

1-1-1988

Soledad e Incomunicabilidad en la Obra Teatral de Iván García

Raquel Aguilú de Murphy
Marquette University, raquel.aguilu@marquette.edu

SOLEDAD E INCOMUNICABILIDAD EN LA OBRA TEATRAL DE IVAN GARCIA

POR

RAQUEL AGUILU DE MURPHY

Marquette University

Al igual que en el teatro del absurdo europeo, el escritor hispanoamericano intenta mostrar, en sus múltiples y posibles variantes, la angustia metafísica por la que atraviesa el hombre del siglo xx. Martin Esslin es el primero en hacer uso del término «teatro del absurdo», refiriéndose principalmente a los escritores europeos (Beckett, Ionesco, Adamov y Genet), que escriben teatro en la década de los cincuenta. A todos estos escritores les une el hecho de compartir una estructura similar, además de reflejar rasgos comunes: la falta de comunicación, el sentido de enajenación, la soledad y la anulación del ser humano. Este teatro surge como parte de una inconformidad del escritor con las leyes literarias establecidas y el deseo de reformar el teatro naturalista convencional que predomina en ese momento¹. Este nuevo teatro le sirve al escritor como paleta y mirador del comportamiento del hombre hispanoamericano. A base de observación y reflejo, el teatro vanguardista hispanoamericano se ha impuesto la tarea de hacer resaltar la condición de *enajenación* y de *vida mecánica* en que transcurre el diario vivir del ser humano. El lenguaje deja de funcionar, muchas veces, como un vehículo de comunicación. El que escucha, la mayoría de las veces no comprende lo que se le dice, y al responder no logra dar una contestación lógica y acertada; sólo logra manifestar sus propios sentimientos o su propio vacío existencial. La falta de comunicación es, pues, una frecuente expresión de alienación y soledad.

¹ Véase Martin Esslin, *El teatro del absurdo*, traducción de Manuel Herrero (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1966). Para otras referencias sobre el tema del absurdo en general, véanse Arnold P. Hinchliffe, *The Absurd* (London: Methuen, 1969); Andrés Holguín, «El teatro del absurdo», en *Eco*, 9, 52-54 (agosto-octubre 1964), pp. 527-542; George E. Wellwarth, *Teatro de protesta y paradoja*, traducción de Sebastián Alemany (Madrid: Alianza Editorial, 1974).

dad, ya que el ser humano fracasa en su intento de comunicarse con otros seres humanos y con la sociedad en general.

En sus textos dramáticos, Iván García, dramaturgo de la República Dominicana, articula esta problemática existencial y la visión del mundo que posee². Escribe un teatro de situaciones irracionales, influido por el teatro del absurdo francés, y en él plasma la incongruencia de un mundo que rehúsa establecer cualquier tipo de comunicación. En ese mundo irracional, presenta un ser que experimenta profundamente la falta de comunicación que conduce a la soledad y a la alienación. Tales condiciones existenciales resultan de la falta de comunicación y del aislamiento que se ha ido produciendo y manifestando en el hombre como consecuencia de la industrialización, la vida altamente mecanizada, la explotación económica, la explotación de clase y, sobre todo, la ausencia y el desamparo de la Providencia en la sociedad moderna. Consecuencia que lleva consigo la necesaria e inevitable reacción del hombre contemporáneo.

En el presente trabajo me propongo examinar, en el teatro de Iván García, la problemática de la soledad e incomunicabilidad en que se encuentra el hombre de la sociedad dominicana, paradigma de sociedades urbanas del absurdo. Para ello comentaré las obras *Más allá de la búsqueda* (1963), *Don Quijote de todo el mundo* (1964) y *Fábula de los cinco caminantes* (1965). Estas obras dramáticas están enlazadas por el recurso temático fundamental del teatro del absurdo europeo e hispanoamericano: el problema del aislamiento a que ha sido sometido el ser humano como resultado de la incomunicabilidad y soledad individual que, a largo plazo, traen como consecuencia la soledad colectiva.

La primera obra dramática, en un acto, de García, *Más allá de la búsqueda*³, nos enfrenta, desde el principio, al dilema existencial del hombre moderno. Ese dilema es la soledad e incomunicación del ser humano que

² Iván García Guerra estudió Producción Cultural de Radio y Televisión en el Instituto Alemán para Países en Vías de Desarrollo de Tegel (Berlín). Ha trabajado como creativo publicitario y como catedrático de español y literaturas dominicana e hispanoamericana en la Universidad Madre y Maestra de Santiago y en el colegio de Oswego de la Universidad Estatal de Nueva York. Es conocido por sus actividades en el teatro como actor, director y dramaturgo. Sus obras teatrales han sido editadas por la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Algunas de sus piezas dramáticas han sido publicadas en «Teatro Contemporáneo Hispanoamericano» (Madrid: Escelicer); «Teatro Contemporáneo» (Madrid: Aguilar); «Teatro Hispanoamericano Contemporáneo» (Zaragoza: Editorial Litho Arte); «Antología de la Literatura Dominicana» (Santo Domingo: Editora Cultural Dominicana, Biblioteca Esencial).

³ Iván García, *Más allá de la búsqueda* (Santiago, República Dominicana: Universidad Católica, 1967). Todas las citas provienen de esta edición.

vive atrapado en un mundo ilógico e irracional. Esta pieza trata sobre la vida absurda de los personajes Prometeo y Pandora. Prometeo siente la responsabilidad de comunicar a la humanidad los problemas y angustias del ser humano. Quiere que el hombre reconozca la necesidad de luchar para poder alcanzar la felicidad. Sin embargo, el miedo a no ser comprendido le obliga a encerrarse en su propio mundo y a practicar su discurso, nunca dicho, con caretas de cartón. Pandora, por otro lado, trata de convencer a Prometeo de que él tiene el poder de dar la felicidad a la humanidad. Lo acusa constantemente para que salga de su encierro en sí mismo y dirija su discurso a la humanidad. Prometeo la rechaza y le pide que lo deje solo. Una vez que se encuentra solo, reconoce la necesidad de compañía y recurre a Pandora como su único medio de salvación. En el desenlace, ambos salen juntos hacia el exterior, el mundo «real», con la esperanza de un futuro mejor. Este desenlace utópico se puede interpretar en términos de un desenlace *mítico* con respecto al desenlace feliz de la «comedia nueva». El crítico puertorriqueño Alberto Sandoval, al referirse al desenlace en la «comedia nueva», comenta:

En la «comedia nueva», la última escena establece la restauración total del orden social. Dicha escena final reúne en el escenario, a la vista de todos los espectadores, los componentes de la sociedad jerárquica estamental. Este desenlace es un desenlace perfecto, un final feliz, pues *mitifica* la realidad histórica produciendo una imagen del orden social idealizado en el escenario como un mundo perfecto, armónico y ordenado. El desenlace feliz, impostura idealizante del orden, soluciona el caos social expuesto desde el primer acto⁴.

Prometeo está incomunicado y aislado del mundo exterior. Su mensaje va dirigido a las sombras y a esas caretas que llenan la habitación en que vive. Reconoce desde el principio que sus deseos y esperanzas mueren antes de que puedan ser emitidas y manifiesta su soledad e incapacidad de comunicación cuando le habla a las caretas de cartón:

¿Por qué tanto decir?... ¿Por qué tanta retórica?... De nada valdrán mis palabras, al fin. No se hará caso de ellas o serán utilizadas según la conveniencia de cada uno... Es inútil hablar... cuando cada persona en este mundo vive encerrada dentro de los predios de su propio cuerpo; encadenada al «yo quiero ser feliz». Como si la felicidad pudiera com-

⁴ Alberto Sandoval, «Una lectura socio-cultural del desenlace de la "comedia nueva"», en *La Chispa '85*, Selected Proceedings, The Six Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures (New Orleans: Tulane University, 1985), pp. 307-308.

prarse con ceguera; como si fuera el problema de «yo» y no el de «nosotros»... Estamos tan solos. Tan solos dentro de nuestras cárceles de huesos y de carne. Tan abandonados de los demás... (p. 12).

Si la realidad que Prometeo quiere transformar puede concebirse como el mundo social, económico, político e ideológico de la burguesía, bien puede aplicarse la siguiente interpretación teórica, de Roland Barthes, del lenguaje del reprimido y del oprimido:

The bourgeoisie wants to keep reality without keeping the appearances; it is therefore the very negativity of bourgeois appearance, infinite like every negativity, which solicits myth infinitely. The oppressed is nothing, he has only one language, that of his emancipation; the oppressor is everything, his language is rich, multiform, supple, with all the possible degrees of dignity at its disposal: he has an exclusive right to meta-language. The oppressed makes the world, he has only an active, transitive (political) language; the oppressor conserves it, his language is plenary, intransitive, gestural, theatrical: it is Myth. The language of the former aims at transforming, of the latter at eternalizing⁵.

Prometeo se nos presenta en estos términos como un ser incapaz de actuar para poder transformar la realidad en que vive. Reconoce que el problema de la humanidad radica en la falta de comunicación y de entendimiento, resultantes del consumismo y la explotación. Para Prometeo dicha transformación no es posible y queda atrapado y resignado. Solamente puede delirar un mensaje de emancipación, incapacitado totalmente por el discurso dominante burgués. Irónicamente, el miedo a no ser comprendido le impide salir de su propio encierro para enfrentarse a los demás y a sí mismo. Su liberación y ansias de cambiar el mundo solamente se dan al nivel personal e hipotético:

... Estoy solo; es la verdad. Estoy solo. Deseo estarlo... y no me gusta. Quisiera poder vivir entre mis semejantes; moverme entre ellos; darles alegría aun a costa de mis sufrimientos. Pero no es posible. Es inútil insistir sobre ello. Estoy condenado a este dialogar con mis ideas; a este soñar con palabras sin cuerpo, hasta la muerte... (p. 17).

A través de este parlamento se puede deducir el potencial de acción que existe en el personaje. Mediante el uso de los verbos infinitivos: «moverme», «poder vivir», «darles», Prometeo expresa su deseo de actuar. Sin

⁵ Roland Barthes, *Mythologies*, traducción de Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1979), p. 149.

embargo, el deseo de hacer algo por la humanidad se convierte en una hipótesis que no llega a su realización. El uso, en el monólogo, de la anáfora «Estoy solo», también viene a contradecir su deseo de acción, ya que reitera la condición estática, inerte, del personaje. Prometeo dialoga consigo mismo, tratando de proyectar al exterior su angustia existencial. Así se autoconviene de la imposibilidad de comunicación, cuando afirma: «Estoy condenado a este dialogar con mis ideas.» Se victimiza, se hace prisionero de su condición, hasta llegar a la realización de que vive una vida sin sentido, sin acción, «hasta la muerte».

Prometeo se encuentra perdido en una sociedad que le es adversa y extraña a la vez. Su actitud refleja, ampliamente, el sentido agónico del hombre del siglo xx. Se convierte en un ser inauténtico, que flota en un mundo irreal, en un mundo de sueños creado por él. Un mundo en donde el ser humano no logra establecer contacto con el otro hombre y termina encerrado en «una habitación de paredes negras» y hablándole a «inexpresivas caretas de cartón y cuerdas que parecen dirigirse hacia el firmamento» (p. 9).

Sin embargo, Pandora quiere que Prometeo salga de ese encerramiento y luche por la felicidad perdida. En ella encontramos la esperanza de un cambio radical y de un futuro mejor. Ella intenta mostrar a Prometeo las posibles soluciones o medios para escapar de ese ambiente que le aprisiona:

La esperanza da un color distinto a cada cosa... y nosotros la tenemos... Es necesario que la sujetemos a ella, aunque nos quememos las manos a cada instante. Es necesario, hasta un día. Es necesario escaparse de esta cárcel de envidia, de miedo, de lujuria. Tú tienes fuerzas suficientes para romper con estas paredes negras; para destruir esos rostros de cartón, sin alma y sin conciencia. Tú tienes alas, Prometeo, para volar hasta los cielos y mostrar la senda a los demás (p. 20).

Para Pandora, la realidad absurda y caótica que aprisiona a Prometeo no representa un estado permanente, y ve la posibilidad de que él abandone ese mundo agónico en que se encuentra.

Si, en *Más allá de la búsqueda*, Prometeo se aísla del mundo y siente culpa y dolor por la soledad colectiva del ser humano, en *Don Quijote de todo el mundo*⁶, también en un acto, el personaje principal, Alonso Quezada, se lanza al mundo para tratar de establecer contacto y comunicación con la sociedad, por medio del diálogo. Alonso Quezada es una

⁶ Iván García, *Don Quijote de todo el mundo* (Santiago, República Dominicana: Universidad Católica, 1967). Todas las citas provienen de esta edición.

variación moderna del personaje cervantino. Víctima de la intensa lectura y la propaganda radial, «el cerebro del pobre señor se fue ablandando» (p. 26) y se da a la tarea de reivindicar al ser humano por medio de la paz y el amor que le traerán sus discursos, como lo manifiesta el Escritor, uno de los personajes de la obra:

Y la realidad, para él, llegó a ser una cosa molesta que podía erradicarse porque así lo quería su corazón. Le hablaba al mundo desde su ventana, y eran su público: el asfalto y las aceras, una vieja gorda que apresuraba el paso o un perro que roía un hueso ya sin masa (p. 26).

Alonso Quezada es un hombre encerrado en su propio espacio urbano; la ventana es símbolo de comunicación, aunque aquí no la hay: sólo hay silencio o monólogo. Se observa en esta cita, además, la monotonía, el vacío eterno del ser humano, simbolizado en el hueso «ya sin masa» que roía el perro.

La gente del pueblo cree que Alonso Quezada se ha vuelto loco, y para remediar la situación quemar todos los libros que consideran subversivos. Alonso Quezada decide salir de su pueblo, acompañado de Juan Sánchez, para predicar un mensaje de paz en su país. En su viaje se encuentra con tres revolucionarios, que se aprovechan de su buena voluntad para llevar a cabo sus propósitos. Así, terminan él y Juan Sánchez en la cárcel, acusados de volar la presa del pueblo. Una vez en la cárcel, se enteran de que la revolución ha estallado en las montañas y deciden ir en busca de los revolucionarios, para que desistan de su idea de la guerra y la violencia. En las montañas se encuentran con una mujer, que confunde sus palabras con ideas revolucionarias y mata a Alonso Quezada al creer que éste es un enemigo del gobierno.

Alonso Quezada procura convertir la soledad colectiva y la falta de comunicación en una llamada positiva, en un compromiso social unificador. Reconoce que su destino es buscar la salvación del hombre:

Escúchenme... Escúchenme... por favor... Tenemos que volver al hombre primitivo y encontrar en él el camino extraviado. Tenemos que volver a los años en que las bocas aún no se habían mancillado con esas dos frases: «Lo tuyo» y «lo mío»... El mundo del presente está viciado. No se respira en él más que el odio y egoísmo... No podemos encontrar la paz en los campos de guerra, ni en los latifundios, ni en el robo... Algo más hay que buscar en la raíz misma del hombre, en su inocencia, en su mente vacía de palabras (pp. 26-27).

Sin embargo, la supuesta comunicación que se establece entre Alonso Quezada y el hombre se convierte en su propia enemiga. Al tratar de

comunicarse con el resto de la humanidad y llevar a éstos su mensaje de paz y amor, los otros lo interpretan como un mensaje revolucionario, que usan para sus propios fines. Así ocurre con el incidente de la bomba en la represa, ya que los tres revolucionarios creen que Quezada es parte de la revolución y utilizan su coche para colocar la bomba, que es lo que hace que él termine en la cárcel. Quezada muere al intentar establecer un diálogo con los hombres y, sobre todo, al tratar de esclarecer lo que para él representa la verdad.

Alonso Quezada se ha convertido en un ser risible: muñeco de las masas y juguete de la sociedad. Tal sociedad, esclavizante y deformadora, transforma al ser humano en un muñeco que se desespera, que protesta contra el sino. Así, los hombres son títeres que sufren y terminan reconociendo el absurdo de la vida misma. Sin embargo, Alonso Quezada no actúa como un héroe trágico, ni tampoco como un héroe transfigurado por la luz del entendimiento. Al contrario, más que héroe es víctima de sus lecturas, de la propaganda de los medios de comunicación y de la sociedad en general. Juan Sánchez, su compañero inseparable, se da cuenta de ello. Reconoce que Quezada vive en un mundo ilusorio, de fantasía, un mundo creado por él y diferente al que le rodea:

... Tal vez hemos cometido una locura al dejar nuestros hogares... ¿Sabe usted?... Antes de ir al trabajo, todas las mañanas, lo escuchaba hablar, y sus palabras eran como una indescriptible fuerza que me permitía soportar la faena. Cuando volvía del trabajo lo escuchaba nuevamente, y sus palabras eran como un bálsamo; podía dormir tranquilo, pensando que alguien se preocupaba por nuestro futuro... Ya no más, señor Quezada, ya no más. Esto ha sido un sueño tan hermoso como cualquier otro. Ahora debemos volver a la realidad. Esa que nos está esperando en el lugar donde nacimos... (p. 63).

Alonso Quezada buscaba la comunicación con los hombres, el amor y, sobre todo, la verdad y la comprensión. Sin embargo, se encuentra con un mundo que le es ajeno y adverso, lleno de silencio y confusión, de mentiras y falsedad. Un mundo en donde el ser humano se nos presenta como un ser marginado, aplastado, dentro de un determinado contexto social. Es por ello que su muerte, al final de la obra, se convierte en símbolo de la destrucción y soledad a que es sometido constantemente el hombre del siglo xx como resultado de la falta de comunicación y comprensión entre los hombres. Esa muerte viene a enfatizar la realidad final del ser humano ante la fuerza destructiva y deshumanizadora de la sociedad enajenante en que vive.

En la obra *Fábula de los cinco caminantes*⁷, en un acto, los personajes Fórtido, Mínimo, Orátulo, Revóluto y Cáruido han emprendido un viaje en busca de «algo» que le dé sentido a su vida. A mitad del viaje, Mínimo, quien arrastra la carretilla en donde van sentados Cáruido y Orátulo, cae al suelo de cansancio y hambre, sin poder arrastrar más la carreta. Esto provoca la detención del viaje y una larga e incoherente discusión entre los personajes. Al final, por intervención de Dios, quien les otorga el poder de hacer la voluntad de ellos, terminan matándose unos a otros. El último personaje que queda vivo, Orátulo, siente miedo a la soledad y apela a la benevolencia de Dios para que devuelva la vida a sus compañeros. Al resucitar, continúan su viaje como al principio.

Estos cinco personajes, con sus nombres de simbolismo irónico, representan en la obra las distintas fuerzas del poder político-social, además de los diferentes estratos sociales. Fórtido es símbolo de la fuerza militar-política, representada por las medallas y el látigo que lleva en la mano. Mínimo, quien viste «un largo saco deshilachado» (p. 179), representa a la clase pobre y oprimida. Revóluto, vestido con camisa roja, es el símbolo romántico del ideal revolucionario. Orátulo, quien «corona su cabeza con una mitra y de sus hombros cuelga una estola» (p. 179), simboliza al poder religioso y la fe. Por último, Cáruido simboliza el poder económico en la obra, representado por las bolsitas de oro que cuelgan de su cinto⁸.

Ellos van al encuentro de una significación y autodefinición de su propia vida, llegando siempre al final de una ruta en donde nada se ha ganado. Sin embargo, necesitan continuar en la búsqueda de ese «algo» que alivie su soledad y autodestrucción. A este respecto, comenta Orátulo:

Aunque no hablemos de eso, estoy seguro de que algún día llegaremos a alguna parte, y eso es una gran ayuda. La fe me lo indica, y la esperanza y la caridad también; aunque en menor cuantía. Y entonces, no cabe duda, cuando estemos allí, todo tendrá que arreglarse, ya sea con caricias o a empujones (pp. 181-182).

⁷ Iván García, *Fábula de los cinco caminantes* (Santiago, República Dominicana: Universidad Católica, 1967). Todas las citas provienen de esta edición.

⁸ En esta obra, el valor de la vestimenta y los accesorios no se agota en la posibilidad de que visualmente delinean la jerarquía social de los personajes. Estos, a su vez, responden al desarrollo de la fábula dramática. Tadeusz Kowzan define la vestimenta y los accesorios como signos artificiales del teatro que se dan fuera del actor. La función semiológica de estos signos es indicar «... el sexo, la edad, la clase social, la profesión, cierta posición social o jerarquía particular (rey, papa), la nacionalidad, la religión, etc., y hasta determina a veces una personalidad histórica o contemporánea» («Los signos teatrales», en *Diógenes*, 61 [Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1968], p. 62).

La fe de que algún día encontrarán lo que buscan es lo que les permite continuar su viaje. Sin embargo, a pesar de la mutua compañía, cada uno de ellos está encerrado en su propio mundo, arrojándose discursos sin sentido. La comunicación entre ellos es automática, compuesta de palabras vacías de contenido, reflejo del vacío que existe en ellos y del vacío del mundo en que han vivido y por lo que han salido de viaje. Ilustra este punto el siguiente diálogo, en donde los personajes se gritan unos a otros:

CÁRNIDO: Incendios siderales y dinero... dinero, más dinero que el hombre; ésa es la solución... dinero. Aunque Dios no pueda escuchar: dinero. Aunque los rascacielos no rasquen los cielos: dinero. Aunque el alma sea una papa caliente en boca desdentada: dinero, dinero, dinero...

REVÓLUTO: Libertad, que los cielos se desplomen. Libertad. Que las piedras reinen sobre los hombres. Libertad. Aunque caiga la lluvia y se ahoguen las vallas y el dinero. Libertad. Libertad. Libertad...

MÍNIMO: La tierra no se come; hambre. El aire no se come; hambre. Los hombres no se comen; hambre, hambre, hambre...

FÓRTIDO: Medallas. Medallas. Medallas. Medallas. Medallas, medallas.

ORÁTULO: Sálvanos... Sálvanos... Sálvanos... Sálvanos... ¿Eres sordo? (p. 193).

Hablan de Dios, de política, del hambre, de la libertad, pero sin escucharse los unos a los otros. Esa inhabilidad de comunicar sus deseos y actividades crea un aislamiento, una desolación que es paradigma del paisaje que les rodea. «Al abrirse la cortina la escena está vacía. Representa un camino en el desierto... No hay ningún detalle decorativo...» (p. 179). Tanto el lenguaje como el escenario proyectan el estado existencial de vacío, pesimismo y desolación en que viven los personajes. El desierto viene a simbolizar la sequía, aridez y desolación que rodea a estos personajes. Se encuentran en un mundo sin eje, sin lógica y terminan por ser abandonados hasta por Dios: «La escena se oscurece entre ruidos de truenos... Cinco veces ampliada se escucha la voz de Dios, que dice "*Me tienen hartos*". Más truenos. "*Hagan lo que les dé la gana*"» (pp. 192-193).

Una vez abandonados por Dios, son incapaces de buscar una solución lógica a sus problemas. Cada uno de ellos trata de saciar sus necesidades primarias, sin lograr cambiar su situación por algo mejor. Están solos, abandonados a sus propios instintos. Se convierten en figuras grotescas, figuras deshumanizadas, carentes de sentimientos e identidad. Al adquirir la libertad, terminan exterminándose unos a otros:

REVÓLUTO: Que te mueras. Ja, ja... Dios mío, quiero su cadáver. (Acorde sonoro. Cárnido se desploma.)

ORÁTULO: Resquiescant in pace. (Hace sobre él la extraña señal de la cruz y se arrodilla a su lado.)

FÓRTIDO: No... Dios quiera que te mueras, Revóluto. (El mismo acorde y la misma caída.)

MÍNIMO: Pues, Dios quiera que tú también te mueras. (Un tercer acorde y una tercera caída.)

ORÁTULO: (En un grito.) Que te mueras. Dios quiera que sea así... Después de todo; así tenía que ser: los mortales han cumplido su misión: han muerto. (Va hacia los cuerpos y los sienta. Los contempla en silencio y luego mueve la cabeza negativamente.) Ahora, debo emprender el viaje...

Sin embargo, no pueden vivir los unos sin los otros. Orátulo reconoce que la libertad sólo le conduce a la soledad. Reconoce que la incompatibilidad que existe entre ellos es lo que los ha mantenido juntos y los hace continuar su viaje hacia algo mejor. Por eso vuelve a apelar a la misericordia de Dios (ya que es el único que cree en Dios) para que le devuelva la vida a sus compañeros: «Prometo. Te prometo. ... Devuélvelos a la vida, y, por más que quieras... quítanos la potestad... que nos diste» (p. 203).

En esta obra, como hemos observado, Iván García utiliza ampliamente las técnicas del absurdo: 1) Nos enfrentamos a una obra carente de argumento lógico y estructura circular. 2) Los personajes, más que seres humanos, son caricaturas grotescas, reflejo falso de la humanidad. 3) Emplean un lenguaje incoherente, irracional. Aunque existe el diálogo, sin embargo, nunca se establece una comunicación entre ellos. Aquí se da énfasis, claramente, al vacío existencial, la soledad y la falta de comunicación existente en su mundo. Refiriéndose a esta obra en particular, el escritor y crítico dominicano Marcio Veloz Maggiolo comenta:

García, pese a su juventud, ha logrado con su *Fábula de los cinco caminantes* colocar el teatro actual dominicano a la altura de un mundo expresivo apreciable en los mejores autores hispanoamericanos... La obra de García responde también a esa visión del hombre acorralado que caracteriza el teatro de Incháustegui, Veloz y el propio Domínguez... Teatro, el de García, donde lo antirracional emerge constantemente⁹.

⁹ Marcio Veloz Maggiolo, «Evolución histórica del teatro dominicano», en *Ahora*, núm. 381 (1 de marzo de 1971), p. 64. A pesar de lo prolífero del teatro y el cuento de Iván García, sólo se hace mención muy breve de su obra en los siguientes trabajos: Susan Kingston Flynn, «The Alienated Hero in Contemporary Spanish-American Drama», Thesis (University of Illinois, Urbana-Champaign, 1976), pp. 68-70; Joan

Los dramas de Iván García nos muestran las incoherencias que existen en la sociedad moderna; sociedad que, aunque dominicana, puede ser aplicable a cualquier urbe latinoamericana. Por medio de personajes totalmente aislados del mundo, atrapados en un mundo irreal, de fantasía, el autor nos presenta la existencia trágica y absurda del ser humano. Son personajes que actúan de una manera metódicamente irracional. Llegan siempre a la ruptura con la realidad y al enfrentamiento absoluto con la soledad permanente. Se hallan aislados porque viven en un mundo inauténtico, cuestionando unas «realidades» no verdaderas para ellos: no pueden vivir en el orden social vigente, ya que el sistema económico-político los enajena, los anula y hasta los explota.

Iván García presenta unas situaciones dramáticas en donde la soledad y la incomunicabilidad se convierten en el común denominador de su obra teatral. Las obras *Un héroe más para la mitología* (1964) y *Los hijos del Fénix* (1965), también plantean el problema de la incomunicabilidad del ser humano y de la soledad que resulta de esa falta de comunicación. Cabe señalar que en estas piezas dramáticas, al igual que en *Fábula de los cinco caminantes*, el planteamiento de este tema de la soledad e incomunicabilidad se da desde el punto de vista de las acciones de los personajes. Se nos muestra a un ser humano que no puede transformar la sociedad en que trata de actuar, pero no puede, por lo que queda dominado y rotundamente aniquilado por las estructuras y leyes existentes en esa sociedad.

En sus obras, Iván García presenta unos personajes en un mundo que ha perdido sus valores morales y espirituales. Una sociedad en donde el ser humano se siente totalmente perdido y sin raíces históricas que le den un sentido integrador a su vida, como vimos en *Más allá de la búsqueda*. Su teatro cala hondo en la condición misma del hombre, dentro de una sociedad carente de valores auténticos. Es por tal razón que, más que seres humanos, lo que nos presenta Iván García son muñecos manejados por un destino incierto y unas situaciones ilógicas y absurdas.

Rea Green, «The Hero in Contemporary Spanish American Theatre: A Case of Diminishing Returns», en *Latin American Theatre Review*, V, núm. 2 (Spring 1972), pp. 19-27.

