

Naturalismo y expresionismo en "The Hairy Ape", de Eugene O'Neill

Ramón Espejo Romero

Universidad de Sevilla

It has almost become a staple in Eugene O'Neill's criticism to refer to his play *The Hairy Ape* as one of the first in the United States to welcome European Expressionism and a clear evidence of the existence of a Expressionist phase in its author's career. A few critics have argued however that *The Hairy Ape* presents too many Naturalistic elements to be considered even experimental. Both extremes are argued against in this article, which proves that Expressionism and Naturalism coexist in the play and tries to disclose the way in which that happens. Finally, some reasons are offered as to why O'Neill decided to combine both theatre styles in such a daring manner.

The Hairy Ape (1922), de Eugene O'Neill, es uno de los textos más conocidos de la etapa experimental del autor. Heiney y Downs afirman que «[it] caused a tremendous impact upon its first presentation, and the influence continued throughout the Twenties» además de calificarla como «the first successful Expressionistic play to be written by an American» y «the most original American play written up to that time.» (1973:198) Acerca de ella existen sin embargo dos posturas críticas enfrentadas. Mientras la opinión mayoritaria (Berkowitz, 1992:30; Davis, 1996:606-7; Egri, 1984:104; Heiney/Downs, 1973: 198; Mirlas, 1987:63; Morse, 1993:57; Mounier, 1984:332; Whitman, 1964:150) la considera expresionista, una minoría de la crítica (Bogard, 1972:248; Thorp, 1962:99) defiende su pertenencia al naturalismo, pese a admitir la presencia de elementos formales ajenos a dicho estilo. Este último grupo de autores sostiene que O'Neill, sin embargo, no es capaz de emplear los recursos que toma del expresionismo de forma coherente y eficaz. Para Bogard, lo único que salva la obra es el realismo con el que está trazado el protagonista; en su opinión,

The Hairy Ape is a play written by a dramatist to whom the realistic theatre was a proper element, but who had left that style and committed himself to a new and intriguing mode. But he was not a master of the style. Like his hero, O'Neill was lost in an alien territory which he could not make his own. (1972:248)

Como demostrará el presente ensayo, Bogard, que tiene razón en algunas de sus afirmaciones, lleva demasiado lejos su defensa del carácter naturalista de una de las obras en las que O'Neill está más cerca del espíritu del expresionismo (además de, por supuesto, en la estética).

Sin embargo, tampoco es posible argumentar que *The Hairy Ape* sea enteramente expresionista. Curiosamente, algunos de los críticos que han defendido ese carácter han descubierto también elementos que lo socavaban. Por ejemplo, Egri se muestra convencido de que la obra es un perfecto ejemplo de expresionismo, aunque también admite que los personajes «are certainly clearly characterized individuals,» (1984:99) algo que no ocurre en el teatro expresionista. Por su parte, Davis afirma:

[C]haracters in Expressionist plays typically did not possess individuality and were merely identified by nameless designations; they were stereotypes and caricatures rather than individual personalities, and represented social groups rather than particular people. (1996:606)

Desorientada ante estos aspectos que impiden ver a Yank como personaje expresionista, Davis termina contradiciéndose al afirmar que «[a]lthough Yank Smith was technically individualized, his fate is clearly universalized.» (1996:606)

Frente a esta polaridad crítica, existen posturas intermedias que apuntan vagamente a una combinación de estilos en la pieza. (Hoffman, 1965:255; Miller/Frazer, 1991:62-3)¹ Estos autores admiten el eclecticismo del texto pero no llegan a concretar a qué obedece o de qué forma exacta se combinan ambos estilos. El presente ensayo trata de alejarse de posturas radicales, sosteniendo una combinación de naturalismo y expresionismo en la pieza, pero tratando de distinguir los elementos que proceden de uno y de otro. Se postula además que la convivencia de ambos no es accidental sino que se enmarca en los denodados intentos por parte de O'Neill de renovar el discurso dramático naturalista.

El carácter expresionista de *The Hairy Ape* queda patente desde el inicio del texto en la manifiesta falta de individualidad de los personajes. Éstos se expresan conjuntamente y constituyen un microcosmos coral que representa a toda la humanidad occidental en su estado más primitivo:

The men themselves should resemble those pictures in which the appearance of Neanderthal man is guessed at. All are hairy-chested, with long arms of tremendous power, and low, receding brows above their small, fierce, resentful eyes. All the civilized white races are represented but except for the slight differentiation in color of hair, skin, eyes, all those men are alike. (1982:207)

El protagonista, Yank, carece también de individualidad y no es más que una especie de Everyman (Davis, 1996:608) que reúne y magnifica las características básicas de los demás personajes: «He seems broader, fiercer, more truculent, more powerful, more sure of himself than the rest. They respect his superior strength ... he represents to them a self-expression, the very last word in what they are, their most highly developed individual.» (1982:208)

Como corresponde a esa falta de individualización de los personajes, el texto exige que la interpretación de los actores tenga en muchos casos un carácter mecánico y automático. A principios de la escena tercera se afirma que los hombres están «handling their shovels as if they were part of their bodies, with a strange, awkward, swinging rhythm» en el que existe «rhythm, a mechanical regulated recurrence, a tempo.» (1982:223) Ese tipo de interpretación afectada, mecánica, que destruye cualquier asomo de verosimilitud, llega a su culminación durante la escena quinta, en la que los ricos de la Quinta Avenida se comportan como autómatas -cuya frialdad resulta claramente simbólica- en una «procession of gaudy marionettes, yet with something of the relentless horror of Frankensteins in their detached, mechanical unawareness.» (1982:236) Sus diálogos no intentan transmitir ninguna ilusión de realidad sino más bien el hastío y superficialidad que O'Neill ve como característicos de ese grupo social. Con sus rodeos para esquivar a Yank expresan una clara indiferencia ante quienes pertenecen a estratos sociales inferiores. Sus movimientos por el escenario presentan reminiscencias de la pantomima, estilo interpretativo muy utilizado también por los expresionistas.

También son característicamente expresionistas la intensidad cromática y lumínica que se sugiere en algunas escenas (Egri, 1984:84, 99), así como el ruido agresivo y metálico que se escucha frecuentemente y que «stuns one's ears with its rending dissonance.» (1982:223)² El maqui-

llaje de los obreros a principios de la escena cuarta -»around their eyes ... the coal dust sticks like black make-up, giving them a queer, sinister expression» (1982:226)-recuerda el maquillaje expresionista, que solía crear sombras muy agresivas en los rostros de los actores. En cuanto al discurso dramático, Hoffman cree que las numerosas repeticiones -que se dan incluso en las didascalias³ consiguen destruir el sentido de realidad que en muchas escenas transmite la escenografía naturalista. (1965:255) El lenguaje tiene en ocasiones un carácter hímnico, con palabras y frases que se repiten continuamente y mediante las que se subrayan ideas esenciales. Chothia considera que el rasgo más claramente expresionista del discurso dramático de *The Hairy Ape* es, sin embargo, la escasez de auténtica interacción en muchos de sus diálogos. (1989:36-7)

The Hairy Ape aborda también una temática que podría ser calificada de expresionista. En opinión de Davis, ésta sería «man's search for the meaning of his life and his ... alienation in an indifferent universe.» (1996:606) Frenz coincide en que la pieza presenta «a situation typical of German Expressionist drama of the first two decades of the twentieth century: the alienation of the central figure in a dehumanized, hostile world.» (1971:37) O'Neill parece creer que la sociedad sólo ofrece como alternativas a esa alienación la lucha de clases⁴ y la religión organizada. Sin embargo, Yank -que no entiende nada de clases sociales y alude de forma infantil al estrato social de Mildred como «the gang she runs wit» (1982:242)- rechaza tales alternativas: «De Bible, huh? De Cap'tlist class, huh? Aw nix on dat Salvation Army-Socialist bull. Git a soapbox! Hire a hall! Come and be saved, huh? Jerk us to Jesus, huh? Aw g'wan!» (1982:212) El único refugio de Yank es pensar que la fuerza bruta que él y sus compañeros encarnan es la que hace que el barco -y con él el mundo entero- avancen.

Para O'Neill, Yank representa al hombre «who has lost his old harmony with nature, the harmony which he used to have as an animal and has not yet acquired in a spiritual way.» (Whitman, 1964:149-50) A lo largo de la obra, Yank adquiere ciertos rasgos humanos tras ver a Mildred desmayarse y darse cuenta así de que su creencia en la fuerza bruta lo estaba deshumanizando.⁵ Aunque le resulta difícil, empieza incluso a pensar. No obstante, esa humanización no le reporta nada positivo y sí una pérdida del liderazgo que hasta entonces había ostentado; así, la escena cuarta termina con Yank siendo reducido por los compañeros que hasta entonces le habían respetado y admirado. En el final de la obra el desarraigado

protagonista intenta identificarse con un gorila del zoo,⁶ símbolo de la fuerza bruta y la naturaleza animal más primitiva, a la que Yank debe volver tras su frustrado intento de humanización. Sin embargo, incluso esa identificación es falaz, como demuestra el ataque del gorila a Yank. O'Neill parece sugerir que el ser humano no puede volver a la animalidad, pues el camino hacia la condición humana es irreversible. Sin embargo, eso sume a Yank aún más en la desesperación: «He got me, aw right. I'm trou. Even him didn't tink I belonged. (*Then, with sudden passionate despair*) Christ; where do I get off at? Where do I fit in?» (1982:254)⁷ Todos estos planteamientos son claramente expresionistas y las siguientes palabras de Yank al gorila condensan la visión expresionista del mundo:

Sure, you're de best off! You can't tink, can yuh? Yuh can't talk neider. But I kin make a bluff at talkin' and tinkin' - a'most git away wit it ... and dat's where de joker comes in ... I ain't on oath and I ain't in heaven, get me? I'm in de middle tryin' to separate 'em, takin' all de woist punches from bot of 'em. Maybe dat's what dey call hell, huh? (1982:253)⁸

En *The Hairy Ape*, O'Neill es muy crítico además con la forma en que la sociedad mecanizada e industrial avanza y se perfecciona alimentándose de la fuerza vital del ser humano que, para el autor, es un mero engranaje del gran entramado tecnológico. Dicha idea queda patente en la escena tercera, mediante la imagen de Yank y sus compañeros alimentando, exhaustos, la caldera del barco. (1982:224)⁹ Yank intenta adecuarse a esa realidad buscando una identificación con la máquina, («I'm smoke and express trains and steamers and factory whistles» (1982:216)¹⁰ o «Steel, dat's me! Youse guys live on it and tink yuh're somep'n. But I'm in it, see! I'm de hoistin' engine dat makes it go up!» (1982:238)¹¹) pero descubre, hacia el final de la obra, que esa identificación era falaz pues la «máquina» y el «acero» pertenecen al capital. Al modo expresionista, este descubrimiento se presenta, en la escena quinta, mediante la gestualidad: «He [Yank] turns in a rage on the men [the rich], bumping viciously into them but not jarring them the least bit. Rather it is he who recoils after each collision.» (1982:238)¹² Es la idea, recurrente dentro del drama expresionista, del hombre frente a un mundo que le hace descubrir -en este caso ignorando su patético intento de combatirlo- su propia insignificancia. Cuando Yank le asesta un golpe a uno de los ricos de la Quinta Avenida, «the gentleman stands unmoved as if nothing had happened.» (1982:239)

Sin embargo, el caballero, molesto porque Yank le ha hecho perder el autobús, llama a la policía, que sumisamente -en una clara sugerencia de que también las fuerzas del orden actúan al servicio del dinero- acude a detener al protagonista. Mientras esto ocurre, «[t]he crowd at the window have not moved or noticed this disturbance.» (1982:239) La consecuencia de todo ello es que Yank termina queriendo volar ese acero con el que antes se sentía tan identificado: «Dynamite! Blow it offen de oith -steel- all de factories, steamers, buildings, jails - de Steel Trust and all dat makes it go.» (1982:248)

Otros elementos expresionistas de la pieza son por ejemplo el énfasis escenográfico en el carácter deshumanizado, hostil y frustrante de un mundo que lleva al ser humano a la desesperación: «The stage analogues of modern life, the cramped quarters, the cages, the cultural poverty of the drunken, brawling leisure time all lead to the eventual failure of Yank's quest.» (Chothia, 1989:37) Hay también pasajes de la obra con un contenido claramente político, tal como era frecuente en el expresionismo. Por ejemplo, en la escena seis, O'Neill contrasta irónicamente la retórica política que alude a los Estados Unidos como «the greatest nation the world has ever known, where all men are born free and equal, with equal opportunities to all, where the Founding Fathers have guaranteed to each one happiness» (1982:243) con la reacción coral de los reclusos, cuya situación contradice las afirmaciones anteriores: «pass de hat! Liberty! Justice! Honor! Opportunity! Brotherhood!» (1982:243)

Hasta aquí todo parece indicar que *The Hairy Ape* constituye una obra auténticamente expresionista. Sin embargo, existen en ella un conjunto de elementos que contradicen dicha clasificación. Para empezar, el autor sugiere mediante las acotaciones lugares claramente reconocibles para el desarrollo de la acción, que además aparecen descritos con todo detalle. Se trata de la sala de máquinas de un transatlántico, una parte de la cubierta y la caldera del mismo o la Quinta Avenida de Nueva York. No se trata obviamente de espacios abstractos. Tampoco la obra presenta la atemporalidad característica del drama expresionista y O'Neill llega a especificar hasta la hora en que transcurre la acción; la primera escena tiene lugar en «[t]he firemen's forecastle of an ocean liner - an hour after sailing from New York.» (1982:206) Frente a ello, resulta sorprendente la siguiente declaración de intenciones del autor: «The treatment of this scene, or of any other scene in the play, should by no means be naturalistic.»

(1982:207)¹³ Se trata de una evidente contradicción entre el impulso naturalista que lleva a O'Neill a sugerir lugares concretos sobre el escenario y describirlos en detalle, y su intención paralela de alejarse de esas convenciones a las que está tan fuertemente apegado.

Por otro lado, aunque la obra -al modo expresionista- está estructurada en una serie de escenas breves, éstas presentan una clara secuencia cronológica -como afirma Egri, no se trata de escenas inconexas (1984:99)-, ajustada al desarrollo de la acción o argumento. Sin embargo, el teatro expresionista prefería los cuadros o escenas breves precisamente como rechazo a la estructuración de la obra mediante una historia o argumento. Davis, al analizar este aspecto, vuelve a contradecirse al afirmar que la división de la obra en escenas breves se debe a su carencia de argumento para a continuación dedicar casi todo un párrafo a resumir lo que claramente constituye el argumento de la pieza. (1996:607)¹⁴

A lo largo de la obra existen diversas escenas marcadamente naturalistas. Un ejemplo es la escena segunda, cuya única finalidad parece ser la introducción de un motivo verosímil -pese a que el verdadero teatro expresionista no concede importancia alguna a la verosimilitud de las situaciones-¹⁵ para la visita de Mildred a la sala de máquinas y que constituye el clímax de la obra. A principios de la escena, sin embargo, el autor parecía más interesado en las ideas que los personajes representaban que en ellos mismos, para lo cual trataba de contraponer la belleza natural del mar y el sol con la fealdad y artificialidad de Mildred y su tía;¹⁶ el autor afirma que el aspecto de la primera de ellas es como si «the vitality of her stock had been sapped before she was conceived, so that she is the expression not of its life energy but merely of the artificialities that energy had won for itself in the spending.» (1982:218) Sin embargo, a medida que la escena se desarrolla se hace cada vez más obvio que su planteamiento es enteramente naturalista. Por ejemplo, el diálogo -a diferencia del empleado en otros momentos de la obra- es claramente verosímil y tiende a hacer creer al espectador en la realidad de los personajes. La forma en la que O'Neill bucea en la psicología individual de Mildred llega a obstaculizar por completo la visión del personaje como representante de su clase social. Ella quiere cambiar el mundo pero ni sabe ni puede: «I would like to be some use in the world. Is it my fault I don't know how? ... I'm afraid I have neither the vitality nor integrity. All that was burnt out in our stock before I was born ... I am sired by gold and damned by it.» (1982:219)¹⁷

Ignorada por su padre -hacia el que guarda un gran resentimiento- el resultado es esa insatisfacción y apatía que la caracterizan.

Tampoco la escena séptima, en la que Yank intenta afiliarse a la I.W.W., puede tomarse como expresionista. En ella, el protagonista «is treated ... as a realistic figure who moves coherently in time and space, and as one whose psychological development is credible.» (Bogard, 1972:248) Nada es ahí simbólico y todo intenta presentarse al espectador de forma similar a cómo transcurriría en la realidad, algo que puede comprobarse sólo con examinar la detallada y extensa acotación inicial. (1982:245-6) Incluso la reacción del secretario al hacer que los hombres reduzcan a Yank y le echen a patadas resulta enteramente verosímil ante alguien que parece haber perdido el juicio. Más adelante en esta misma escena existe un monólogo en el que Yank vuelve a ensalzar la fuerza bruta y rechazar el socialismo como interesado sólo en condiciones materiales o económicas: «Gimme a dollar more a day and make me happy! Tree square a day, and cauliflowers in de front yard -ekal rights - a woman and kids - a lousy vote - and I'm all fixed for Jesus, huh? Aw, hell! What does that get yuh?» (1982:250) También exige respuestas a la condición humana, desea saber quién es y a dónde va: «Say, youse up dere, Man in the Moon, yuh look so wise, gimme de answer, huh? ... where do I get off at, huh?» (1982:250) Sin embargo, acto seguido, un policía entra en escena y al ver a Yank tendido en el suelo divagando, le obliga a abandonar el lugar: «You'll get off at the station, you boob, if you don't get up out of that and keep movin'.» (1982:250) O'Neill acaba de destruir el carácter expresionista de todo lo anterior al concluir la escena de un modo tan verosímil; el policía muestra la reacción normal de cualquier agente de la autoridad ante alguien que está sentado en medio de la calle profiriendo incoherencias y que parece al borde de la demencia. Es difícil por ello entender el monólogo de Yank de forma simbólica, como el grito desesperado de la condición humana, y del hombre frustrado y alienado. No obstante, en un entorno menos naturalista esa sería probablemente su función.

Quizás el elemento que más claramente da al traste con cualquier categorización de *The Hairy Ape* como texto expresionista es que a pocas páginas de su inicio O'Neill decide introducir el bagaje psicológico de Yank y la forma en que fue, empleando sus propias palabras, «dragged up.» (1982:234) El personaje, que tuvo una infancia difícil dadas las malas relaciones entre sus progenitores y el hecho de que su madre era alcohó-

lica, tuvo que huir de su familia a corta edad, lo que ha provocado esa apariencia de hombre curtido e insensible, probablemente como estrategia auto-defensiva: «T'hell with home! ... I runned away from mine when I was a kid ... Home was lickings for me, dat's all. But yuh can bet your shoit no one ain't never licked me since.» (1982:211) La alienación de Yank no es por tanto una idea abstracta sino consecuencia de unas circunstancias particulares. Esa caracterización psicológica individualizadora impide que pueda verse al personaje como arquetípico¹⁸ y termina creando un desconcierto en el espectador acerca de cómo entender la obra.¹⁹ Además, invalida la opinión de Morse, para quien Yank representa a toda la humanidad y carece de rasgos particularizadores. (1993:57) Como afirma el propio O'Neill, «Yank remains a man and everyone recognizes him as such.» (Egri 1984:99) Para Bogard, «[i]f he becomes a symbol, he does so in the way Chekhov's characters attain more than individual, personal significance - by the very depth of his reality.» (1972:247) Durante la escena séptima, la más naturalista y menos simbólica de toda la obra, descubrimos también que el nombre de Yank no tiene las connotaciones simbólicas que cabía imaginar, pues se trata simplemente de un apodo; en realidad el protagonista se llama Robert Smith.

Es de justicia admitir sin embargo que otros rasgos y acciones de Yank son difíciles de entender de modo naturalista. Por ejemplo, no es verosímil que un simple operario crea estar llevando el barco por sí solo, como Yank afirma en alguna ocasión, ni tampoco que viaje hasta Nueva York para vengarse de la mujer que lo ha «ofendido,» pues esa ofensa sólo puede entenderse de modo simbólico. Cuando Yank ve en un escaparate de la Quinta Avenida un abrigo de piel de mono con un precio desmesurado y Long le hace ver la ironía que ello entraña -«They wouldn't bloody well pay that for a 'airy ape's skin -no, nor for the 'ole livin' ape with all 'is 'ead, and a body, and soul thrown in!»- Yank lo entiende como algo personal: «Trowin' it up in my face! Christ! I'll fix her!» (1982:236) Nada de esto resulta verosímil. Tampoco lo es la propuesta de Long de denunciar a los dueños del barco por el insulto a Yank. (1982:228) Finalmente, resulta difícil de creer que Yank sea capaz de doblar las rejas de la prisión «like a licorice stick under his tremendous strength.» (1982:244)

Pese a todo, resulta evidente que en *The Hairy Ape* O'Neill no sigue fielmente los cánones expresionistas; más bien parece intentar adaptar ciertos planteamientos tomados de ese estilo dramático a sus propios

finos. Es probable que el autor prefiriera no alejarse demasiado del naturalismo, temiendo un expresionismo pleno en el que la plasmación visual de ideas abstractas y el carácter colectivo y arquetípico de los personajes diera al traste con la calidez humana que habitualmente destila su teatro. De entender *The Hairy Ape* como texto expresionista, habría que concluir que constituye un experimento fallido, pues distintos elementos de la obra socavan y acaban por destruir ese carácter. Tampoco es posible verlo como una obra naturalista al uso. Creo más bien que debería entenderse como un paso más en la búsqueda progresiva por parte de O'Neill de recursos con los que desencorsetar el discurso dramático naturalista pero sin dejar atrás aspectos como la trama o argumento y la individualidad de los personajes, así como la investigación psicológica de los mismos. *The Hairy Ape* sería un texto simplemente experimental en el que O'Neill decide poner a prueba -con desiguales resultados- una serie de elementos formales que le permitan abordar una creación dramática más libre, aunque siempre dentro de un entorno naturalista. De este modo, la obra articula una transición entre el naturalismo más o menos convencional de sus primeros dramas y el naturalismo más experimental e innovador de su etapa posterior. Ese carácter de bisagra explica la desconcertante mezcla de estilos presente en *The Hairy Ape*.

NOTAS

1. El propio O'Neill parece compartir esa opinión; en una carta a Kenneth MacGowan en 1921 confesaba no tener muy claro la forma en que ambos estilos convivían en su obra aunque creía que el expresionismo predominaba en la escenografía. (Egri, 1984:77)
2. Bogard opina no obstante que «in the context of a stokehole the sounds are to be expected and are all essentially naturalistic.» (1972:246)
3. En el progresivo descubrimiento por parte de Yank de rasgos humanos como el pensamiento -momento en el que adopta la actitud de «El pensador» de Rodin- o el amor, sus compañeros repiten palabras como «think» o «love» y esa repetición va siempre acompañada por la misma acotación: «The word has a brazen, metallic quality as if their throats were phonograph horns. It is followed by a chorus of hard, barking laughter.» (1982:227-8)
4. Es lo que representa Long, para quien es necesario transformar la sociedad desde las propias instituciones. Long es muy hostil con los

ricos; cuando Yank se muestra fascinado por los escaparates de la Quinta Avenida, él le recuerda: «Well, we pays for it wiv our bloody sweat, if yer wants to know!» y afirma que uno solo de los collares del escaparate «would buy scoff for a starvin' family for a year!» (1982:234-5) Más adelante, Long alude a la conciencia de clase:

Yer been actin' an' talkin' 's if it was all a bleedin' personal matter between yer and that bloody cow. I wants to convince yer she was on'y a representative of 'er clarss. I wants to awaken yer bloody clarss consciousness. Then yer'll see it's 'er clarss yer've got to fight. (1982:235)

5. Tras la ofensa de Yank, la escena termina y «the whistle sounds again in a long, angry, insistent command» (1982:226) simbolizando que la producción no puede detenerse porque la dignidad de un hombre haya sido herida.
6. Esta escena es de difícil ejecución por la complejidad que supone hacer aparecer un mono sobre el escenario de modo verosímil y sin que resulte ridículo.
7. En mi opinión, no hay forma naturalista de explicar este momento de la obra, pese a que Bogard considera que en este punto Yank ha perdido completamente el juicio y por ello

his death in the gorilla cage has a minimal plausibility. Although it realizes in a stage image the symbol of ape-in-cage which has been developed from the first scene, it does not entirely break from the context which the play has established as 'real.' (1972:248)

8. Bogard va demasiado lejos al enfatizar la credibilidad de la manera en que O'Neill retrata la vida a bordo del barco y a los personajes que forman parte de él: «Motivations are clear, strength and weakness of character underlie and make plausible all patterns of thought, and even Yank's long monologues emerge convincingly from situation and character.» (1972:247) Sin embargo, monólogos como el anterior no son en absoluto verosímiles en boca de alguien cuya visión de la realidad es tan limitada.
9. La plasmación de ideas abstractas mediante imágenes visuales sobre la escena es un recurso muy habitual dentro del teatro expresionista.

10. Paddy, que -como es habitual en el teatro expresionista, en el que los personajes encarnan ideas abstractas- representa la melancolía como forma de sobrevivir en un mundo hostil, le pregunta irónicamente a Yank, «Is it a flesh and blood wheel of the engines you'd be?» (1982:214) y le recuerda que en los viejos tiempos «men belonged to ships, not now. 'Twas them days a ship was part of the sea, and a man was part of a ship, and the sea joined all together and made it one.» (1982:214)
11. En esto Yank es contradictorio, pues pese a despreciar a la clase pudiente, no puede soportar su indiferencia.
12. Para Bogard, esta es la única escena verdaderamente expresionista de toda la pieza. (1972:248) Loftus Ranald tiene una opinión similar. (1998:63)
13. La mayoría de los directores que llevaron el texto a escena durante los años 20 decidieron seguir las indicaciones de O'Neill y representar los lugares donde transcurre la acción de forma abstracta. (Mervant-Roux, 1991:187-8) Probablemente ello lleva a Brown a afirmar que el decorado de la obra es enteramente expresionista. (1991:47) Sin embargo, los espacios que el texto describe, sean cuales sean las intenciones de O'Neill, son lugares claramente reconocibles. Como afirma Bogard, «[n]o degree of visual distortion will change the fact that O'Neill's scenic requirements ... are for purely realistic settings. The non-naturalistic treatment is chiefly decorative.» (1972:245)
14. Eisen analiza la película basada en la obra que dirigió en 1944 Alfred Santell; éste optó por eliminar cualquier trazo de expresionismo y contar simplemente la historia. (1998:122) De haber sido *The Hairy Ape* un texto plenamente expresionista, hubiera sido imposible realizar una película basada sólo en su argumento, pues dicho tipo de teatro se caracteriza precisamente por su carencia de él.
15. En una obra verdaderamente expresionista los personajes no emplearían tanto espacio como en la escena segunda de *The Hairy Ape* comentando el tiempo que hace o discutiendo la posibilidad de que Mildred se manche el vestido en su visita a la sala de máquinas, que, según el segundo ingeniero, está muy sucia. (1982:221)
16. Ocurre algo parecido en la escena quinta, donde el insultante comercialismo de los escaparates de la Quinta Avenida -que representan la sociedad de la afluencia- constituyen «a background in

- tawdry disharmony with the clear light and sunshine on the street itself.» (1982:233)
17. Más adelante, una referencia de la propia Mildred hace pensar en el naturalismo norteamericano de finales del siglo XIX, tanto por su contenido como por las imágenes tomadas de la biología evolutiva: «When a leopard complains of its spots, it must sound rather grotesque ... Purr, little leopard ... only stay in the jungle where your spots are camouflage. In a cage they make you conspicuous.» (1982:220)
18. Ocurre algo similar cuando Yank increpa al jefe de máquinas diciéndole: «Come down outa dere, yuh yellow, brass-buttoned, Belfast bum, yuh! ... Yuh lousy, stinkin', yellow mut of a Catholic-moiderin' bastard!» (1982:225) Lo que podría haber sido una entidad abstracta que representara el principio de autoridad en la obra se convierte así en alguien específico, con una nacionalidad concreta.
19. Según Peter Egri, «[w]hether and how far Yank is an abstract expressionistic symbol or a concrete dramatic character ... is a perennial problem of O'Neill criticism.» (1984:98)

OBRAS CITADAS

- Berkowitz, Gerald M. 1992. *American Drama of the Twentieth Century*. London: Longman
- Bogard, Travis. 1972. *Contour in Time. The Plays of Eugene O'Neill*. New York: Oxford UP
- Brown, Roger. 1991. «Causality in O'Neill's Late Masterpieces» en Richard F. Moorton, ed. *Eugene O'Neill's Century. Centennial Views on America's Foremost Tragic Dramatist* New York: Greenwood, 41-54
- Chothia, Jean. 1989. «Theatre Language: Word and Image in *The Hairy Ape*» en Marc Maufort, ed. *Eugene O'Neill and the Emergence of American Drama*. Amsterdam: Rodopi, 31-46
- Davis, Rocío G. 1996. «Two Experiments in Symbolic Expressionism: Eugene O'Neill's 'The Emperor Jones' and 'The Hairy Ape'» en José Ma-

- nuel Losada Goya et al., eds. *De Baudelaire a Lorca. Acercamiento a la modernidad literaria. Volumen II*. Kassel: Reichenberger, 601-611
- Egri, Peter. 1984. «'Belonging' Lost: Alienation and Dramatic Form in Eugene O'Neill's *The Hairy Ape*» en James J. Martine, ed. *Critical Essays on Eugene O'Neill* Boston: G. K. Hall, 77-111
- Eisen, Kurt. 1998. «O'Neill on Screen» Mannheim 116-134
- Frenz, Horst. 1971. *Eugene O'Neill*. New York: Frederick Ungar
- Heiney, Donald y Lenthiel H. Down. 1973. *Recent American Literature To 1930*. Woodbury: Barron
- Hoffman, Frederick J. 1965. *The Twenties. American Writing in the Postwar Decade*. London: The Free Press
- Loftus Randal, Margaret. 1998. «From Trial to Triumph (1913-1924): The Early Plays» Mannheim 51-68
- Mannheim, Michael, ed. 1998. *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: UP
- Mervant-Roux, M. 1991. «Scenographies pour une ville qui se perd: France - années cinquante-quatrevingt» en E. Konigson, ed. *Images de la ville sur la scène aux XIXe et XXe siècles*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 183-234
- Miller, Jordan Y. y Winnifred L. Frazer. 1991. *American Drama Between the Wars*. Boston: Twayne
- Mirlas, León. 1987. *Panorama del teatro contemporáneo*. Buenos Aires: Abril
- Morse, David. 1993. «American Theatre: The Age of O'Neill» en Marcus Cunliffe, ed. *American Literature since 1900*. Harmondsworth: Penguin, 53-78

Mounier, Catherine. 1984. «L'expressionisme dans l'oeuvre d'Eugène O'Neill» en Denis Bablet y Jean Jacquot, eds. *L'expressionisme dans le théâtre européen*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 330-340

O'Neill, Eugene. 1982. *The Hairy Ape* en *The Plays of Eugene O'Neill. Volume I*. New York: The Modern Library, 205-254

Thorp, Willard. 1962. *La literatura norteamericana en el siglo XX*. Trad. Consuelo Vázquez de Parga. Madrid: Tecnos

Whitman, Robert F. 1964. «O'Neill's Search for a 'Language in the Theatre'» en John Gassner, ed. *O'Neill. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 142-164