

# El héroe del teatro norteamericano actual

El teatro norteamericano actual nace el 10 de febrero de 1949 en Nueva York, en el «Morosco Theatre», con una obra de Arthur Miller titulada *Death of a Salesman* (*Muerte de un viajante*) y precisamente en aquel momento final cuando el padre, el soñador fracasado, el viajante de fantasía Willy Loman se encara de nuevo y por vez última con su hijo mayor Biff quien le dice: «Tú eres una mentira más. Como todos. Y ya estoy harto de mentiras» «Robé un traje en Kansas y estuve en la cárcel» «He robado en todos los empleos que he tenido desde que dejé el colegio» «Yo no he llegado a nada, porque tú me llenaste la cabeza de aire caliente, como un globo, y nunca quise recibir órdenes de nadie». A todas estas frases patéticas el padre le responde: «Soy un fracasado, un cualquiera, lo mismo que tú» para contestar su padre: «¡Yo no soy un cualquiera, ni un fracasado! ¡Yo soy Willy Loman! ¡Y tú, Biff Loman!» El encuentro ha sido defintivo y poco después el padre se suicida en la carretera. En este diálogo aparecen cuatro temas básicos de Arthur Miller. La familia rota, la separación entre padres e hijos, el sentimiento de fracaso y la vida como mentira. Willy Loman está cansado de viajar y de soñar, pero su vida ha sido un fracaso. Cuando veamos *El precio* (*The Price*) (1968) el padre ya ha muerto y los hijos Víctor y Walter se reúnen a vender las pertenencias que dejó al fallecer. Unos hijos que han seguido distintos rumbos en la vida y Víctor es sargento de policía y aparece con su mujer Esther, mientras que Walter es un famoso médico en Nueva York: uno ha fracasado y otro ha triunfado y ahora discuten y se reparten los objetos personales del padre desaparecido dejando al descubierto su rencor. El hijo que se dedicó a ayudar al padre no pudo llegar a nada, mientras que el que dejó el hogar consiguió altas metas sociales.

La familia queda como símbolo de fracaso. *Después de la caída* (*After the Fall*) (1964) conduce su mala conciencia al abogado Quentin, sus recuerdos del pasado, sus padres, sus amigos, sus amores. Se niega a ayudar a un buen amigo Lou por ser comunista y éste decepcionado se arroja al metro de Nueva York. Esta desesperada muerte, y el suicidio de su esposa Maggie, le acompañan rompiendo con ese sueño de integridad moral que intenta predicar. Verse atrapado por la sociedad como le ocurría a John Proctor en *Las brujas de Salem* (*The Crucible*) (1953) en la época —lejana y actual— de la caza de brujas. Miller denuncia los vicios y virtudes de una sociedad brutal donde el hombre se mueve indefenso con sus sueños imposibles. Incorpora normas de Ibsen en el teatro americano, continúa el atroz realismo de O'Neill en sus «largos viajes del día hacia la noche», insistiendo en autores como Elmer Rice, Clifford Odets, Robert Sherwood, Sidney Howard o Maxwell Anderson. Toda esa tradición está presente en la imagen del viajante abatido y cansado que camina lentamente por el escenario. Obra que, por cier-

to, se estrenó en Madrid, en el «Teatro de la Comedia» el 10 de enero de 1952, traducida por José López Rubio y dirigida por José Tamayo, y que supuso un auténtico *shock* en el endeble teatro español de aquellos años. Incluso Miller superó a William Inge autor de obras tan bellas y patéticas como *Vuelve, pequeña Sheba (Come Back, Little Sheba)* (1950) *Picnic* (1953), *Bus Stop* (1955), pero sobre todo la amarga y sublime *Esplendor en la hierba (Splendor in the Grass)* (1953).

La escena americana no estaba para versos de Wordsworth ni situaciones románticas y Edward Albee, nacido en 1928, sería el revulsivo para despertar a una sociedad que estaba afincada en su *American Dream*. Es un dramaturgo duro, atroz y salvaje. *La historia del Zoo* (1959) (*The Zoo Story*) se estrenó en Berlín el 28 de septiembre de 1959 en el «Schiller Theater Werkstatt» y fue un éxito fastuoso. Peter y Jerry, en Central Park de Nueva York, son el símbolo de la comunicación imposible, pero también del amor y la muerte. Son dos hombres casi de la misma edad, pero Jerry está solo y busca comunicación, y Peter no desea que le molesten. Ese banco de un famoso parque de Manhattan se convierte en el símbolo de la posesión material. Al final, tras un riña, el héroe rico mata al héroe pobre. En *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1961) *Who Is Afraid of Virginia Woolf?*, estamos en una universidad y George y Martha preparan un *happening* a los recién llegados Nick y Honey. La Historia intenta doblegar a la biología y Martha, hija del rector, busca implantar el matriarcado seduciendo al joven científico.

*Equilibrio* (1965) (*A Delicate Balance*) es la espléndida y brutal metáfora de la búsqueda de cobijo y Agnes la suma diosa que nos acogerá en su seno, como símbolo de la regresión al claustro materno. La simbología es atroz y Albee sugiere que todavía los más desdichachos pueden ofrecer cobijo a otras personas, tema que parece de Harold Pinter. En *Seascape* (1975), *Paisaje marítimo*, un matrimonio está en la playa y ve aparecer en el escenario sus propios monstruos su más íntimo subconsciente. Este tema abre el camino de Arthur Kopit, del absurdo beckettiano en América y obras como (*Day Whores Came to Play Tennis*) (1965) *El día que las putas vinieron a jugar al tenis* donde la ironía y el escarnio aparecen en este nuevo *Esperando a Godot*, que aparte de *Oh papá, pobre papá (Oh Dad, Poor Dad)* (1960), el título es muchos más largo, donde la madre aparece devoradora y cínica. Jack Gelber en *Sleep* (Sueño) (1972) marca un nuevo rumbo absurdo y el negro Le Roi Jones en *El holandés (Dutchman)* (1964) incide en temas violentos Tennessee Williams marca un rumbo sensual al teatro americano y cuando se estrena en el «Barrymore Theatre» de Nueva York, el 3 de diciembre de 1947, *Un tranvía llamado deseo (A Streetcar Named Desire)* dirigida por Elia Kazan, nace una nueva estética. Marlon Brando en el papel de salvaje y violento Stanley Kowalski encarna una nueva realidad y Blanche, su cuñada que viene a refugiarse en aquella casa —recordemos *Delicado equilibrio* de Albee— simboliza la vieja gloria, la decadencia del sur y su implacable derrota. Este mismo tema se insinúa en su primer éxito *El zoo de cristal* (1948) *The Glass Menagerie* y así se va descubriendo un mundo donde el sexo sea el valor fundamental. Blanche habla de Kowalski como si fuera un verdadero animal, con lo cual incorporaríamos el tema del salvaje en el teatro americano. Williams consigue en *La noche de la iguana* (1962) *The Night of the Iguana* ir todavía más lejos y añadir componentes religiosos y místicos en un decorado de pasión sin límites. Este es el mayor éxito de Williams, el saber incorporar la pasión en la vida moderna y mez-

clar los más distintos elementos sexuales para así conseguir dejar una clara imagen de una sociedad decadente.

*El zoo de cristal* es una amarga crónica del desánimo y la figura de la madre Amada Wingfield buscando lo mejor para su hija Laura es patética ya que entramos en un ámbito próximo a la paranoia, una versión de la realidad donde la fantasía se impone de modo ficticio. Linda vive en su sueño de animalitos de cristal, y tal vez ella con su defecto físico en un pie, sea otro frágil juguete del destino que nunca tendrá el amor que tanto desea. Hay, por lo tanto, un romanticismo nítido en Williams muy explícito y su relación con la realidad exhibe tintes melodramáticos que él mismo disipa y los coloca en un lugar lateral. Cuando insinúa su propio homosexualismo lo hace sin estridencias, puesto que su dogma es el fracaso de la relación entre el hombre y la mujer, el abismo de incomunicación que les acompaña. Este es el símbolo del tranvía, en el que Blanche llega a Nueva Orleans, es el símil del viaje iniciático emprendido demasiado tarde y que provocará una bestial confrontación con la realidad. América queda muy bien reflejada en estas fábulas morales y parece que el sur vaya a ser definitivamente derrotado y vencido. La imagen del padre sonriente en el teatro que preside *El zoo de cristal*, es la alegoría del *ghost*, el ser desaparecido que vigila lo que ahora se hace en sus propios territorios perdidos.

Talento y crueldad se funden en Sam Shepard que en sus más de cuarenta obras escritas pinta la amargura de la vida actual americana, desde hoteles a autopistas, con enorme belleza, y que ya lo mostró cuando en 1970 Antonioni le encargó el guión de *Zabriski Point*. y Will Wenders en 1984 el de *París, Texas*. Destaquemos *El verdadero oeste* (*True West*) (1980) donde se repite la ceremonia de intentar cambiar de identidad y ser quienes no somos. Robert Anderson, sin embargo es más clásico y *Noche silenciosa, noche solitaria* (*Silent Night, Lonely Night*) (1959) insiste en temas de brutal incomunicación, que tampoco han quedado excluidos ni del teatro de Paddy Chayefsky ni del de James Baldwin. La aportación negra es valiosa y ahora debemos citar a Lorraine Hansberry o Arthur Laurents. Sin embargo la ironía de Morris Schigal es desoladora y en *Los mecanógrafos* (*The Typist*) (1966) se adentra en zonas de amor y ternura, en un decorado absurdo de un hombre y una mujer escribiendo a máquina. Serán obras que no deberán alejarse de las de Preston Jones, Terence McNally y por supuesto de John Cage a mitad de la música y el texto, buscando las múltiples convexidades del *Finnegans Wake* de Joyce.

Suenan nuevos nombres. Jean-Claude van Itallie, Frank Gilroy, William Hanley abren el paso del *Living Theatre* que Judith Malina y Julien Beck empujan para devolver al lenguaje del cuerpo su importancia. *Frankestein* (1965) es el ejemplo del nuevo *Everyman* americano que en otros autores, como Kenneth Brown, Jack Richardson o Ronald Ribman no quedará olvidado. El teatro se apodera de la calle, interrumpe el tráfico, se monta en cárceles o fábricas. Grotowski presta sus métodos pobres para embellecer esta situación anárquica y polémica de un teatro que se deshace en su propio afán de experimentación. Y allí convergen lo mismo *Navidades en las Vegas* (*Christmas in Las Vegas*) (1965) de Jack Richardson con *La casa de las hojas azules* (*The House of the Blue Leaves*) (1971) de John Guare: estamos rompiendo el espectáculo teatral y Robert Wilson va a crear una arquitectura escénica donde la visualidad sea suficiente. Pero suena

la música y *Oklahoma* (1943), *West Side Story* (1957), *Hair* (1968) buscan un nuevo lugar. La estética visual se abre hacia la música, hacia el *Bread and Puppet* o los off-off-off Broadway. Quedan las situaciones espléndidas que no pueden borrarse, y el gesto de amargura de Willy Loman intentado salvar una familia y hacerle vivir unas fantasías que no existen.

Recordemos cómo estamos ante un teatro singular y plural. Es curioso recordar cómo *Largo viaje de un día hacia la noche* se estrena, tres años después de morir O'Neil en 1956, y por lo tanto siete después que se estrena *Muerte de un viajante* y esta circunstancia parece querer advertir que el lejano y viejo seguidor de Ibsen desea abrirse paso en el más parvoroso presente: cuando Elia Kazan, un nombre clave para entender el teatro americano de hoy, está ensayando *Un tranvía llamado deseo* reconoce los problemas que se le planteaban para dirigir esa obra de Williams, pasarla del teatro hasta el cine y hacer de ella una auténtica Biblia, ante la que todos van a arrodillarse. Desvela una clave y es que Williams es la propia Blanche que se siente atraída por quien será su asesino, por un ser sádico, cruel pero terriblemente atractivo, hasta el extremo de que ella deseó ser violada cuanto antes por este polaco vulgar. Como si la cultura estuviera en un momento de agonía y Kowalski, el pueblo, la pudiera salvar. Pero hay muy pocas esperanzas.

La teatralidad expresa sus límites y en *El décimo hombre (The Tenth Man)* (1959) de Paddy Chayefsky se descubre un clima de brutal cinismo, que no está lejos de *Hogar de los valientes (Home of the Brave)* (1945) de Arthur Laurents donde la guerra se coloca a la altura de los mitos. No hay necesidad de que Shakespeare vuelva a América, excepto en ese nuevo Hamlet que es *El luto le sienta bien a Electra*, pero hay una ruptura total con los clásicos y sólo a Ibsen se le permite cruzar la frontera sin problemas. Cuando William Inge escribe *La oscuridad al final de las escaleras (The Dark at the Top of the Stairs)* (1957) está dejándonos una espléndida alegoría del miedo humano. Nadie quiere subir hasta arriba y ver lo que hay en la parte más alta de nuestros sueños y ambiciones. El símil con la escalera que el niño se resiste a subir es la metáfora del temor por los deseos íntimos y secretos. El «dark side» aparece en cada héroe en el escenario, bajo la forma de culpa o mala conciencia, como ya veíamos en *Después de la caída* de Arthur Miller aquella obra donde aparecen en el escenario todos los seres que hemos ido «matando», como si fuera un espectáculo medieval, una *Morality* donde los muertos, como en el teatro de Strindberg, o los cuentos de Poe, reaparecen. Este tema del regreso de los muertos que Harold Bloom lo denomina «apofrades» y que recuerda al espectro del rey Hamlet exigiendo justicia.

Por eso hemos empezado hablando de Willy Loman, ya que su ambición es la de todo el teatro actual, sus sueños son los nuestros. Habla de cómo le gusta admirar el paisaje desde su coche por la carretera, y confiesa cómo los árboles le parecían nuevos cuando le asaltan unos sombríos pensamientos de suicidio. Este momento es revelador ya que funde la esperanza con la destrucción, y casi nos recuerda al propio T.S.Eliot cuando habla en *La tierra baldía* de «mezclando la memoria y el deseo», aunque años antes en *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* advierta como nuestra vida será «tiempo de asesinar y de crear». Willy es la nostalgia infinita y dice a su mujer: mirando su jardín: «¿Te acuerdas de los olmos que había alrededor cuando le hice el columpio a Biff?».

Este recuerdo exige el decorado múltiple y Arthur Miller permite que *Muerte de un viajante* sea una obra con montaje paralelo, con evidentes intenciones cinematográficas, todo lo contrario que su continuación *El precio* que es compacta y rígida como un drama de Chekhov.

Este gesto de Willy Loman de dolor infinito, que remite a *Prometeo encadenado*, tiene más valor que el «Open Theatre». No ignoro las intenciones políticas de «Living Theatre» y como *Paraíso ahora* (*Paradise Now*) (1971) es una mezcla de guerrilla teatral, proclama revolucionaria y *Happening* y se hable de anarquismo y violencia y de «viajes misteriosos» o «integración de las razas». Leroi Jones en su *El holandés* excava en los lejanos ámbitos del dolor y cuando Lula, una muchacha blanca, asesina en el metro de Nueva York a Clay un joven blanco, parece que la ambigüedad ha tocado sus más altas metas. Un nuevo *Zoo Story* con distintas insinuaciones antropológicas que conducen hacia una agresividad distinta. La chica negra mata a quienes les han esclavizado por siglos, como si fuera una sucesora de Nat Turner, revivido por cierto por William Styron. En *Picnic* de W. Inge se apreciaba el triunfo del hombre blanco, la llegada del sexo y del poderío étnico, el americano desplazando las incursiones extrañas, como el exiliado polaco polaco Kowalski. *Todos mis hijos* (*All my Sons*) (1947) de Arthur Miller insistía en ese punto, y cómo los pecados de los padres pasaban a los hijos. El *fatum* se vengaba matando a los descendientes. Otras veces sería el Comité McCarthy el que acosaría a John Proctor. La lucha del hombre contre el hombre. El teatro de la vida cotidiana en el escenario más habitual, en la calle o en un hangar derruido. La búsqueda de la fealdad como redención estética. Los harapos como vestimenta sublime del ceremonial de la lujuria.

El *Living Theatre* encarna la nueva lucha de clases y con la representación de *La prisión* (*The Brig*) (1963) se abre un ataque ideológico al dibujarnos esos prisioneros separados del público por alambradas en un campo militar americano en Japón. Esa atmósfera sofocante y cerrada, que recuerda *La conexión* (*The Connection*) (1963) de Jack Gelber, como prueba de que se ha perdido la libertad y el héroe se encuentra confinado en un espacio cerrado que le ahoga. El espectador los ve lejanos, aunque estén en un escenario próximo, y cuando Julien Beck monta esta obra tendrá problemas graves que acabarán con una pena de sesenta días de cárcel y la mitad a su compañera Judith Malina. Surgen nuevas esperanzas, como el «Actor's Studio» que con una lectura estricta de Freud se hace símbolo del psicoanálisis y no están muy lejos de la terapia de grupo que ya veíamos en *Quién teme a Virginia Woolf* donde el ritual de reducir y humillar a los recién llegados tenía como pago una ofrenda sexual así como una extraña forma de reconciliación de quienes buscan, maltratándose, el hijo perdido. Jerry Talmer en 1960 en *The Village Voice* emplea el término «Off-Off-Broadway» y todo el mundo teatral va pronto a usarlo.

Estamos en un mito narrativo y todavía resuenan ecos de *En el camino* (*On the Road*) (1957) de Jack Kerouac y estas actitudes míticas que vemos en *La conexión* entre los drogados algo tiene de pavorosa *beatitudine*. En 1959 Allan Kaprow ya había montado sus *Happenings en seis partes* (*Happening in 6 parts*) y así se revierte toda la experiencia del psicoanálisis, el cine, la vida cotidiana, el mundo *punk* y los videos en el teatro que todo lo asimila y todo lo incorpora. Robert Wilson en sus montajes hace un autén-

tico montón de objetos que vengan de donde queramos: el teatro sería como el gran basurero de la historia, y todo tiene cabida en sus márgenes. Mientras tanto un negro Ed Bullins monta en 1968 el «Black Theatre» y Richard Schechner en 1967 el «Performance Group». Hay cientos de espectáculos teatrales, de la más atrayida variedad, desde mimo hasta pánico, desde video hasta el más refinado *zen*. Y por supuesto se representan en muchas ocasiones las obras que no envejecen como *La historia del Zoo* y se le sugieren diferentes lecturas. Desde un ajuste de cuentas entre dos homosexuales, hasta una metáfora étnica, incluso un símbolo de la lucha de clases. Los clásicos quedan postergados y Shakespeare está algo triste ya que las comedias musicales llenan los grandes coliseos de Times Square y Broadway. Menos mal que *West Side Story* se lee como *Romeo y Julieta* y *Cats* procede de un poema inolvidable de T.S. Eliot.

La imaginación era el símbolo escondido en *El zoo de cristal*. La atmósfera de St. Louis, Missouri queda reflejada a través de cuatro vértices reveladores. El padre parece reírse de lo que ocurre a sus pies. Es un ritual de vuelta a la verdad, de destrucción de la fantasía. Amanda es un personaje sin igual que por su poder habría que colocarlo junto a la diosa Agnes en *Equilibrio delicado*. La familia está rota y no hay posible salvación en unos seres que no encuentran ninguna salida positiva a sus actos. Se han superado los ecos lejanos de *Nuestra ciudad (Our Town)* (1938) de Thornton Wilder y ahora el héroe se enfrenta contra una soledad insalvable. Jerry es asesinado en Central Park e invoca a Peter, preguntándole por qué le ha abandonado, en un final bíblico lleno de reticencias ambiguas. Estas situaciones aproximan los artificios de Ibsen a los de Beckett y así se construye un orden nuevo lleno de violencia expresiva.

El teatro actual americano ha descubierto su propio lenguaje. Ya en O'Neill veíamos la función expansiva de la palabra escénica y desde entonces la violencia verbal ha sido un símbolo imposible de olvidar. Las luchas verbales de los Tyrone en *Largo viaje de un día hacia la noche (Long Day's Journey into Night)* no se pueden olvidar y quedarán como la muestra de un orden familiar destrozado, donde la literatura ha implantado su tiranía. El padre un viejo actor es un lejano Willy Loman, soñador y fracasado. Los dos hijos juegan su destino devorados por la compleja relación que mantienen con sus padres. El tema del hijo fuerte y el hijo débil, que ya Steinbeck expuso en *Al este del Edén*, incluso Joyce en su *Finnegan's Wake* advierte que un orden familiar se ha roto y se lucha ahora por una imposible subsistencia. La regresión al claustro materno, la búsqueda de un ámbito protector es el emblema de un teatro que trata de encontrar un imposible apoyo dentro del escenario. El realismo es el lema de este teatro que tomando consignas de *El pato salvaje*, *Brandt* o *Hedda Gabler* las funde con esa versión de Sófocles que tantas veces aparece en *El luto le sienta bien a Electra (Nourning Becomes Electra)* (1931). La familia se ha destrozado y ahora es la madre la que prepara un holocausto íntimo. Desdémona repite los deseos de la Reina Gertrude en *Hamlet*. Hijos y padres se escinden como si estuviéramos en un orden roto que, por supuesto, ni el más atrevido *happening*, ni Sam Sephard van a resolver. El teatro se constituye en espectáculo del apocalipsis del hombre en patética ceremonia de la destrucción de sus esperanzas.

Cándido Pérez Gállego