

LA ETAPA «EXPRESIONISTA» DE EUGENE O'NEILL

Ramón Espejo Romero

Universidad de Sevilla

En este ensayo intentaré demostrar que la etapa expresionista de Eugene O'Neill a la que la crítica alude con frecuencia (Davis 609; Morse 57; Mounier 332) no existe en realidad, pues sólo una de sus obras —*Lazarus Laughed*— puede considerarse plenamente expresionista. El resto de piezas que la crítica suele calificar como tales forman parte de lo que podría denominarse «naturalismo expresionista» y en el que los objetivos de toda pieza naturalista conviven con recursos formales propios del expresionismo europeo. El presente ensayo analiza las piezas que participan de ese naturalismo expresionista —con excepción de *The Hairy Ape*, que por la complejidad que entrañaba abordé en otro trabajo (Espejo 2001)— con el fin de poner de relieve la forma en que ambos estilos interactúan. En las conclusiones planteo las razones por las que O'Neill sólo «coqueteó» con el expresionismo.

1. Introducción. Presencia del expresionismo en Norteamérica durante el período de entreguerras

Aunque el expresionismo es un movimiento de origen alemán, en su expansión por diversos países occidentales llegó también a Estados Unidos durante los años veinte mediante un conjunto de autores —que eran, en opinión de Elmer Rice, él mismo, John Howard Lawson y O'Neill (Bigsby 128)—¹ que emplearon planteamientos expresionistas en algunas de sus obras. Sin embargo, ninguno de ellos puede considerarse expresionista al modo de Kaiser o Toller ni es conocido fundamentalmente por su teatro expresionista. El caso más interesante —aparte de O'Neill— es el de Elmer Rice, autor de una de las obras más importantes del expresionismo norteamericano: *The Adding Machine*. Ésta fue estrenada en 1923 por el Theatre Guild, compañía que el año anterior había llevado a escena uno de los textos más importantes del expresionismo mundial: *De la mañana a la medianoche*, de Kaiser, considerada por algunos como una importante influencia en *The Hairy Ape*, de O'Neill (Bogard 244).² *The Adding Machine* presenta un mundo enteramente deshumanizado y mecanizado. Su protagonista, Mr Zero, termina convirtiéndose en una máquina tras intentar huir de ese destino a través de un escenario repleto de «máquinas de sumar» de tamaño humano. Rice describía su obra como un estudio de cómo la sociedad industrial somete y esclaviza al ser humano (Cortina 89) y afirmaba que la había escrito en el «stylized, intensified form loosely known as expressionism, though I had hardly heard the term at the time» (Bigsby 128).³

Sin embargo, Rice parecía creer en la validez del expresionismo sólo como experimento, pero no como fundamento de una práctica teatral prolongada.⁴ En su siguiente obra, *Street Scene* (1929), que denuncia las condiciones de vida de un suburbio neoyorquino a través de un microcosmos de personajes corales, Rice retorna al melodrama social, aunque con ciertos ecos formales del expresionismo como su estructuración mediante cuadros o escenas cortas. A lo largo de su trayectoria posterior, Rice sólo volvió a realizar una incursión en el expresionismo en *Dream Girl* (1945), obra tras la cual abandonaría definitivamente esa estética teatral.

Si en Alemania el expresionismo había sido la respuesta a unas condiciones sociopolíticas, la razón de que su arraigo en Estados Unidos fuera muy limitado es, según Mounier, que la situación histórica de ese país durante las primeras décadas del siglo XX no era la más idónea para su implantación y su adopción por algunos autores responde sólo a «la curiosité que des artistes et intellectuels américains éprouvent à ce moment-là envers tout mouvement venant d'Europe» (331). Incluso críticos norteamericanos recientes como Miller y Frazer niegan al expresionismo el *status* de movimiento, considerándolo sólo un estilo de representación, que opinan que se da además frecuentemente en autores conocidos por su realismo (33). Aunque sus opiniones no son del todo ciertas, resultan representativas de la visión del expresionismo que se tiene en Norteamérica y que se debe a que los dramaturgos norteamericanos utilizaron básicamente el expresionismo como fuente de recursos formales. Numerosas piezas escritas en Estados Unidos durante las décadas centrales del siglo XX acusan el influjo técnico y formal de ese movimiento. Entre ellas figuran *Bury the Dead*, de Irwin Shaw; *The Skin of Our Teeth*, de Thornton Wilder; *Waiting for Lefty* y *Our Town*, de Clifford Odets, y *Death of a Salesman*, de Arthur Miller, por citar sólo algunos ejemplos.

2. O'Neill y el expresionismo

Los primeros contactos de O'Neill con las vanguardias teatrales europeas tuvieron lugar cuando, tras abandonar sus estudios en Princeton, trabajó amistad en Nueva York con Benjamin Tucker, propietario de una de las librerías más avanzadas de la ciudad, que le inició en los nuevos modos dramáticos procedentes de Europa. En 1912 O'Neill ingresó en un sanatorio, aquejado de tuberculosis; allí permaneció seis meses, durante los cuales escribió sus primeras obras, al tiempo que leía intensamente, sobre todo a Strindberg, reconocido precursor del expresionismo.⁵ Otro hecho biográfico decisivo fue su ingreso en 1916 en los Provincetown Players, compañía que buscaba proporcionar al teatro norteamericano una altura de miras que lo rescatara de su tradicional mediocridad y comercialismo, basándose en parte en las innovaciones técnicas que se estaban dando en el teatro europeo del momento. Los Provincetown Players estrenaron las primeras obras de O'Neill, que proporcionaron al autor prestigio, fama y beneficios económicos. Entre ellas figura su primera pieza «expresionista», *The Emperor Jones*, estrenada en 1920 con decorados de Robert Edmond Jones y que cosechó un gran éxito. Tras ese estreno, O'Neill se hizo cargo de la compañía, cuyo nombre cambió por el de Experimental Theatre —lo que elicitaba claramente sus propósitos estéticos— y con la que puso en escena

obras como *The Hairy Ape* y *All God's Chillun Got Wings*.

Debido a la influencia del expresionismo en la obra de O'Neill, muchos críticos han postulado la existencia de una etapa expresionista en su carrera. Ésta incluiría las siguientes obras:⁶ *The Emperor Jones* (1920); *The Hairy Ape* (1922); *All God's Chillun Got Wings* (1923); *The Great God Brown* (1926); *Lazarus Laughed* (1927); *Marco Millions* (1929) y *Dynamo* (1929). Cabría objetar a la existencia de esa «etapa» que durante ella el autor también escribió obras más convencionales como *Anna Christie* (1921) o *Desire Under the Elms* (1924); además, O'Neill no sólo escribió obras experimentales durante los años veinte. No obstante, es innegable que durante esos años el dramaturgo fue más proclive a la experimentación que en otros momentos de su trayectoria.

Puesto que se trata de dilucidar si las obras de O'Neill a las que la crítica usualmente considera expresionistas lo son en realidad, se rastrea a continuación la presencia de elementos expresionistas en cada una de ellas, siguiendo un orden cronológico. Como se ha indicado, no se tendrá en cuenta *The Hairy Ape*, obra para la que me remito al trabajo antes mencionado y en el que concluyo que «*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» y que «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» (Espejo 2001).

3. *The Emperor Jones* (1920)

Esta obra, que para muchos constituye el primer texto expresionista escrito en Norteamérica (Miller/Frazer 55; Mounier 332), posee un carácter ritual y mágico que entronca plenamente con el clima habitual de gran parte del drama expresionista. Además, presenta una serie de rasgos formales de raigambre expresionista, como su estructuración en base a una sucesión de escenas cortas⁷ y el uso simbólico de la iluminación, la música, la escenografía y el vestuario (Davis 603-4; Mounier 332-3). Otro recurso que probablemente deba ser entendido como expresionista (Davis 603) —aunque resulta más propio del teatro de marionetas que de un drama serio como éste— son una especie de gusanos negros de ojos brillantes que se arrastran por el escenario intentando asustar al protagonista. Son los «little formless fears» e intentan materializar sus miedos y represiones.

La interpretación de los actores tiene con frecuencia —como ocurría en el teatro expresionista— un carácter mecánico y antinaturalista; pueden encontrarse ejemplos en la escena tercera cuando se indica que Jeff lanza los dados «with the regular, rigid, mechanical movements of an automaton» (191), o en los convictos de la escena cuarta, cuyos movimientos «like those of JEFF in the preceding scene, are those of automatons, rigid, slow and mechanical» (194). En la escena quinta los caballeros y damas sureños de la subasta de esclavos «exchange courtly greetings in dumb show and chat silently together. There is something stiff, rigid, unreal, mario-

nettish about their movements» (196).

The Emperor Jones está estructurada en torno a la huida del protagonista a través del bosque. Dicha huida responde, por un lado, a necesidades argumentales: Jones, un ex-empleado de ferrocarriles de raza negra y turbio pasado llega a una isla caribeña en la que logra someter a los nativos haciéndoles creer que es una especie de semi-dios y proclamándose emperador. Sin embargo, un antiguo jefe tribal logrará convencer a los súbditos de Jones para que se rebelen contra él y le impidan seguir enriqueciéndose a su costa. Cuando Jones descubre que la rebelión ha comenzado, emprende una huida a través del bosque hacia el otro lado de la isla, donde un barco le espera. La huida marca además una transición entre el enfoque naturalista de la escena primera y el carácter simbólico del resto de la obra, en la que Jones intenta sin éxito huir de un pasado que terminará destruyéndolo.

A lo largo de la huida, Jones va despojándose de toda la parafernalia de emperador hasta quedar casi desnudo. Como afirma Davis, «[t]he brooding, mysterious Great Forest in which Jones loses himself is not just a place where terrible memories and imagined dangers frighten him; it is part of what happens to him, a primeval force which literally and figuratively strips him of the outward signs of civilization» (604). Se representa así al ser humano, que, libre de los atributos externos que simbolizan la sociedad, se enfrenta a sí mismo. Este último es un motivo recurrente dentro del drama expresionista.

A raíz de lo indicado, resulta evidente que, pese a que Miller y Frazer consideran la obra una «plotless piece» (55), ésta posee un argumento reconocible y se aleja así de las verdaderas piezas expresionistas, que no solían tenerlo. La obra incorpora otro elemento de la pieza bien hecha, el suspense, que trata de capturar la atención del espectador acerca de si el protagonista logrará escapar o será capturado. Como era de esperar, O'Neill proporciona un desenlace a la historia y Jones es finalmente descubierto por sus perseguidores, que acaban con su vida de un disparo. Este interés del autor por el soporte argumental revela su fuerte dependencia del teatro naturalista.

La coexistencia de expresionismo formal y naturalismo se observa también en el sonido de tambores, que da comienzo cuando Jones emprende la huida a un ritmo de setenta y dos golpes por minuto (la pulsación normal del corazón humano) y va acelerándose poco a poco para reflejar su creciente ansiedad.⁸ Se trata de un recurso formal expresionista, pero con el que el autor pretende alcanzar objetivos más propios del naturalismo. Con ese sonido que embarga el escenario, éste se convierte en una proyección emocional y psicológica de Jones. Sin embargo, eso aleja la obra del expresionismo, que no solía mostrar interés por la psicología de unos personajes que encarnaban sólo ideas abstractas.

Durante su huida por el bosque Jones, presa del miedo, empieza a sufrir alucinaciones. Por ejemplo, cree ver a un hombre al que mató hace años y le dispara. Lo mismo ocurre con un oficial de prisiones que le asestó un latigazo en el pasado y a quien Jones mató con su pala de cavar. Esos disparos sin duda facilitan su localización a sus perseguidores, simbolizándose así que son el miedo y los remordimientos quienes terminan destruyendo al protagonista. La obra está pues planteada como una exploración psicoanalítica de todo lo que se oculta tras la máscara de confianza en sí mismo, seguridad y valor que Jones intenta mostrar ante los demás. Frente a esto, resulta sorprendente que Morse afirme que Jones está tratado «as a generalized figure who is described purely in terms of a particular social role» (57).

A otros niveles se observa también cierta ambivalencia estilística. El discurso dramático es, según Davis, típicamente expresionista, por el predominio del monólogo y el «use of pause and silence characteristic of expressionist drama, carefully placed at counterpoint with speech and held for an abnormal length of time» (605). Al mismo tiempo, sin embargo, los diálogos no muestran el tono neutro y grandilocuente habitual en el expresionismo y tratan de imitar fielmente el habla coloquial, por lo que se transcriben mediante escritura fonética. Esto último aporta verosimilitud y es más propio del teatro naturalista. También a nivel escenográfico conviven naturalismo y expresionismo. A principios de la escena primera, la minuciosa descripción de la sala de audiencias del palacio (173) recuerda las extensísimas acotaciones con las que se iniciaban las obras de Ibsen. Dicho decorado nada tiene que ver con los espacios abstractos del drama expresionista, pero los de las escenas que siguen, pese a constituir lugares concretos y estar minuciosamente descritos, presentan una tendencia más acusada hacia lo simbólico.

La aportación formal expresionista de mayor relevancia es sin duda la escenificación de los recuerdos y el mundo subjetivo del protagonista, que se convierte en «objective reality for the audience» (Davis 603). Este recurso —de gran importancia en dramaturgos norteamericanos posteriores—⁹ supone dejar atrás las limitaciones técnicas del naturalismo, al romperse la narración cronológicamente lineal, pero respetando la esencia naturalista, que es acceder al mundo interior del personaje.

Una de esas escenas «no reales» muestra la venta de Jones como esclavo en una subasta durante el siglo XIX. Es algo que él no ha vivido personalmente pero que juega un papel decisivo como parte de su identidad racial; Jones se nos presenta así como producto de coordenadas históricas que han determinado un pasado de opresión y marginalidad para la raza negra.¹⁰ La penúltima escena de la obra, en la que se escenifican una danza ritual africana y el encantamiento de un brujo tribal, cumple esa misma función de mostrar a Jones como representante de la raza negra. En escenas como ésta O'Neill consigue dotar de cierta abstracción al personaje y relegar su individualidad a un segundo plano. Sin embargo, no ocurre así de forma continua a lo largo de la obra, pues es mucho más frecuente que Jones sea presentado de forma individualizada. También contradice ese carácter representativo que de forma ocasional se confiere a Jones el intento de O'Neill de suscitar admiración en el espectador; a principios de la obra se afirma que «[h]is features are typically negroid, yet there is something decidedly distinctive about his face —an underlying strength of will, a hardy, self-reliant confidence in himself that inspires respect» (175), pero esto no ayuda a hacer de Jones un personaje expresionista, pues éstos solían caracterizarse precisamente por su falta de singularidad.

Davis acierta a ver que naturalismo y expresionismo conviven en la obra, aunque en su opinión ambos estilos dramáticos se encuentran claramente acotados: «The realistic opening and closing scenes are, respectively, expository and choral: scenes two to seven —the body of the play— constitute an Expressionist quest, terminated by death» (603). Sin embargo, como se ha demostrado, no existe en la obra una frontera clara entre ambos e incluso en aquellos momentos en que el expresionismo parece predominar, el objetivo último sigue siendo enteramente naturalista y en la línea de explorar la psicología del protagonista.

Aunque las «veleidades» naturalistas del autor no hacen que Davis ponga en duda esa consideración expresionista de la obra tan frecuente entre la crítica, Miller y Frazer reconocen

al menos que Jones no es el típico personaje expresionista, por lo que terminan calificando el expresionismo de O'Neill como «O'Neill's form of expressionism» (55). Es una admisión velada de que se trata de un expresionismo atípico. Puesto que en esa combinación de expresionismo y naturalismo presente en *The Emperor Jones* el primero parece predominar sólo en el plano formal, habría que concluir además que la obra, pese a incorporar notables aportaciones formales del expresionismo, es un texto básicamente naturalista.

4. All God's Chillun Got Wings (1924)

Si bien alguna vez se ha aludido a esta obra como expresionista (Morse 57-61), no lo es. Quizás la confusión de algunos críticos se deba a que, pese a tratarse de un drama naturalista sobre las relaciones interraciales, acusa cierta influencia escenográfica del expresionismo: O'Neill presenta el mismo decorado a lo largo de todo el acto segundo, aunque más opresivo y asfixiante a medida que van transcurriendo las tres escenas de que consta. En opinión de Bigsby, la obra «takes a naturalistic setting and exerts an expressionistic pressure on it of a kind that parallels the social pressure exerted on its protagonists» (60). También el planteamiento de la última escena del acto primero puede tener connotaciones expresionistas, en especial «the careful division of black and white in the scene of the doomed wedding» (Loftus Ranald 63). Los personajes que esperan a los recién casados a las puertas de la iglesia representan a toda la sociedad y la hostilidad que tanto blancos como negros sienten hacia esa pareja que ha decidido ignorar la separación física entre ambas razas. La interpretación de los actores es en ese momento enteramente simbólica, automática, estilizada y nada verosímil. Igualmente, el uso repetitivo de ciertas canciones en la obra recuerda —por insistente y poco verosímil— el uso que el expresionismo solía hacer de la música.

Resulta muy interesante la combinación que O'Neill lleva a cabo de expresionismo y naturalismo en esta pieza. Lejos de parecer chocante, integra perfectamente ambos estilos, que además nunca llegan a interferir mutuamente, pues cada escena tiene un enfoque diferenciado. Es decir, no se da esa desconcertante oscilación que se comentaba a propósito de *The Emperor Jones* y que también aparece en *The Hairy Ape*. Por ejemplo, el naturalismo es más efectivo para el análisis de los personajes y sus comportamientos y para ello lo emplea el autor en la pieza. El expresionismo es, en cambio, más eficaz para la dramatización de ideas y por tanto se emplea cuando O'Neill desea dejar de lado momentáneamente el acercamiento a la psicología de los personajes y presentar de forma simbólica y concisa la hostilidad social existente hacia ellos.

5. The Great God Brown (1926)

Esta obra presenta notables reminiscencias técnicas y temáticas del expresionismo. El protagonista, Dion Anthony, es un artista sensible y creativo enfrentado a un mundo hostil, competitivo y materialista que intenta asfixiarle, y ante el que él exhibe una «máscara» de ironía devastadora con la que trata de ocultar sus fracasos y frustraciones. Sin embargo, ese enfrentamiento entre el personaje y su entorno —muy recurrente en el expresionismo— no tiene lugar de modo abstracto e impersonal sino en unas circunstancias específicas y a través de personajes claramente individualizados, por cuya psicología O'Neill siente un interés casi obsesivo. Éste se manifiesta en la gran cantidad de matices acerca de sus reacciones emocionales y estados de ánimo que proporcionan las acotaciones.

La obra aborda también el odio y la rivalidad existente entre Dion y Brown, amigos de la infancia. Aunque es posible ver ahí el enfrentamiento de dos principios vitales —lo apolíneo y lo dionisíaco—,¹¹ el tratamiento que predomina no es abstracto —como correspondería al teatro expresionista— sino en términos de personajes reales, con conflictos individuales. Los momentos en que se alcanza cierta abstracción suelen ser breves y estar seguidos de alguna concesión de O'Neill al naturalismo. Al inicio del acto cuarto, Brown afirma: «Only to me will that pompous façade reveal itself as the wearily ironic grin of Pan as, his ears drowsy with the crumbling hum of past and future civilizations, he half listens to the laws passed by his fleas to enslave him!» (313). Aquí el personaje parece adoptar un carácter arquetípico, que O'Neill se encarga de destruir al incluir a continuación un diálogo en el que el dibujante joven afirma, refiriéndose a Brown, «Drunk as a fool!» y a lo que el dibujante mayor contesta: «At least Dion used to have the decency to stay away from the office» (313). Esto proporciona una razón verosímil para las aparentes incongruencias de Brown, innecesaria si el autor se moviera en un plano verdaderamente simbólico.

Tal ambivalencia se da también en el personaje de Margaret. Al presentarla, el autor afirma que «her face is masked with an exact, almost transparent reproduction of her own features, but giving her the abstract quality of a Girl instead of the individual, MARGARET» (262). Aparentemente se trataría de un personaje arquetípico del tipo de «La Muchacha», como podría haberla definido uno de los expresionistas alemanes. No obstante, la forma en que Margaret aparece desarrollada en la obra no se corresponde con esa presentación y responde más bien al modelo de personaje claramente individualizado del teatro naturalista.

Formalmente la obra recuerda al expresionismo en la escasa interacción que existe en los diálogos, así como en la abundancia de monólogos; el lenguaje es además antinaturalista, recitativo y poco verosímil. *The Great God Brown* utiliza técnicas inconfundiblemente expresionistas como las máscaras, que O'Neill, sin embargo, no emplea para despojar de individualidad a los personajes —para lo cual las usaban los expresionistas al no haber rasgo más individualizador en un ser humano que el rostro— sino para bucear en sus conflictos psicológicos (Mirlas 48-9) y enfatizar la dicotomía entre el rostro que muestran a los demás y su verdadera identidad. Es decir, el dramaturgo está empleando nuevamente una técnica expresionista para fines divergentes de los del expresionismo. Por tanto, aunque superficialmente *The Great God Brown* pueda recordar la estética expresionista, se trata de una pieza



Programa de l'estrena de l'obra Lazarous Laughed, d'Eugene O'Neill, al Pasadena Community Playhouse, l'any 1928.

naturalista en la que O'Neill intenta trascender las limitaciones formales del relato naturalista mediante algunos recursos tomados del expresionismo.

6. Marco Millions (1929)

Marco Millions es, según Morse, «O'Neill's Babbitt, a satire on the American businessman of whom the thrusting, go-getting Marco Polo was the original prototype» (60). Se trata de una tragicomedia de difícil encuadre en la que O'Neill intentó conjugar una reconsideración farsesca del personaje de Marco Polo con una historia trágica de amor enfermizo de una princesa china hacia él. En la obra existen una serie de elementos con los que O'Neill parece buscar alejarse de la recreación histórica verosímil. Por ejemplo, el uso de frecuentes anacronismos,

como la frase de un personaje a principios de la obra «Why, I've got a letter of introduction to her from the head of my firm — Marco Polo of Polo Brothers and Son, Venice» (348) o las acotaciones que indican que los hermanos Polo «take out note-books closely resembling a modern business man's date-book» (365) o que «MARCO is carrying in each hand bags which curiously resemble modern sample cases» (364). En la escena sexta del acto primero Maffeo le dice a su hijo: «Why, we — we've already thought of that ... and decided to — to make you a junior partner in the firm — eh, Nick? — Polo Brothers and Son» (381). El objetivo de estos anacronismos es presentar a los personajes de la obra como precursores del sistema capitalista. Teatralmente crean un clima de irrealidad que trasciende el marco naturalista.

La misma tendencia es observable en algunos momentos en que el diálogo carece de realismo y en los que se sacrifica la verosimilitud de las situaciones para subrayar ideas encarnadas por los personajes. Así ocurre, por ejemplo, cuando Marco Polo informa a Kublai Kaan de sus actuaciones como gobernador en los siguientes términos: «Why, I even had a law passed that anyone caught interfering with culture would be subject to a fine! It was Section one of a blanket statute that every citizen must be happy or go to jail. I found it was the unhappy ones who were always making trouble and getting discontented» (392). Esto intenta simbolizar la absoluta deshumanización de Marco Polo en su búsqueda permanente de la eficacia y el resultado. También los cánticos, como los que en la escena tercera del acto segundo resumen el viaje de la princesa Kukachin hasta Persia (408-9), recuerdan el carácter recitativo del discurso dramático expresionista y contribuyen a ese objetivo global de potenciar los elementos anti-naturalistas.

Cabe encontrar trazos de expresionismo en otros elementos formales, como los grupos corales que simbolizan las distintas culturas que Marco Polo atraviesa en su viaje hasta China. La escena tercera del acto primero se inicia mostrando un grupo de personajes que representan las distintas etapas del ser humano:

Squatted against the side walls, forming a sort of semi-circle with the throne at center, counting from left to right consecutively, are a mother nursing a baby, two children playing a game, a young girl and a young man in a loving embrace, a middle-aged couple, an aged couple, a coffin. (364)

Esta acotación se repite en cada escena del acto primero para recrear las distintas civilizaciones que Marco Polo atraviesa. Por ejemplo, a principios de la escena cuarta de ese mismo acto, se indica que «the scene, in the placing of its people and the characters and types represented, is the exact duplicate of the last except that here the locale is Indian» (369).

Al principio de cada escena Marco recorre el semicírculo que forman esas figuras —que simbolizan culturas como la mahometana o la hindú— pero su reacción ante ellas va cambiando, lo que ilustra la creciente madurez del personaje; tras el asombro y fascinación de sus primeras reacciones, a medida que el viaje avanza y él va adquiriendo nuevas experiencias, crece su indiferencia y hostilidad ante lo que ve. Por ejemplo, cuando en la escena tercera llega a los amantes, Marco les enseña la foto de su novia y les pregunta cándidamente: «Don't you think she's pretty? She and I are going to be married some day» (366). En cambio, en la escena cuarta, al realizar la misma ronda de figuras sedentes, ahora pertenecientes a la cultura hindú, se detiene ante los amantes y, tras escupir en el suelo, les dice: «Where do you think you are

— home with the lights out? Why don't you charge admission?» (370).

A medida que el viaje avanza, Marco Polo va perdiendo su curiosidad juvenil, atraído únicamente por la posibilidad de alcanzar el éxito económico. En la escena quinta Marco, que «makes the circuit of the figures, but now he hardly glances at them» es ya «nearly eighteen, a brash, self-confident young man, assertive and talky» (373-4). Esto se plasma simbólicamente cuando Marco se une a la pantomima —técnica muy utilizada por los expresionistas— entre los Polo y los mercaderes orientales y además acepta finalmente los servicios de la prostituta que se le había insinuado en distintas ocasiones. Se trata de un estilo de representación muy cercano al expresionismo, en el que no se emplean acciones reales o verosímiles.

También el uso de música estruendosa y luz cegadora era muy habitual en el teatro expresionista. O'Neill emplea estos elementos en la escena sexta del acto primero, que se inicia de la siguiente forma:

Music from full Chinese and Tartar bands crashes up to a tremendous blaring crescendo of drums, gongs, and the piercing screeching of flutes. The light slowly comes to a pitch of blinding brightness. Then, as light and sound attain their highest point, there is a sudden dead silence. (377)

Se anticipa así el choque de culturas que tendrá lugar con la llegada de Polo y su séquito a la corte de Kublai Kaan.

No obstante, y pese a que hay críticos que han visto similitudes entre esta obra y la trilogía Gas de Kaiser (Bogard 244), no es posible calificar *Marco Millions* de expresionista pues O'Neill —tal como se ha demostrado— vuelve a tomar del expresionismo sólo aquellas técnicas que le permiten superar las limitaciones espacio-temporales del drama naturalista. En cambio, temáticamente la obra no tiene relación alguna con el expresionismo.

7. *Dynamo* (1929)

Dynamo, pese a ser calificada de expresionista por Ruland y Bradbury (233), es una típica obra naturalista —al estilo, por ejemplo, de *Desire Under the Elms*— en la que O'Neill se interesa especialmente por la psicología de los personajes, sus conflictos generacionales y el determinismo genético y social que pesa sobre ellos. Otro elemento naturalista es el uso de un escenario, minuciosamente descrito, que representa lugares claramente reconocibles.¹² Además, en la obra se abandona la estructura de cuadros o escenas breves para retornar a la división en actos, de cierta extensión.

Es notable el uso de la máquina y la electricidad, dos motivos muy recurrentes en el expresionismo, como símbolos de la sociedad moderna, en la que la religión se ha visto reemplazada por una creencia ciega en los avances tecnológicos y la ciencia; son los nuevos dioses que Reuben abraza al afirmar que «[t]here is no God! No God but Electricity!» (453). Sin embargo, el tratamiento que todo ello recibe por parte del autor es mayoritariamente naturalista.

De nuevo aparecen elementos que presentan cierta indeterminación estilística. Así ocurre con la técnica del aparte,¹³ que recuerda la naturaleza declamatoria del discurso dramático

expresionista, pero cuyo objetivo en la pieza es, sin embargo, penetrar en la psicología de los personajes. Hay también acciones de escasa verosimilitud —que Reuben vea la electricidad como un dios o que le reze a una dínamo— que podrían recordar el drama expresionista si no fuera porque O'Neill introduce como razón plausible para todo ello una probable locura de Reuben a causa de una educación demasiado férrea en valores religiosos en los que la culpabilidad ocupa un lugar destacado. Así, el asesinato final de Ada se debe precisamente al peso excesivo de dicha educación, que impide que Reuben pueda ser feliz con una mujer estigmatizada por sus padres. Todo ello apunta claramente al teatro naturalista. Sin embargo, la autodestrucción de Reuben tiene más bien connotaciones expresionistas; como Yank en *The Hairy Ape*, el protagonista se encuentra atrapado en una «tierra de nadie» entre la civilización judeocristina y la sociedad tecnológica. Él ha rechazado la primera de ellas pero la segunda le resulta excesivamente deshumanizada e incomprensible. Al quitarse la vida por la imposibilidad de adecuarse a ninguna de las dos, Reuben revela un carácter más arquetípico que naturalista.

Podría afirmarse que tales oscilaciones estilísticas se deben a que en *Dynamo* O'Neill pretende realizar una aproximación temática al expresionismo pero lo hace en el contexto de una obra fuertemente naturalista en la que, paradójicamente, el uso de recursos formales expresionistas —tan habitual en obras anteriores— es considerablemente menor.

8. *Lazarus Laughed* (1927)¹⁴

Ésta es la única pieza de O'Neill que merece el calificativo de expresionista. Curiosamente, es de las menos estudiadas del autor y rara vez se cita como parte de su «etapa expresionista.»¹⁵ Según Morse, constituye un ataque a la ética protestante del capitalismo norteamericano y en ella se reivindica la búsqueda de una nueva religión basada en la autoafirmación del ser humano y en la consecución de la felicidad como derecho inalienable (60).

Lazarus Laughed es una obra muy compleja dado su carácter altamente simbólico. Los personajes no tienen entidad individual y encarnan tipos, arquetipos o ideas. Todo ello se ve reforzado por el uso de máscaras (que aquí ya no es gratuito, como ocurría en cierta medida en *The Great God Brown*). Esto es lo que indica el autor acerca de algunos de esos personajes:

All of these people are masked in accordance with the following scheme: There are seven periods of life shown ... and each of these periods is represented by seven different masks of general types of character as follows: The Simple, Ignorant; the Happy, Eager; the Self-Tortured, Introspective; the Proud, Self-Reliant; the Servile, Hypocritical; the Revengeful, Cruel; the Sorrowful, Resigned. (273)

Resulta obvio que el interés de O'Neill por la profundidad psicológica de los personajes es nulo. A ello se suma una interpretación más simbólica que naturalista (coros, declamación, repeticiones, importancia de la gestualidad, escasez de auténticos diálogos). Otro elemento que *Lazarus Laughed* comparte con el teatro expresionista es el uso de grandes masas corales: por

ejemplo, en la escena segunda del acto primero se emplean cerca de doscientos personajes, de nula individualidad, pero que juntos transmiten el sentido de masa que O'Neill pretende.

Como obra expresionista que es, *Lazarus Laughed* carece de argumento y está pensada más bien como la expresión de una idea que se va desarrollando en escena a través de sus distintos aspectos o matices. Además, existe un gran énfasis en lo visual —otro rasgo definitorio del drama expresionista— y el autor parece a veces más interesado en la transmisión de significados mediante elementos plásticos y visuales que en su plasmación dialogal; así lo demuestran las extensísimas acotaciones, que constituyen más de la mitad del texto de la pieza. Asimismo, la obra suele buscar la destrucción de toda verosimilitud mediante la creación de un clima de gran irrealidad, como cuando se indica que «[t]he women are dressed as males in crimson or deep purple. They also wear wire wigs but of straight hair cut in short boyish mode, dyed either deep purple or crimson. Those with crimson hair are dressed in purple, and vice versa» (336).

Quizás los únicos trazos de naturalismo que cabe detectar en la obra están en los decorados, que representan lugares concretos. También existe en algunos momentos cierto interés por la exploración psicoanalítica; mediante los traumas infantiles de personajes como Calígula y Tiberio, O'Neill trata de «explicar» escénicamente su maldad y resentimiento. No obstante, el dramaturgo retoma rápidamente el modelo expresionista y no permite que esas concesiones al naturalismo terminen predominando sobre todo lo demás, como sucedía en obras anteriormente analizadas.

Como es habitual en el teatro expresionista, la obra puede resultar un tanto fría y cerebral, además de enormemente abstracta. Quizás por ello tuvo muy mala acogida entre el público europeo (es de las obras de O'Neill menos representadas en Europa) y peor aún en Estados Unidos, país acostumbrado a un teatro bastante más dinámico, realista y dialéctico.¹⁶ En cualquier caso, *Lazarus Laughed* demuestra que O'Neill estaba plenamente familiarizado con los planteamientos del expresionismo europeo. Por tanto, si las obras anteriormente comentadas no se ajustan del todo a dichos planteamientos no es porque O'Neill los desconociera sino porque probablemente temía lo que *Lazarus Laughed* demuestra: el carácter frío, poco atractivo de un expresionismo pleno, que tiende a suscitar la indiferencia del espectador.

9. Conclusiones

Parece claro que a O'Neill le interesaba más el expresionismo en su vertiente formal y técnica que en los temas, pese a que en algunas de las obras que escribió durante los años veinte también realizó aproximaciones a temáticas habituales dentro del expresionismo, particularmente en *Dynamo* y, sobre todo, en *Lazarus Laughed*. En cambio, en *The Emperor Jones*, *The Great God Brown*, *All God's Chillun Got Wings* y *Marco Millions*, a pesar del uso extensivo de recursos formales expresionistas, O'Neill no presenta una visión abstracta de la condición humana sino las disyuntivas psicológicas y el mundo interior de personajes bastante individualizados. Por tanto incluso en sus dramas supuestamente expresionistas la psicología humana ocupa un papel preponderante. Según Chothia, «O'Neill is attracted to expressionist and symbolist

methods, to the use of abstraction in set, gesture and dialogue but these are constantly brought into conjunction with his concern to express not the remote and metaphysical but the familiar and the human» (451).

Ruland y Bradbury califican el peculiar expresionismo de O'Neill como «psychological expressionism» (273), lo que supone una cierta contradicción pues el expresionismo no suele interesarse demasiado por la psicología humana, pese a que O'Neill, comentando en cierta ocasión una obra de Kaiser, afirmaba que el dramaturgo «has succeeded in getting past the surface of reality. He has penetrated the basic stratum of man's psyche. To do this, I take it, is the purpose of expressionism» (Bogard 243). La frase «I take it» indica claramente que O'Neill es consciente de que su visión del expresionismo es atípica. También Hoffman considera que aunque O'Neill «borrowed from expressionism, he invented his own original variants» (256).

Thorp cree que O'Neill sólo usó técnicas expresionistas pero no llega a calificar ninguna de las piezas del dramaturgo como expresionista (99). Según Trilling, lo más impactante de las obras de O'Neill fueron siempre sus innovaciones técnicas (Chothia 450), pues, como afirma Mirlas, es un autor que luchó durante toda su vida contra los convencionalismos dramáticos (120). En cambio, Hoffman estima que la carrera de O'Neill resulta fallida precisamente porque ese interés por la experimentación formal hizo que el autor descuidara a menudo el contenido de sus obras:

The experiments often get in the way of the drama; they give an impression of a depth and complexity they only infrequently possess ... In its effort to objectify inner states of mind and emotion, it forced the dramatist to devote too much of his attention, energy and imagination to problems of new stage conventions, to the neglect of the essential concerns of any literature. (257)

Ruland y Bradbury consideran que al igual que el expresionismo perdió vigencia con mucha rapidez «many of O'Neill's experiments have come to seem dated and forced» (274).

En opinión de Mounier, O'Neill se sirvió del expresionismo para dejar atrás el naturalismo (333). Sin embargo, como se ha demostrado, el dramaturgo nunca dejó atrás el naturalismo y más bien cabría afirmar, como hace Hinden (199), que en su teatro conviven elementos naturalistas y expresionistas y que estos últimos le sirvieron para abordar una creación dramática más libre y flexible, pero siempre dentro del naturalismo. La tesis de Berkowitz es que los diversos experimentos de O'Neill constituyen una etapa inevitable en la trayectoria de todo autor norteamericano de cierta relevancia; pero a su juicio el realismo es la tendencia natural del teatro norteamericano y por ello todos aquellos autores —él cita a O'Neill, Elmer Rice, Maxwell Anderson, Edward Albee, Tennessee Williams y Sam Shepard— que han intentado alejarse de él, lo han vuelto a adoptar pasado un tiempo, no por el rechazo del público sino por su constatación de que es el mejor modo de reflejar la realidad americana (208).

Las obras «expresionistas» de O'Neill —con excepción de *Lazarus Laughed*— son menos frías y cerebrales de lo habitual en el expresionismo; como afirma Mirlas, O'Neill «jamás cae en los excesos del expresionismo de Hasenclever o de Wedekind» (46). Sus personajes son menos abstractos que los del expresionismo alemán, que para O'Neill había ido demasiado lejos en la renuncia a la individualidad de personajes (Egri 99; Mounier 336-7) que sólo encarnaban grupos o clases sociales. Mirlas admite a este respecto que aunque los protagonistas

de las obras expresionistas de O'Neill pueden encarnar conceptos o ideas —«Yank el instinto ... Anthony el artista, frustrado pero triunfante ... Lázaro la afirmación de la vida ... Brown al hombre gris e indiferenciado de la multitud ... Marco Polo al eterno materialista»—, son ante todo seres humanos dotados de innegable individualidad y «de sólida carnadura» (52). Según Frenz,

O'Neill was primarily concerned with the individual, rather than with the masses of the industrial society ... the crucial problem of his plays is not the individual's relationship to society, but rather the individual's relationship to some superior power, to God. (34)

La conclusión de Frenz es que O'Neill atravesó una etapa expresionista pero que sus temas no son tan abiertamente sociales como en el Expresionismo alemán y se centran más en el destino de individuos concretos (102).

Si el Expresionismo, en su conjunto, es un intento fallido de desteatralización, posee una enorme importancia por sus aportaciones técnicas, las cuales ayudaron al drama de la primera mitad del siglo XX a salir de cierto encorsetamiento. El Expresionismo ofreció pautas para una construcción dramática más libre, en la que obtener mayor partido de todos los elementos escénicos, y por ello obligó a los dramaturgos a trabajar codo con codo con los directores de escena y escenógrafos, cuyo trabajo cobraba así mayor autonomía y protagonismo (Bogard 232).¹⁷ Por todo ello, en lugar de considerar los dramas expresionistas de O'Neill como fallidos por su incapacidad de superar un naturalismo siempre latente, hay que verlos como una muestra más del genio de un autor que supo entrever las posibilidades expresivas de dicho movimiento sin dejarse llevar por aquellos elementos anti-teatrales (personajes colectivos o encarnaciones de ideas y un lenguaje irreal, estático, grandilocuente y más cercano a la pintura o a la poesía que al dinamismo propio del teatro) que terminarían ocasionando su extinción.

NOTAS

1. Además de los dramaturgos propiamente dichos, autores como John Dos Passos, Gertrude Stein o Francis Scott Fitzgerald escribieron durante los años veinte obras teatrales que imitaban modelos vanguardistas europeos. Aunque fueron, por lo general, intentos más bien fallidos (*The Vegetable* de Fitzgerald no superó la noche del estreno), demuestran que en la escena norteamericana de los años veinte existía un clima favorable a la experimentación.
2. O'Neill negó en alguna ocasión dicha influencia afirmando que él tenía pensada *The Hairy Ape* antes de leer la pieza de Kaiser; que además no le entusiasmaba; según él, su obra era heredera teatral de *The Emperor Jones*. Sin embargo, Clark ha visto similitudes entre *The Coral* de Kaiser y *The Hairy Ape* en el hecho de que en la primera también «the idle guests of the Billionaire, seated under an awning on the deck of a yacht, find their empty world invaded by a stoker who has been overcome by the heat» (Bogard 244).
3. Para Rice, la obra expresionista era como una radiografía, que «bears no resemblance to the object» pero «reveals the inner mechanism of the object as no mere photographic likeness can» (Bigsby 128).
4. Thorp cree que ni siquiera *The Adding Machine* es plenamente expresionista; para él, la única obra norteamericana que merece ese calificativo es *Machinal* (1928), de Sophie Treadwell (100).

5. Para Michelson, toda la obra de O'Neill constituye una fusión entre el realismo de Ibsen y el expresionismo de Strindberg (151). Es probablemente la misma idea que Bogard intenta expresar cuando habla de «[O'Neill's] domestication of Strindberg's expressionistic manner» (XV). Heiney y Downs piensan que las obras «expresionistas» de O'Neill le deben más a Strindberg que a expresionistas alemanes como Toller o Kaiser (198). Existe además cierto consenso entre la crítica a la hora de afirmar que O'Neill llegó al expresionismo de forma casi espontánea y sin basarse en los grandes maestros del expresionismo alemán (Bigsby 33). Como observa Bogard, O'Neill entendía el término expresionista del modo en que solía entenderse en Estados Unidos en los años veinte, como sinónimo de cualquier estilo dramático opuesto al naturalismo decimonónico y que no pretendiera una presentación realista y verosímil de las situaciones (232).
6. La clasificación que sigue es la propuesta por Morse (57-61) y coincide con la que ofrecen la mayoría de los críticos. Tanto Cunningham como Davis opinan, sin embargo, que las dos únicas obras expresionistas de O'Neill son *The Emperor Jones* y *The Hairy Ape* (66; 609). Esa es también la opinión de Berkowitz, que cree que existe una etapa experimental en la carrera de O'Neill pero que durante ella «he never wrote two plays in the same style» (2); no obstante, el mismo crítico afirma más adelante que tanto *The Emperor Jones* como *The Hairy Ape* pueden considerarse expresionistas (30). Mounier está de acuerdo con Morse excepto para excluir *Marco Millions* (334). También Egri excluye *Marco Millions* aunque sustituyéndola, sorprendentemente, por la obra de 1927 *Days Without End* (104). Heiney y Downs prescinden de *All God's Chillun* y *Marco Millions* (198).
7. Sheaffer considera que la estructuración de algunas de las obras de O'Neill en cuadros o escenas breves no procede necesariamente del expresionismo y podría ser una influencia de *El conde de Montecristo* —tan importante dentro de la historia familiar del autor—, que contiene multitud de escenas breves (40). De igual modo, Bogard cree que el uso frecuente de soliloquios en las obras «expresionistas» de O'Neill «can be attributed more to inept imitation of nineteenth-century theatrical styles, to the needs of the vaudeville stage ... than it can to any embryonic expressionistic tendencies» (13).
8. Según Ruland y Bradbury, este recurso está basado en ciertos ritos tribales congoleños (274).
9. Piénsese por ejemplo en el Arthur Miller de *Death of a Salesman*.
10. No obstante, Mounier exagera al afirmar que «[d]ans *L'empereur Jones* ... le passé de la race se révèle plus important que le passé individuel» (333).
11. Dion —como su nombre sugiere— encarna el principio lúdico, el goce de vivir y la sensualidad, pero también la locura, la crueldad e incluso el placer auto-destructivo. Brown encarna todo aquello que pertenece a la esfera de lo racional: la ley, el orden, la cordura, el trabajo y el esfuerzo responsable. Pese a que Brown intenta tras la muerte de Dion encarnar ambos principios a la vez —en lo que constituye una de las más conocidas incursiones de O'Neill en el tema del «doble,» muy habitual también entre los expresionistas alemanes— el personaje termina descubriendo que dicha integración es imposible, pues ambos deben permanecer separados, aunque en constante equilibrio.
12. No obstante, algunos elementos de la escena —como la dínamo gigante— tienen un acentuado valor simbólico.
13. Mirlas afirma que O'Neill era consciente de haber cometido graves errores en esta obra (63). Uno de ellos fue probablemente que los apartes son demasiado abundantes y repetitivos. En una obra estrenada un año antes, *Strange Interlude* (1928), O'Neill consigue utilizar con mayor eficacia la técnica del aparte y crear auténticos monólogos interiores (Szondi 103).
14. Se ha pospuesto el estudio de esta obra hasta el final, sin respetar el orden cronológico, porque es la pieza en la que O'Neill está más cerca del verdadero expresionismo. Además, algunos de los elementos

analizados entroncan con lo que se expone en las conclusiones.

15. Una de las escasas excepciones es el crítico alemán Lothar Schreyer, quien «hails as the final fruits of the [Expressionist] movement two foreign works: O'Neill's *Lazarus Laughed* and Claudel's *Soulier de satin*» (Bentley 201).

16. *Lazarus Laughed* fue estrenada por el Pasadena Playhouse en 1928 «and has since been performed only occasionally by amateur and experimental groups; its extremely expressionistic form and its iconoclastic theme make it impractical for commercial production» (Heiney/Downs 206).

17. Esa colaboración no debió brindarle buenos resultados a O'Neill, que en una carta escrita a Kenneth MacGowan en 1929 afirmaba: «Hereafter I write plays primarily as literature to be read ... my trend will be to regard anything depending on director or scenic designer for collaboration to bring out its full values as suspect» (Robinson 77).

OBRAS CITADAS

BENTLEY, Eric. *In Search of Theater*. New York: Atheneum, 1975.

BERKOWITZ, Gerald M. *American Drama of the Twentieth Century*. London: Longman, 1992.

BIGSBY, C.W.E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. Volume I: 1900-1940. Cambridge: UP, 1982.

BOGARD, Travis. *Contour in Time. The Plays of Eugene O'Neill*. New York: Oxford UP, 1972.

CHOTHIA, Jean. «Eugene O'Neill and Real Realism». Ford, Boris, ed. *American Literature*. Harmondsworth: Penguin, 1991. 447-460.

CORTINA, José Ramón. *Ensayos sobre el teatro moderno*. Madrid: Gredos, 1973.

CUNNINGHAM, Frank R. «Romantic Elements in Early O'Neill». *Martine* 1984. 65-72.

DAVIS, Rocío G. «Two Experiments in Symbolic Expressionism: Eugene O'Neill's 'The Emperor Jones' and 'The Hairy Ape'». Losada Goya, José Manuel, et al., eds. *De Baudelaire a Lorca. Acercamiento a la modernidad literaria*. Volumen II. Kassel: Reichenberger, 1996. 601-611.

EGRI, Peter. «'Belonging' Lost: Alienation and Dramatic Form in Eugene O'Neill's *The Hairy Ape*». *Martine* 1984. 77-111.

ESPEJO, Ramón. *El teatro de Arthur Miller y su repercusión fuera de los Estados Unidos durante los años 50: el caso español*. Sevilla: tesis doctoral inédita, 2000.

—«Naturalismo y expresionismo en *The Hairy Ape*, de Eugene O'Neill». *Babel* (septiembre 2001).

FRENZ, Horst. *Eugene O'Neill*. New York: Frederick Ungar, 1971.

HEINEY, Donald; DOWN, Lenthil H. *Recent American Literature To 1930*. Woodbury: Barron, 1973.

HINDEN, Michael. «When Playwrights Talk to God: Peter Shaffer and the Legacy of O'Neill». Stroupe, John H., ed. *Critical Approaches to O'Neill*. New York: AMS, 1988. 199-213.

HOFFMAN, Frederick J. *The Twenties. American Writing in the Postwar Decade*. London: The Free Press, 1965.

LEWIS, Allan. *American Plays and Playwrights of Contemporary Theatre*. New York: Crown, 1970.

LOFTUS RANALD, Margaret. «From Trial to Triumph (1913-1924): The Early Plays». *Mannheim* 1998. 51-68.

- MANNHEIM, Michael, ed. *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: UP, 1998.
- MARTINE, James J., ed. *Critical Essays on Eugene O'Neill*. Boston: G. K. Hall, 1984.
- MICHELSON, Annette. «Le théâtre d'Eugene O'Neill». Jacquot, Jean, ed. *Le Theatre Moderne. Hommes et Tendances*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1978. 149-163.
- MILLER, Jordan Y.; FRAZER, Winnifred L. *American Drama Between the Wars*. Boston: Twayne, 1991.
- MIRLAS, León. *Panorama del teatro contemporáneo*. Buenos Aires: Abril, 1987.
- MORSE, David. «American Theatre: The Age of O'Neill». Cunliffe, Marcus, ed. *American Literature since 1900*. Harmondsworth: Penguin, 1993. 53-78.
- MOUNIER, Catherine. «L'expressionisme dans l'oeuvre d'Eugène O'Neill». Bablet, Denis; Jacquot, Jean, eds. *L'expressionisme dans le théâtre européen*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1984. 330-340.
- O'NEILL, Eugene. *The Plays of Eugene O'Neill*. Volume I. New York: The Modern Library, 1982.
- ROBINSON, James A. «The Middle Plays». Mannheim 1998. 69-81.
- RULAND, Richard; BRADBURY, Malcolm. *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*. London: Routledge, 1991.
- SHEAFFER, Louis. *O'Neill. Son and Playwright*. Boston: Little, Brown and Company, 1968.
- SZONDI, Peter. *Teoria del drama modern (1880-1950)*. Trad. Mercè Figueras. Barcelona: Institut del Teatre, 1988.
- THORP, Willard. *La literatura norteamericana en el siglo XX*. Trad. Consuelo Vázquez de Parga. Madrid: Tecnos, 1962.