos ahora las obras de Defilippis correspondientes a este segundo período para ver cuáles son los presupuestos éticos que maneja y cuáles las propuestas morales que, como fiel exponente de su época, nos hace.

En El alma del hombre honrado, 1926, nos encontramos con Ramón Cáceres, un hombre que ha cumplido con todos los mandatos que la sociedad le dictaba y se ha convertido en el alumno ideal que el orden imperante había querido lograr: marido fiel, padre abnegado, hombre trabajador. Su casa-isla, sin embargo, mostrará fisuras en sus cimientos morales y, ante esto, totalmente desengañado, decidirá suicidarse. Notemos qué distinta es la actitud de este protagonista a la de José, de Los desventurados. Han pasado cuatro años entre una y otra obra y ahora la “conciencia generadora” ya no puede ocultarse las verdades y decide recuperar su calma con la muerte. Pero no lo logrará ni aún así. Ramón se tendrá que enfrentar con la más terrible realidad y tendrá también que asumirla, convirtiéndose así en hombre-símbolo.

En el segundo acto, las acotaciones escénicas que el autor hace son sumamente innovadoras en nuestro teatro y propone una fantasía, algo onírico, con juegos de luces, cortinados y vestuarios negros en un escenario prácticamente vacío. Defilippis logra crear de este modo ese clima de eternidad en el que el tiempo no existe, ni tampoco las personas, iniciándose un diálogo entre las almas que son en realidad conciencias.

Comienza así el peregrinar del alma del hombre honrado y los sucesivos pasos y pruebas que lo llevarán a darse cuenta de que su honradez fue sólo una máscara, una forma de vivir tranquilo. El alma de los suicidas que en la vida habían cumplido roles específicos en los que más se cuidaban las formas que los contenidos, le revelarán la verdad. Estos son: un juez puntual por aparentar seriedad, un cura que:

“representa el amor dogmáticamente” (El alma del hombre honrado, 1926, II acto)

Un policía que sufre porque no sabe más qué obedecer:

“...extraño los procedimientos. Aquí no se puede pegar ni gritar ni perseguir a nadie” (El alma del hombre honrado, 1926, II acto).

El hambriento que grita la injusticia del mundo; el criminal que lo es porque la sociedad así lo ha establecido. Todas estas almas conjugadas son los hombres que en la vida integraban el engranaje del orden social, con sus tácitas alianzas.

Una sola de estas almas, la del hombre que sonrío (que parece ser la de Dios), parece estar aparte de esas complicidades y desde lo alto mira a los demás socarronamente. El criminal dice de él:

“Es el más viejo de los suicidas del mundo; se ha desprendido en absoluto de su carne. Es ya casi la conciencia genial que va a entrar en el reino de la verdadera lucidez... respetemos a la eternidad”. (El alma del hombre honrado, 1926, II acto).

En el alegato que Cáceres pronuncia en el segundo acto podemos encontrar la defensa de los valores de la primera época de la producción de Defilippis:

“La patria, la madre, la mujer amada” (El alma del hombre honrado, 1926, II acto).

La mujer aparece como:

“...diosa, virgen y mártir, tendiendo sus blancos brazos para alzar al caído”. (El alma del hombre honrado, 1926, II acto).

Ante esta afirmación los suicidas ríen. Pero siguen desfilando los valores:

“Trabajar, trabajar, trabajar... Alcancé el resplandor de la riqueza. Todo era bello entonces. A nuestros pies caían los derrotados. ¡Qué importaba! A nuestro paso imploraban los que nunca alcanzaron nada. ¡Qué importaba! (El alma del hombre honrado, 1926, II acto).

Vuelven a reír los suicidas y se vuelven a afirmar estos valores cuando Cáceres explica:

“¡Mi honradez! Sí, señores. ¡Mi honradez..! Obediencia, disciplina, respeto a la ley, sacrificio... quise formar mi mundo entero dentro de las virtudes inalterables de la raza; quise ser Dios en él... Mi mundo era mi hogar... Fui Dios en mi mundo y hombre en el mundo de los hombres. Como hombre respeté las leyes: no robé, no maté, no hice otra cosa que ganar para los míos cuanto pude... Y como Dios impuse en mi casa mis leyes...” (El alma del hombre honrado, 1926, II acto).

Ante el acoso de los suicidas, Cáceres se va dando cuenta de que por su falta de toma de partido ante las cosas que en la tierra suceden, ha sido cómplice en verdad de todas las vilezas. Se rebela:

“Yo no me maté para esto”. (El alma del hombre honrado, 1926, II acto).

Y luego se produce su anagnórisis:

“Es mil veces más miserable acusar a un caído que matar a un poderoso. Dadme la vida de nuevo y os prometo...” (El alma del hombre honrado, 1926, II acto).

Por primera vez se siente humano y, por lo tanto, tan culpable como el resto de los hombres. Ha cumplido su primera prueba de iniciación. Al alcanzar su modestia, el alma del hombre que ríe, *“abandonando su ironía perpetua y contando un tinte de solemnidad”* (según acotación del autor), le dice que ha llegado la luz a él. Lo manda al mundo a tratar de reparar el mal que hizo, a limpiarse de la brutalidad ciega y poderosa, a alumbrar el camino de las almas y a volver, triunfante o derrotado, cuando sienta desfallecer su fe, para que sólo entonces le sea dicha la verdad. Así comienza la misión del hombre honrado. Nuevas pruebas lo esperan en la tierra y alcanza toda la desesperación posible, hasta darse cuenta de que:

“... nada es malo en el mundo... Al final de la vida la única ventura es el bien que hemos hecho. Pero ser bueno no basta; hay que ser justo, y para ser justo hay que ser puro. La pureza trae consigo la comprensión...” (El alma del hombre honrado, 1926, III acto).

Todos los valores familiares de los que antes se ha hablado resultan ahora insuficientes; se añade a éstos la comprensión y se ve la pérdida de la moral como la verdadera muerte. Nuestro protagonista le dice al hijo:

“Sufre, lucha y sé héroe; de cualquier cosa pero héroe. Hoy que todo es chato, el valor de los anónimos debe crear la epopeya, aunque más no sea con la locura de un fracaso”. (El alma del hombre honrado, 1926, III acto).

Aparece el concepto de heroísmo, entendido como esfuerzo eminente de la voluntad y de la abnegación, que lleva al hombre a realizar hechos extraordinarios en servicio de la comunidad, aunque este hecho extraordinario sea asumir su derrota individual o su pobreza.

Luego de caer en el peor de los infiernos, al reconocer cómo son en verdad su mujer e hijos, vuelve al tribunal de los suicidas. La figura del hombre que sonríe siempre aparece definitivamente como eternidad. La acotación escénica es significativa:

“... Al levantarse el telón, oscuridad absoluta. Va clareándose poco a poco y deja ver la figura de “EL HOMBRE QUE SONRÍE SIEMPRE”, como quedó en el acto segundo, esto es, agigantado, tal si fuera la imagen de la Eternidad o el Destino. Sus vestiduras negras arrancan del suelo y cubren sus hombros. Deberá parecer que emerge de la tierra en un impulso incontenible de elevarse...” (El alma del hombre honrado, 1926, III acto).

Cáceres se rebela contra el tribunal que lo ha hecho lúcido:

“Yo no les pedí la lucidez que me ha permitido ver la miseria moral de los míos. La clarividencia que me dieron para volver al mundo pudieron dármela cuando estaba en él; cuando mis brazos eran mis brazos para imponer la verdad con la fuerza que me daba mi carne...” (El alma del hombre honrado, 1926, III acto).

Aparece la concepción de los hombres-dioses y, finalmente, Cáceres sale de su catábasis para volver al mundo que lo ha decepcionado y cuya existencia aparece grotesca. Ha alcanzado su conciencia:

“Tú eres hoy, hoy que has podido maldecir de tí mismo al maldecir de nosotros, la conciencia de tu vida, a la que ahogaste con las pasiones innobles de tu carne”. (El alma del hombre honrado, 1926, III acto).

Y alcanzamos así las propuestas de la obra:

“Irás comprendiendo cuando... puedas ver en cada hombre un hijo, un padre, un hermano y, en todos los hombres un solo amor para amarles y salvarles”. (El alma del hombre honrado, 1926, III acto).

“¡Por fin! Destruirlo. Tú lo has dicho: destruirlo (al mundo) hasta que no quede piedra sobre piedra. Pero no basta destruir, hay también que crear. Destruir sus bases, sus fundamentos, hasta su más sutil pensamiento y, sobre las cenizas, sobre los escombros humeantes de la gran catástrofe, crear un mundo mejor, el mundo de la verdadera felicidad”. (El alma del hombre honrado, 1926, III acto).

Pero estas propuestas parecen más gritos desesperados que soluciones. En verdad la obra es absolutamente nihilista: el mundo terreno del que la clase media había hecho su religión, con el hogar como templo, se desmorona; nada queda en pie, ninguno de los valores por el cumplimiento

de los cuales habían entregado su felicidad. Y no les queda disculpa para amainar un poco su responsabilidad. La eternidad dice:

“Tú, hombre, vienes decepcionado del mundo que construiste con tu esfuerzo. Has visto, desde este plano astral, que tu creación es grotesca”. (El alma del hombre honrado, 1926, III acto).

Mas ¿qué ha encontrado en ese plano astral al que fue tratando de encontrar su alma? Almas de hombres suicidas, almas que no pueden solucionar nada de lo que pasa. Ante la eternidad, Ramón se rebela:

“¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Qué sueño tan atroz! Yo no me maté para esto”. (El alma del hombre honrado, 1926, III acto).

Todo ha perdido su razón de ser, hasta la religión y la idea que se tenía de un Dios todopoderoso y salvador. El hombre queda librado a su conciencia y ni la muerte lo salva, pero su conciencia lo asusta. Y ante esto vislumbra una nueva posibilidad de salvación: si la vida es un infierno y la eternidad también, si no se puede confiar en los hombres pero tampoco en Dios, lo único posible será hacer de él mismo un Dios:

“Lleva tu alma a los rincones de la tierra, sigue al hombre en su ignorancia, sufre al contemplar su barbarie y cuando puedas mirarle sin llorar es porque en tu cerebro se ha hecho la luz, reina en tu corazón la bondad verdadera y has empezado a ser Dios”. (El alma del hombre honrado, 1926, III acto).

La propuesta es sencilla, pero ¿cómo llevarla a la práctica? Nada se dice de eso ni tampoco qué pasará de nuevo en la tierra. El grito de: “¡destruir, crear, crear!” se vuelve así una desesperada expresión de deseo y nada concreto ni viable. La revelación que Cáceres alcanza es individual, por lo tanto no basta, no podrá cumplir su cometido. Y el grito apocalíptico de “destruir, crear” se irá convirtiendo en un eco.

En *María la tonta* (1927), el planteo es similar. Toda la obra está construida sobre dos líneas paralelas: realidad vs símbolo. A partir del retablo 6º se clarifica el símbolo y sabemos que la protagonista no es otra que la virgen y que la vieja es María Magdalena: dos mujeres que ha habido sido tomadas en otras obras de Defilippis, la primera como símbolo de madre y la segunda, como símbolo de prostituta.

Igual que en *El alma del hombre honrado* (1926) todo lo que suceda en el ámbito de la realidad mundana será un desastre. La calle, una selva en la que reinan los patoteros, futuros abogados. La cárcel, un infierno donde se debaten prostitutas asumidas en su rol. La religión oficializada, representada por las monjas y las hermanas de la cárcel, en posición similar a la del alma del cura en *El alma del hombre honrado*. La justicia terrena, igualmente oficializada, eternizándose en la nada. En fin, todo lo que pasa en la tierra está visto como calvario y se presenta a la tierra como un lugar donde las enseñanzas de Jesús se han perdido.

María le dice a Jesús:

“Sí, hijo mío. El camino de la desventura, en el mundo de los hombres, no ha cambiado para la vida de los infelices. Tú perdonaste a María Magdalena para enseñar al mundo que nadie es juez en la tierra porque todos pecamos, pero el mundo no comprende tu lección, hijo mío”. (María la tonta, 1927, IV acto, retablo 6).

La virgen María fue enviada por Dios a la tierra como veedora, para saber cómo viven los hombres. Lo ha sabido, ha sido mujer y, como mujer, ha pecado.

No obstante, el panorama que se da de la eternidad no es muy distinto al de la tierra: pecadores, inocentes, todos mezclados a la espera de que algo suceda. Igual que en **El alma del hombre**

honrado, tampoco aquí se alcanza el descanso y se cuestiona hasta la existencia de la trascendencia:

“No hay cielo ni hay infierno. Todo es una mentira”. ((María la tonta, 1927, IV acto, último retablo).

Y por miedo al juicio divino, que ahora parece desaparecer, estos mismos hombres habían vivido su vida limitándose. Pero se cuestiona a Dios:

“Si ves nuestros actos en la tierra, ¿por qué no nos llamas a la santidad y evitas que pequemos?” (María la tonta, 1927, IV acto, último retablo).

Los inocentes que en la vida se abstuvieron, alcanzan la relatividad de sus actos:

“¿Valía la pena padecer en la vida? Dí la palabra que nos reconforte”. (María la tonta, 1927, IV acto, retablo 6).

Todos se creen engañados. Todo lo que creyeron y las pautas trascendentales que adoptaron, no son verdad. La eternidad revela que el único destino que hay en la vida es nacer y morir. También dice cuál es la causa de lo que sucede en el mundo:

“Eternidad: ¿Quién las humilló y les negó el pan?”

Madres: El hombre.

Eternidad: ¿... quién es el hombre...? El hombre es tu propio hijo. En el mundo no hay más que madres e hijos”. (María la tonta, 1927, IV acto, último retablo).

La maternidad, que antes había sido uno de los máximos valores, se revierte y se torna insuficiente y culposa. Para que sirva se debe extender a todos los hombres:

“Para ser madre de todos los hijos es menester desprenderse del propio, que no es su propiedad, como lo cree. No hay enemigos para las madres, como no hay enemigos para el Dios eterno, sino hijos. (María la tonta, 1927, IV acto, último retablo).

El amor de madre se vuelve egoísmo, esclavitud para el hijo, puesto que no le permite cumplir su destino: la libertad. María llega a la verdad:

“Amar al hijo por sobre todas las cosas es odiar al hijo de la hermana, es alentar el egoísmo que ha dividido al mundo en castas, en familias, en patrias; es armar el brazo del hijo amado contra el hermano; es dividir a los hombres en lugar de unirlos...” (María la tonta, 1927, IV acto, último retablo).

También la existencia del hogar y la familia se relativizan, puesto que el hogar del hombre es el universo y la familia del hombre, la humanidad. La propuesta es clara: hay que extender la familia, el amor, a toda la humanidad.

Al igual que en **El alma del hombre honrado**, se cuestiona la honestidad. Una inocente dice:

“Sequé mi vida en el ayuno; marchité mi cuerpo en la abstinencia, trabajé, fui virtuosa hasta en el pensamiento y mírame entre las que pecaron” (María la tonta, 1927, IV acto, último retablo).

Estos inocentes son en verdad más culpables que los pecadores puesto que no han pecado por cálculo, para ganar la eternidad. La muerte iguala a pecadores e inocentes y todos deben comparecer ante el juicio divino.

La escena del juicio y la necesidad de que surja el nuevo hombre proponen una estética expresionista.

El papel que juega la escenografía, sobre todo en esta parte, es fundamental. Integra al espectador que, por extensión, también resulta juzgado. Así como los hombres volverán a la tierra para cumplir el cometido de amarse, también el público saldrá a la calle, luego de finalizada la función, con el mismo fin.

Al hablar de **El alma del hombre honrado** habíamos marcado el nihilismo total que recorría la obra, más allá de las propuestas -o más bien de las intenciones- humanitarias que el autor nos brinda. En **María la tonta** las intenciones son similares. Las propuestas son: el amor como verdad eterna; amar con el amor que no conoce límites. En tanto que la propuesta del **El alma del hombre honrado** había sido destruir para crear (aunque no se supiera bien cómo ni de qué manera, la de esta obra es amar.

“Por amor no habrá más poderosos ni mendicantes; no habrá robos ni envidias, ni vencedores ni vencidos, sino hombres ansiosos de una verdad superior”. (María la tonta, 1927, IV acto, último retablo).

¿Cuál es esta verdad superior?, no se sabe; ni en esta obra ni en la anterior. El grito de “amar, amar”, tiene tanto de deseo y de temor como el de “destruir, construir”. Destruir un mundo sin amor y crear otro con amor, pero todo se relativiza, hasta Dios, que accede a dar al hombre una última oportunidad y a enviar otro emisario a la tierra, y espera:

“Hace dos mil años que espero, día a día, hora a hora, que se produzca el milagro...” (María la tonta, 1927, IV acto, último retablo).

Él, Dios, “espera”, tiene las mismas expectativas de los hombres que esperan y su propuesta final es también desalentadora:

*“Amar, hermanos, amar con el amor que no conoce límites y cuya dulzura no probaron aún los hombres. Amar, madres, para conocer también **las dulzuras de la muerte... amar para saber morir**”.* (María la tonta, 1927, IV acto, último retablo).

Es la eternidad la que introduce la idea de muerte, tan contraria a la de construcción, cosa que no puede entenderse como solución a los problemas de la tierra.

En **Despertate, Cipriano** (1927), esta visión nihilista se agudiza. En una situación pirandelliana por excelencia, nos enfrenta con un desgraciado cuya personalidad está escindida. Su yo vive inventando fantasías que le permitan tener un lugar respetable dentro del orden social. Su otro yo, Bitter Angostura, representado por otro personaje, lo ata a la irremediable realidad de la miseria.

Así como en **El alma del hombre honrado** y en **María la tonta** se cuestionaba de alguna manera a Dios como figura todopoderosa, ahora se cuestionará la realidad mundana dentro de la cual lo único que le queda al hombre es enloquecer, inventar un mundo de fantasía.

De este choque con la realidad, de este contrapunto entre lo cierto y lo ficticio, surge el grotesco cuyo objetivo es, como afirman los autores de Teoría del Género Chico Criollo

“descubrir la desintegración de la realidad cotidiana, presentándola desmembrada en sus elementos primarios”. (1974, pág. 16).

En las dos obras anteriores se producía también un choque con la realidad y se buscaba la muerte o la eternidad, tratando de escapar de estas ataduras y, con sorpresa, se encontraba que también allí reinaba el caos. Ante esto, el hombre debía realizar una toma de conciencia, es decir, volverse un Dios. Ahora esta posibilidad está vedada y sólo queda la locura.

El mundo enloquece al hombre y el hogar, antiguo baluarte, actúa como un freno para la imaginación. Se echan por tierra el trabajo, la honestidad, la verdad, con tal de lograr el prestigio dentro del orden social vigente, cuyo precio será la pérdida de la familia.

Las mujeres abnegadas y sufridas, tan afectas a Defilippis, desaparecen y queda en su lugar el nombre: Esperanza, la esposa de Cipriano, que hasta último momento esperará que su marido cambie y se transforme en ese semidiós trabajador que ella anhelaba como esposo. Cuando ve que esto no sucede, lo abandona, con lo que la figura del hogar queda para siempre destruida.

La crítica de la época ha comparado a Cipriano con Don Quijote, así como a Bitter Angostura con Sancho Panza, basándose en los ensueños del primero y la practicidad del segundo. Esto es válido, aunque salvando las distancias, pues la imaginación de Cipriano termina en la apariencia que quiere dar al mundo en tanto que para don Quijote esa apariencia no cuenta y lo que importa son los sentimientos humanitarios.

Todos los valores sociales que la clase media quiso alcanzar y consolidar: trabajo, hombría, solidaridad, paternidad, acaban, como preanunciando la desaparición de esa clase en tanto poseedora del poder. Con esta obra se da una toma de conciencia de la inexistencia de los valores que se tenían como entrañables y de la necesidad de su rechazo radical. Cipriano ha fallado en su vida, al igual que Ramón Cáceres. Tienen dos caminos, como afirma Jorge Laforgue:

“aceptar la sentencia de muerte o refugiarse definitivamente en su locura personal”. (1981, pág. 183).

Ramón opta por la muerte; para Susana Marcó, Abel Posadas et al, Cipriano: “convive con el perfil de su propia locura, una locura que dista de ser compensatoria... sus desdoblamientos no son otra cosa que tortura y recuerdo de su propio fracaso”. (1974, pág. 183).

En **He visto a Dios** (1930) se da un planteo similar al que se presenta en **María la tonta** o **En el alma del hombre honrado**. Al iniciar este trabajo subrayé que esta obra podía verse como regularizadora de la producción de Defilippis. Las nuevas propuestas que, desde 1925, viene esbozando, se plantean ahora de manera más directa y con una ambientación y lenguaje mucho más realista.

Defilippis llamó a esta pieza “misterio moderno”, aunque se la considera un fiel exponente del grotesco criollo, ya que en ella confluyen una serie de factores que permiten así reconocerla. Por un lado, estilísticamente, aparecen niveles de lengua perfectamente diferenciados y adaptados a cada personaje, cosa que en obras anteriores no se lograba fluidamente. Los breves fragmentos que siguen evidencian lo expuesto:

“Carmelo: Si son do peso... ¿Per qué le cobra uno y medio? ¿Pe qué? ¡Vaya! ¡Agárrela!, ¡segíla! Llame al vegetalente!” (He visto a Dios, 1930, pág. 64).

Charlatán: ¿Pa eso me hizo cerrar la puerta? Son las ocho de la noche, ¿dónde quiere que vaya a esta hora? Necesito vento”. (He visto a Dios, 1930, pág. 65).

Vendedor de biblias: Victorio ha rondado la casa todos estos días. Se ha asombrado de verle cuando usted deliraba”. (He visto a Dios, 1930, pág. 91).

Las citas transcritas muestran cómo la lengua se adecua a la modalidad propia del inmigrante italiano, del porteño maleante y del comerciante culto, respectivamente.

Por otro lado, aparece un choque de planos entre realidad y fantasía que produce la comicidad: el empleado, Victorio, haciéndose pasar por Dios, es ejemplo de esto.

Finalmente, en cuanto a propuesta se refiere, se ve cómo el objetivo fundamental del grotesco se logra, ya que la realidad cotidiana aparece desmembrada totalmente cuando Carmelo decide desprenderse de todos aquellos valores que constituían la base fundamental de su modo de vida egoísta y ruin, para asumir un nuevo rol ante la vida: convertirse en un hombre nuevo que ha descubierto la autenticidad de las cosas y que dirigirá todo su esfuerzo para encontrar a Dios.

Y una vez más surge el enfrentamiento; esta vez entre el hombre renovado y su contexto, que no admite dentro de su seno el cambio, por lo que Carmelo pasa a formar parte de la lista de solitarios agónicos planteados por Defilippis.

Nuevamente subyace ese pesimismo escéptico que alimenta las obras de este período; pero como ya se mencionó, el valor regularizador de esta pieza está en que el personaje no requiere de revelaciones exteriores, como en el caso de Cipriano o María y sobre todo Cáceres, para lograr convertirse en un hombre distinto. Esta vez la catábasis no sale de los límites de su propia conciencia; cada prueba por la que debe pasar está planteada dentro de su personalidad. Luego de surgir de sus propias profundidades habrá alcanzado la claridad de su conciencia. Su meta próxima será actuar en consecuencia. La novedad de este planteo será que la meta de Carmelo es mucho más concreta que las de las obras inmediatamente anteriores en este ensayo. Ya no estamos ante gritos confusos, planteos apocalípticos, esperanzas ciegas y soluciones que se desvanecen como ecos. Ahora se nos presenta un hombre que se ha modificado realmente, que tiene un nuevo papel que jugar. No obstante, en ningún momento surge la posibilidad o el deseo de hacer extensivo su cambio y modificar al mundo que lo rodea.

Todo este planteo no sale de los límites del individualismo, actitud que no estará nunca ausente en Francisco Defilippis Novoa y que hace de él un fiel representante del sector lúcido de su época. Ya que la autodestrucción (suicidio de Ramón Cáceres en **El alma del hombre honrado**), la locura (fantasías de Cipriano en **Despertate Cipriano**), el aislamiento (individualismo de Carmelo en **He visto a Dios**), la desacralización (transformación de María en **María la tonta**), indican que este sector lúcido que, como afirman Susana Marcó, Abel Posadas et al:

“no puede soportar... la imagen que le devuelve el espejo”. (1974, pág 168).

“La conciencia generadora suelta sus demonios, monstruos que la revelan como asesina de todo lo construido durante treinta años... ratifica la crisis individual..., la viven, mostrándola como la única forma de vida posible” (1974, pág 190).

Conclusiones:

Los valores que subyacen en las obras de Defilippis Novoa analizadas en primer lugar (**ética grupal y familiar - teatro de asunto**) responden a una ética de carácter grupal, mantenida con el sacrificio y el sufrimiento individual, que posibilitará mantener las apariencias.

Las concepciones de la mujer como madre, prostituta y samaritana, confluyen en un solo papel: el de madre. Las tres, de manera distinta, en lo personal son víctimas del orden social establecido. Este orden encuentra su célula primaria en el hogar. Dentro del hogar –y por lo tanto del mundo– el agente estabilizador es (en líneas generales) la madre o quien cumpla su rol, en tanto que la figura masculina aparece como desestabilizadora. Esto tal vez pueda explicarse si tenemos en cuenta que el que se ha desgastado y ha visto morir sus ilusiones, una a una, en el mundo exterior, es el hombre, por su mayor contacto con él, reaccionando de tal manera que deja de cumplir el papel asignado por la “conciencia generadora”.

Se destacan la importancia del sacrificio (entendido como entrega al prójimo inmediato y postergación individual); la fidelidad, el amor, la honradez y el trabajo. Éstos son los valores sobre los que la flamante clase media se apoya y los que quiere mostrar al mundo. Tal vez sea ésta la causa de que ninguna de las crisis sociales del momento aparezcan en la obra de Defilippis y de que hasta el drama de la inmigración se desdibuje, quedando tan sólo el nombre y, a veces, la jerga utilizada, para que cobre su importancia el drama de la familia de esta nueva clase media, sea nativa o extranjera.

Y si estos valores no son auténticos, mejor ignorarlo. De lo que se trata es de salvar la imagen y la cohesión de la familia, aunque para hacerlo se deba vivir autoengañado o sacrificar los más caros anhelos de felicidad.

Pero esta visión tiene sus quiebres, fallan sus cimientos. La falla principal está en la concepción del sacrificio. ¿Cómo puede ser auténtico algo que se base en el sacrificio y en el renunciamiento?

Lo auténtico habría sido que la comunidad primaria fuera un puente para la plena realización del individuo en la comunidad. Los individuos se sacrifican por las formas y estas formas se muestran vacías de contenidos: éste es el verdadero drama que se quiere tapar, mostrando al mundo una faz apacible. Sin embargo, por momentos aparece este deterioro y, aunque no se quiera evidenciarlo, se lo muestra. Don Modesto, en **La casa de los viejos** (1914) lo explica: *“La casa de los viejos se cae a pedazos; como mi vida, como mi fortuna”*. (La casa de los viejos, 1914, pág. 24).

El individualismo que subyace en toda esta postura se verá más claramente, hasta convertirse en tema, en las obras agrupadas como pertenecientes al segundo tipo de la producción de Defilippis. Apenas hay, hasta aquí, esbozos de lucidez. Lo común es que, bajo la máscara de la abnegación y el deber, los exponentes literarios del orden social establecido vayan desgastándose, en la obra de Defilippis, hasta convertirse en meros arquetipos.

En las obras analizadas en el segundo grupo de producción (**ética universal – teatro de ideas**) encontramos personajes que tienen que ver más con arquetipos de su época (muchos de los cuales perduran) que con psicologías diferenciadas. Esto responde a las ideas y valores que quiso expresar en su teatro que fueron siempre, en mayor o menor medida, superiores al asunto o argumento. Por esta misma causa sus obras, sobre todo las del primer período, aparecen quizás reiterativas y construidas sobre las bases de los mismos moldes.

Las simbologías bíblicas que maneja, en los nombres de sus personajes o en historias intercaladas que permiten una mayor comprensión de las obras, lo vinculan con el cristianismo, pero no con lo que el cristianismo tiene de trascendente: las situaciones que plantea están siempre ubicadas dentro de los límites de lo real y en esos límites tienen que resolverse. El plano trascendente que en algunas de sus obras aparece, es más un recurso teatral, escénico, que una filosofía de vida. Tampoco tiene que ver su cristianismo con lo dogmático, llegando aún a una postura anticlerical.

Defilippis es, sin dudas, un humanista, un autor que tiene sensibilidad para apreciar los sufrimientos de los hombres de su época, atados a normas o leyes morales que la sociedad del momento les imponía; aunque este humanismo no alcanza la profundidad necesaria para analizar o reflejar los problemas sociales en que el ser está inmerso.

La temática de sus obras es realmente honda, pero su planteo es superficial, puesto que no indaga los por qué ni los cómo de lo que sucede en la sociedad.

El gran tema que propone, si pudiera sintetizarse, es la decadencia del mundo, al que ve pervertido, tanto como al hombre. Un mundo que se edificó sobre la base de apariencias y falsos valores, de formas y no de contenidos. Dentro de este gran tema aparecen sus propuestas, que se sintetizan en que el hombre debe resurgir purificado a través del sufrimiento.

La solución que plantea también es profunda: se debe salvar al mundo por medio del amor. Pero esta solución se vuelve ineficiente puesto que no indaga las causas reales que en la sociedad impiden que ese amor y esa fraternidad se puedan concretar.

No aparecen en sus obras o, mejor dicho, aparecen por ocultamiento u omisión, los hechos críticos de su tiempo ni los momentos de riesgo por los que los hombres, en relación con su entorno, debieron pasar: no surge el tema del hambre, el hambre de los más humildes y no la necesidad de la clase media de poseer más; tampoco se ven los problemas de los obreros ni los enfrentamientos entre distintas clases ni las matanzas; asimismo el inmigrante y las tragedias reales que su condición encierra, no se muestran.

Defilippis se limita a plantear con relativa lucidez los inconvenientes y desgracias que les pueden suceder a los hombres, pero si bien en un primer momento los conflictos surgen por el medio, o

más bien en la relación de los hombres con su medio, en el momento de las propuestas desaparece esa relación y los hombres aparecen escindidos de ese medio.

Por estas razones, Defilippis Novoa es un gran individualista, como lo son sus personajes, y también por esta causa las soluciones que propone resultan más tiernos deseos que posibilidades concretas de renovación. Quizás en su individualismo acérrimo esté la causa por la cual no se hizo eco ni participó de las distintas formas en que el teatro independiente, sustentado por esfuerzos colectivos, surgió a partir de 1926.

No obstante las limitaciones acotadas, más de su clase que personales, es innegable el aporte que representó su obra para el teatro argentino y para la formación de una conciencia nacional, aunque no con la profundidad deseable si tenemos en cuenta las fuentes en las que abrevó: un teatro de ideas y de tesis.

Cronología de las obras de Francisco Defilippis Novoa

- 1912 La pequeña felicidad.
- 1913 Crónica de policía (1 acto)
El día sábado (1 acto)
- 1914 La casa de los viejos (3 actos)
- 1918 El diputado por mi pueblo (comedia en 3 actos).
- 1919 El conquistador de lo imprevisto (pieza cómica en 3 actos).
- 1920 La madrecita (comedia en 1 acto)
Un cable a Londres (comedia en 1 acto).
La loba (comedia dramática en 3 actos, publicada en 1921).
- 1921 Cooperativa doméstica (juguete en 1 acto).
Una vida (comedia en 3 actos).
Los inmigrantes (1 acto, 2 cuadros).
- 1922 Los desventurados (drama en 2 actos).
El turbión (drama en 3 actos).
- 1923 La samaritana (drama en 3 actos).
Hermanos nuestros (comedia dramática en 2 actos).
La mariposa (diálogo).
- 1925 Tu honra y la mía (comedia en 3 actos).
Los caminos del mundo (drama en 3 actos).
- 1926 El alma del hombre honrado (drama irreal en 4 actos).
Yo tuve veinte años (fantasía escénica en 3 actos y 6 cuadros).
- 1927 María la tonta (glosario de versículos de una biblia irreverente, en 4 actos y 7 cuadros).
- 1928 Tú, yo y el mundo después (comedia, 1 prólogo, 3 actos y epílogo).
Despertáte, Cipriano (escenas de la vida de un infeliz que no quiere serlo, 1 acto y 4 cuadros).

- 1929 Nosotros dos (novela en 3 actos con prólogo y epílogo).
He visto a Dios (misterio moderno en 1 acto y 3 cuadros).
- 1930 Sombras en la pared (concluida por Alejandro E. Berrutti, comedia de la realidad y el ensueño, escrita en colaboración con el público, prólogo, 3 actos y epílogo).
- 1941 Ida y vuelta (7 cuadros, póstuma).

Obras de Francisco Defilippis Novoa escritas en colaboración

- 1920 El cacique blanco (1 acto). En colaboración con Claudio Martínez Payva.
Santos y bandidos (1 acto). En colaboración con Claudio Martínez Payva.
- 1929 A mí me gustan las rubias (1 acto). En colaboración con René Garzón.

Traducciones

- 1922 El torbellino, de Claudio de Souza.
- 1926 Mátame, de Maso Salvini y Mario Corsi.
Vestir al desnudo, de Luigi Pirandello.
- 1927 La puerta cerrada, de Marco Praga.
- 1931 R.U.R., de Karel Chapek.

Guiones de Cine

- 1917 Flor de durazno, sobre novela de Hugo Wast.
- 1919 Blanco y negro, Los muertos, sobre drama de F. Sánchez.
- 1921 La vendedora, sobre La vendedora de Harrods, novela de Josué Quesada.
- 1924 La loba, sobre la comedia dramática homónima de su autoría.
- 1929 El mal metafísico, de M. Galvéz. (no pudo llegar a filmarse).

Apéndice

Se incluyen en este apéndice datos sobre las obras analizadas y citadas: tipo, fecha de estreno, compañías que las representaron y –en el caso de obras no editadas como libro y difíciles de hallar- la síntesis argumental.

Asimismo se incluye la repercusión de las obras en la crítica de la época.

La Madrecita

Tipo: Comedia en tres actos.

Estreno: Teatro Liceo, de la Capital Federal, el 12 de agosto de 1920. Representada 50 veces consecutivas.

Compañía: Camila Quiroga.

Acción:

Se desarrolla en un recinto interno de una casa burguesa, adornado con buen gusto y sin privaciones. El lugar es el mismo para los tres actos.

Argumento:

Sara es una mujer que vive para su casa, su marido, hijos, hermanos y amigos. Es tratada por todos como "mamita". En la casa también vive Coca, hija de un tío político criada como rica, orgullosa y coqueta, quien un día llegó llorando y confesando la falsedad de su situación económica.

Sara le abrió su casa y su corazón y también fue para ella la madrecita, aunque el resto de los integrantes de la casa nunca la apreciaron. Coca es pretendida por Olmos, un abogado, a quien un día Jorge, esposo de Sara, impide la visita al hogar.

Al ser enfrentado Jorge por Coca, éste le confiesa su amor apasionado; Coca se niega pero finalmente reconoce también amarlo, aunque intentó evitarlo por respeto y cariño a Sara.

Sara aparece sin ser vista y escucha la recíproca declaración de amor, luego de lo cual decide callar su angustia.

En un cuento que narra a sus hijos, simboliza la situación y el desenlace que presiente. Jorge y Coca irrumpen para marcharse juntos.

Siete años después, la vida de la casa sigue igual. Aparece Jorge, derrotado y envejecido, implorando un lugar en la casa. Sara, primero irónica, va siendo vencida por su amor. Los hijos a los que ha ocultado la verdad, corren al encuentro del padre y Sara, perdonándolo, dice que se trata de su hijito mayor que ha vuelto.

Repercusión en la crítica de la época

LA RAZÓN, jueves 12 de agosto de 1920.

Anunciando el estreno, reproduce palabras del autor:

"Generalmente nos ocupamos de la mujer olvidando que en cada una de ellas vive una madre,... he pensado en esa mujer, a cuya virtud se debió siempre la existencia del hogar y su dolor sirvió para que con fe y con mayor sacrificio cumpliera su misión en la sociedad. En estos momentos de inquietud espiritual, de desorientación filosófica, quiero ofrecer, en la sencilla fábula de esta sencilla y común historia, una pequeña verdad, como quien ofrece un vasito de agua fresca. Esa, al menos, es mi pretensión. Si lo consigo lo deberé a los intérpretes y especialmente a Camila Quiroga..."

EL DIARIO ESPAÑOL, 13 de agosto de 1920.

"... el público oyó con agrado la nueva obra de este autor... cuyos efectos son seguros por su trazado vigoroso y hábil..."

LA REPÚBLICA, 13 de agosto de 1920.

... sala nutrida ... ha puesto en evidencia sus dotes de comediógrafo..."

El cronista juzga bellísima la concepción ideológica. Señala cierta tendencia al lenguaje declamatorio, pero "la obra es convincente, clara en su exposición y simpática en su propósito". Recalca también que la protagonista es más un símbolo que un carácter.

LA ARGENTINA, 13 de agosto de 1920.

Breve noticia laudatoria.

LA NACIÓN, 13 de agosto de 1920.

“El contenido ético de la pieza hace perdonar deficiencias escénicas... Es bueno que nuestros autores insistan en ideas morales... Es preciso ofrecerlas como antídotos a la infinidad de espectáculos que van minando por su constante repetición la estructura moral del pueblo...”

LA ÉPOCA, 13 de agosto de 1920.

Destaca una trama secundaria “de aspecto cómico”, que gira en torno a Raúl, con ideales disolventes y revolucionarios. “Es el terrorista de la familia, pero de palabra, inofensivo”. Critica el cambio que se observa, repentinamente, en este personaje, que lo llevará al casamiento.

LA UNIÓN, 13 de agosto de 1920.

Acota que en la vida las verdades son evidentes, pero en el teatro no pueden comprenderse por el simple enunciado sino que, ante todo, se deben presentar como convulsión, lo que no se logra. “No hay un solo conflicto, un solo momento de lucha, un solo minuto en que los personajes, puestos frente a frente de sus respectivos destinos, los analicen, se dejen llevar o se subleven contra ellos”. El lenguaje “está compuesto de imágenes vulgares y turbias, y enfadosamente retórico”. Los relatos son largos, pseudofilosóficos, y los cuentos tienen simbolismo opaco.

LA RAZÓN, 13 de agosto de 1920.

“El autor ha forzado un poco la lógica pretendiendo fundir en un solo sentimiento el amor de la esposa (ahí la dignidad de la mujer cuenta para algo), con el de la madre que, estamos de acuerdo, es todo renunciamiento”.

LA PRENSA, 14 de agosto de 1920.

El cronista no se muestra satisfecho con la conclusión pero el tono general es laudatorio. Acoger al marido como a un hijo es una coartada para su amor.

LA VOZ DEL INTERIOR, 29 de octubre de 1920.

En la obra “se puede criticar la sátira al socialismo, aunque ésta es un incidente secundario”. Alaba la misma como un canto a la maternidad.

La loba

Tipo: Comedia dramática en tres actos.

Estreno: 29 de diciembre de 1920, en el teatro Apolo de la Capital Federal.

Compañía: Ángela Tesada.

Acción: Acto 1: gabinete de recibimiento adornado con gusto, de casa acomodada.

Acto 2: habitación pobre.

Acto 3: hall de un departamento relativamente bien puesto.

Argumento:

María Magdalena, una prostituta ahora mantenida por Carlos, está reunida con unas amigas en la casa que su amante le ha puesto. Recuerdan juntas que antes estaban obligadas a trabajar en cabarets, humillándose para comer. Una vieja que participa de la reunión les tira las cartas y a María Magdalena le predice un inminente mal, no definido. A raíz de la muerte de una compañera, en un intento de aborto, opinan lo que significa para ellas tener un hijo y sobre la imposibilidad de que el padre lo acepte. María Magdalena se enfurece, mientras teje, y defiende la maternidad como ennoblecedora de la mujer. Luego de las burlas, una compañera descubre que está tejiendo una batita de bebé. Carlos entra y descubre todo. Carlos pretende que aborte, quiere incluso obligarla, pero ella se compromete a no molestarlo jamás. Año y medio después, María

Magdalena vive, purificada por la maternidad, en un cuarto muy pobre, sin medios que le permitan mantenerse. Aparece Angélica, mujer de la calle y borracha, que se encariña con el hijo de María Magdalena por haber perdido el suyo. Las amigas de Magdalena la visitan y le proponen ir a vivir a la casa que una de las prostitutas ha heredado. María Magdalena acepta. En la convivencia tratan de convencerla de que entregue al niño al padre y vuelva a su vida anterior, pero no lo logran. Carlos aparece e insiste en el mismo sentido (había estado entregando dinero sin que María Magdalena lo supiera, para el niño) e, incluso, en connivencia con las amigas, trata de quitárselo. Es Angélica la que lo impide, rescatando al niño y entregándoselo a María Magdalena para que huya, al tiempo que destaca que la madre nunca puede avergonzarse a un hijo y que el amor maternal es la única verdad que no mancharán los hombres.

Nota: Esta obra fue llevada a la pantalla en el año 1924, con la actuación de Gloria Ferrandiz, en adaptación y dirección del autor.

Repercusión en la crítica de la época

LA NACIÓN, diciembre 30 de 1920.

“... la intención del autor compensa los defectos de construcción”. “... exalta el instinto materno y es una protesta contra las torpezas y crímenes que lo ultrajan”.

LA REPÚBLICA, diciembre 30 de 1920.

“... hay más simbolismo que realidad y más teatro que vida”. “El nombre (de la obra) se inspira en una fábula en que se pinta a la pobre bestia que, empeñada en purgar a su especie, sólo recibió daño y aún la muerte cuando ha querido hacer el bien, en lo que el autor quiere simbolizar a la mujer caída cuya regeneración hace imposible la estructura moral de la sociedad”

LA ÉPOCA, diciembre 30 de 1920.

“... es una pieza de contextura ideológica dignificante. El autor quiso describir la glorificación de la maternidad, la justificación de la mujer bajo el influjo de la fecundidad. Para ello toma mujeres de vida alegre”.

Destaca la “excelente pintura de psicologías femeninas”. En cambio, llama la atención sobre el hecho de que “los hombres aparecen sin relieves”.

LA CALLE, diciembre 31 de 1920.

“Defilippis Novoa equivocó la psicología de su protagonista. María Magdalena es una anormal a la que el histerismo le da por amar a su modo al hijo como si pudiera habérselo comido con tomates. Lo mismo Angélica –la loba- que es la verdadera protagonista... Su sentimiento enfermizo proviene del alcohol y de la maternidad”.

El cronista destaca la ampulosidad de los conceptos vertidos sobre el amor, la maternidad y la crueldad masculina.

Los inmigrantes

Tipo: Sin especificar.

Estreno: 21 de abril de 1921, en el Teatro Nacional, de la Capital Federal.

Compañía: Poli.

Acción:

Cuadro 1: taller de zapatería.

Cuadro 2: recibimiento de una casa burguesa.

Argumento:

Dos socios inmigrantes italianos, Antonio y Vicente, han instalado en la Argentina un taller de zapatería con negocio de venta. Antonio, que es quien más dinero puso en el negocio, ha decaído bastante en su trabajo y se pasa el día bebiendo y holgazaneando. Vicente ha aprendido de Antonio el oficio y ahora lo sostiene con su trabajo. Vicente ha llegado de Italia con su mujer, su hijo y un idiota llamado Pascualín, que quiere mucho a Andrés, el hijo, y lo sigue como un perro fiel. Andrés odia a Antonio, que sufre por ello, y éste castiga a Pascualín. En una discusión descubrimos que Antonio es el verdadero padre de Andrés y que había abandonado a Teresa, ahora la mujer de Vicente, por ser ella de baja condición económica. Vicente se había casado con Teresa, reconociendo a Andrés y juntos viajaron a la Argentina. Antonio después Antonio había reaparecido, queriendo recuperar lo que para él era su familia. Para lograrlo le propuso el negocio a Vicente, ignorando éste que Antonio era el verdadero padre de su hijo.

Al comenzar el segundo acto han pasado varios años. Vicente se ha independizado de Antonio; Andrés es ahora un estudiante de 18 años que no soporta ya a Pascualín. Un día aparece por la casa, ahora mucho más rica, Antonio, dispuesto a decirle la verdad a Andrés. Vicente, que ya sabe todo, decide volver a Italia para escapar de esta situación. Antonio está a punto de aclarar la verdad a su hijo, con el que existe una recíproca simpatía, cuando Pascualín se arroja sobre éste y lo estrangula, mientras Vicente intenta salvarlo.

Repercusión en la crítica de la época:

GIORNALE D'ITALIA, abril 22 de 1921 (traducido).

“Defilippis Novoa ha estudiado en dos cuadros pintorescos uno de tantos dramas de la inmigración y lo ha mostrado vívido y verdadero sobre la escena, con mucha habilidad y mucha honestidad... Es la primera vez que en una obra nacional estamos los italianos decentemente tratados...”

LIBRE PALABRA, abril 22 de 1921.

“Un psiquiatra se pondría pensativo ante este caso curiosísimo de obsesión. En La madrecita, Los inmigrantes y La loba vemos el mismo personaje: una madre angelical y amantísima que defiende a su inocente hijo contra un padre holgazán, brutal y borracho que quiere arrebatárselo, alegando el derecho de paternidad, qué horror”.

“La mentalidad del sr. Defilippis Novoa no abarca nada más que ese simple problema de ternura maternal. Toda su ideología y toda su percepción espiritual de la vida y de los estados de conciencia se reducen a eso: una madre feliz que suplica que no le arrebaten al hijo”.

“Nosotros aconsejaríamos al Sr. Defilippis Novoa que tuviese cuidado y que consultase a algún especialista en enfermedades mentales, porque los síntomas son alarmantes. Claro que su obsesión es muy inocente y hasta cierto punto inofensiva. Pero así empiezan todos... Y no quisiéramos ni remotamente que saliese cualquier día por las calles gritando, como la protagonista de cualquiera de sus obras: mi hijo! No me arrebaten a mi hijo”.

“... hemos de agradecerle... que no haga literatura. Ese palabrerío ramplón y cruel que él y casi todos los autores llaman literatura, y que prodigó en La madrecita y La loba. Ha escrito una obra burda y ése es su más brillante mérito”.

El turbión

Tipo: Drama en tres actos.

Estreno: Teatro Nuevo de la Capital Federal, el 3 de junio de 1922.

Compañía: Renacimiento.

Acción:

Acto 1: trastienda de una casa de modas, confección de sombreros de señoras.

Acto 2: el mismo taller, más remozado.

Argumento:

Sofía es la dueña del taller. Es bella, aún joven, vanidosa, pasional, arrebatada y dominante. Ama locamente a Armando, el novio de su hija Celia y trata de impedir el matrimonio. Al fin se descubren las pasiones, que eran recíprocas, y Armando mantiene relaciones con ambas. Celia lo sabe y calla para no destruir su hogar, hasta que se enfrenta con su madre violentamente. En medio de la discusión llega el esposo de Sofía, ajeno a todo hasta el momento. Sofía abandona el hogar con su joven amante y Celia se queda junto a su padre y a cargo del taller.

Años después Sofía vuelve agobiada por los remordimientos y, en lugar de rencores y odios, halla silencio, abnegación y comprensión.

Repercusión en la crítica de la época:

LA NACIÓN, junio 4 de 1924.

“... se ven tres corazones desgarrados: el de una madre pecadora, un padre y una hija. Sofía, abandonada por Armando, no halla en su antiguo hogar más que desprecio por parte de su marido y humillante consideración por la de su hija Celia. Tal es la obra de don Francisco Defilippis Novoa, que el público acogió con muy vivos aplausos”.

EL DIARIO ESPAÑOL, junio 4 de 1924.

“... señala un grado de elevación sobre las obras que... han dado al teatro los autores nacionales...”

“... presenta un conflicto que, no por estar planteado por una figura y un caso de excepción, deja de ser humano. El amor que la madre de Celia siente por el novio de ésta es, sin duda, una pasión violenta y amoral, una fuerza a la que no puede sustraerse la hembra, que a ella sacrifica la felicidad de la hija. Quizás, en cualquier caso, ha de repugnar tal conducta, que hasta personas de escasa cultura y poco sentido ético se resisten a juzgar verosímil; pero el autor ha presentado la anormalidad quizás pensando que puede, cuando es causa de un conflicto semejante, tener un origen fisiológico, de potencia superior a su juicio, al sentimiento del deber y a todos los reactivos espirituales que obran eficazmente y triunfan sobre el sensualismo, sobre todo tratándose de gentes a cuyas pasiones puede poner freno cualquier consideración que derive de una alta educación, del temor a la sociedad y a su propia conciencia o de otras causas que pueden atajar el avance del intento delictuoso... En torno a esas figuras giran los demás personajes, quizás intencionalmente reducidos a líneas simples y en ocasiones, desdibujados, como de segundo término para que alcancen el debido relieve las principales”.

“Ellas dos bastan para conmover e interesar: madre e hija dan la sensación íntegra del hondo drama y desenvuelven por sí solas, el pensamiento del autor que, por su parte, lo ha desarrollado con intensidad vigorosa, con sinceridad elocuente, con diálogo bello, sobrio, natural, poniendo todo su espíritu de psicólogo y sus galas de escritor en la realización artística de su bien planeada concepción”.

EL TELÉGRAFO, junio 4 de 1922.

“... una pieza de teatro singular, por cuanto no sólo emociona y encanta al espectador por la belleza y la dramaticidad de sus situaciones fundamentales sino que lo obliga a una tarea inesperada, insospechada y que lo absorbe durante los tres actos y, acaso, en los intervalos. No

ha querido el señor Defilippis Novoa que el espectador permaneciera ocioso en su butaca y lo hace colaborar “pos facto” con su producción”.

“... El espectador se encuentra inopinadamente en medio del turbión, es decir, del drama, sin haber podido darse cuenta de cómo demonios está allí, de paragolpes, entre un formidable choque de pasiones y entre una serie de escenas definitivas. Y es entonces cuando vése obligado a colaborar en la obra, intercalando antecedentes, imaginando hechos e inventando momentos del juego escénico que tornen lógicas las actitudes que adoptan los personajes. La tarea es ardua y mantiene preocupado al espectador durante toda la velada”.

LA ÉPOCA, junio 4 de 1922.

“... Podrá objetarse esta vez en la nueva producción un realismo un tanto chocante y una morbosidad afectiva de los personajes que intervienen, que empequeñece el espíritu con que debe ser concebida una obra de arte, destinada a estimular los ideales y sentimientos altruistas”.

“Pero pasando por sobre esta falla ideológica sólo objetable bajo el punto de vista doctrinario o dogmático, ...es una pieza teatral sólida y bien constituida, ...que no tiene esas lagunas tan comunes en nuestra producción y que el asunto interesa hasta que cae el telón...”

LA REPÚBLICA, junio 4 de 1922.

“La demostración objetiva de casos vividos tiene ya en lo que al arte respecta y a los gustos del público atañe, poca aceptación, una vez amenguada la influencia de la escuela realista. Todos ansían un poquitito de irrealidad, de idealidad, un rumbo en ese mare magnum de la vida...”

DIARIO DEL PLATA, junio 4 de 1922.

“No podemos celebrar esta nueva producción...”

“En cuanto a la madre pervertida por la pasión dantesca y además adúltera, no sabemos hasta qué límite de humanidad puede llegar el criterio aplicado al caso, porque universalmente hablando, el amor de madre suele estar por encima de todas las pasiones. Aún admitiendo una aberración en un espectáculo poco edificante, siempre resultaría violenta la circunstancia de aplicarla a una mujer hasta entonces trabajadora y honesta...”

Una vida

Tipo: Comedia en tres actos.

Estreno: junio 2 de 1921, en el Teatro Liceo de la Capital Federal.

Compañía: Pagano-Ducase.

Acción:

Actos 1 y 2: comedor bien puesto de casa clase media.

Acto 3: recibimiento lujoso.

Argumento:

Una familia económicamente venida a menos es sostenida por la protección de un pariente que, gracias a su influencia política, consigue empleo al jefe de familia, Pedro, y al hijo holgazán, Fernando. Luego Guillermo, el benefactor, obliga a Marta, la hija de Pedro, a casarse con él a lo que ella se aviene para salvar la posición de su familia.

Marta está enamorada de César, viejo amigo de la casa, y éste le corresponde, pero ella lo rechaza por considerarse indigna en razón de los coqueteos que le prodiga a Guillermo.

Para los padres, el matrimonio con Guillermo es un honor.

Guillermo tortura a Marta por no sentirse querido. Ella decide huir en busca de su amor, pero se entera de que César vive ahora con una de sus hermanas. Cuando resuelve suicidarse, Guillermo acude y la convence de que la ama sinceramente y Marta accede a quedarse, conmovida, ahora sí, para toda la vida.

Repercusión en la crítica de la época:

LA MONTAÑA, junio 4 de 1921.

“... choca en casi todos los personajes... la falta de carácter que los distingue. Dijéraselos hombres y mujeres enfermos de la voluntad. Incapaces de decisiones enérgicas, ante cualquier trance angustioso sucumben. Siempre derivan hacia las soluciones más fáciles y más cómodas. Temen el esfuerzo... Creen engañar a la vida y es a ellos mismos a quienes engañan”.

“En la educación de todos ellos se nota que hubo una falla fundamental. Se les cultivó la inteligencia y el corazón, pero ni por un instante se pensó en la voluntad. Y... a la vida se la vence a fuerza de carácter y no de inteligencia y de bondad. He ahí la educación latina; he ahí lo típicamente argentino...”

“Marta consume el sacrificio total. Siempre sin voluntad y asiéndose de una lucanita. ¿No es esto típico de nuestras mujeres y aún de las que pretendieron ser nuestras heroínas?... El autor no se propuso decirnos que entregarnos, que ser bondadosos, que ser prontos para el sacrificio es malo y que el egoísmo es bueno. No. Nos pintó la vida. Nos la pintó un poco pasivamente. Nos ofreció un cuadro con todas las fallas que presenta nuestro carácter un tanto abúlico y todos los defectos de nuestra educación”.

LA PRENSA, junio 5 de 1921.

“Muy desconsoladora es la tesis realista que se presenta en la comedia dramática... No hay que preocuparse sino por la ventura propia, pues los sacrificios se esterilizan por la fuerza del penoso vivir. ...En la obra hay demasiada amargura...”

“... es obra honesta, de correcta factura literaria, con recursos vigorosos, de buena ley...”

La samaritana

Tipo: Drama en tres actos.

Estreno: Teatro Liceo de la Capital Federal, el 26 de junio de 1923.

Compañía: José Gómez.

Acción:

Primer acto: Buenos Aires, tiempo presente, habitación de un hombre solo, en una casa de inquilinato, donde también trabaja como orfebre.

Segundo acto: recinto confortable de departamento moderno.

Tercer acto: habitación pobre de inquilinato.

Argumento:

Miguel Fauss es un artífice sin iniciativa y sin carácter, cobarde ante la vida, que posee un talento que ignora. En su ausencia llega a su cuarto María, huyendo del hombre con quien convivía en la misma pensión. Se entabla una relación en la que María lo impulsa a trabajar y a actuar de otra manera.

En el segundo acto se nota un cambio en la situación económica de ambos: Se recibe un aviso por el cual la esposa de Miguel y sus hijos (cuya existencia María ignoraba), van a venir a Buenos Aires. María inicialmente se desespera, declarándose la única mujer de Miguel, la que lo salvó de perderse.

Pero en el tercer acto, María “asume la realidad” y se decide a vivir sola. Miguel va en su busca, pero como ella piensa que el deber de él es estar con su familia, para darle la libertad necesaria para cumplir su destino, se suicida con un cincel que grabará en su pecho su verdad: sólo para él y por él ha vivido.

Repercusión en la crítica de la época:

LA NACIÓN, 27 de junio de 1923.

“... un asunto tan sencillo como desprovisto de acción y reducido, sustancialmente, a la contraposición de dos amantes, quienes se quieren entrañablemente pero disienten en... su manera de entender el amor...”.

CRÍTICA, junio 27 de 1923.

“... no es la trama novelesca lo que nos interesa... sino el estudio psicológico”.

“... el público de los teatros nacionales no está educado como para seguir con atención un estudio de almas, así esté hecho con la sagacidad demostrada por Defilippis Nova”.

El alma del hombre honrado

Tipo: Drama irreal en cuatro actos y tres cuadros.

Estreno: Teatro Marconi, de la Capital Federal, el 13 de agosto de 1926.

Compañía: José Gómez.

Acción:

Acto 1: Vestíbulo de un pabellón de hospital destinado a operaciones.

Acto 2: Tribunal imaginario de los suicidas.

Acto 3: Cuadro 1: pequeño recibimiento del departamento de la hija del protagonista. Cuadro 2: escritorio particular de un conocido abogado. Cuadro 3: habitación confortable de la casa del protagonista.

Acto 4: tribunal imaginario de los suicidas.

Argumento:

Ramón Cáceres, desengañado de la vida y de su familia, decide suicidarse. Muere en el hospital, tal vez porque es su deseo morir, ya que su herida no es mortal. Su mujer e hijos se culpan mutuamente al tiempo que lloran. La sombra de Ramón, sonriente, atraviesa por llantos y autocríticas.

El tribunal (acto 2) está formado por suicidas que tuvieron diversas ocupaciones: juez, político, criminal, comerciante, cura, escritor, cansado de la vida, niña, hambriento, que da un cuadro descarnado de la vida, despojándose de toda apariencia. Cáceres esgrime su honradez a manera de defensa. Pero su concepción de la honradez es cuestionada por formal, por egoísta. El tribunal le exige que vuelva al mundo y repare el mal que hizo en su vida para luego saber la verdad.

En el acto 3 Ramón –invisible para los vivos- concurre a la casa de su hija, a la que creía pura, y se desengaña hasta desesperarse.

En el despacho de un abogado tan famoso como vil e inescrupuloso, halla a su hijo pidiendo trabajo y accediendo a la inmoralidad. Se desespera aún más.

En la que había sido su casa, descubre que su mujer se encuentra aliviada por su muerte, ya que para ella Ramón era bueno pero fastidioso. Aquí nuestro protagonista se indigna.

En el cuarto acto, el alma del hombre honrado está nuevamente ante el tribunal. Esgrime esta vez su verdad y se cuestiona la falta de lucidez que tuvo lo que le impidió haber actuado mejor en vida. La respuesta que recibe es que debe matar los sentimientos egoístas que lo atan a su familia. Como los males están generalizados, concluyen todos en la necesidad de destruir todo lo existente para crear el mundo de la felicidad sobre cimientos nuevos.

Repercusión en la crítica de la época:

LA ARGENTINA, agosto 14 de 1926.

“... es una obra que se destaca de la generalidad, obra de gran visión, de formas puras y nobles... en que prevalece y domina la idea y la metáfora al efecto y la falsa observación”.

EL DIARIO ESPAÑOL, agosto 14 de 1926.

“Es Defilippis Novoa de los escritores más honestos del teatro criollo. Este autor, al escribir sus obras, suele no fijarse en lo que pueda financieramente dar su producción, sino que mira más alto, piensa sólo en el éxito artístico y para ello no halaga al público y lo quiere hacer pensar”.

“... es obra honesta, elevada, de pensamiento profundo y de escenización artística estimable. Pero creemos que el autor se ha ido un poco lejos. Puede que no haya pensado que el público todavía no está acostumbrado a vibrar hondamente... Obra ultramoderna en su forma y en su base...”

EL DIARIO, agosto 14 de 1926.

“... (el autor) ha innovado poco, y lo poco que ha innovado es bastante precario e insubstancial”.

“Es una obra que se ve y se oye con interés, pero más que por la novedad de sus procedimientos exteriores, por el concepto que el autor ha querido encerrar en ella”.

“Se dicen cosas llanamente, en un lenguaje muy malo. Pero en realidad no se dice nada original ni nuevo. Todo lo que dice está en el teatro antiguo y nuevo, dicho no por espíritus sino por personas de carne y hueso”.

LA ÉPOCA, agosto 14 de 1926.

“... una escaramuza victoriosa llevada por el teatro renovador que inquieta a algunos de nuestros espíritus jóvenes contra los reductos llenos de moho que defienden aún el teatro pueril de lo fotográfico, con sus problemitas burgueses y sus tres actos inevitables”.

“... Ha concebido la obra como trabajo que aspira a una variación total de ideología y técnica teatrales y además ha merecido la atención sostenida del público y también su aplauso”.

EL TELÉGRAFO, agosto 14 de 1926.

“... (el autor)” ha querido hacer una obra original. Con el título de comedia irreal quiere libertarse de todos los cánones establecidos, de todas las normas consagradas y hacer teatro al margen y por encima de toda técnica teatral. Lo ha conseguido”.

ÚLTIMA HORA, agosto 14 de 1926.

“De esta obra se desprende un desalentador pesimismo. En la tierra todo es mentira. Todo es falsedad y apariencia. Es mentira hasta la mentira”.

“Se advierte en nuestro autor una marcada influencia de Pirandello, que concede a lo irreal más importancia que a lo real”.

LA ACCIÓN, agosto 15 de 1926.

“Queremos destacar el desinterés (económico) de autor y actor, porque ellos conocen de sobra nuestros públicos para no comprender que una obra como (ésta) es demasiado bella, demasiado artística para permanecer en cartel; uno y otro han ido conscientemente a pura pérdida...”

Las influencias destacadas por el cronista son:

El viaje infinito, de Sutton Vane, con su idea del retorno de las almas suicidas a la vida terrena.

Liliom, de Molzar, una de cuyas escenas tiene similitudes con el segundo acto.

La vida del hombre, de Andreieff, donde se pasea la forma espectral del personaje.

Pirandello, con su técnica personal y extraña.

Selma Langerloff, con su forma literaria, personajes novelescos de ultratumba.

“La obra es simbólica e irreal por su técnica, cuanto real por sus pensamientos básicos; es amarga y pesimista en cuanto al presente, para terminar en un himno optimista a una nueva posible creación humana: el mundo de la felicidad; es candentemente sarcástica y es genial en

algunos de sus violentísimos sarcasmos; es sobria como construcción y excesivamente frondosa en ciertos parlamentos; es de técnica simplísima y de inmenso efecto teatral. Es sobre todo honrada y cada uno de sus valores surge de la riqueza del pensamiento central. Es una obra superior con algunas ligeras deficiencias". (Las deficiencias no se anotan).

"¿Habrá alguna de la que se pueda decir más?"

LA NACIÓN, agosto 15 de 1926.

"... Es una magna y trascendente tentativa de infiltrar en la escena nacional la savia pujante de nuevas inquietudes. Está dominada por un pensamiento hondo que, si bien no es totalmente original, nunca ha sido explotado en nuestro teatro y menos con la valentía de procedimientos de que nuestro autor hace alarde".

"Sin ser nueva en sí, es nueva en nuestro teatro nacional".

María, la tonta

Tipo: Glosario de versículos de una Biblia irreverente, en cuatro actos y siete cuadros.

Estreno: Teatro Marconi, de la Capital Federal, el 8 de setiembre de 1927.

Compañía: Argentina de Comedias, encabezada por Gloria Ferrandiz.

(La obra se encuentra editada, por lo que no se detalla el argumento).

Repercusión en la crítica de la época:

LA VOZ DEL INTERIOR, octubre 27 de 1927.

"Esta obra, lejos de dar la razón a los espíritus prevenidos que la combatieron sin conocerla, posiblemente es una bella lección de amor como difícilmente se encuentra en obra alguna del teatro burgués de nuestros días".

Despertáte, Cipriano

Tipo: Escenas de la vida de un infeliz que no quiere serlo, en un acto y cuatro cuadros.

Estreno: 6 de setiembre de 1927. Teatro Apolo de la Capital Federal.

Compañía: César y Pepe Ratti.

(La obra se encuentra editada, por lo que no se detalla el argumento).

Repercusión en la crítica de la época:

LA NACIÓN, setiembre 7 de 1929.

"Despertáte, Cipriano no interesó en su desarrollo".

Compara a Cipriano con Don Quijote.

"Esa concepción y ese argumento lo ha realizado el Sr. Defilippis Novoa en cuatro cuadros con habilidad, pero no siempre con agudeza. El diálogo es en general inferior a las pretensiones del tema. Los personajes se expiden con viveza pero se mantienen en un plano sin relieve (...) no son trascendentales las conclusiones a las que se arriba. Como pieza de las que se representan en nuestro teatro por hora resulta así algo fuera de tono, y como nota personal y de excepción es, como dijimos, inferior a sus propósitos".

LA PRENSA, setiembre 7 de 1929.

"... una interesante comedia".

"... comedia que se aparta favorablemente del tono que suelen tener las producciones destinadas al teatro cómico por horas".

“... la idea inspiradora no ha sido realizar hondo análisis psicológico y, por lo tanto, toda la acción está envuelta en un exterior de ligera sátira, de tintes jocosos o grotescos (...). dando amenidad al diálogo, bien cuidado (...) y agregando atractivos al desenvolvimiento escénico”.

LA VANGUARDIA, setiembre 7 de 1929.

“Se nota en ella (la obra) la influencia de las nuevas corrientes que han dado un grande y vigoroso impulso a la construcción escénica y al manejo de conceptos e ideas que antes sólo podían o solían exteriorizarse en largos parlamentos. Es así como en la obra de Defilippis Novoa es posible encontrar un sustractum, el desarrollo de un pensamiento y una conclusión por demás interesante. Todo esto es para el público que ve más allá de sus narices. Para los otros tampoco falta en la obra que comentamos, motivos de regocijo por el acierto en la disposición de las situaciones jocosas y también por la vivacidad con que se desarrollan sus escenas”.

EL DIARIO ESPAÑOL, setiembre 7 de 1929.

Elogia a la obra y transcribe, al final, las palabras pronunciadas por el autor a pedido del público, “quien dijo que sólo había querido presentar una de las desviaciones de la lucha por la vida que ocurren a los que no quieren o no pueden ajustarse a la realidad”.

LA RAZÓN, setiembre 7 de 1929.

“... tanto el autor como los intérpretes consideran que la obra, estrenada anoche en el Apolo, sale de lo común en el género chico nacional, es una tentativa de arte”.

“El tema no es nuevo, pero está de moda”.

“Nada de lo que dicen las personas con lenguaje en que lo literario se mezcla con lo popular, tiene interés de forma o de fondo. En ese sentido, la pieza es inferior y hasta diríamos que malograda. En efecto, la trama, los episodios que la informan, absorben por entero el interés del espectador y, desgraciadamente, han absorbido el del autor también. Por eso Despertáte, Cipriano es una obra bien construida pero vacía, de una vulgaridad que no condice con lo que sin duda ha pretendido el autor”.

LIBERTAD, setiembre 8 de 1929.

“... sin llegar a ser similar a otras suyas que se calificaron como ‘teatro de vanguardia’; es una producción construida de acuerdo a modernas formas teatrales y, sobre todo, muy superior a las piezas que se estrenan en nuestro teatro por horas”.

“El público, sorprendido por la calidad de la pieza, no fue todo lo efusivo que era de esperar...”

LA CALLE, setiembre 8 de 1929.

Al crítico le disgusta que Defilippis Novoa haga de Cipriano un loco, entendiendo así que la fantasía y la imaginación son propias del estado de locura o del sueño: “...la solución o su moraleja traduce la intención del título: Despertáte, Cipriano”.

He visto a Dios

Tipo: Misterio moderno en tres cuadros.

Estreno: Teatro Smart (hoy Blanca Podestá), el 8 de julio de 1930.

Compañía: Luis Arata.

(La obra se encuentra editada, por lo que no se detalla el argumento).

Repercusión en la crítica de la época:

EL DIARIO, julio 8 de 1930.

“... resulta sencillamente extraordinario ver en un escenario del género chico una obra del vuelo conceptual y los valores formales de He visto a Dios. No es extraño que Defilippis haya realizado una obra semejante; en cambio, resulta extraño y por eso mismo alentador que la dirección de esa compañía la haya aceptado”.

“El público aplaudió mucho la obra. Quizás ella no sea para muchas representaciones pero sin duda constituirá un sello de oro para cerrar el comentario agrio sobre tantas obras malas como sin duda hemos conocido, y seguiremos conociendo”:

LA RAZÓN, julio 9 de 1930.

“...Defilippis Novoa ha tratado el asunto de su obra en grotesco, sin negarle la trascendencia un solo instante. (...) Ha contemplado a un personaje popular y hasta sainetesco, reconociéndole una fortaleza y una riqueza anímicas capaces de provocar y de sostener con altura un problema de gran magnitud intelectual”.

“(observamos) el reconocimiento de magnitud intelectual en un problema que, en substancia, es de puro y atávico misticismo, resuelto en un drama de conciencia”.

LA VANGUARDIA, julio 10 de 1930.

Las expectativas, cifradas en los antecedentes de Defilippis Novoa son defraudadas porque “la calidad de la obra no raya gran altura”.

“... el diálogo entre Carmelo y Dios está hecho en un tono que parece un remedio de lo que debería ser en realidad (sic), defecto que tiene su causa en el deseo de amoldar la obra al gusto del público de nuestros teatro de sainete”.

LA NACIÓN, julio 10 de 1930.

“Una obra de corte distinto y de aspiraciones poco frecuentes en nuestro teatro nacional por horas...”

“Es muy difícil, casi imposible, porque en realidad no la tiene, resaltar su trama. Más que alrededor de una fábula, la pieza está construida alrededor de una idea o de varias ideas que se entroncan y adquieren forma escénica en los personajes destinados a servirlas. El principal, además, es un carácter; no un carácter en el sentido particular y humano sino más bien un ejemplar típicamente representativo; no un hombre, sino una síntesis de hombres destruidos moralmente en la avaricia”.

LA ÉPOCA, julio 10 de 1930.

“He visto a Dios viene a reafirmar la personalidad destacada de este autor que ha sabido ofrecer en su larga actuación como productor de la escena nacional, piezas llenas de calidad, de intención y de realización”.

LIBERTAD, julio 11 de 1930.

“¿Igual interés (que para la crítica) reviste la obra para el público? ¿Puede ser considerada como confusa en su significado y, por lo tanto, alejada de la comprensión del espectador? (...) consideramos que aún para los que se hallen a un nivel común, el problema de He visto a Dios se presenta transparente y claro ya que ha sido tratado sin rebuscamientos literarios y en situaciones exentas de complicaciones”.

“Domina en ella (la obra) un tono de grotesco que ha tomado desde un plano superior algo del sainete, amalgama de la cual han surgido una diversidad de tipos trazados con acuerdo y absoluta humanidad”.

Bibliografía

Anderson Imbert, Enrique (1974). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II: época contemporánea. México, F.C.E., 6ª edición.

Arlt, Mirta (1971). *El lenguaje teatral*. Buenos Aires, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras.

Artaud, Antonin (1979). *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Sudamericana, 4ª edición.

Barletta, Leónidas (1960). *Viejo y nuevo teatro*. Buenos Aires, Futuro.

Barthes, Roland et al (1974). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 4ª edición.

Berrutti, José J. (1926) *Teatro*. Buenos Aires, Librería de A. García Santos.

Blanco Amores de Pagella, Angela (1972). *Iniciadores del teatro argentino*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Bragaglia, Anton Giulio (1930). *El nuevo teatro argentino*. Hipótesis. Buenos Aires, Edit. Roma.

Bratosevich, Nicolás (1980) *Métodos de análisis literario aplicados a textos hispánicos*. Buenos Aires, Hachette.

Brugger, Ilse M. (1968) *El teatro alemán*. Buenos Aires, CEAL.

Castagnino, Raúl H. (1974) *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires, Nova.

Castagnino, Raúl H (1968). *Literatura dramática argentina, 1917-1967*. Buenos Aires, Pleamar.

Castelli, Eugenio. (1978). *El texto literario. Teoría y método para un análisis integral*. Buenos Aires, Castañeda.

Costa, Marta (1972). *Los inmigrantes*. Buenos Aires, CEAL.

Cruz, Jorge (1972). *Teatro argentino romántico*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Defilippis Novoa (1920) *La madrecita*. En *Bambalinas*. Buenos Aires, año III, nº 129.

Defilippis Novoa (1920). *Un cable a Londres*. *Bambalinas*. Buenos Aires, año III, nº 136.

Defilippis Novoa (1921). *Cooperativa doméstica*. *Bambalinas*. Buenos Aires, año IV.

Defilippis Novoa (1921). *El día sábado*. *Bambalinas*. Buenos Aires, año IV.

Defilippis Novoa (1921). *La loba*. *La escena*. Buenos Aires, año IV, nº 132.

Defilippis Novoa (1921). *Los inmigrantes*. *El teatro argentino*. Buenos Aires, año III, nº 42.

- Defilippis Novoa (1921) *Una vida*. Bambalinas. Buenos Aires, año IV, nº 168.
- Defilippis Novoa (1922). *El turbión*. Bambalinas. Buenos Aires, año V, nº 219.
- Defilippis Novoa (1923). *Hermanos nuestros*. Bambalinas. Buenos Aires, año VI.
- Defilippis Novoa (1923). *La samaritana*. Bambalinas. Buenos Aires, año VI, nº 279.
- Defilippis Novoa (1923) *Los desventurados*. Bambalinas. Buenos Aires, año VI.
- Defilippis Novoa (1923). *Una mariposa*. Bambalinas. Buenos Aires, año VI, nº 257.
- Defilippis Novoa (1924). *La casa de los viejos*. Bambalinas. Buenos Aires, año VII, nº 303.
- Defilippis Novoa (1925). *Tu honra y la mía*. Ejemplar encuadernado. Buenos Aires, Tomasi,
- Defilippis Novoa (S/F). *El alma del hombre honrado*. Selección teatral. Buenos Aires.
- Defilippis Novoa (1929). *Tú, yo y el mundo después*. La escena. Buenos Aires, año XII, nº 596.
- Defilippis Novoa (1930) *Nosotros dos*. Bambalinas. Buenos Aires, año VII, nº 630.
- Defilippis Novoa (1967) *María la tonta*. Buenos Aires, EUDEBA,
- Defilippis Novoa (1967) *Despertáte*, Cipriano. Buenos Aires, EUDEBA,
- Defilippis Novoa (1980) *He visto a Dios*. Buenos Aires, CEAL.
- De la Guardia, Alfredo. (1975). *Visión de la crítica dramática*. Buenos Aires, La Pléyade, s/f.
- Dort, Bernard: *Tendencias del teatro actual*. Madrid, Fundamentos.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan (1981). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 7ª ed.
- Floria, Carlos Alberto y García Belsunce, César A. (1971). *Historia de los argentinos*. Buenos Aires, Kapelusz, tomo II.
- Gallo, Blas Raúl. (S/F) *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires, Buenos Aires Leyendo.
- García Velloso, Enrique. (1942). *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires, Guillermo Kraft.
- Ghiano, Juan Carlos. (1953). *Constantes de la literatura argentina*. Buenos Aires, Raigal.
- Ghiano, Juan Carlos. (1959). *Defilippis Novoa, espectador*. En Revista de Estudios de Teatro nº 1, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Goldmann, Lucien. (1964). *Por une sociologie du roman*. Gallimard.
- Goldmann, Lucien. (S/F). *Introduction aux premiere écrits de Georges Lukacs*. En Lukacs, Goerges: *La théorie du roman*, Editions Gonthier, Bibliothèque Médiations.
- Gori, Gastón (1964). *Inmigración y colonización en la Argentina*. Buenos Aires, EUDEBA.

- Gregorich, Luis (1981). *El sainete y el género chico*. En revista Teatro San Martín, Buenos Aires, año 2, nº 3.
- Gregorich, Luis (1982). *Bernard Shaw y el teatro de ideas*. En Revista Teatro San Martín. Buenos Aires, año 3, nº 7.
- Guglielmi, Homero M. (S/F) *El teatro del disconformismo (Pirandello)*. Buenos Aires, Minor Nova.
- Halperín Donghi, Tulio. (1980) *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid, Alianza, 8va. Ed.
- Jitik, Noé (1975) *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Jitrik, Noé (1982). *El mundo del Ochenta*. Buenos Aires, CEAL.
- Korn, Francis. (1981). *La Argentina a la vuelta del siglo*. En Revista Teatro San Martín, Buenos Aires, año 2, nº 3.
- Kristeva, Julia (1978). *Semiótica*. Madrid, Fundamentos, dos tomos.
- Lafforgue, Jorge (1979). *Panorama del teatro. La historia de la literatura argentina*. Capítulo 3. Buenos Aires, CEAL,
- Lafforgue, Jorge (1981). *Inmigración, literatura y teatro*. En Revista Teatro San Martín, Buenos Aires, año 2, nº 3.
- Maingueneau, Dominique (1976). *Introducción a los métodos de análisis del discurso. Problemas y perspectivas*. Buenos Aires, Hachette.
- Marco, Susana; Posadas, Abel; Speroni, Marta; Vignolo, Griselda (1974). *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Marco, Susana; Posadas, Abel; Speroni, Marta; Vignolo, Griselda. (1976). *Antología del género chico criollo*. Buenos Aires, EUDEBA,
- Mignon, Paul-Louis (1973). *Historia del teatro contemporáneo*. Madrid, Guadarrama.
- Monner Sans, José María (1963). *Introducción al teatro del siglo XX*. Buenos Aires, Columna, 3ª edición.
- Muschg, Walter (1972). *La literatura expresionista alemana, de Trakl a Brech*. Barcelona, Seix-Barral.
- Onega, Gladys S (1969). *La inmigración en la literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna.
- Ordaz, Luis (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Leviatán.
- Ordaz, Luis (1979). *Nacimiento del teatro. La historia de la literatura argentina*. Capítulo 15. Buenos Aires, CEAL.
- Ordaz, Luis (1980). *El teatro. Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo. La historia de la literatura argentina*. Capítulo, 30. Buenos Aires, CEAL.
- Ordaz, Luis (1980). *Afirmación de la escena nativa. La historia de la literatura argentina*. Capítulo, 35. Buenos Aires, CEAL.

Ordaz, Luis (1980). *Madurez de nuestra dramática. Francisco Defilippis Novoa o la vanguardia. La historia de la literatura argentina*. Capítulo, 59. Buenos Aires, CEAL.

Perrone, Alberto (1979). *Panorama de la poesía. La historia de la literatura argentina*. Capítulo, 3. Buenos Aires, CEAL.

Posadas, Abel; Speroni, Marta; Vignolo, Griselda (1980). *El sainete. La historia de la literatura argentina*. Capítulo, 49. Buenos Aires, CEAL.

Rest, Jaime (1971). *Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis*. Buenos Aires, Salvat.

Rodríguez de Anca, Antonio (1982). *Shaw en la Argentina*. En Revista Teatro San Martín. Buenos Aires, año 3, nº 7.

Staiff, Kive (1982). *Primero la libertad*. En revista Teatro San Martín. Buenos Aires, año 3, nº 7.

Vilar, Jean (S/F). *De la tradición teatral*. Buenos Aires, La pléyade.

Viñas, David (1982). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, CEAL.

Yunque, Álvaro (1953). *Leandro N. Alem, el hombre de la multitud*. Buenos Aires, Americana.

Yunque, Álvaro (1971). *Fray Mocho, precursor del lunfardo – Versos Rantes*. Buenos Aires, Metrópolis.