

Teatro norteamericano
contemporáneo. Ediciones
El Milagro, 2003

Un teatro que se parece a Norteamérica

Como norteamericano, debo admitir que siempre hemos tenido problemas con los artistas. Nuestros antepasados puritanos desaprobaban todas las artes, considerándolas frivolidades o diabólicas invitaciones al pecado. La cultura de la clase media en el corazón de Estados Unidos aún rezuma desconfianza hacia las tendencias artísticas, y los políticos conservadores ganan popularidad al calificar los trabajos de arte contemporáneo de blasfemos u obscenos, y al rechazar los débiles intentos de apoyo gubernamental para pintores, músicos, bailarines y compañías de teatro.

Sin embargo, a pesar de nosotros mismos, somos una nación de grandes artistas y, por fortuna, hemos tenido la suerte de encontrar a críticos, intérpretes y editores comprensivos en otros países que muy a menudo perciben con mayor claridad que nosotros las cualidades distintivas de las producciones culturales norteamericanas. Los músicos de jazz estadounidenses son más conocidos y apreciados en Tokio o Copenhague que en su propio país. Y en lo que se refiere al teatro, en los años recientes, las representaciones más notables de las comedias musicales clásicas norteamericanas, o las obras de Arthur Miller, se han montado en Londres en lugar de Nueva York.

Así pues, este volumen, que contiene una admirable selección de teatro norteamericano contemporáneo, representa un caso más — profundamente halagador, por cierto — de entendimiento de nuestra producción teatral desde una perspectiva externa. Estas diez obras, escritas principalmente durante los años setenta y ochenta y seleccionadas por los editores con un cuidado poco común, servirán para dar a

conocer a los lectores hispanohablantes a varios de nuestros mejores dramaturgos actuales. Resulta interesante, además, que ésta sea una antología de teatro norteamericano reciente más representativa y de mayor calidad que cualquier otra que, a mi entender, exista actualmente en inglés.

La prueba del valor de toda obra de teatro está en su representación, y espero y creo que esta publicación promoverá nuevas producciones para el cada vez mayor público hispanohablante (que, por supuesto, incluye al de Estados Unidos). Lo que tanto actores como público experimentarán con estas obras será el turbulento conflicto de la sociedad y los valores norteamericanos en el último cuarto de este siglo.

El teatro es la más social de las formas artísticas y, por lo tanto, la que recibe una mayor influencia de la realidad política y social contemporánea. Por otro lado, el teatro es un arte profundamente tradicional. Basado en el encuentro personal entre actores vivos y público, el teatro, por su naturaleza misma, fue excluido de la gran expansión tecnológica de los medios masivos de comunicación y de la industria norteamericana de entretenimiento en los años setenta y ochenta. Esto fue una desgracia económica, pero un beneficio para el arte.

Como resultado de esto, en el periodo en el que las obras de esta antología fueron escritas, el teatro en Estados Unidos se convirtió en un arte marginal, menos "popular" que la televisión y el cine pero también más alejado del control de las grandes corporaciones. El centro artístico del teatro norteamericano se alejó de las brillantes luces del Broadway de Nueva York para establecerse en los sombríos sótanos y bodegas Off-Broadway de Greenwich Village, y en docenas de nuevos teatros regionales ubicados en distintas ciudades. Rechazando —y rechazado por— el mundo de ensueño y fantasía de los comerciales de televisión y las fórmulas hollywoodenses, este nuevo teatro se convirtió en un alegre mercado artístico, un espejo irreverente en el cual las visiones alternativas, no censuradas, de Estados Unidos podían ser descubiertas y aceptadas por un nuevo público.

Dos revolucionarios: Albee y Baraka

Marina de Edward Albee, que se estrenó en Broadway en enero de 1975, es una digna obertura para las nuevas tendencias. Marcó la culminación del éxito de Albee como un dramaturgo revolucionario neoyorquino, cuya carrera comenzó con la iracunda y violenta *Historia del zoológico*, que fue un gran éxito Off-Broadway en 1958, y con la sátira —propia del teatro del absurdo— *El sueño americano* (1960). De estos comienzos antiestablishment, Albee saltó al éxito comercial en Broadway con la controvertida *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (1962; nominada para el Premio Pulitzer pero rechazada por el comité de selección) y con *Un delicado equilibrio* (1966; ganadora del Premio Pulitzer).

En todas estas obras Albee exploró el profundo malestar de la clase media norteamericana y el terror indefinido que acecha por debajo de la superficie de la vida cotidiana. Su lenguaje era a menudo escandaloso pero sus retratos de la realidad estadounidense eran reconocidos instantáneamente.

¿Quién le teme a Virginia Woolf?, retrato de una relación marital cruelmente desgastante, se convirtió en una gran película de Hollywood actuada por Richard Burton y Elizabeth Taylor. Albee se las había ingeniado para convertirse en un escritor divertido y popular, mientras continuaba siendo un implacable enemigo de los valores y las pretensiones de la mayoría de su próspero público de Hollywood.

Marina fue su último éxito en Nueva York durante dos décadas. Es un monumento fascinante a la fuerza y a la debilidad de Albee como escritor y pensador; un testimonio de su esfuerzo por confrontar a un público autocomplaciente con nuevas y terribles realidades y, al mismo tiempo, conservar su confianza para que permaneciera como cliente de las taquillas. Una pareja de clase media y de mediana edad va de *picnic* a la playa. Como sus homólogos de obras anteriores, Nancy y Charlie son sofisticados, ingeniosos y están profundamente asustados por la vida. El sencillo argumento de la obra aborda sus reacciones ante la inesperada llegada a la playa de un par de seres extraños.

El simbolismo de esta confrontación es, a mi parecer, histórico. A fines de los sesenta y principios de los setenta la clase media norteamer-

ricana estaba traumatizada por la aparición de seres extraños: militantes negros que habían surgido como consecuencia del movimiento de derechos humanos, granjeros de Chicago en demanda de justicia social en el campo y en los barrios, y una juventud descontenta y enajenada que protestaba contra la desastrosa guerra de Vietnam, bajo el lema de sexo, drogas y rock and roll. En este proceso, y con el inicio de los movimientos feminista y de defensa de los derechos de homosexuales, la cultura norteamericana fue violentamente separada de sus sólidos cimientos puritanos y se desató una lucha de poder que continúa hasta el día de hoy.

De estas trascendentales conmociones encontramos indicios en *Marina*, pero únicamente indicios. Los seres extraños son, en efecto, grotescamente distintos a Nancy y a Charlie en el aspecto físico. Aunque no se les describa así explícitamente en las indicaciones de dirección, son criaturas en forma de lagarto, una masculina y otra femenina, con colas enormes, que han logrado salir del mar a la tierra firme y son interpretadas por actores humanos. Este movimiento del mar a la tierra contrasta con los anhelos de trascendencia de Charlie, que desea poder sumergirse en el fondo del mar y allí encontrar otra realidad.

Lo que resulta, en un segundo acto algo decepcionante, es un cómico intercambio de pareceres más que un verdadero conflicto o confrontación. Incluso los temas sexuales son tratados con una moderación oblicua y excesiva y a base de insinuaciones —característica de la obra que se antoja decididamente anticuada para 1975, y no se diga para los noventa—. Las colas de los lagartos son objeto de una gran cantidad de fantasías fálicas, cuando las parejas comparan sus distintos métodos de procreación. Uno podría interpretar este aspecto de la obra como una alegoría velada de parejas hetero y homosexuales, pero las referencias son más indirectas que directas. Finalmente, la homosexualidad es un tema que Albee —un escritor homosexual pero no militante *gay*— prefiere dejar en la sombra, junto con las cuestiones abiertamente políticas o raciales. Su verdadero tema es la psique de la clase media norteamericana, y esta obra es una suerte de virulenta y amorosa elegía para una raza agonizante.

Marina es una obra que, en cierto modo, mira hacia atrás o, para expresarme más categóricamente, es una obra de teatro tradicional nor-

teamericana en la línea de Clifford Odets, Lillian Hellman, Arthur Miller y Tennessee Williams. Su estilo teatral es, pese al extraño vestuario, realista; nos encontramos en un mundo real de dunas de arena y aviones que las sobrevuelan. El lenguaje es elevado, con tendencia a lo poético y con referencias a Descartes y Proust. Los lagartos son peculiares, pero sus voces son cómodamente familiares y amistosas, y quizá algo ingenuas. La obra no contiene nada abiertamente amenazador para la serenidad de un público de clase media, nada que le perturbe el sueño en sus casas suburbanas al regreso de una velada teatral.

Lo que se omitió de la confrontación entre extraños es del todo evidente en *El holandés* (1964), escrita once años antes por el dramaturgo afroamericano Amiri Baraka, entonces conocido como LeRoi Jones. La obra es una pesadilla surrealista en las profundidades del metro de Nueva York, y los antagonistas son una mujer blanca agresiva, mal hablada y predatoria y un joven negro refinado en la superficie, pero en el fondo terriblemente iracundo.

Una serie de pasajeros, como sombras expresionistas, entran y salen de la escena pero en realidad la obra es una sucesión de amenazas crecientes y provocaciones por parte de la mujer, Lula, que culminan en un terrible exabrupto de Clay en el que saca a relucir su furia racial subyacente, desencadenando su brutal asesinato.

Irónicamente, el ejemplo artístico de *La historia del zoológico*, la obra de Albee de trama similar, fue la que ayudó a abrir el camino para que la airada protesta de Baraka llegara a los oídos del público neoyorquino. Y fueron el aliento y el apoyo económico de Albee, como coproductor del estreno Off-Broadway en el Cherry Lane Theater, los que hicieron famoso a Baraka y convirtieron su obra en un clásico del nuevo teatro norteamericano. Su misterioso título, con remembranzas de la leyenda del holandés errante y de la participación de los holandeses en el trato de esclavos, vincula los acontecimientos de la obra con los mundos del mito y la historia.

Baraka, una inquietante y enérgica figura, prosiguió con la exploración y defensa del nacionalismo negro a fines de los sesenta, en obras como *Slave Ship*, antes de convertirse al marxismo en la década posterior e interesarse, en la actualidad, por la relación entre el jazz y el drama poético. El trabajo de Baraka —de confrontación en todos los

sentidos— rompe dramáticamente con todas las tradiciones y sutilezas del teatro de Broadway. Como tal, representa el lado más ominoso del espíritu iconoclasta de los sesenta, entregándonos la imagen de un Estados Unidos violento, lleno de odio, que se acerca tambaleante a la antesala de un cataclismo social.

Tres iconoclastas: Durang, Shepard y Mamet

A fines de los años sesenta, Christopher Durang estudiaba en Harvard y escribía comedias satíricas, incluyendo una versión musical de la Biblia que divirtió a sus colegas, pero que causó la ira de un jesuita miembro de la facultad. Fue un comienzo adecuado para la carrera de Durang como iconoclasta fantasioso, dispuesto a burlarse de lo más sagrado y solemne, incluyéndose a sí mismo. Como el comediante Woody Allen, sus blancos favoritos fueron el sexo, los teólogos y los psiquiatras y, mientras que Allen volvió a sus raíces judías, Durang evocó inevitablemente su educación católica.

The Nature and Purpose of the Universe, gracias a la cual Durang fue admitido en el curso de dramaturgia de la Yale Drama School en 1971, se burla despiadadamente de las doctrinas de la Iglesia católica y sus equívocas actitudes respecto al sufrimiento humano. Después de estudiar con figuras teatrales de corte académico como el crítico Robert Brustein y el escritor satírico Jules Feiffer, Durang partió a Nueva York y se incorporó a la dramaturgia Off-Broadway. En 1979, mientras su madre —una católica devota— agonizaba por el cáncer, escribió su obra cómica maestra: *Sor María Ignacio lo explica todo para usted*.

El impulso iconoclasta —el de atacar y destruir las imágenes religiosas o ridiculizar y desacreditar las creencias aceptadas— es una perenne tentación humana que se convirtió en la moda cultural predominante de la generación de los sesenta. A Durang le dio la oportunidad de vengarse del pasado, específicamente de su propia educación católica. *Sor María Ignacio* inicia con la figura de una monja todopoderosa que da respuesta a los misterios básicos del universo como si fuera un juego de niños, y demuestra su dominio sobre un niño servil e in-

genuo. Aunque al público sus explicaciones le parezcan simplistas y disparatadas, ella permanece enérgica y aterradoramente segura de sí misma.

El verdadero reto para Sor María es la inteligente manipulación del tiempo que hace Durang. Un grupo de ex alumnos de Sor María regresa inesperadamente a su salón de clases. Por un lado siguen siendo estudiantes obedientes y confiados que representan una pastorela, pero por el otro son adultos enojados, cuyas vidas han sido complicadas e incluso arruinadas por las dañinas doctrinas que Sor María les impuso cuando eran niños indefensos.

El ataque de Durang a los valores católicos es despiadado; incluso se burla de los intentos de actualización de la Iglesia efectuados en los años sesenta, al reformar sus doctrinas y prácticas más obsoletas en el Segundo Concilio Vaticano. A pesar de los violentos ataques del clero católico y de las organizaciones laicas, y de los frecuentes intentos para impedir su escenificación, *Sor María Ignacio* se convirtió en el primero y, hasta la fecha, único éxito comercial de Durang en Nueva York. Durang sigue activo y sus trabajos cómicos son llevados a escena con frecuencia; *Beyond Therapy*, una sátira sobre psiquiatras, lleva años representándose en un pequeño teatro de San Francisco.

Sam Shepard es un tipo muy distinto de iconoclasta; de hecho, él sería el último en usar una palabra tan pretenciosa para describirse. En vez de estudiar en una universidad de prestigio como Harvard o Yale, tuvo una infancia itinerante como hijo de un piloto militar y ranchero modesto, que eventualmente se estableció en los áridos alrededores del sur de California. Su educación formal terminó con algunos estudios y clases de agricultura en la universidad local. En la adolescencia descubrió la actuación y la dramaturgia y partió a Nueva York en 1936, adonde llegó justo a tiempo para presenciar el extraordinario impulso del teatro Off-Broadway, con los trabajos de escritores como Albee y Baraka, y el florecimiento de lugares de reunión poco tradicionales para gente de teatro, como el Café La Mama y el Caffè Cino.

La original mezcla que hizo Shepard del rudo lenguaje del *cowboy* con la teatralidad y la fantasía se evidencia en sus primeras piezas. Con sinceridad, explica que su estilo distintivo fue resultado de la ignorancia, pues además de algunas obras en las que había actuado y de un en-

cuentro casual con un ejemplar de *Esperando a Godot* de Beckett, no sabía nada de teatro. Sus primeras obras en un acto fueron bien acogidas, en todo caso, por su originalidad.

Shepard es un inquieto escritor experimental. Partió a Londres con la intención de seguir la carrera de baterista de rock y allí escribió un guión de cine para los Rolling Stones que nunca fue producido, así como una obra de teatro con influencia del rock: *The Tooth of the Crime*. Después regresó a Estados Unidos, donde colaboró con el brillante actor Joseph Chaikin en piezas poéticas como *Tongues*, mientras comenzaba una serie de obras realistas que culminaron en *Buried Child*, ganadora del Premio Pulitzer en 1978. En el centro de estas obras está la familia norteamericana y, en todas, el autor maneja la presencia de oscuros y ocultos secretos en el pasado familiar.

A lo largo de su carrera, Shepard ha sido un dramaturgo esencialmente masculino, que se ha concentrado en la angustia y la violencia de la psique de su mismo sexo, con una reserva y moderación que dan lugar a asombrosos monólogos en los cuales irrumpe la energía interna bruta. En *Loco amor* (1983) enfrenta a Eddie, uno de sus característicos héroes-cowboys, con una formidable antagonista femenina, su ex amante May. En efecto, May es el personaje central y decisivo de la obra, y su furiosa ambivalencia hacia Eddie constituye la dinámica emocional de su drama —recapitulado en la escena climática de amor que culmina con May dándole un rodillazo por lo bajo a Eddie—. Aquí también encontramos un secreto familiar oculto, personificado en la misteriosa figura del viejo bebedor de whisky, que está en otra realidad que la de ellos, atrapados en su claustrofóbico cuarto de motel a las orillas del desierto Mojave. *Loco amor*, una obra corta que se ajusta a la forma de noventa minutos sin intermedio, cada vez más frecuente en el teatro norteamericano, resulta, a mi entender, la obra más exitosa de este interesantísimo escritor.

Desde 1983 la carrera de Shepard como dramaturgo se ha complicado por su éxito como estrella de cine, que comenzó con un papel en *The Right Stuff* por el cual recibió una nominación al Oscar, y con su matrimonio con la estrella de cine Jessica Lange. Sin embargo, encontró el tiempo necesario para escribir y dirigir una producción neoyorquina ganadora de un premio, *A Lie of the Mind*, otra obsesionante

obra sobre la familia, y *Simpatico*, que se estrenó en el New York Public Theater en noviembre de 1994.

Chicago, Illinois, tiene la reputación bien merecida de ser una ciudad de tipos duros, que se remonta por lo menos a los años veinte o treinta, cuando se convirtió en refugio de *gangsters* como Al Capone. Su legendaria corrupción política sigue vigente en la actualidad y la brutalidad que su fuerza policiaca empleó para dispersar las protestas contra Vietnam en la Convención del Partido Demócrata fue vista en todo el mundo a través de la televisión en 1968 (año que los mexicanos recuerdan por razones similares). Por lo tanto, quizá resulte comprensible que David Mamet, un dramaturgo que aprendió su oficio en los pequeños teatros y en las conflictivas calles de Chicago, escriba en un estilo teatral hiperrealista, intenso y algunas veces brutal que, para usar una frase actual, "no da cuartel".

David Mamet aprendió el oficio teatral en la adolescencia, trabajando entre bambalinas para compañías como Second City, un embaucador y exitoso grupo de comedia de improvisación. En estas circunstancias aprendió el riguroso arte de crear sketches rápidos e intensos, fragmentos de vida urbana y explosiones del verdadero lenguaje de la calle reducido a su cruda esencia para causar mayor impacto; todo esto calculado para captar la atención de un público muy rudo.

Sólo después de terminar la universidad en Vermont y de regresar al teatro y a Chicago, Mamet comenzó a escribir sus propias piezas. Sus primeras obras en un acto, *Duck Variations* y *Perversidad sexual en Chicago*, escritas entre 1971 y 1974, revelan un talento refinado para captar los ritmos y texturas exactas del discurso y la personalidad norteamericanas, concentrados en cortas explosiones de acción dramática. El lenguaje es a menudo crudo, hay pocas explicaciones y con frecuencia nos vemos obligados a adivinar el contexto de las escenas mientras desfilan a toda carrera ante nuestros ojos.

La fascinación de Mamet por el crimen, otro aspecto más de su herencia de Chicago, resulta evidente en su primera obra larga, *American Buffalo* (1975), que se desarrolla en una tienda de baratijas de esa ciudad, donde dos criminales de poca monta planean un robo. De un pequeño teatro de Chicago, esta obra se trasladó rápidamente a un teatro Off-Broadway y de allí a Broadway en 1971, donde obtuvo el

Critic's Circle Award por mejor obra nueva, y un año más tarde se presentó en Londres en el National Theatre.

Cinco años después, Mamet se había convertido en un escritor renombrado y gracias a Harold Pinter su siguiente obra importante, *Glengarry Glen Ross*, fue escenificada en 1983 en el National Theatre de Londres. Basada en la experiencia personal de Mamet, que trabajó durante un verano en una compañía de bienes raíces en Chicago (Mamet nos asegura que la realidad era aún más brutal que la ficción), *Glengarry Glen Ross* es una desoladora secuencia de escenas. Un grupo de vendedores de bienes raíces, mal hablados, atrapados en las deshonestas circunstancias de su profesión, como una colección de insectos venenosos en una botella, luchan para usarse, sacarse provecho y traicionarse. Un clásico del naturalismo, *Glengarry Glen Ross* nos obliga a observar el comportamiento de esta jungla humana con objetividad; cualquier conclusión a la que lleguemos —sobre el capitalismo, por ejemplo, o el sueño americano— es estrictamente el producto de nuestras propias deducciones.

Se han hecho comparaciones inevitables entre los personajes envejecidos de Mamet y los vendedores anteriores de la dramaturgia norteamericana —figuras relativamente líricas y heroicas como Willy Loman en *La muerte de un viajante* de Arthur Miller (1949) o Hickey en *The Iceman Cometh* de Eugene O'Neill (1947)—. La perspicacia feroz de Mamet proviene de la esencia de los ochenta —una década en la que la avaricia volvió a estar intensamente de moda en Estados Unidos— y no hay en ella ni una insinuación sobre la inocencia perdida. En mi opinión, esta obra forma parte del revisionismo de la historia norteamericana, en el cual los viejos mitos como el Destino Manifiesto, la Frontera y Estados Unidos como el país de Dios son reemplazados por la inexorable realidad de la esclavitud, el genocidio y la destrucción ambiental debido a los cuales este país alcanzó su estatus actual de superpotencia.

Durante la época del éxito de *Glengarry Glen Ross* (obtuvo premios en Inglaterra y fue producida en Broadway, donde ganó el Premio Pulitzer), David Mamet se casó con la actriz Lindsay Crouse y comenzó su carrera en el cine como guionista; su guión para *El veredicto* (1982) obtuvo una nominación para el Oscar. También ha dirigido sus pro-

pios guiones, de manera excepcional *The House of Games* (1987); en ambos proyectos persiste su fascinación por el crimen. Pero Mamet de ninguna manera ha abandonado el teatro; su dos últimas obras exitosas han sido *Speed-the-Plow* (1988), una sátira sobre los fraudes y los farsantes de Hollywood, y *Oleanna* (1992), un ataque profundamente subjetivo a los académicos, las feministas y al culto de lo llamado "políticamente correcto". Como siempre, Mamet sigue actuando como un tipo duro en un *film noir* de su propia creación.

Nuevos acentos, nuevas voces: Morton, Fornés y Sánchez-Scott

Uno de los mitos sacralizados de la historia norteamericana es la imagen del *melting pot*, la idea de que las distintas oleadas de inmigrantes que formaron la población del país han sido y seguirán siendo asimiladas y homogeneizadas como norteamericanas —con los mismos gustos y comportamiento e incluso la misma apariencia—. La expectativa era que los inmigrantes, al cabo de una generación, abandonarían los valores y costumbres de su "viejo país" y, por supuesto, su lengua materna, para convertirse de lleno en participantes del sueño americano.

Desde luego este mito ignoraba la realidad de los afroamericanos traídos a este continente en contra de su voluntad, para ser comprados y vendidos, sometidos a trabajos forzados y tratados como subhumanos. Y la de aquellos que estaban aquí desde antes, no solamente de los indios nativos tan despiadadamente expulsados de sus tierras ancestrales por el crecimiento de la "civilización", sino también la de los hispanoparlantes descendientes de una oleada anterior de inmigrantes que se convirtieron en norteamericanos sin dar su consentimiento, como resultado de la invasión y conquista de los territorios del norte de México en 1847.

No fue sino hasta los años setenta y ochenta que este gran grupo de norteamericanos, aumentado por las muchas oleadas subsiguientes de inmigrantes mexicanos, centroamericanos, del Caribe y del resto de Latinoamérica, fue considerado una minoría significativa (¡y en crecimiento!) que no se había diluido en el *melting pot*. Nada ha sido fácil

respecto a este proceso de reconocimiento, ni siquiera la decisión de cómo llamar a este grupo o subgrupo: hispánicos, latinos, puertorriqueños, cubano-norteamericanos, mexicano-norteamericanos, chicanos, etc., pero una cosa es cierta: el teatro norteamericano se ha visto enriquecido por esta nueva conciencia y por los nuevos acentos y voces que escuchamos en los escenarios.

Tres dramaturgos representativos de esta recién articulada parte de la sociedad norteamericana están incluidos en esta antología: Carlos Morton, María Irene Fornés y Milcha Sánchez-Scott. Sus voces son frescas y sus perspectivas originales, pero sus visiones y logros teatrales difícilmente podrían ser más distintos el uno del otro. La diversidad de sus obras es una buena demostración de que el multiculturalismo —aquella sacralizada creencia de los liberales norteamericanos de que debemos hacer lugar en la mesa para todos los colores de piel, culturas y lenguas— no es tan fácil como suena. En sus muy particulares estilos, cada uno de estos escritores deja claro que el proceso de acomodo de las distintas voces comienza con la necesidad de escuchar detenidamente las verdades difíciles dichas con acentos no familiares.

El teatro chicano encontró su voz en la lucha de los granjeros por la representación sindical en los años sesenta. El Teatro Campesino de Luis Valdez, fundado en California para apoyar la campaña de César Chávez y los Granjeros Unidos, fue el primero y el más ilustre de los grupos de teatro creados en esa época. Valdez, sin duda el dramaturgo chicano más famoso, no está representado en este volumen, pero su trabajo está ampliamente difundido en otras ediciones. Aquí sólo es necesario mencionar que obras como *La carpa de los rasquachis*, *Zoot Suit*, *We Don't Have to Show You No Stinking Badges* y *Bandido* han creado una dimensión totalmente nueva en la dramaturgia norteamericana.

Las muchas muertes de Danny Rosales de Carlos Morton es auténtico teatro político chicano. Su interpretación dramática del conflicto constante entre la comunidad chicana y la mayoría angloamericana evoca las texturas de la vida cotidiana, la mezcla de buen humor y resentimiento latente con que los habitantes de los barrios han soportado los prejuicios de la cultura dominante. Los diálogos reproducen la alegre mezcla de español e inglés que se ha hablado por generaciones en

todo el suroeste de Estados Unidos. La obra de Morton es, en el fondo, un documental basado en un caso real de injusticia sucedido en un pequeño pueblo de Texas. Una culta abogada chicana intenta esclarecer un asesinato de tintes raciales. La obra pretende no sólo mostrar cómo sino por qué un joven chicano inocente, Danny Rosales, pierde la vida. El formato de la obra, con su escenografía de juzgado, los *flashbacks* y la oposición melodramática entre los básicamente virtuosos chicanos y los esencialmente malévolos angloamericanos, podría malinterpretarse, de manera superficial, al creerla simplista. Pero de hecho es una obra de arte compleja que maneja varios niveles.

Morton, cuyos padres fueron inmigrantes mexicanos de primera generación, comenzó a escribir teatro siendo estudiante universitario en Texas y trabajó con el Teatro Campesino antes de partir a la Universidad de California en San Diego, en 1976, para obtener una maestría en dramaturgia. Fue allí donde realizó la primera versión de *Las muchas muertes de Danny Rosales* en colaboración con un grupo de actores estudiantes; siguió trabajando en esta obra durante su estancia como dramaturgo residente en el San Francisco Mime Troupe, antes de que fuera puesta en escena en 1980 en la Bilingual Foundation of the Arts de Los Ángeles.

En sus últimos trabajos Morton, dramaturgo prolífico y talentoso, incursiona cada vez más en la exploración cómica de los mitos y la historia. *Johnny Tenorio* (1988), por ejemplo, es una adaptación del Don Juan en el contexto del Día de Muertos mexicano. Esta obra ha sido producida en Alemania, Francia, España y en la ciudad de México durante el año que vivió aquí como profesor invitado de la UNAM. Morton obtuvo un doctorado en la Universidad de Texas en Austin y actualmente es profesor en la Universidad de California; sigue escribiendo obras y enseña dramaturgia a nuevas generaciones de escritores, angloamericanos y chicanos.

Los antecedentes y el enfoque de María Irene Fornés son totalmente distintos. Nació en La Habana y emigró a Estados Unidos con su familia cuando era una adolescente, mucho antes del éxodo masivo de los cubanos de clase media que huían de la revolución de Castro. Estuvo unos años en Francia, pintando, y se dedicó a la dramaturgia a su regreso a Nueva York en los años sesenta, cuando tenía alrededor

de treinta años. Sus primeros trabajos incluyen *The Successful Life of Three* (1965) y *Dr. Kheal* (1968). Fornés nunca ha estado interesada en la escena de Broadway y ha trabajado principalmente en pequeños teatros Off-Off-Broadway como el taller INTAR (International Arts Relations-Hispanic American Arts Center) de Nueva York, en el que ha dado clases durante muchos años, y en el Festival Padua Hills en el sur de California. Su trabajo es sutil, impresionista y preciso. Aunque no es una feminista en el sentido convencional, su visión y su estilo son intensamente femeninos. Susan Sontag señaló que sus afinidades son la pintura y el cine, más que los estilos teatrales establecidos, y sus obras tienden a ser de dos tipos: piezas de género que evocan los sabores y colores locales y obras más abstractas, internacionales y sin ubicación en ningún lugar específico.

La conducta de la vida (1985) pertenece definitivamente a la segunda categoría. Es la única obra de esta antología que no se desarrolla explícitamente en Estados Unidos; se sitúa en “un país latinoamericano”. Está dedicada a Julian Beck, el líder del legendario Living Theater, quizá el grupo de teatro político y experimental más importante de los años sesenta en Estados Unidos. *La conducta de la vida* es una obra francamente política, aunque de manera muy distinta a los trabajos de Morton y Valdez. Fornés ha imaginado una escenografía de lo más inusual, una suerte de corte trasversal de una casa y de una bodega cercana, traspuesta en un plano horizontal, con distintos pisos que ocupan el “arriba” y el “abajo” del escenario. Es el tipo de idea visual que sólo un pintor podría imaginar poniendo de cabeza todo nuestro sentido de la realidad convencional.

La acción de la obra se desarrolla en escenas cortas e incisivas —una característica típica de Fornés—. Al principio, las relaciones no están definidas y son ambiguas, pero gradualmente comenzamos a entender la jerarquía: Orlando es un joven y ambicioso oficial del ejército; Leticia, su infeliz e impotente esposa; Olimpia, su inarticulada e ignorante sirvienta, y Nena, la prisionera de doce años de la cual Orlando abusa sexualmente, tortura y mantiene encerrada en el sótano. Conforme avanza la obra, Orlando triunfa cada vez más en su carrera militar por consentir la tortura para los enemigos del gobierno, y el letargo de Leticia

se convierte en desesperación. La tensa acción del drama culmina en un clímax sorprendente.

Fornés no hace ningún intento por involucrar políticamente a su público norteamericano con las circunstancias de la tortura aunque, desafortunadamente, es un hecho que los servicios militares y de Inteligencia de Estados Unidos estuvieron profundamente implicados en la propagación de la represión por medio de la tortura en Argentina, Chile, Uruguay y muchos otros países durante los años setenta y ochenta. En lugar de esto, los involucra como seres humanos al pedirles que se identifiquen con Leticia, la heroína de buen corazón pero pasiva y neurótica, y con Nena, la víctima heroica, para después mostrarles la terrible ironía de esta dualidad.

Como dramaturga, Fornés enfatiza y desarrolla hábilmente los puntos de vista de los personajes femeninos en *La conducta de la vida*. A pesar de que el mundo que habitan está dominado por los hombres, nunca quedan atrapadas en los roles estereotípicos —esposa, sirvienta, puta— que son obligadas a interpretar. Y aunque nunca son silenciadas tampoco son sentimentalizadas. El feminismo de Fornés se mueve más allá de los objetivos obvios contra la discriminación y el patriarcado para abordar sus difíciles consecuencias. Siendo el mundo como es, ella parece preguntar ¿cómo estamos preparados personalmente para hacer algo al respecto?

María Irene Fornés es bien conocida en los círculos teatrales estadounidenses no sólo como dramaturga talentosa, sino como una maestra inusualmente sensible y cordial. Ella cree que su labor, al trabajar con jóvenes escritores, es la de crear una atmósfera creativa y estimulante en la cual talentos completamente distintos al suyo puedan alcanzar sus propios éxitos. Una joven dramaturga que ha estudiado con ella y cuyas obras han sido producidas en el INTAR es la autora de *La nadadora cubana*, Milcha Sánchez-Scott.

En la década de los ochenta, Los Ángeles, que alguna vez fue la capital de la industria fílmica, se había convertido también en un importante centro de teatro. Con la creciente movilización de los actores de televisión hacia la costa oeste de Estados Unidos, un alegre grupo de teatros pequeños, talleres y compañías productoras quedaron en la periferia de Hollywood. Una de estas compañías, la muy aclamada L.A.

Theater Works, que en 1980 produjo *Latina*, la primera obra de Milcha Sánchez-Scott, le otorgó un premio. Dos años más tarde, en 1982, la misma compañía puso en escena sus obras *Dog Lady* y *La nadadora cubana*, que en 1984 fueron producidas en Nueva York por el INTAR. Sus trabajos posteriores incluyen *Roosters* (1988) y *Evening Star* (1989).

Si *La nadadora cubana* es un ejemplo tardío del teatro del absurdo o un ejemplo temprano del posmodernismo, es quizá una pregunta que habría que dejar a los críticos que necesitan etiquetar las obras de arte para comprenderlas. Como la queramos llamar, la obra de Sánchez-Scott es una divertidísima e irreverente comedia multicultural que se desarrolla sobre las olas del océano Pacífico. Se lleva a cabo una carrera de natación para mujeres en el canal de 41 kilómetros que separa el puerto de Los Ángeles de la Isla Catalina. Fuera del escenario, numerosos participantes, bien entrenados y ampliamente patrocinados, están abriéndose camino entre las aguas agitadas e infestadas de tiburones, compitiendo por un premio de mil dólares. Pero nuestra atención se centra en una estereotipada familia de cubanos-norteamericanos, un inverosímil equipo de competidores que parecen salidos de un programa cómico de televisión. Ahí, en un pequeño bote, encontramos a un patriarca, una vacilante madre que fue Señorita Cuba, un hijo chiflado llamado Simón, californizado, y una abuela que habla un frenético español con fragmentos ocasionales de inglés. Todos ellos le gritan consejos a la joven desventurada que hace el papel principal (y que, por lo tanto, se encuentra en el agua), Margarita, la hija de diecinueve años.

Sánchez-Scott satiriza la estrategia de la familia para triunfar en Estados Unidos, pero también se burla de la insulsa condescendencia de dos reporteros de televisión que aparecen en un helicóptero para hablar efusivamente de la llegada de la "Cenicenta". La familia se siente ofendida al ser considerada aficionada, pero Margarita sigue luchando contra el viento, la niebla y las manchas de aceite mientras que la pareja, que cada vez se parece más a Lucille Ball y Desi Arnaz, recuerda de manera sentimental su fuga de La Habana a Miami.

En las escenas últimas de la obra, Sánchez-Scott coquetea con la posibilidad de un final trágico en el cual los hijos acaban pagando por los sueños de los mayores; sin embargo, concluye con un desenlace tan "milagroso" que su ironía viene a decirnos lo mismo.

La nadadora cubana, con habilidad y economía de medios, sitúa en una perspectiva cómica la búsqueda del sueño americano de una familia de inmigrantes, demostrando de manera divertida, más que pedante, lo diferente que esa experiencia resulta para las distintas generaciones. Pero la sátira es afectuosa más que mordaz, y esta obra, a pesar de todas sus referencias cubanas, está escrita desde adentro; es una comedia norteamericana para un público norteamericano.

Dos tradicionalistas llamados Wilson

Lanford Wilson y August Wilson, cada uno de distinta manera, nos regresan a las grandes tradiciones del teatro norteamericano. El trabajo de Lanford Wilson, producto de una larga carrera, sigue los pasos de Tennessee Williams, mientras que August Wilson es claramente el sucesor afroamericano de Arthur Miller. Ambos dramaturgos escriben en un estilo poético realista que debe mucho a sus predecesores, a la vez que exploran nuevas realidades. Ambos personifican una preocupada conciencia moral y unas intenciones tan serias que parecen provenir de sus raíces norteamericanas.

Nacido en un pequeño pueblo de Missouri, Lanford Wilson descubrió su vocación de dramaturgo cuando un cuento corto que escribía le recordó una pieza de Tennessee Williams, y se dio cuenta de que en realidad intentaba escribir una obra de teatro. Eventualmente, este joven del medio oeste de Estados Unidos llegó a Nueva York a los veinticinco años y, a partir de 1963, comenzó a ver sus obras puestas en la escena Off-Broadway. Muchas de sus conmovedoras piezas en un acto, como *Home Free* (1964), retratan personajes atrapados en las emociones y terrores de la gran ciudad y que se escapan en los vuelos de la imaginación. En sus obras largas, desde *Balm in Gilead* (1965) y *The Hot I Baltimore* (1973) hasta *Burn This* (1987), se yuxtaponen visiones poéticas románticas y duras realidades urbanas con un sentido lírico que nos recuerda a Williams; un ejemplo notable es el mal hablado pero herido y ávido de amor Pale, el héroe de la última obra y una versión de los ochenta del Stanley Kowalski de Williams en *Un tranvía*

llamado deseo. Como Williams, Lanford Wilson es un escritor que generalmente ha usado su homosexualidad como inspiración para su sensibilidad y como punto de vista artístico, más que como tema directo. Incluso en la era de la liberación *gay*, tiende a centrarse en las vidas de personajes heterosexuales.

Otro tema recurrente en el trabajo de Lanford Wilson es el regreso a las raíces de la gente proveniente de pequeños pueblos. En un ciclo de tres obras, en las cuales explora la historia de una familia de apellido Talley, basada muy de cerca en la suya en Missouri, Wilson sondea la experiencia y la inocencia norteamericanas. La mejor de ellas, *The Fifth of July* (1978), plantea un contexto sociopolítico inusual para considerar las cuestiones morales de la guerra de Vietnam y las convulsiones culturales de los sesenta. *La toma de la luna* (1990), la obra en un acto escogida para esta antología, describe a una escritora que regresa a su pueblo natal en Missouri y es entrevistada por una ingenua reportera del periódico de la preparatoria local. Impulsada por el alcohol, comienza a contar la perturbadora historia del abuso sexual al que fue sometida de niña por su padrastro, su escapatoria a la promiscuidad de los sesenta, su fama como escritora y su regreso a casa para vengarse del agresor. Aunque el cinismo y el lenguaje fuerte son explícitamente de los noventa, los temas de la violación y la inocencia perdida son reminiscencias de Williams — el maestro del monólogo femenino confesional en forma de aria—. Se pensó que Thomas Wolfe había escrito la declaración norteamericana definitiva sobre el regreso a las raíces en su novela *You Can't Go Home Again*, pero Lanford Wilson nos recuerda que este regreso es posible, a condición de que seas suficientemente famoso, escandaloso, vengativo y que estés fuertemente estimulado por el alcohol.

La toma de la luna, obra de un personaje, con una cama de motel como única escenografía, es un buen ejemplo del espíritu "minimalista" del teatro norteamericano actual, impulsado por la tendencia generalizada de economizar en costos y personal — y, algunos dirían, en ambición artística—. *Joe Turner vino y se fue* de August Wilson es en cambio una obra densa, mágica e incluso épica, que demuestra una vena dramática muy distinta. Uno bien podría llamarla "teatro maximalista".

Como afroamericano, August Wilson está particularmente cons-

ciente y orgulloso de sus raíces. En su juventud fue profundamente influenciado por las tradiciones del nacionalismo cultural negro, que aspiraba a restaurar los nexos entre el pueblo negro contemporáneo y el heroísmo de sus ancestros esclavos y por supuesto de sus orgullosos antepasados africanos. El escuchar discos de la gran cantante de blues Bessie Smith en 1965, siendo un joven poeta que luchaba por abrirse camino, lo regresó a su propio pasado racial e infaliblemente hacia el teatro. Sus mentores, como él mismo declara con orgullo, fueron maestros como O'Neill, Williams, Ibsen, Baraka, el realista negro Ed Bullins y, por supuesto, Arthur Miller.

En su primera obra importante, *Ma Rainey's Black Bottom*, Wilson exploró las tortuosas pero brillantes vidas artísticas de los músicos de jazz negros en Chicago en los años veinte. Afortunadamente para Wilson, en 1982 este trabajo cayó en manos de Lloyd Richards, el principal director de escena afroamericano. Después de una lectura exitosa en el taller de verano "Eugene O'Neill", Richards lo escenificó en el Yale Repertory Theater en 1984. La producción llegó rápidamente a Broadway y ganó el premio como mejor obra del año otorgado por el New York Drama Critic's Circle.

Este patrón de desarrollo y, por supuesto, de éxito se repitió en las obras largas que escribió posteriormente. Todas se sitúan en los ghettos del norte urbano a los cuales emigraron los negros del sur rural. *Fences* (1985) es una obra sobre las generaciones de una familia, que se desarrolla en Milwaukee en 1957 y se centra en los sueños frustrados de un ex jugador de béisbol, obrero y padre. Una obra lo suficientemente cercana al espíritu de Arthur Miller como para llamarse *Black Death of a Salesman*. *Two Trains Running* (1992), la obra más reciente de Wilson, se desarrolla en Pittsburgh en el año fundamental de 1969, cuando los cambios suscitados por el movimiento de derechos civiles alteran las vidas de la comunidad negra reprimida y sus tradiciones de sobrevivencia.

Pero de todos los trabajos de Wilson a la fecha, *Joe Turner vino y se fue* (1988) es el más ambicioso, complejo y lleno de misterios. Se desarrolla en una casa de huéspedes en Pittsburgh en 1911, cuando ésta comenzaba a surgir como ciudad industrial. Está centrada en la experiencia afroamericana de varias generaciones y nos remonta al pasado de su pintoresco elenco de once personajes (un número mucho mayor

al que se acostumbra, como se puede apreciar en los elencos de las demás obras de esta antología).

A través de una serie de tramas que se entrelazan, las raíces y los secretos enterrados de los habitantes de la casa de huéspedes se van revelando y vinculando gradualmente. Empresarios en ciernes, medicina vudú, profecías religiosas, “buscadores de gente” con dotes extrañas, vendedores ambulantes y ex convictos forman parte de la heroica respuesta de los afroamericanos a la diáspora de los esclavos. En una escena particularmente impactante y conmovedora, los personajes bailan “juba”, invocando la memoria colectiva del folklore de las ceremonias de esclavos africanos. Los personajes hablan utilizando un espectro extraordinariamente rico del lenguaje y el acento de los negros norteamericanos, y todos ellos logran expresarse con la verdad gracias al hábil oído que Wilson posee para producir diálogos vigorosos y con poder emocional.

Una conclusión

El teatro norteamericano, a pesar de sus muchos problemas, ha comenzado a generar una producción de auténtica diversidad. Ha dejado de ser un fenómeno de mercado para convertirse en el punto de encuentro de distintas visiones creativas, estilos teatrales y proyectos culturales. Y así debe ser, porque Estados Unidos está formado por una sociedad de una enorme pluralidad: una desasosegada mezcla de ricos y pobres y dieciocho generaciones de oleadas sucesivas de inmigrantes de todos los países y grupos raciales del mundo.

Al contemplar esta mezcla desconcertante y su futuro incierto, el teatro norteamericano apenas ha comenzado a hacer un recuento de esas culturas. Pero las voces de muchas minorías, antes calladas, están empezando a escucharse en los escenarios de Estados Unidos y se están inventando nuevas formas de teatro para expresar sus realidades. De tal desarrollo esta antología sólo puede proporcionar ejemplos aislados e incompletos, pero yo creo que la calidad y la diversidad de estas diez obras serán evidentes para todo el que las lea.

Por necesidad, muchas personas, compañías y proyectos importantes han sido sólo mencionados de paso u omitidos. Ésta es una muestra de teatro norteamericano, no una historia exhaustiva que ponga énfasis en el modelo dramático tradicional usado por los autores individuales. Algunos grupos de teatro importantes que se han apartado de este modelo, como el San Francisco Mime Troupe, el Living Theater y el Teatro Campesino, han sido sólo mencionados brevemente, y otras compañías importantes como el Open Theater de Joseph Chaiken, el Bread and Puppet Theater de Peter Schumann y el Wooster Group ni siquiera fueron aludidas. Como tampoco lo fue el fenómeno del Performance Art, que ha llevado a intérpretes-autores tan carismáticos como distintos al estatus de estrellas. Por ejemplo, Spalding Gray, Rachel Rosenthal, Anna Deavere y Karen Finley. Y, por supuesto, existen dramaturgos norteamericanos sobresalientes en todos los géneros, cuyo trabajo no está representado en esta antología; algunos de ellos son John Guare, Adrienne Kennedy, Arthur Kopit, Tony Kushner, Terrence McNally, Marsha Norman, David Rabe, Ntozake Shange, Wendy Wasserstein y George C. Wolfe.

En su campaña presidencial de 1992, Bill Clinton prometió nombrar un grupo de miembros del gabinete y altos oficiales gubernamentales que “se parecieran a Norteamérica”. Con esto quiso decir que ya había llegado la hora de que las mujeres y las minorías raciales y sexuales tomaran su lugar correspondiente en el poder. En las décadas de los setenta y los ochenta, el teatro norteamericano, por razones propias, hizo un compromiso similar. En este proceso, para beneficio nuestro, se está convirtiendo en algo nuevo, en un teatro que se parece a Norteamérica.

Robert Potter

*Profesor de arte dramático de la
Universidad de California, Santa Bárbara*

Traducción de Lucinda Gutiérrez.