

EL TEMA UNIVERSAL Y LA LIBERTAD EN EL TEATRO DOMINICANO ACTUAL

Por RAMON EMILIO REYES

El teatro en Santo Domingo se inicia el 23 de junio de 1588 con una obra de Cristóbal de Llerena. Es una comedia satírica representada por los estudiantes universitarios en la festividad de Corpus Christi. Se basa en el saqueo del corsario inglés Sir Francis Drake a Santo Domingo y critica con agudo ingenio y en forma indirecta la cobardía de los gobernantes de la ciudad. El padre Llerena pinta en uno de sus personajes la pobreza y el desamparo del pueblo. La sátira provocó la deportación del ingenioso dramaturgo. ⁽¹⁾

Apunta Rodríguez Demorizi que Cristóbal de Llerena tiene gran importancia por ser uno de los iniciadores del teatro en América. Sus entremeses se celebraban bajo la bóveda de la vieja Catedral de la Atenas del Nuevo Mundo.

Sin embargo, supone Pedro Henríquez Ureña que antes de Cristóbal de Llerena, el dramaturgo español Micael de Carvajal escribió la *Tragedia Josefina*, impresa en 1535, obra cuyo asunto es tomado del Antiguo Testamento y considerada la mejor pieza religiosa del siglo XVI.

Se representaban comedias en las iglesias durante sus fechas magnas. Hay también censura a las mismas y ciertos edictos que prohibían a los estudiantes representar farsas sobre todo cerca de los exámenes, lo cual les hacía perder el tiempo. Y a las mujeres “que nada bueno podían encontrar en aquellas funciones que terminaban muy tarde de la noche”.

Hacia la época independentista los Trinitarios usaron el teatro con la finalidad de estimular el patriotismo entre el pueblo y ofrecer mensajes insurreccionales. Había un prócer de la lucha por la Independencia —Juan Isidro Pérez— que llegó a identificarse hasta el delirio con roles históricos de personajes como Bruto y Riego o con la parodia de algún tribuno encargado de agitar el ánimo de la ciudadanía contra la opresión. Atacaba lo francés para combatir así el dominio haitiano. Fomentaba este teatro la sociedad La Filantrópica.

Entre los dramaturgos dominicanos del período independentista se destacan el abogado Félix María del Monte quien escribió *Antonio Duvergé o las Víctimas del 11 de abril* y Javier Angulo Guridy, autor

(1) GOICO CASTRO, Manuel de Js.: *Trayectoria del Teatro Dominicano*.

de *El Conde de Leos e Iguaniona* (1867).

A Santo Domingo pertenece quien es “cronológicamente el primer dramaturgo romántico de América”, Francisco Javier Foxá. Vivió en Cuba desde joven. Escribió Don Pedro de Castilla y *Enrique Octavo*. Tramas simples con pinturas del natural y perfección técnica. Nació en 1816 y murió en 1865.

De primera magnitud entre los fundadores del teatro dominicano es el mencionado Javier Angulo Guridy (1816-1884). Su obra *Iguaniona* es un drama en verso, primera obra dominicana de tema indigenista. Angulo Guridy, quien escribió también *Cacharros* y *Manigueros* trata de establecer las bases del teatro dominicano “según las técnicas que predominan entondes en la escena española”.

También sobre tema indigenista escribe el orador político Don Félix María del Monte (1819-1899): *Ozama o la Virgen Indiana* (zarzuela). Además: *El Mendigo de la Catedral de León*, *El Ultimo Abencerraje*, *El Vals de Strauss* y *La Víctimas del 11 de Abril*, una de las tragedias de más lograda forma en el teatro dominicano.

Nicolás Ureña de Mendoza, tiene obras dramáticas (1822-1875). Jesús del Monte y Mena (1824-1877), es autor de comedias, como *Una Mala Vecina*, en verso y tres actos.

Hay comedias en que predomina lo picaresco: *El que Menos Corre Vuela*, de José Francisco Pellerano. Un drama importante es *Amor y Expiación*, de Francisco Gregorio Billini que presenta en forma esquematizada la sociedad de su época (1844-1898) y de José Joaquín Pérez *Anacaona*.

Rodríguez Montaña y Federico Henríquez y Carvajal escribieron juntos: *Amores de dos Zagales*, en verso. Henríquez y Carvajal escribió también *La Hija del Hebreo*. César Nicolás Penson: *Los Viejos Verdes* y Pablo Pumarol, sátiras y epigramas. Son de esta época Servando Morel, Cristóbal Díaz, Alfredo Matos y Telésforo Alfonseca, El poeta Gastón Deligne (1861-1913) realizó un libreto de ópera llamado *María Cuéllar*, con música de Pablo Claudio. Uno de los buenos autores dramáticos es Arturo Pellerano Castro (Byron). Influye en esta época la compañía de la actriz mejicana Virginia Fábregas. La poetisa Virginia Elena Ortea (1866-1903) compone una zarzuela y el cuentista José Ramón López hace dramas, así como el poeta Fabio Fiallo.

La principal labor crítica la hacen don Américo Lugo y Federico Henríquez y Carvajal —autor de buenos ensayos dramáticos intelectualizados algunos como *El Avaro*.

En los buenos tiempos del Teatro Colón, época de cierto auge en el teatro nacional, se destaca Ulises Heureaux hijo, quien escribió *El grito de 1844*, dando relieves vigorosos a la figura de Juan Pablo Duarte, apóstol de la libertad dominicana.

Aparecen luego: Arístides Fiallo Cabral, Apolinar Perdomo, Rafael Damirón, Federico Bermúdez.

Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) publicó en Nueva York en 1916 un ensayo de tragedia antigua: *El Nacimiento de Dionisos*. El más grande ensayista dominicano trata de revivir la tragedia griega. Esta obra fue elogiada por Rodó. Max Henríquez Ureña escribe el juguete cómico *La Combinación Diplomática*, estrenado en Cuba. Fernando Amechazurra (1889-1933) pone en escena una comedia de ambiente moderno que muestra el conocimiento de las corrientes ultrarrealistas.

Después se estrenan opúsculos y dramas escolares. Hay teatro de tercera categoría estética, hecho por autores generalmente desligados de las últimas ideas dramáticas. No llegan a percibir plenamente el universalismo que asoma. Hay un movimiento poético —el Postumista, creado por Domingo Moreno Jimenes— que considera su principal figura del teatro a Julio Vega Batlle. Tiene cierto interés porque poéticamente toca algunas esferas del espíritu. A esto sigue un teatro marcadamente criollista y nacionalista, salpicado de paisaje dominicanísimo —la novela también es criollista, nacionalista y naturalista— que estanca el horizonte dramático, con débiles excepciones.

El teatro de la Colonia, de la Independencia y siguientes, parecen antecedentes lejanos. La actitud de abertura hacia lo universal y la meditación sobre el tema de la libertad espiritual y física del hombre tiene un concreto antecedente iniciado en La Poesía Sorprendida por el poeta Franklin Mieses Burgos, autor de *Sin Mundo ya, y herido por el Cielo*. En esta poesía sobresale lo mejor del pensamiento dominicano desde 1946 en la producción poética: Antonio Fernández Spencer, Rafael Américo Henríquez, Manuel Llanes, Freddy Gatón Arce, Manuel Valerio, Aida Cartagena Portalatín, Mariano Lebrón Saviñón, J. M. Glass Mejía y otros. Su idioma era artísticamente elaborado con una actitud de búsqueda de lo universal, culta, dirigida hacia la captación de los grandes problemas del hombre. Cercados por el abrumador peso de una dictadura feroz, se refugian en el lenguaje espiritual de los verdaderos artistas. Empuñan el arco del espíritu y se disponen, en la poesía y en el teatro —veremos más adelante— a buscar la libertad definitiva de la humanidad. Amplia visión del mundo que vemos en McLeish y O'Neill y en la novela de Steinbeck. Y es la línea universal que hay que seguir si no se quiere caer en el localismo.

Manuel Rueda: La Trinitaria Blanca

Con Manuel Rueda estamos frente a un artista puro. Este dramaturgo es también un buen músico; pianista que tuvo éxitos en Suramérica. Actualmente director del Conservatorio Nacional de Música

en Santo Domingo. No sabríamos decir si Rueda es mejor dramaturgo que músico o si la verdad es lo contrario. El desempeño de estas dos actividades de modo simultáneo demuestra que él no tiene tiempo para nada que no sea la creación artística. Pero hay que decir más. Manuel Rueda es poeta de primera línea en Santo Domingo.

Al leer *La Trinitaria Blanca* nos damos cuenta de que la producción de Rueda logra una síntesis de elementos poéticos, psicológicos y dramáticos, proveniente sin duda del dominio que su intuición tiene en estos aspectos disímiles pero confluyentes en algún punto del quehacer estético.

En *La Trinitaria Blanca*, la trama del primer acto es importante porque esboza todos los problemas e introduce los elementos principales del drama. Las cosas suceden en un pueblo del interior de la República Dominicana. Por suerte el autor especifica el lugar de su acción, porque un momento después de iniciarse esta obra ya no sabremos en qué sitio del mundo nos hallamos. Tal vez se experimenta la sensación de hallarse más bien en cualquier parte del universo.

Al subir el telón, todos se preparan para asistir a una fiesta en la casa de al lado. Una fiesta familiar de pueblo. Don Antonio, el padre de la familia, irá de smoking, Luisa, la hija joven, con primoroso traje de fiesta y lazo a la espalda, Doña Inés y Enrique, novio de Luisa. Miguelina, personaje central de la comedia, alude una excusa —que empieza a delinear su carácter. Una muchacha que ha permanecido demasiado tiempo soltera. Con su preocupación, no podrá divertirse en aquella fiesta. La diversión pertenece a los otros que la verán “abanicándose desesperadamente”. Y esa función un poco cruel de los personajes es precisamente la finalidad esencial que los define a lo largo de la pieza. Los otros actúan, en esta vida dramática de Miguelina para acentuar el conflicto central que al principio se insinúa ligero, en tono suave y fácil, de pinceladas psicológicas agudas en gran equilibrio escénico.

Miguelina habla con Don Antonio, su hermano mayor, quien la hace reflexionar en torno a su situación vital frente a la del hombre. Sus palabras desenredan el hastío. El mundo es aburrido y hasta las cosas de las mujeres parecen tontas cuando la vida no tiene sentido. No vale la pena hablar de cómo se hace un flan con las señoras o de la última epidemia del ganado con los hombres y menos del amor con las niñas sentimentales. Don Antonio se siente en la flor de la edad apesar de que es mayor que ella. Pero el tiempo no es algo fijo para todo el mundo; Miguelina responde:

MIGUELINA.- Hasta esa ventaja nos llevan ustedes los hombres. Ustedes maduran lenta y espontáneamente. Son los amos del tiempo. A nosotras hay que hacernos madurar, de lo contrario nos quedamos

verdes para siempre. He ahí la diferencia. Viejas y con la madurez detenida, esperando a que el azar traiga a nuestro lado el galán que necesitamos para dar de nosotras mismas cuanto tenemos retenido. Estoy en una edad en que nadie me debe ser necesario. Sola. Eso es lo que soy: una mujer sola. *Contra ello es imposible luchar.*

Sin embargo, la actitud de este personaje es primordialmente de reserva. Y cuando la joven Luisa le pregunta: “Pero tía, ¿no tienes miedo de quedarte sola?” Ella se esforzará en decir: “No estaré sola. La fiesta es ahí al lado y la música me acompañará”. Esta reserva psicológica da vitalidad al personaje. Ella es sorprendente y tendrá una vida condicionada por la acción de los otros: Luisa será feliz, afortunada y con amor; Don Antonio, adaptado a las costumbres y a la vida; Doña Inés, sencilla y sin problemas. Enrique cáustico y despreocupado de otra cosa que no sea Luisa. Todos son distintos a ella, precisamente para estimularla. En medio de sus jaquecas psicológicas el destino pone a Miguelina frente a Luisa y le toca arreglarla para la fiesta y oír las críticas de la joven a las costumbres que constituyen la prisión de Miguelina. Le toca oírle muy de cerca evocar las delicias de un vals, ceñida de cuerpo y alma con su novio. La atmósfera es desesperante. Miguelina se irrita. El tiempo transcurre a veces pesadamente, otras veloz y peligroso hacia el invierno del alma. El tiempo aquí es fundamental. Es un monstruo de manos suaves para la juventud y un pulpo terrible para Miguelina. (Luisa expone la estrategia femenina, (pág. 48).

En medio de todo esto se va construyendo la función conservadora de las costumbres y los frenos morales. Todo se esboza en este acto introductorio: El smoking es un traje que infunde respeto, dice Doña Inés. Se habla de la utilidad de las normas de cortesía. Es un mundo de normas que reposa desde hace tiempo en los cuadros de los antepasados que cuelgan de las paredes de la escena. Son voces visibles que rodean a Miguelina y contribuyen a su temor y su desencanto. Miguelina queda sola, cuando todos van a la fiesta, olvidada en un rincón, desazonado de su espíritu. El rumor de la fiesta cercana agudiza la soledad pero de pronto sobreviene una atmósfera para el sueño y entra Sebastián desde el jardín, viene desde el mismo lugar en que crece una planta de trinitaria blanca. Es un hombre fuerte, atlético, con mezcla de cinismo y de dulzura que mueve a simpatía. El lenguaje es osado como su entrada en la escena. El habla, preciosista y afectada como la de un auténtico caballero medieval. Intempestivo y sorprendente como el viento y como la libertad misma. El dice:

—Vengo y voy con la facilidad del aire. Estoy en todas partes y en ninguna y, cuando menos lo piensan, desaparezco.

Este Sebastián que entra en escena con rareza es un personaje de gran importancia en el teatro dominicano. Forma la antítesis psicológica de Miguelina. Rompe con los convencionalismos y se declara en contra de todo lo que sea freno para la vida humana: es la libertad.

El tema que impulsa el teatro dominicano de los últimos años. El eslabón que une la dramaturgia de Santo Domingo con la corriente ideológica más importante de la época. Sostengo que el teatro dominicano actual tiene carácter universal, su propósito es el hombre de todo el mundo y su lucha es la liberación total del hombre. En este sentido es un teatro clásico humanístico. Preocupado por lo eterno, partiendo de la profunda experiencia de su propia circunstancia vital. Nos vemos en presencia de una generación estética unida a toda una generación histórica y política. Se trata de la generación que vivió bajo la dictadura trujillista. El agente externo que produce esta generación es el hecho horroroso de la tiranía. Los mejores hombres de Santo Domingo se ven obligados a meditar en el destino de su patria esclavizada. Pero no buscan ese destino en el territorio nacional exclusivamente. Su mirada traspasa lo inmediato: ante el poder avasallador que limita sus ansias de libertad, tiene que profundizar en el futuro del hombre universal. Como un prometeo, prisionero, sus cadenas no se rompen hacia la acción física sino que lo hacen preguntarse sobre la verdadera libertad del espíritu. Como un relámpago, la poesía y el teatro dominicanos, y en los últimos cuatro años la novela, buscan la libertad no ya física sino definitiva del hombre de cualquier parte del mundo.

MIGUELINA.- Habla usted de experiencia como podría hacerlo una persona respetable. . .

SEBASTIAN.- La experiencia no es solamente lo aburrido y reglamentado. No se enseña diciendo: "deja de hacer esto, porque yo lo hice y no me fue bien". Es lo que aprendemos cuando hacemos una cosa, porque otro la hizo, o porque otro aún no la ha hecho y alguien tiene que decidirse, ganarle la delantera.

El autor hace una introducción en que expresa que el propósito de su obra es "pintar quella soltería que entraña la frustración". Y con este tema como base, Manuel Rueda se propone criticar las costumbres y las leyes de conducta que aquellas imponen, porque a veces ellas no tocan a la verdad sino sólo en un punto.

Cierto que este es el "drama de una vida cuyas tipificaciones escénicas estriban, tanto en el alcance dramático como en su incuestionable realidad psicológica". Pero hay un tema profundo que sustenta las acciones humanas en este teatro de bella elaboración estética y en todo el teatro dominicano de esta generación: la libertad ontológica que habrá de tener sus heroicas proyecciones físicas y políticas, o

sociales.

El medio hostil lo hace soñar con bellos símbolos a veces —como La Trinitaria Blanca— y otras con pesadillas terribles como el revólver de Filoctetes. En ambos casos estamos ante el mismo fenómeno: la lucha por la libertad que presenta una cara política o social y otra psicológica. En el fondo el problema es espiritual.

Sebastián es un hombre de sueños, que llega sorpresivamente como “El hombre que hacía llover”, a visitar una muchacha que vive en una especie de verano interior como el de los personajes de Tennessee Williams. Lejana resonancia del viejo maestro O’Neil en “Deseo bajo los olmos”.

Sebastián es un símbolo que se presenta diciendo lo contrario de lo que piensa. Su lenguaje es de doble sentido. Le dice con astucia a Miguelina:

—¿Prefiere morir a entregarme su dinero? —y ella contesta sorprendida: —Ah ¡ pero sólo se trataba de dinero?

Su realidad es esa. “Está bien claro”. Pero la realidad dramática del símbolo es otra. El vacío vital de Miguelina ayudará a que se defina Sebastián.

MIGUELINA.- Tiene razón, soy un fantasma de luto que se alimenta de su propia sombra, sin más camino que recorrer, de una habitación a otra, de un objeto a otro, sin acontecimientos que relatar, a menos que no sean las incesantes minucias diarias, un dolor de cabeza, la torpeza de algún sirviente o un chisme de vecindad. Y como único alivio, el cielo, algunos árboles, la trinitaria blanca del jardín. . .

SEBASTIAN.- ¿Se refiere a la que me sirvió para llegar a este paraíso de amenidad que me acaba de pintar?

MIGUELINA.- Sí; he pasado años mirando blanquear la trinitaria sobre la tapia del jardín, depositando en ella sueños envejecidos. . . . No parece sino que ahora me devuelve esos sueños reunidos en la apariencia de un hombre al que se puede desear con libertad porque forma parte de nuestro mundo. La trinitaria es la espera. Es lo que crece y nunca llega. Es blanca porque es pura.

Hay también un símbolo del color blanco, la castidad, como en el teatro japonés que tiene la simbología de los colores.

Miguelina le propone al aventurero que le haga el amor. El personaje libre que es Sebastián contesta que hay cosas que un hombre joven y libre no puede rehusar: y acepta. Pero lo decide porque simpatiza con la rebelión de Miguelina según se dice en el diálogo. Luego la invita a transfigurarse, a vivir. El teatro es necesario, la farsa es tan útil como el amor y el olvido de sí mismo.

Y así ambos realizan un amor intelectual, querido, elaborado, construido. Ella es como un creador haciendo el mundo con su pro-

pia mano. ¿No es acaso este personaje obra de teatro puro y situado en la avanzada ideológica de su época? Siempre consciente de lo que ocurre en el plano más elevado del espíritu, este personaje representa la lucha eterna del hombre contra el tiempo. Se trata de un teatro siempre en búsqueda de lo no contingente, de lo universal. Miguelina y Sebastián toman y beben por el amor.

“Soy joven otra vez —dice ella— tengo la edad de Luisa”. La escena acaso con sugerencias eróticas definitivas. Ella se deja poseer al fin. Luego ella se debate entre sus convicciones morales y sus realidades físicas. Cuenta la historia a su familia con un extraño deseo de que todo el mundo lo sepa. Ellos no le creen. La acusan de loca. Esa locura indecisa que parece más cordura que la verdad. Pero que es demasiado teatral para ser verdadera. Tema profundo en teatro. Shakespeare lo manejó con maestría. Lo veremos en todas las obras importantes del teatro dominicano, así como en cuentos y novelas.

La técnica depurada de Manuel Rueda logra con estos episodios un verdadero triunfo dramático. La incertidumbre de los personajes nos eleva de interés y acaba por confundirnos a nosotros. Nadie cree la historia, pero hay ciertas evidencias; dice Don Antonio: “¿Y si estás equivocada, si ella ha sido incapaz de preparar un engaño semejante?” Estamos en esa zona semi-real y de semi-ficción que ha hecho grandes escenas y temas en el teatro de todos los tiempos. Miguelina está enferma de un sueño como todo hombre. Y en todo momento, los personajes de Rueda afirman la convicción de que el hombre no es un ser hecho de taras determinantes, máquina bajo el impulso de un complejo o una enfermedad. Interviene a tiempo el sueño y el libre albedrío.

Dentro de este ambiente psicológico no hay sicologismo ni positivismo. De igual manera se efectúa en el teatro universal la reacción espiritual dentro del propio teatro psicológico. Las mismas obras de Maeterlinck y D’Annunzio, y en las novelas de Dostoyevsky, en la obra de Chejov (Las tres hermanas) y Andreieff (El retorno del pródi-go) el movimiento filosófico reaccionaba con un movimiento interior contra el fisiologismo positivista.

Miguelina proclama su libertad contra el miedo. Aquí el miedo es una prisión moral edificada con los bloques duros de la costumbre exagerada. Veremos como ese miedo que es aquí prisión moral, encadenamiento ético, es en Filoctetes, traba psicológica y física. Se transforma la faz del tema y sigue la lucha por la libertad desde las tablas del escenario.

Como acto intermedio, el nudo dramático se complica. Los personajes que rodean a la mujer sola se hacen más hoscos y ella también. Luisa es analítica, Don Antonio dudoso y Doña Inés trata de

entender el dolor. En tanto la voz de Miguelina repite: "El miedo no es más que esa cadena que nos impide vivir"; por eso Sebastián, ni analítico y sin alegría, es osado y valeroso.

Miguelina busca no sólo la liberación sino también la certeza de su liberación. Luisa es su juez más cercano.

LUISA.— ¡Cuánto sufres! Si yo pudiera decirte: "Sí creo"... Y tal vez debería decírtelo.

MIGUELINA.— ¡Dímelo! ¡Que yo lo lea en tus ojos! ¡Que yo sienta en esa afirmación tuya la certeza de mi liberación!

En el centro del conflicto brilla la blancura misteriosa de la trinitaria y se usa el simbolismo del espejo. Motivo del drama pirandelliano en que el hombre se refleja ridículamente en los espejos de los demás y en el suyo propio. Aquí aparece Miguelina sorprendida de su propio dolor teatralizado e increíble.

Se expone el cambio de los personajes que preconiza la teoría ontológica de Bergson. Miguelina pasa de la felicidad a la tristeza y Luisa de la despreocupación al análisis. La vida cambia como el río de Heráclito. Un día insulta a Enrique y otro lo aconseja mansamente. El propio Sebastián cambia como la vida libre.

La línea central es, pues, la libertad. Unos son normales, se dejan llevar por ella como Don Antonio y Doña Inés; otros rebeldes como Miguelina y Luisa. A ambos lados de la libertad están el temor del feo y el sueño del otro.

Pero el temor no es claro, no es personaje, es un rasgo de los personajes y se deduce de ellos. Ellos son únicamente seres humanos.

Sebastián visita a Miguelina de nuevo. Ya nadie sabe si es realidad o sueño. Ella lucha por su sueño y se enfrenta a los demás. Pero su amante se vuelve fatigado con la propia convicción de ella que se ha dejado dominar por las opiniones ajenas. Sebastián demuestra una vez más la libertad que le da forma. La palabra "siempre" le causa terror. El es lo cambiante. Turbada por su inconsistencia ella le dispara y él desaparece en lo que no se sabe si es la muerte o la ilusión. En todo caso, ya nadie le creará a ella ese amor y ella tendrá que aceptarlo así. Aun ella misma duda. El drama termina en esa incertidumbre. No hay gotas de sangre en el jardín, pero hay un medallón que se le cayó al fugitivo. ¿Es esto verdad o mentira? Esto es la trinitaria, un peldaño entre la realidad y el sueño. Miguelina decide ser real. El propio Sebastián —con ella se entrevista en el recuerdo— se lo aconseja. Ella decide ser real, normal, a sabiendas, como un actor que sube a las tablas a hacer el juego que le dedica su papel. Ser reales, es la garantía de ser felices.

Raras veces, los personajes (Luisa) resultan muy funcionales sin llegar a serlo demasiado. La acción está bien introducida y siempre motivada.

Se dan razones psicológicas a los que exigen éstas, a los realistas. La madre le causó el complejo a Miguelina por exceso de amor y complejo de culpa a la hija. Pero estas son razones secundarias. La verdad dramática es otra y universal: El hombre entre el ideal y la tierra. Y entre los dos, la vida. El médico también queda situado en esa zona. Es necesario el sueño, fuerza idealizadora, frente a la normalidad que somos a veces nosotros mismos.

Máximo Avilés Blonda: Las Manos Vacías

El carácter central, que lleva la esencia del conflicto es Mauricio Mounier, un hombre que aparece en escena en el momento en que ha olvidado su pasado. Tampoco tiene patria en el sentido tradicional, es un hombre caído en el presente universal con una idea amplia sobre las concepciones geográficas. Se le presenta una disyuntiva con su fe religiosa, siente debilitada su creencia, pero como no tiene pasado es incapaz de usar el libre albedrío que Dios concede a los hombres.

Por otra parte, prefiere no hablar de la guerra. Lo cual pone al público en expectativa sobre el posible origen de su problema. Sólo tiene vagas reminiscencias de su propia patria, pero no logra saber el motivo. De ahí que teme haber sido un desertor, o tal vez un pacifista renegado de su deber. Cuando realiza esfuerzos de memoria se le aclara únicamente su infancia, luego viene un espacio oscuro que le hace dar un salto al presente. Colocado de repente en la actualidad, ha llegado a ella sin historia, con las manos vacías. Esto lo angustia, porque es como si hubiese nacido en el momento de subir a escena. Personaje típicamente antirrealista (en el sentido estético) quien tiene nostalgia de esa gran dimensión humana que es el recuerdo. En verdad no sabe quien es. El cuadro negro de la posguerra —negación de la dignidad humana, injusticia, inmoralidad, falta de ideales— es el eco que repite su angustia:

“ —Antiguamente se luchaba por un ideal. Hoy en día nadie sabe por qué pelea. Somos como piezas de una maquinaria, al apretar un botón, nos ponemos en movimiento y arrasamos con todo lo que se cruce en nuestro camino.”

Es el ambiente inmoral de los últimos años que origina las dictaduras. Entre ellas, la férrea tiranía trujillista. Así no se puede ser feliz

ni tener patria, porque la patria está donde se encuentra la felicidad. He aquí el agente externo que provoca el universalismo y ansia de libertad en el teatro dominicano. “Sólo los políticos confunden la patria con un concepto geográfico”, Ellos, que para el personaje son en gran parte responsables de esta paz forzada y ahogante, pero que para Máximo Avilés Blonda es una “paz” impuesta por la bota sangrienta del omnipotente dios de la tierra. En tales circunstancias, ¿se puede pensar en Dios con serenidad? Tal vez —pensaba Mauricio, se haya olvidado de mí. . . , debo haber sido muy malo”. Mauricio se sentía perseguido, y esto es típico del ciudadano de cualquier parte del mundo bajo una dictadura. Evidentemente la salvación en este mar turbulento debía ser Dios. Aunque Mauricio no se atrevía a buscarlo, porque ignoraba si el hombre que fue en la oscura noche de su recuerdo era o no creyente.

Para todo esto, la guerra mundial es el marco lejano y presente en el carácter de los personajes. El autor destaca la influencia de esta catástrofe sobre la fe del mundo que la sobrevivió.

En realidad Mauricio tiene un pasado heroico. En Francia, durante la ocupación alemana, Mauricio fue sacerdote católico, perteneciente a la resistencia, pero sin estar en el fondo en contra de nadie sino en defensa de la paz y del hombre. No incitaba a la guerra, luchaba contra Alemania sin derramar una gota de sangre. Por demás, en ejercicio de su ministerio, auxilió siempre a franceses y a alemanes. Su sacrificio llega al máximo cuando se declara culpable de una explosión organizada por miembros de la resistencia, en la que mueren soldados alemanes. En la obra Mauricio habla como el patriota dominicano Francisco del Rosario Sánchez: “Yo solo soy culpable”, pero sus conciudadanos no aprecian el sacrificio. En tanto que él sufre todas las consecuencias en un campo de concentración alemán, cuyo oficial más alto se parece a Mauricio. Es Grüber, quien cuenta la historia desde un punto de vista imparcial, hasta el instante en que Mauricio, con papeles falsos, se escapa de la prisión. Obligando a hablar a Eva, su esposa, a quien ha sorprendido hablando con Grüber, el hombre sin pasado se entera de algo: que es un desertor. Eva no le explica más nada porque teme perderlo como esposo. En realidad Mauricio no es desertor del ejército francés, porque cuando escapó era prisionero alemán. Mauricio es presa de la confusión y el remordimiento.

Hay un personaje muy interesante para descubrir el mensaje de Máximo Avilés Blonda. Se trata de Fritz, quien empeñado en ayudar a Mauricio discute con su esposa Elena. Ella le advierte desde una posición nacionalista:

ELENA.—Creo que no deberías meterte demasiado en ésto. Tú ni siquiera eres francés, te dirán que no puedes comprender el problema.

FRITZ.—En este caso no se trata de nacionalidades, sino de un amigo que está en apuros, y debemos hacerlo.

ELENA.— Si te empeñas.

FRITZ.— ¡Cómo puedes ser tan indiferente! Hasta hace poco yo creía únicamente y exclusivamente en el progreso, en la ciencia. Ahora empiezo a ver que no es así. También existe un alma, un espíritu.

Estas palabras destacan la crisis del espíritu de posguerra y la del interior de los países azotados por grandes calamidades. Es un retornar al pasado humanístico, a la fe y a la concordia universal. Es en fin libertar al hombre de lo que tiene de inhumano y pasajero para recordarle la luz de lo eterno.

Mauricio sufre un tormento doloroso. Cree que es un traidor y se considera indigno de sus conciudadanos y de su patria. En un interesante proceso psicológico él empieza a recordar vagamente. Pero la imagen que tiene de él mismo es la creada por la opinión de los demás, un hombre culpable de traición y asesinato.

El reloj del reverendo Kelly, pastor protestante, le hace presentir que pronto llegará la paz a su desesperación. O con la muerte o con la claridad de su negro pasado. En su encrucijada, Mauricio está tan inseguro del ayer como del futuro que como un abismo lo amenaza también. En el colmo de su angustia va a suicidarse con un revólver y Eva, su esposa, decide revelarle su identidad; el amor de su esposo vale más que todos sus intereses.

El tono dramático de la obra se eleva hasta las últimas habitaciones de lo espiritual. Mauricio se debate entre la tierra y el cielo. Ya no es hombre de Francia ni de Santo Domingo, ni de Alemania; es únicamente, *el hombre*, cualquier hombre situado entre el pecado y la virtud o, mejor, entre su deber y su necesidad.

¿Abandonará el sacerdocio para atender a su hogar y a su hijo? ¿Dejará este mundo para entregarse a Dios olvidándose de sí mismo?

En un extremo está el pastor anglicano quien le ofrece que se ordene a su iglesia y conserve así su matrimonio; además, su hijo, su realidad humana, su deber de hombre con los hombres. Al otro extremo, Dios, que ha surgido al fin del recuerdo en el santuario católico de su Iglesia Universal. Su propia esposa es la última tentación. Ella, personaje intenso que hasta la última hora defiende ferozmente su derecho a ser feliz humanamente. Todo el mundo pagano viene a sus labios con pasión. Sus argumentos son tan poderosos que un santo bajaría la vista lleno de horror interno. Pero es inútil. Mauricio estaba iluminado por el espíritu santo y aferrado a un amor más alto que el humano, más profundo que la carne, que la patria y que todo.

Su corazón no podía pertenecer a Eva ni a nadie, sino a todos los hombres del mundo.

Esta obra es un grito solemne frente a un pueblo casi perdido en su fe por los horrores de una dictadura inhumana, y una humanidad que casi abandonaba los templos en ruinas a causa de los errores de los hombres. El problema de la libertad espiritual aquí se desenlaza en una alta zona, la máxima escala del libre albedrío.

Este carácter, que va más allá de lo personal para elevarse a lo eterno, que traspasa las fronteras patrióticas para unificar a los hombres de todo el mundo es propio del mejor drama europeo de post-guerra. Recordemos "El último puente".

Héctor Incháustegui: Filoctetes

Filoctetes es una tragedia en tres actos que parte de la tragedia "Filoctetes" de Sófocles, pero Incháustegui lo ubica en la actualidad mediante el uso de detalles modernos así como trasladando la actitud vital a la manera y al gesto del espíritu actual. Materialmente, el escenario sófocleo se presta a la comparación: es una isla, y ruge el mar de igual modo que en esta tragedia actual.

El viento silba en la isla de Lemnos pero en la escena de Incháustegui hay alambres negros remendados con esparadrapos y una bombilla amarillenta. Además todo comienza cuando insistentemente suena un transmisor. Luego aparecerá un grabador de cinta magnetofónica.

Filoctetes es un hombre que busca un bálsamo contra el miedo. Algo como el whisky. Por eso dice al entrar en escena:

"—Buenos días, Juan. Son las ocho y media; vengo por el whisky que arranca del estómago el temor. . ."

Y toda su obsesión ideal está expuesta en la obra en forma poética; en verso libre continúa:

" Qué largas son las horas que comienzan
desde que el sol saca la nariz
de las sábanas rosadas de la aurora. . .
. . . Es tu negocio y no lo sabes.
El alcohol anestesia las paredes del estómago.
Al alcohólico no lo mata el alcohol,
lo mata el hambre. . ."

Pero buscar en esa tierra un bálsamo contra el temor, es cosa grave y tiene carácter de herejía política. A Filoctetes lo andan buscando ya los dueños del país. Filoctetes se entera de esto por el trans-

misor (podría ser la radio) del bar donde habla solo, frente a un barman imaginario. Todo tiene lugar en el sepulcro. Este sepulcro es como una torre intelectual, un mundo propio y distinto, es pura zona del espíritu: Sófocles puso en un pie la llaga de su Filoctetes. Incháustegui la hace nacer en el cerebro del suyo. He aquí el significado del paralelismo. Filoctetes es un intelectual encerrado en un cuarto de ensayos con su preocupación única, como una dolencia elevada: la libertad para el pueblo, del miedo y de la dictadura política y ontológica.

Una voz, por el transmisor, avisa a Filoctetes que el hijo de Aquiles (Neoptoemo en Sófocles) salió hacia la isla para visitarlo. "Aquiles, su maestro", dice la voz y Filoctetes contesta:

" Maestro yo no tengo;
Mi padre es el dolor,
Mi madre es soledad.

Se hace explícito que los personajes de Sófocles están aquí cambiados por ideas, por significados. Esta tragedia se sitúa dentro de la línea más destacada de teatro moderno en que las ideas, crudas o estilizadas por el arte, mueven las obras. En la tragedia griega, Neoptolemo, es la persona que Ulises envía para engañar a Filoctetes y llevarlo prisionero con su arco. Aquí Neoptolemo se llama José.

Mientras tanto, las influencias gubernamentales en la universidad piden al doctor Filoctetes que deje la cátedra. Aluden falta de condiciones personales. El piensa que lo acusan de loco y exclama que nadie es sano de la mente:

" —Quién es normal, quienes anormales?
¿En qué punto se acaba la razón,
dónde está la frontera de la insania? "

Y él contesta que eso es normal puesto que se ha hecho muy conocido, su invento de la vacuna contra el temor.

Pero un ejército sin miedo es invencible. Si ese secreto cae en manos enemigas (las manos del pueblo), toda la plataforma que oprime la libertad será destruida. De este modo se alcanza la libertad. Lo que esclaviza, primero espiritual y luego físicamente, es el miedo.

José ha ido a buscar a Filoctetes al mundo de los muertos donde yace desde hace un siglo.

Pero ha llegado en helicóptero. Hablan de Dios y del hombre. Este es un Filoctetes que aboga por lo eterno. Dice que los hombres no han cambiado mucho todavía; comen y duermen; a pesar de la

revolución artística de Picasso, la gente no ha llegado a adquirir la forma monstruosa y extraña predicha por el arte impuro. Y una de las cosas que todavía precisa el hombre es la libertad. Filoctetes recomienda a José que sea libre en sus pensamientos: “Agarre con sus manos las orejas de burros que tiene la conciencia y oblíguela a que diga lo que siente”.

Esto es también un llamado a los jóvenes: “Un muchacho joven como tú debe tener conciencia todavía”.

José pregunta a Filoctetes que si él puede curar el miedo como una infección. Cuando éste responde afirmativamente, dice José: “Entonces la patria se ha salvado”. Evidente alusión al problema político nacional, búsqueda y ofrecimiento de su solución. Pero Filoctetes replica.

FILOCTETES.—Cuando hablo, hablo de los hombres sin mirar la tierra en que nacieron, sin preguntarles si entienden lo que hablo. . .

Es esta la actitud de todos los dramaturgos dominicanos de primera línea. El agente externo de la dictadura nacional que los hace volver los ojos hacia el hombre de todas partes.

Pero José tiene una sola idea. Ha venido a buscar la Fórmula de Filoctetes porque el país está en peligro con ella. El mismo habla como la idea que representa:

JOSE.— Yo soy la persuasión que viene por delante. Tienes que darme la fórmula en seguida.

Es claro que en este ambiente del espíritu el arma sea una fórmula. En Sófocles el arma era un arco y Neoptolemo era la persuasión.

En esta obra llena de sugerencias como todo el teatro dominicano de la época de la dictadura, hay que elogiar a la locura y emplearla como procedimiento. Porque “A los locos cuentas no les llevan de amenazas ni de muertes”. Filoctetes descubre aquí, como en la tragedia de Sófocles, el oscuro designio del nuevo Neoptolemo. Especie de Caín, afortunadamente arrepentido. Aquí todo es simbólico, hasta la isla que es inventada por la intriga, la envidia y el miedo.

Los personajes también lo son. Vidal, representante de “la ciencia oficial”, (“Dios nos ampare de la ciencia oficial y de sus hombres”) dice Filoctetes. Es un pseudo intelectual como cualquier dictador a quien el jardinero le escribe libros que luego él firma y que se proclama “rector ad vitam” de la más grande universidad. Todo por el temor que frena la libertad. Temor consustancial al hombre: “Cuando Dios dijo: hágase la luz, lo primero en hacerse fue el temor! ”

Y sólo un loco como este Filoctetes osa destruir con una vacuna

de sueño y de ideal lo que el propio Creador ha dispuesto en el destino de los hombres.

Filoctetes está dispuesto a morir porque “solo quien escoge su muerte está salvado”. Es decir, solo la libertad que hay en la muerte es importante. Y alrededor de todo esto la ironía del poder que pretende también hacer el bien del pueblo.

Dos enviados del rey, un doctor y un militar, Vidal y el Coronel, van en busca de Filoctetes, ya que José acaba de cumplir su misión: Le pide la fórmula de su vacuna contra el miedo a cambio —es notable— de su libertad personal.

Ante su cercanía Filoctetes define la muerte: “no tener ni angustias, ni hambres, ni dolores! Ser indiferente a lo que mata, no tener necesidades, extinguirnos en una paz que es peor que la batalla”. Naturalmente, esta paz de la ametralladora tenía sabor de muerte para todo el mundo.

A cada instante surge un aspecto más del problema central de la pieza: la libertad. Al entrar Vidal en busca de Filoctetes, dice éste “Adelante verdugos” y Vidal contesta: “no se ha curado de la lengua”. Es el límite a la libertad de expresión. No como contingencia, episodio momentáneo de la política. Aquí es problema humano universal. El hombre necesita expresarse y el tirano no comprende eso. Filoctetes se rebela, dice “he hablado con las piedras, con la mar, me ejercité insultando tu recuerdo, maldiciendo tu nombre”.

Es lo más solemne ver un hombre, en el paroxismo de la esclavitud, volverse contra la muerte abrazado solamente a la locura. En ese momento Dios ha sabido darle ese soplo absurdo —la locura— para que se escape del terror y del sufrimiento.

Filoctetes tiene un revólver guardado en su pecho. “¿Qué tienes en la mano? —pregunta Vidal —Una avispa —responde Filoctetes—. Y desesperado y loco empieza a describir su avispa con una lógica que no puede alcanzar el hombre común con toda su sencillez cotidiana. En realidad, los esbirros del rey no entenderán nada hasta que él describe el símbolo de rebeldía, su revólver ideal.

Pero Vidal dice la verdad que tampoco a los de arriba se les escapa:

“Avispa o cañón, nos da lo mismo.

Es problema de temor, y es el temor la estrella que nos guía. . .

Y este teatro de insinuaciones, que sin mencionar la libertad la está convirtiendo en lucha y es su principal fuerza, tiene a veces que canalizar la atención del público hasta el símbolo. Vidal expresa: “el rey es un símbolo, nosotros somos su reflejo. Sólo librarlo del temor

puede salvarlo”. Pues el rey tampoco es libre de este temor general que nubla el libre albedrío.

La acción continúa en un laberinto poético de sugerencias. Filoctetes descubre a los presentes su propio complejo del Filoctetes antiguo, de quien ha heredado su heroísmo como una enfermedad. “Un día, no sé por qué, fui poco a poco comprendiendo que no era del todo sano de la mente”. Es el personaje descrito junto a su generación. La nueva generación en aquella Isla del Caribe era a menudo juzgada como absurda y desquiciada. Decía Vidal, el poderoso, “Dios está del lado de los cuerdos y a mí no me falta la razón”. A esto replica Filoctetes: “Ignorante pertinaz, los locos vamos de las manos de Dios por los caminos”.

Las autoridades reales urden un recurso. Toman de rehén a un estudiante, hijo de Filoctetes. Vieja técnica que es también parte de la anécdota: explotar el amor en beneficio de la confesión política.

El último acto es un canto de muerte. Filoctetes conoce su sentencia. El poder indiscutible no retrocede. Ante su hijo, el profesor heroico medita sobre el mismo tema del vacío de su época que vemos en Aviles Blonda. Lo trágico no es la pura y simple falta de fe sino el hecho de que un pueblo, un hombre, una humanidad, tuvo un día fe y trató de buscar a Dios, a la justicia, el bien y el amor donde esperaba encontrarlos y no los halló, por lo cual hubo de regresar con las manos vacías, la vida sin sentido y sin esperanza.

Filoctetes conversa con su hijo y dice:

“—Sólo Dios daría sentido a esta corta
estupidez que llaman vida!
Sin Dios ni el mal se justifica.”

Y agrega:

“—Dios sale sobrando en este mundo
sin justicia ni virtud. . . .”

Más adelante habla Filoctetes:

“—¿Y yo qué soy? ¿No lo estás viendo?
El fracaso del bien y de la ciencia.
¿No soy, acaso, la derrota encarnada en el saber?
—el derrumbe de esa libertad que Dios debió darme y
me ha negado.
Al no ofrecerme caminos que escoger,
al impedirme que tomara la senda que
hasta El me conducía,
al abrirme, tentador, el camino de la muerte?”

(Culmina, pues, con esta preocupación por la libertad, tema eterno y humano que rebasa las contingencias de cada día para elevarse a la escala superior del espíritu).

Y aquí está toda la tragedia de un pueblo:

“— Poderosa es la hormiga afanando con carne,
débil el hombre bajo el peso de la duda, y más
débil si sabe la verdad”.

(O sea si tiene el conocimiento)

Tema actual y universal.

Pero esta libertad en Héctor Incháustegui se

Pero esta libertad en Héctor Incháustegui, se parece un poco a la existencialista de Jean Paul Sartre, esto es, el hombre está condenado a ser libre.

Filoctetes dice:

“— La duda es la esencia de la vida,
tener que escoger todos los días
y nadie se aprende la lección”.

Naturalmente, el estímulo histórico de esta actitud espiritual sigue forjando el tormento inagotable del personaje. Habla ahora con fiebre y claridad meridiana de la dictadura, siempre de modo impersonal, universal: Así la define en estos últimos instantes:

“— Millones de hombres trabajando para que desfilen
tropas con música y banderas”

Desde su torre de marfil, está Filoctetes quijotesco en una obra de denuncia. Denuncia el cainismo.

(“Abel, todos son caínes. La quijada de burro está esperando
bajo sus caras afeitadas”).

La obra finaliza cuando Filoctetes toma el bálsamo hecho de todo el horror de los pueblos oprimidos. Es un veneno que le lleva a Dios por el camino de la muerte frente a los testigos ojos de todo el mundo, tan importante para que la farsa del hombre, cualquier hombre de cualquier parte del mundo tenga sentido y comunicación.

Marcio Veloz Maggiolo: Creonte

Adarco, capitán argivo, y dos de sus soldados quedan retrasados en la huída de Tebas, después que Polinica atacó a esta ciudad y per-

dió la vida frente a Eteocles. Tebas no está lejos y toda la acción tendrá lugar en sus cercanías.

Dice Adarco:

“— ¡Salve pueblo! Estamos ya en vías de regreso.

Espero que nuestro retraso no haya molestado a Tebas y a sus hijos.

¿Cómo está la ciudad, con sus nuevos poderosos?

Y aparece el gran tema del teatro dominicano actual: el poder fuerte, el alto poder y la rebelión que forma su contraparte en toda sociedad humana.

Creonte, quien personifica ese poder avasallante, se opone a las costumbres del pueblo e impide que los derrotados entierren a sus muertos. Para imponer su voluntad cuenta con un ejército invencible. El pueblo se le enfrenta, guiado por sus mejores hombres. Pero el pueblo no tiene fe. Hay un anciano profeta que advierte la importancia de la fe y se opone a la violencia ciega; su hijo insepulto lo hace participar en la tragedia. Al mismo tiempo la amenaza se extiende a todos como una red imprevisible. Este anciano es a la vez el pacifista y el agitador que proclama la vuelta a Tebas con el arma del espíritu contra la mole material de las columnas tebanas.

La tragedia dominicana contemporánea es heredera directa de la tragedia griega. El personaje griego se rebelaba contra un dios dictador. El dramaturgo de Santo Domingo protesta contra los nuevos dioses de la bota y la fuerza.

Hemón, hijo del rey Creonte, y cuya novia ha sido condenada por éste último a la muerte debido a que ha osado enterrar a Polinice, ofrece a los argivos tropas y ayuda para derrocar a su propio padre. “El pueblo —dice Hemón— reconocerá en mí la democracia que no ha de dar mi padre”. Todo su afán es libertar a su novia Antígona de la muerte. Pero surge el problema: ¿fe o violencia para conquistar la libertad perdida?

Creonte se cree divino y su augusta ignorancia lo estimula. ¿Es sensato usar contra él la fuerza? El anciano, viejo pacífico, conservador y reflexivo propone la esperanza en el dios Apolo. Veloz Maggiolo construye al personaje tiránico según su propia fantasía, su creación poética, (“uno que ha llegado a ser rey sin propio esfuerzo y que hoy quiere demostrar que merece tal suerte”). La obra no es, pues, anecdótica ni histórica, es universal y trágica.

Mientras tanto, un tebano, portavoz de Creonte, acusa a los argivos vencidos de locos que sufren la enfermedad de la venganza. La misma locura que es un escape dramático ya visto en Filoctetes de Incháustegui. Cuando Creonte aparece, su gesto es irónico, lleno de argumentos de tipo general acerca del gobierno. Por el mismo hecho de que es universal no es realista —localista este personaje. Y este dictador que quería gobernar hasta lo ingobernable tiene a veces rasgos

de extraña tolerancia que le dan vida y lo rescatan de la caricatura. Después de querer —como el Calígula de Albert Camus y el Nerón vivo de la historia romana— imponer su voluntad aun a los muertos, sorprende comprendiendo la insolencia de un soldado cualquiera. Aquí está el chiste oscuro y cruel, el humorismo trágico, Creonte está contra toda la tradición, contra el oráculo, los dioses, el destino, he ahí su peligro.

Un supremo acto de libertad de Hemón precipita los acontecimientos. Se ha suicidado junto al cadáver de Antígona. Creonte exclama: “Hemón, Hemón, siempre me traicionaste!” Porque en efecto, la libertad ha desobedecido las cadenas. Hemón se ha suicidado y ello es su traición y la desgracia del poder en cualquier parte del mundo. El pueblo comenta la noticia en voz baja. Los perros destrozan los cadáveres y nadie osa tocarlos. La Ley de Creonte es más fuerte que Zeus él es ahora prisionero de su propio poder. El acto de Hemón derrama la tragedia en forma impetuosa y culminante; los dioses cumplen su designio y Creonte busca la reconciliación con la fe. Es el tema de Lagervist y de Las Manos Vacías, de Filoctetes y de gran porción importante de la literatura de postguerra.

Franklin Domínguez: Espigas Maduras

Franklin Domínguez presenta en su drama en tres actos el despertar de una familia joven a la conciencia de su derecho a ser libres.

Despertar frente a un padre dictador, cuyo lenguaje puede compararse a veces, frase por frase, al de cualquier tirano de América —al de Trujillo, naturalmente.

Se levantan los hijos que han madurado ya y están dispuestos a zafarse de aquella maquinaria de hierro “que quiere abarcarlo todo”.

Lenguaje crudo y escaso de imágenes. Pero usado dentro de la técnica precisa y el rasgo de carácter de fuerte motivación.

Nos parece tener en Franklin Domínguez el dramaturgo dominicano que mejor domina la técnica teatral.

B I B L I O G R A F I A

ORTEGA Y GASSET, José, *Idea del Teatro*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.

PIGNARRE, R., *Historia del Teatro*, Eudeba, Buenos Aires, 1962.

VILLIERS, André, *Psicología del Arte Dramático*, Hachette, S. A., Buenos Aires, 1955.

DIAZ PLAJA, Guillermo, *Enciclopedia del Arte Escénico*, Noguer, S. A., Barcelona, 1958.

- GOUIER, Henry, *La Obra Teatral*, Eudeba, Buenos Aires, 1962.
- HAMILTON, Carlos, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, American Publishing Company, N. Y., 1960.
- MONNER SANS, José María, *Introducción al Teatro del Siglo XX*, Columba, Buenos Aires, 1958.
- DOWNER, Alan S., *Teatro Norteamericano de Hoy*, (La Literatura Norteamericana de Hoy), Gredos.
- AVILES BLONDA, Máximo, *Las Manos Vacías*.
- INCHAUSTEGUI, Héctor, *Filoctetes*.
- RUEDA, Manuel, *La Trinitaria Blanca*.
- VELOZ MAGGIOLO, Marcio, *Creonte*.
- DOMINGUEZ, Franklin, *Espigas Maduras*.