

E.S.

01086

leji

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

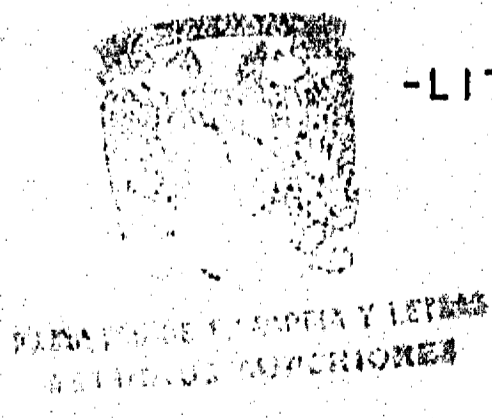


¿QUIEN LE TEME A EDWARD ALBEE?  
(BALANCE DELICADO DE UN "ENFANT TERRIBLE")

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS PROFESIONAL  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
DOCTOR EN LETRAS  
-LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO-  
PRESENTA

CARLOS M. DE JESÚS / PLA



01086  
1982

CIUDAD UNIVERSITARIA

MEXICO, D.F. (1982)

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

¿QUIÉN LE TEME A EDWARD ALBEE?  
(BALANCE DELICADO DE UN "ENFANT TERRIBLE")

INDICE DE MATERIAS

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUCCION.....  | 6   |
| CAPÍTULO I SITUACIÓN HISTÓRICA   |     |
| 1. SITUACIÓN, DESARROLLO Y CORRIENTES DEL TEATRO NORTEAMERICANO ANTES DE EDWARD ALBEE (1776-1958)..... | 30  |
| 2. EL AUTOR Y SU TIEMPO.....   | 45  |
| a. 1958-1966.....  | 46  |
| b. CALIFICATIVOS APLICADOS AL "NUEVO TEATRO NORTEAMERICANO".....                                       | 56  |
| c. DESARROLLO DE "OFF-BROADWAY" Y "OFF-OFF-BROADWAY".....  | 62  |
| 3. TEATRO DE "VANGUARDIA" O "ABSURDO" ANTES DE EDWARD ALBEE.....                                       | 78  |
| a. CALIFICATIVOS APLICADOS A LA "VANGUARDIA O ABSURDO".....  | 78  |
| b. DESARROLLO E INFLUENCIAS.....   | 85  |
| c. INFLUENCIAS LITERARIAS EN EL TEATRO DE LA POSGUERRA.....  | 97  |
| d. LOS "ABSURDISTAS".....  | 108 |
| e. CREATIVIDAD E INFLUENCIAS INDIRECTAS.....   | 113 |
| f. ¿"ABSURDO" O "NUEVO TEATRO"?.....   | 115 |
| 4. EDWARD ALBEE Y LA MAL DEFINIDA "VANGUARDIA" O "ABSURDO".....  | 117 |

## CAPÍTULO II LAS OBRAS DEL PRIMER CICLO

|                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| 1. EXPOSICIÓN.....                | 144 |
| 2. OBRAS EN UN ACTO               |     |
| a. LA HISTORIA DEL ZOOLOGICO..... | 154 |
| b. LA CAJA DE ARENA.....          | 165 |
| c. LA MUERTE DE BESSIE SMITH..... | 170 |
| d. EL SUEÑO NORTEAMERICANO.....   | 178 |
| e. FAM Y YAM.....                 | 188 |

## CAPÍTULO III LAS OBRAS DEL SEGUNDO CICLO

|  |     |
|--|-----|
| 1. EXPOSICIÓN.....                       | 195 |
| 2. OBRAS EN TRES ACTOS                   |     |
| a. ¿QUIÉN LE TEME A VIRGINIA WOOLF?..... | 202 |
| b. LA PEQUEÑA ALICIA.....                | 219 |
| c. UN BALANCE DELICADO.....              | 231 |

## CAPÍTULO IV BALANCE DELICADO DE UN "ENFANT TERRIBLE"

|  |     |
|--|-----|
| 1. EL "JUEGO" DE LA REALIDAD Y LA ILUSIÓN..... | 240 |
| 2. ¿HAY QUE TEMERLE A EDWARD ALBEE?.....       | 245 |

|                 |     |
|-----------------|-----|
| CONCLUSIÓN..... | 260 |
|-----------------|-----|

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| APÉNDICE BIOGRÁFICO..... | 271 |
|--------------------------|-----|

|   |     |
|---|-----|
| 1. EDWARD ALBEE: INFANCIA Y ADOLESCENCIA.....                             | 273 |
| 2. LA CIUDAD DE NUEVA YORK.....   | 276 |
| 3. HECHOS RELEVANTES DURANTE<br>"LA DÉCADA DE FORMACIÓN" (1948-1958)..... | 281 |
| 4. EVOLUCIÓN DRAMÁTICA DE EDWARD ALBEE.....                               | 284 |

|                   |     |
|-------------------|-----|
| BIBLIOGRAFÍA..... | 290 |
|-------------------|-----|

## INTRODUCCIÓN

La primera obligación del crítico es definir el carácter del objeto que ha de juzgar. La definición misma podría constituir un juicio, pero, por ser dos cosas distintas, la definición debe preceder al juicio. El crítico debe reconocer si algo le gusta por el simple placer personal y distinguir, al mismo tiempo, si tiene sustancia. El crítico no se ha de conformar con reproducir frases decorativas que sólo indican efectos: placer o desagrado. El crítico se ocupa de las causas, de la condición humana, lo político, lo social, lo que causó el efecto. Harold Clurman resume lo que para él significa ser crítico teatral: "Parafraseando a Anatole France, la crítica es la aventura del espíritu -o de una mente- entre supuestas obras de arte. Así como el artista busca comunicar su experiencia utilizando la materia prima que la vida le brinda y los medios específicos de su arte, el crítico que se sitúa frente a la creación resultante arroja nueva luz sobre esta creación, realza nuestra comprensión de ella y termina por lograr que su propio sentido de la vida sea importante para sus lectores. El mejor crítico es el artista que parte de la obra de otro artista. Y si es un crítico verdaderamente agudo, transformará en artista también a su lector. ¡No es esencial que lo convierta, además, en cliente!"

1. "Criticism, to paraphrase Anatole France, is the adventure of a soul -or a mind- among presumed works of art. Just as the artist seeks to communicate his experienced of life through the use of its raw materials and the specific means of his art, so the critic, confronting the resultant creation, sheds a new light on it, enhances our understanding of it, and finally ends by making his own sense of life significant to his readers. At best, the critic is an artist whose point of departure is another artist's work. If he is a truly fine critic, he will make his reader something of an artist as well. It is no essential that he also make him a customer!" Harold Clurman. The Divine Pastime. New York, Macmillan Publishing Co., Inc., 1974; "Introduction", p. 3.

Y más adelante: "El crítico debe proclamar su derecho a cambiar de opinión, así como una obra de arte cambia hasta para su propio creador. Nuestra relación con el arte no debe ser estática; se trata de algo muy humano".<sup>2</sup> Y para concluir, nos dice: "Todo -hasta lo condenable- debe ser expresado en el teatro. No puedo sostener que una cosa es verdadera sin ensayar lo que se le opone. Necesito las negativas de Beckett aunque no sea más que para fortalecer mis afirmaciones. Necesito la "decadencia" de Genet para sostener mi salud. Acojo la locura de ciertos autores para hallar mi equilibrio. Por cierto, existe una auténtica literatura de "vanguardia" y remedos que siguen la moda; la tarea del crítico consiste en distinguir una de los otros. Debe tamizar la sustancia que compone cada talento particular, en relación consigo mismo como representante de cierto público. El "entretenimiento", el "buen teatro" o "la belleza" no bastan. Tenemos que saber qué hacen en realidad estas virtudes, cómo actúan".<sup>3</sup> El contenido de una "puesta teatral" no equivale, necesariamente, a lo que pueda encontrar el crítico literario en el texto de la obra.

Nuestra primera preocupación, entonces, como crítico que elabora una tesis doctoral, es tratar de encontrar las definiciones más abarcadoras sobre un tema en particular. La definición de vanguardia -"avant--

2. "The critic ought to proclaim the right to change his mind, just as an art work itself changes even for its own creator. Our relation to art ought not be static; it is a very human business". Ibid., p. 4.
3. "Everything -even the damnable- must be expressed in the theater. I cannot hold anything to be sure unless tested by its opposite. I need Beckett's negations if for no other reason than that they fortify me in my affirmations. I need Genet's "decadence" to sustain my health. To be sure, there is authentic "far out" writing and there is fashionable simulacrum; it is the critic's task to distinguish between them. He must sift the stuff which composes each particular talent in relation to himself as a person representative of a certain public. "Entertainment", "good theater", "beauty" are not enough. We must know what these virtues actually do, how they work". Ibid., p. 9.

garde"- es una de ellas, tal y como la empleó Eugène Ionesco en 1962: "Un crítico de uno de los países extranjeros en donde mis piezas tuvieron la suerte de ser representadas, se preguntaba si ese teatro, a pesar de todo, sólo constituía, sencillamente, una transición, una etapa. He ahí, pues, lo que significa vanguardia: un teatro que prepara otro teatro, este -- último definitivo. Pero nada es definitivo, todo es etapa; nuestra vida misma es esencialmente transitoria: todo es, a la vez, conclusión de una cosa, anuncio de otra".<sup>4</sup> Además: "El hombre de vanguardia es el oponente respecto del sistema vigente. Es un crítico de lo que es, el crítico del presente -no su apologista-".<sup>5</sup> Nos preguntamos: ¿quién dice que ya no hay vanguardia ahora? Ya no hay la del "absurdo". Cada --- época se caracteriza por la unidad de su estilo. La capacidad de diversidades está abierta a toda clase de experimentos. Lo importante es encontrar la correspondencia evidente entre las demás manifestaciones. Ayer - existió la vanguardia del "absurdo", oponiéndose audazmente a la vanguardia de su tiempo, representada por Anouilh y Giraudoux, que pasaron a ser clásicos. Hoy día, el "teatro del absurdo" es considerado como inactual. El término ha dejado de ser útil, y por otra parte, ya no existe una corriente artística semejante que se ajuste a él. Nuestra-

4. "Un critique d'un des pays étrangers où mes pièces eurent la chance - d'être jouées, se posait toutefois la question de savoir si ce théâtre ne constituait pas, malgré tout, simplement, une transition, une étape. Voilà donc ce que veut dire l'avant-garde: un théâtre qui prépare un autre théâtre, définitif. Mais rien n'est définitif, tout n'est qu'une étape, notre vie elle-même est essentiellement transitoire: tout est, à la fois, aboutissement de quelque chose, annonciateur d'autre chose". Eugène Ionesco. Notes est contre-notes: "Toujours - sur l'avant garde". Paris, Gallimard, 1966, p. 93.
5. L'homme d'avant-garde est l'opposant via-à-vis du système existant. - Il est un critique de ce qui est, le critique du présent, -non pas - son apologiste". Ibid., "Discours sur l'avant-garde", p. 78.

opinión se basa en el concepto de que un artista de vanguardia está tan avanzado para su época que su obra no cuenta con la aprobación de su sociedad. Así, el expresionismo, el movimiento Dadá, el existencialismo, fueron, en su tiempo, tendencias de vanguardia, pero ya no lo son. La vanguardia puede utilizarse todavía para describir aquellas obras que tardan un tiempo en ser aceptadas por la sociedad. La vanguardia se estaciona cuando ya se ha convertido en elemento básico de los estudios sobre historia del arte en general. La vanguardia concierne específicamente a la direccionalidad histórica del arte. La direccionalidad no depende de las actitudes de la sociedad, sino del creador -p. ej., Jarry-. Una vanguardia implica la existencia de una retaguardia, o, al menos, de un cuerpo principal de tropas que la sigan.

Lo importante, al tratar de encontrar una definición para la "vanguardia", es unir el término con el de "arte". La vanguardia redefine los límites del arte mismo. "Arte" es una palabra de valor neutro. Es la reacción personal subjetiva lo que nos lleva a preguntar qué es el "arte", qué es la "vanguardia". Puesto que nunca habrá un acuerdo universal sobre lo significativo o lo trivial, las preferencias personales no son fundamento adecuado para determinar qué es o no es arte y vanguardia. Michael Kirby nos explica: "Este intento de lograr importancia o significación estética concierne exclusivamente al creador, y las pautas que entraña le son totalmente propias. El observador no puede decidir ni determinar la intención. Esto pone un límite al orden de cosas en las que estamos comprometidos: el creador de un garabato no pretende que alcance significación, pero todo aquello que explícita o implícitamente un artista propone como arte significativo, debe considerarse como tal, aunque no lo valoremos como significativo. En estos términos, independiente



mente de su utilidad, un mueble, un servicio de cubiertos, un automóvil y un cohete espacial, no son objeto de arte. El observador no puede convertir algo que tiene una finalidad práctica en obra de arte, mediante un mero cambio de actitud. Sin embargo, Duchamp, con sus "objetos ya hechos", demostró que un objeto funcional puede transformarse en una obra de arte al perder su funcionalidad y al ser colocado en un plano artístico. No son las características físicas ni la impresión sensorial de los objetos hechos por el hombre los que determinan que sean arte o no, sino un factor que sólo existe en la conciencia: su finalidad". 6

Llanamente, vanguardia es estar en la primera fila de la línea de fuego. Esto presupone un peligro, y tal intrepidez encarrila hacia una conmoción. George E. Wellwarth nos dice: "El poder de impactar es, pues, la característica principal del drama de vanguardia". 7 El teatro de vanguardia siempre ha existido. Toda nueva generación establece -

6. "This intend to achieve aesthetics importance or significance is entirely the concern of the creator, and the standards involved are his alone. Intention is not decided or determined by the observer. This limits the range of things with which we are concerned: Its creator does not claim significance for a doodle, but everything that is implicitly proposed as significant art by an artist must be considered as art, whether or not we ourselves evaluate it as significant. Thus, furniture, silverware, automoviles, rockets, and so forth are not art, even if we look at them as if they had no purpose. The observer does not convert something that has a practical purpose into a work of art merely by changing his attitude toward it. Duchamp did demonstrate with his "ready makes", however, that a functional thing may become a work of art by being made functionless and placed in the context art. It is not the physical characteristics or sensory impact of a man-made thing that determines whether or not it is art, but a factor that exists only in cognition: its purpose". Michael Kirby. The Art of Time: "The Aesthetics of the Avant-Garde". New York, E.P. Dutton and Co., 1969. p. 23.
7. "The power to shock is, then, the chief characteristic of the avant-garde drama and at the same time its chief source of strenght". George E. Wellwarth. The Theater of Protest and Paradox: "The French-Speaking Drama". New York, New York University Press, 1967, p. 2.

una vanguardia con relación a la anterior. Los clásicos del teatro griego -Esquilo, Sófocles, Eurípides-, quienes rompieron las reglas establecidas en la estructura básica del teatro e implantaron y reformaron la tragedia; el teatro medieval -que salió del atrio del templo y se estableció en la plaza pública-; el teatro de Lope de Vega y su Arte de hacer comedias -junto con los otros grandes del teatro español: Calderón, Tirso, Cervantes y sus entremeses-; Shakespeare y sus "juegos" en el desarrollo de la doble trama; Alejandro Dumas padre, y Víctor Hugo, eran autores de vanguardia con relación a quienes apoyaban la tragedia de moldes clásicos; y, más cercano a nuestros días, el teatro de acción social de Ibsen y Shaw, el teatro de enfoque hacia el estudio de la personalidad de Pirandello, etc.; todos estos cambios que surgieron durante la evolución del teatro universal fueron considerados como revolucionarios en su época. El teatro de vanguardia de la posguerra es como cualquier otro teatro de vanguardia anterior.

A la iluminación, el decorado y el actor, también se les impuso la tarea de renovar el teatro. Así, Gordon Graig y Stanislavsky iban, alternativamente, a proponer una nueva concepción del teatro contra el gusto generalmente admitido. Georges Pillement nos dice: "El autor de vanguardia, por consiguiente, antecede o sigue al director que lo revela. Puede tratarse de un precursor o de un solitario, de un independiente que ha escrito una pieza sin pensar en quién la representará; ni siquiera si será representada alguna vez o quién podría ser su director adecuado. Tal es el caso de Alfred Jarry con Ubu Roi (Ubú rey), de Apollinaire con Les Mamelles de Tirésias (Los pechos de Tiresias)".<sup>8</sup> El momento creador

8. L'auteur d'avant-garde, par conséquent précède ou suit le metteur en scène qui le met en valeur. Il peut être un précurseur, il peut être-

del autor de vanguardia, según Pillement, es corto: "Es un antagonismo - que continuamente se gesta entre los llamados autores de bulevar y los llamados de vanguardia. Achard, Stève Passeur, Anouilh, Salacrou, fueron autores de vanguardia antes de convertirse en autores de bulevar, y los que antes los admiraban los han abandonado para dar la bienvenida a Ionesco, - Beckett, Adamov y Schéhadé. La condición del autor de vanguardia es, pues, una condición provisional, transitoria, que desaparece en el triunfo o se desvanece en el olvido". 9

La vanguardia de Estados Unidos es la del "teatro experimental". La vanguardia implica justamente un compromiso, un combate de avanzada, un entregarse a una causa por entero. Albee es el iniciador indiscutible del teatro experimental de la posguerra, y aquí tenemos que prescindir de Thornton Wilder -1931-, y de Tennessee Williams -1945-, que fueron, a nuestro juicio, los mejores exponentes de un teatro experimental de obras de un acto, 10 pero que no convirtieron su movimiento en una causa o

un isolé, un indépendant, qui a écrit une pièce sans songer à qui la jouera, ou même s'elle sera jouée un jour, ou qui est son propre metteur en scène. Ce sera le cas d'Alfred Jarry avec Ubu Roi, d'Apollinaire avec Les Mamelles de Tirésias". Georges Pillement: "Condition de l'auteur d'avant-garde". En: Jean Jacquot. Le Théâtre Moderne: Hommes et tendances. Paris, Éditions Du Centre National de la Recherche Scientifique, 1958, p. 50.

9. "C'est un antagonisme sans cesse renaissant que celui des auteurs dits des boulevards et des auteurs dits d'avant-garde. Achard, Stève Passeur, Anouilh, Salacrou, furent des auteurs d'avant-garde avant de devenir des auteurs des boulevards et ceux qui les ont tout d'abord admirés se détournent d'eux pour saluer Ionesco, Adamov et Schéhadé. La condition d'auteur d'avant-garde n'est donc qu'une condition provisoire, transitorie, qui disparaît avec le succès ou s'efface dans l'oubli". Ibid., ps. 53-54.
10. Wilder. The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act. (Gran cena de Navidad y otras obras en un acto). New York, Harper and Row, 1963. Williams. 27 Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays (27 carros llenos de algodón y otras obras en un acto). New York, New Directions Publishing Corporation, 1966.

un taller de trabajo que motivara a otros escritores. Albee lo logró con su equipo de trabajo y asociados -THEATER 1960's: Richard Barr, Clinton Wilder, Alan Schneider, etc.-, que, con la aportación de sus ganancias, -sostenían estos talleres de experimentación. Para Albee y su grupo, a diferencia de los autores de vanguardia, la investigación se conduce según un estilo, luego otro, un poco como se ensayan reactivos en una probeta.- Cuando Adamov comprendió -años antes de Albee, en 1957- la importancia de la experimentación, abandonó la vanguardia. Albee perteneció a la van- -guardia ya definida solamente con su primera obra. A partir de La histo-  
ria del zoológico, comprendió la importancia de la experimentación, y -creó, con sus obras en un acto y su apoyo financiero, un taller de creati-  
vidad dramática que lejos de ser simple teatro de vanguardia -con sus mi-  
ras puestas en un objetivo y un propósito personal del mundo del autor-,  
presentó la pluralidad de las ideas de los autores protegidos. Albee des-  
cubrió que si todo el mundo estaba de acuerdo con un supuesto teatro de -  
vanguardia norteamericano, era hora de que se descubriera algo nuevo. Si  
todo el mundo es de vanguardia, significa que ya no hay vanguardia. Exis-  
tían otros problemas, y esos los podía presentar únicamente por medio de-  
la experimentación. Reconocemos que vanguardia es todo; Albee "investi-  
ga". La simple investigación tiene que ser reconocida como un movimiento  
de vanguardia. Ionesco nos dice: "De todas maneras, lo que se denomina -  
teatro de vanguardia o teatro nuevo, y que es como un teatro al margen -  
del teatro oficial o del teatro acogido por lo general favorablemente, es  
un teatro que, por su expansión, su búsqueda, su dificultad, parece tener  
una exigencia superior". 11 La fuerza y el empuje dramático, el dominio-

11. "De toute façon, ce qu'on appelle le théâtre d'avant-garde ou le théâ-  
tre nouveau, et qui est comme un théâtre en marge du théâtre officiel  
ou généralement agréé, est un théâtre semblant avoir par son expres-

del espacio escénico, la artesanía teatral que existe en Albee no se pueden negar.

La definición de lo qué es el "Teatro del absurdo", se convierte en nuestra segunda preocupación. El "teatro del absurdo" tiene el panorama de su horizonte cansado, posee el pesimismo de la Edad media. El absurdo muestra una carencia de sentido y la enajenación. Refleja un punto de vista mundial sobre el desorden, el rompimiento de ciertas verdades y creencias como centro de los valores humanos. Es la última boqueada de un mundo fragmentado. Muchos críticos intentaron colocar el nuevo teatro norteamericano de 1960/70 dentro del marco del absurdo, así como anteriormente habían tratado de establecer el "teatro del absurdo" dentro de otro marco humanista más antiguo. Las perspectivas críticas del "absurdo" nos han motivado para iniciar nuestra investigación como si se tratara de un espejo retrovisor, examinando la actividad teatral de los últimos años a través de los ojos del pasado. Todo, porque muchos críticos, volublemente, proclamaron que la época de la posguerra era el período de la ansiedad, de la duda, de la nada, del vacío, de la muerte de Dios. Y, ¿qué haremos, entonces, con todos los grandes inventos y filosofías que han surgido de 1945 en adelante? El Dr. Bernard Strehler y el Dr. Leonard Hayflick nos impresionan. Strehler, profesor de biología en la Universidad del Sur de California, investiga los procesos de la longevidad, para así poder retardar los estragos del tiempo varios decenios más que en la actualidad. Hayflick, microbiólogo de la Universidad de Stanford, comprobó que la congelación de las células detenía el proceso de envejecimiento.

sion, sa recherche, sa difficulté, une exigence supérieure". Ionesco, *Ibid.*, "Discours...", p. 79.

12. New York Times: "Sunday Magazine", May 12/74, p. 19.

Los científicos, John Cade, de Australia, y Mogens Schou, de Dinamarca, - en su trabajo sicofarmacológico con litio, conjunto que representa una revolución en el tratamiento de una sicosis afectiva, también han cambiado nuestros conceptos para entender la índole de las enfermedades mentales. - ¿Qué haremos con Pierre Teilhard de Chardin y su teoría de la conciencia cósmica llamado el Punto Omega?<sup>13</sup> ¿Qué de los grandes descubrimientos como la vacuna contra la poliomielitis del Dr. Salk, de la creación de centros nucleares para el tratamiento del cáncer, del contacto humano directo con la luna, de la reconstrucción, revalorización, y surgimiento de -- nuevas potencias mundiales de países completamente destruidos por la guerra? Todo a nuestro alrededor da señales de una conciencia que sostiene - valores y significado, que sintetiza las áreas de la experiencia, previamente fragmentadas, hacia un todo coherente. Sófocles, utilizando al Coro como su vocero, en Antígona, exclama: "Abundan las maravillas en la - tierra, terribles, prodigiosas, pero ninguna más grande que el hombre".<sup>14</sup> El absurdo en el teatro y en la filosofía de la sensibilidad europea, muere de su propio vacío sin sentido.

Martin Esslin se contradice en el "Prefacio" de su libro El - teatro del absurdo, el primer libro escrito sobre la materia: "Así, la - clase de teatro discutido en este libro, no es, por ningún concepto, sólo para un estrecho círculo de intelectuales".<sup>15</sup> Esslin sabe, a ciencia cier

13. Pierre Teilhard de Chardin. Le Phénomène Humain: "La Convergence de l'Esprit et le Point Oméga". Paris, Éditions du Seuil, 1955, ps. 286-289.
14. "Many marvels walk through the world, terrible, wonderful, but none more than humanity". Sophocles. Antigone. Translated by Richard Emil Braun. London, Oxford University Press, 1974, p. 34.
15. "Thus the type of theatre discussed in this book is by no means of - concern only to a narrow circle of intellectuals". Martin Esslin. -

ta, que el absurdo es altamente intelectual, una expresión de arte abstracto y simbólico, tomando el sin sentido como punto de partida. Esslin pretende no intelectualizar al llamado "teatro del absurdo", pero lo que logra es lo contrario. Acepta que todo, tomando a Beckett como punto de partida, está libre para diversas interpretaciones: "Es la riqueza propia de una obra como Esperando a Godot, la que nos sitúa ante una gran variedad de perspectivas diferentes. Abierta a interpretaciones filosóficas, religiosas y psicológicas".<sup>16</sup> El tema es profundo y vasto. Esslin desea "suavizar" la investigación literaria dejando el campo libre a las múltiples interpretaciones. Para lograr el resultado que Esslin desea obtener fácilmente, se requiere una profunda preparación intelectual y estudiarlo a fondo. Si analizamos a los dramaturgos del "absurdo" y nos remontamos a todas las influencias que él sugiere, nos preguntaríamos, ¿podría cualquier estudiante de nuestras escuelas a nivel superior estudiar por sí solo y comprender el "absurdo"? Como maestro del sistema contestaríamos con un categórico "No". Esslin nos presenta una lista: Beckett, Ionesco, Genet, Adamov, Tardieu, Vian, Arrabal, Frisch, Planget, Pinter... y Albee, que ni siquiera conocía el significado del término "absurdo".<sup>17</sup> El absurdo europeo introdujo al escritor dramático al grado de filósofo que podía meditar sobre las condiciones modernas y concluir verdades interiores personales. La intelectualidad del absurdo fue alimentada por la observación de que muchos de sus tratados corrían paralelos a los primeros postulados de Albert Camus. La relación que existe entre Camus y el-

The Theatre of the Absurd. New York, Anchor Books, 1961, P. XI.

16. "It is the peculiar richness of a play like Waiting for Godot that it opens on so many different perspectives. It is open to philosophical, religious, and psychological interpretations". *Ibid*, p. 27.

17. Cf. "CAP. I", parte 4. ps. 120-121.

teatro del absurdo es de índole indirecta. Camus no inició el movimiento; fue uno de los pioneros en precisar el sentido de la angustia metafísica que se convierte en el tema preferido del drama absurdo. Es el caso del pensador y del dramaturgo que se funden en una sola mente. La contribución directa de Camus fue el uso del término absurdo como un todo para describir la condición moderna: "En un universo repentinamente despojado de ilusión y luces, el hombre se siente extraño, forastero. Este exilio carece de remedios, puesto que está despojado de los recuerdos de una patria perdida, o de la esperanza de una tierra prometida. Este divorcio entre el hombre y su vida, el actor y su escenografía, es, ciertamente, el sentimiento del absurdo".<sup>18</sup> Por virtud de su naturaleza misma, cada hombre es atrapado en la paradoja de la búsqueda del significado en un mundo sin sentido, que es, sencillamente hablando, el tema del drama absurdo. El deseo del hombre de que el mundo podría ser entendido se opone al hecho de que no es comprendido, por lo menos no en términos humanísticos. Los "absurdistas" concluyen de que la búsqueda del significado puede culminar en frustración; la contradicción es irrenconciliable y no se puede encontrar el significado. En el "teatro del absurdo" hemos aprendido que, en el corazón de toda experiencia, lo único que existe es un vacío. Es una manera negativa y pesimista de ver la vida. Sin lugar a dudas, el tema del sin sentido no es nuevo en el teatro; aún más, tampoco es nuevo a la condición humana: las obras de Sartre y Camus tratan de lo absurdo; no obstante, ellos son clasificados como los precursores del-

18. "Dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, il homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité". Albert Camus. Le Mythe de Sisyphe: "Une raisonnement absurde". Paris, Gallimard, 1942, p. 18.



absurdo en el siglo veinte.

¿Dónde comienza la línea del verdadero teatro del absurdo, y -  
dónde culmina la del teatro tradicional que trata sobre el sin sentido? -  
Esta interrogación es importante porque es la que traza el punto de parti-  
da de los escritores de la posguerra. Ellos entraron al teatro del sin -  
sentido por medio de los maestros del teatro experimental, algunos solita-  
rios como Jarry, Ibsen, Strindberg, Pirandello, Lenormand, con el sondeo -  
en profundidad de la ambivalencia de los personajes, y no por medio e in-  
fluencias directas de los grandes filósofos -Kierkegaard, Heidegger, -  
Jaspers-, o las revelaciones de Freud. Hay un clima de opinión: desde -  
Aristóteles, muchos han sido los filósofos que han exaltado la necesidad-  
de la acción en la vida del hombre. Es innegable esta fuente de influen-  
cias, pero es el medio teatral el que brinda la mejor definición: ¿Qué -  
hace el "Fausto" de Goethe? Sale de su angustia para ir directamente a -  
la acción que nutrirá su juventud; ¿y Shakespeare? Nos demuestra que la-  
acción contiene más lecciones positivas que toda la ciencia y la filoso-  
fía. Para Serreau, "Shakespeare es uno de los grandes inspiradores cons-  
tantes de los dramaturgos de hoy en día".<sup>19</sup> El teatro del absurdo re-  
coge esta línea de pensamiento cuando la forma de la obra directamente re-  
fleja su tema y se convierte, de hecho, en una parte central de la senten-  
cia intelectual: Camus y Sartre. Martin Esslin tiene razón al declarar:  
"El teatro del absurdo hace lo posible por presentarnos el sentido de lo-  
sin sentido de la condición humana y lo inadecuado de los mecanismos ra--

19. "... Shakespeare est bien l'un des grands inspireurs communs aux -  
dramaturges d'aujourd'hui". Geneviève Serreau. Histoire de "nouveau  
théâtre: "La relève de l'avant-garde". Paris, Gallimard, 1966, p. -  
155.

cionales, mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo. Así, Sartre y Camus, presentan este nuevo contenido ideológico valiéndose de la antigua convención escénica, mientras el Teatro del absurdo va más allá y trata de lograr una unidad entre sus suposiciones básicas y la forma en que se expresan". 20 El "teatro del absurdo" forma parte de un movimiento general en la literatura y el arte contemporáneos. Ionesco nos aclara: "Sola, queda de Pirandello su mecánica teatral, su juego: prueba también de que el teatro construido sobre una ideología, una filosofía, y que debe todo a esa ideología y a esa filosofía, está construido sobre arena, se desmorona. Lo que hace que Pirandello esté vivo aún es su lenguaje teatral, su instinto puramente teatral". 21 Así: "Me dije que los escritores de teatro demasiado inteligentes no lo eran suficientemente, que los pensadores no podían encontrar en el teatro el lenguaje del tratado filosófico; que cuando querían llevar al teatro demasiadas sutilezas y matices, no era sino un embarazo insuficiente". 22 Y más adelante: "Evitar la psicología o más bien-

20. "Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought. While Sartre or Camus express the new content in the old convention, the Theatre of the Absurd goes a step further in trying to achieve a unity between its basic assumptions and the form in which these are expressed". Esslin. The Theatre of the Absurd. Op. cit., ps. XIX-XX.

21. "Seule, reste chez Pirandello sa mécanique théâtrale, son jeu: preuve encore que le théâtre qui n'est bâti que sur une ideologie, une philosophie, et qui ne doit tout qu'à cette ideologie et à cette philosophie, est bâti sur du sable, s'effondre. C'est son langage théâtrale, son instinct purement théâtrale qui fait que Pirandello est aujourd'hui encore vivant". Ionesco, *Ibid.*, "Expérience du théâtre", p. 56.

22. "Je me suis dit que les écrivains de théâtre trop intelligents ne l'étaient pas assez, que les penseurs ne pouvaient, au théâtre, trouver le langage du traité philosophique; que, lorsqu'ils voulaient apporter au théâtre trop de subtilités et de nuances, c'est qu'il n'était qu'un grossissement insuffisant". Ionesco, *Ibid.*, "Expérience ...", p. 59.

darle una dimensión metafísica. El teatro reside en la exageración extrema de los sentimientos, exageración que disloca la chata realidad cotidiana. También dislocación, desarticulación del lenguaje". 23

Las "reglas genéricas teatrales" tradicionales son abandonadas. El desarrollo de la línea de secuencia lógica que lleva a la trama y el desenlace en el drama convencional deja de ser funcional, ya que no es necesario un enlace entre la acción si el universo entero es irracional. Así como el enlace entre la acción es destruida, así mismo sucederá entre los personajes. El mejor ejemplo lo tenemos en Godot, terminando la "acción" de los dos actos con el mismo diálogo, pero dicho por los personajes en orden inverso. El "absurdo" presenta al individuo aislado de sus congéneres y de la sociedad. El motivo, la causa, la elección y la voluntad ya no son posibles; tampoco la verdadera comunicación. El lenguaje ya no es utilizado como un medio estructural de análisis discursivo, como en el drama tradicional. Muchas veces es devaluado a una simple sílaba; excepcionalmente, es usado como poesía para sugerir imágenes del subconsciente: sueños, fantasías y pesadillas. El absurdo recurre al uso de símbolos abstractos -acción, personajes, idioma, y las misceláneas de utilería, vestuario e iluminación-, con la intención de interpretar el sentimiento y la experiencia del sin sentido, que no puede ser dramatizado. Las obras se convierten en una serie de imágenes abstractas y simbólicas, a menudo de desconformidad y confusión. Existe una postura intelectualoides en los escritores del absurdo, al introducir tantos símbolos "sin ra-

23. "Éviter la psychologie ou plutôt lui donner une dimension métaphysique. Le théâtre est dans l'exagération extrême des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne. Dislocation aussi, désarticulation du langage". Ibid., p. 60.

zón". El único de todos ellos que podría ser considerado como "filósofo" sería Beckett, aun cuando no ha postulado una tesis final y completa, a no ser su "vacío absoluto".

Esto mismo sucede con Edward Albee, el más conocido exponente - del Nuevo teatro norteamericano que surge en la década 1960/70. Asume - una postura de fácil aceptación, falso intelectualismo, y ciertas "ideas" del "absurdo" europeo para conveniencia propia, conociendo que la trayectoria del teatro norteamericano -antes y después de la Segunda guerra- no fue, ha sido, ni será "absurdo". El "teatro del absurdo" nunca ha existido en Estados Unidos. Además, lo que Esslin alaba como el "nuevo contenido" -new content- en el "teatro del absurdo" no es nuevo del todo. Esto, indiscutiblemente, les llega de los autores de épocas anteriores. Shakespeare (Hamlet), Calderón (El gran teatro del mundo), Ibsen (Espectros), - Pirandello (Seis personajes en busca de autor), Lenormand (Mixtura), etc., prueban que desde el Renacimiento, y aun antes, en la Edad Media (Cada - cual), el problema ha sido la interrogante de lo absoluto. Los "absurdistas" van un poco más lejos, ya que para ellos todas las áreas de movimiento del hombre carecen de valor, incluyendo el universo. ¿Existen pruebas? Los "absurdistas" no ofrecen evidencias concretas. Aceptamos que algunas áreas carecen de sentido, pero ¿podríamos generalizar de que todo el sistema -universo- carece de sentido? Se basan en la soledad, la separación y la enajenación del hombre. ¿Están todos los hombres solos, separados, enajenados, o son vagabundos, lisiados e impotentes? No. Como ya hemos indicado, muchos hombres de gran sensibilidad, músicos, científicos, y, - por qué no, atletas, banqueros, políticos, el hombre común que transita - por nuestras ciudades, ha encontrado en "su" mundo forma, orden y belleza. La diferencia estriba en que los "absurdistas" tendieron a imponer -

sistemas de valores, reflejando un orden moral y religioso que ya había -  
 sido descubierto desde el Renacimiento. El "absurdo" no convence; preten-  
 de llegar a la universalidad, pero no puede reclamar ese derecho. La vi-  
 da incluye ambos polos: el positivo y el negativo, lo bueno y lo malo. -  
 El "absurdo" nos trajo una nueva intelectualidad, pero fue la intelectua-  
 lidad de lo negativo. El "absurdo" sirvió como un filtro para el aire, -  
 como un exorcismo hacia los viejos sistemas, antes de que se pudieran -  
 construir otros.

Florence Goodman señala las razones del por qué el "absurdo" no  
 tuvo aceptación en Norteamérica: "El punto de partida del drama realista  
 en Estados Unidos, como casi toda nuestra producción crítica y artística-  
 satírica, no es que la vida es absurda, ni tampoco que todo es caos en el  
 universo. Existe un referente básico para la vida y una creencia en el -  
 orden del universo, de la cual, los hombres y sus instituciones se han se-  
 parado, sea por indocilidad, error, orgullo y codicia. Hay una súplica -  
 para regresar al orden, al sentido común, a la razón, a los valores verda-  
 deros, establecidos o implícitos. Y es este principio fundamental del -  
 dogma filosófico lo que mantiene al creativo dramaturgo norteamericano -  
 fuera de la desesperación de mirar la vida en los mismos términos como su  
 desilusionada contraparte lo ha visto en sus países arrasados por la gue-  
 rra." <sup>24</sup> Lo que ocurrió después de la Segunda guerra en Estados Unidos -

24. "The point of departure of realistic drama in the United States, as -  
 of almost all our critical and satirical artistic output, is not that  
 life is absurd, nor that there is nothing but chaos in the universe. -  
 There is a basic reference for life and a belief in the order of the  
 universe from which men and their institution have, by waywardness, -  
 error, pride and greed, departed. There is an appeal to return to or-  
 der, to common sense, to reason, to right values, stated or implied. -  
 And is this deeply grounded philosophical tenet that keeps the Ameri-  
 can creative playwright from despair from seeing life in the same. -  
 terms as his disillusioned counterpart in the war-torn countries have

todo el mundo lo conoce; lo mismo que sucedió en Alemania y Japón. Estos países crecieron, de la noche a la mañana, como potencias económicas mundiales. No había tiempo para los lamentos y sí tiempo para las justificaciones. El dramaturgo de la posguerra estaba preocupado únicamente de su realidad y su "mundo", interior y exterior. ¿Que desconocían el "absurdo" y lo que sus creadores estaban realizando en Francia? Falso. Dramaturgos de la inteligencia de Williams, Miller, Wilder, Inge... y, ¿por qué no?, O'Neill, en su última etapa como escritor dramático, abarcan horizontes más amplios que el mundo del "absurdo". Directores teatrales como Elia Kazan y Lee Strasberg, también. Estudiosos del teatro como Bentley, Gassner, Downer, Wellwarth, Wood Krutch, etc., no podían ser ajenos al "absurdo". Críticos como Clurman, Taubman, Gelb, Bigsby, etc., tampoco. Entonces, ¿qué sucedió en Estados Unidos? Lo que sucedió es que en Norteamérica existió un esfuerzo de optimismo y de confianza en las posibilidades del desarrollo del hombre por el hombre. Este optimismo no fue arrasado con la Segunda guerra, como sucedió en Europa. Los términos "absurdo" y "vanguardia" no nos sirven para aplicarlos al teatro norteamericano de la posguerra.

El desarrollo del teatro norteamericano -1960 en adelante- se convierte en nuestra tercera gran preocupación. El teatro en Estados Unidos ha sido dividido por dos fuerzas naturales; la que desea el cambio, lo nuevo, la izquierda radical, y la que quiere permanecer dentro de la tradición, la derecha conservadora. ¿Y el elemento creativo y los espectadores? Estos no encuentran grupo centrista alguno. Tienen que decidir

seen it." Florence Jeanne Goodman, "Questioning the Absurd". En: The Midwest Quarterly. IV, 1963, ps. 119-120.

entre la alternativa de lo profesional, melífluo y vulgar, o lo aficionado, lo experimental y, a veces, original. Es ahí donde surgen lo que Martin Gottfried llama el "ala derecha" -right wing-, y el "ala izquierda" -left wing-. Nos dice que "son términos que tienen connotaciones políticas." <sup>25</sup> Nos describe el primero como: "El ala derecha en el teatro de Estados Unidos son los intereses creados. Esto es, aquello que representa el teatro para el público desconocedor, el próspero, el caro, el profesional, y esencialmente el teatro de Broadway. Es lo que aparece ante el público como teatro norteamericano. Con toda su mediocridad, es aquel que, de hecho, aparecerá en la historia como el teatro de Estados Unidos". <sup>26</sup> Y más adelante: "El ala izquierda incluye la mayoría de los nuevos teatros permanentes que se han desarrollado en Estados Unidos. Cualquiera que sea el sector de "off-Broadway" <sup>27</sup> que busque lo artístico, lo no comercial, que no marque el paso, es de ala izquierda. El ala izquierda debe ir contra las normas. Lucha por el cambio. Los cambios artísticos que propaga el ala izquierda se refieren al estilo; por ejemplo, el natu-

25. "... are terms with political connotations". Martin Gottfried. A Theater Divided: "The Premise". Boston, Little, Brown and Co., 1967, p. 4.
26. "The right wing in the American theater is the establishment. That is, the theater that represents The Theater to the uninformed public, the successful, expensive, professional and essentially Broadway theater. It is where all but a handful of our new plays are produced. It is what appears to the public to be the American theater. For all its mediocrity, it is, in fact, what will appear to history as the American theater". Ibid., p. 4.
27. En traducción literal "fuera de Broadway". Lo que en realidad significa, en lenguaje teatral norteamericano, es que está o se encuentra fuera del circuito teatral de Broadway; no importa que estén localizados en el mismo Broadway. Es el término aplicado al teatro anti-conventional. Posteriormente, esta forma teatral comenzó a ser aceptada por el público burgués, por lo que surgió la corriente más radical -off-off-Broadway-.

ralismo frente a lo artificial, o el expresionismo contra lo naturalista. La actual revolución de la técnica izquierdista es la del surrealismo -generalmente mal designada como "teatro del absurdo"-.

28

Esta lucha es, más bien, un artificio descriptivo del actual -- teatro norteamericano. Representa la lucha entre lo "viejo" y lo "nuevo", lo conservador y lo liberal, que transcurre en todos los países en general; si hablamos de teatro aún más. Lo que hay que buscar es un término, una relación efectiva entre las alas, un balance ajustado obrando sobre cada una en proporción adecuada. Estados Unidos es un país joven, que floreció materialmente en menos de doscientos años. La cultura no puede progresar a semejante velocidad. El teatro surge aquí como necesidad de diversión y no como un acervo tradicional. El teatro norteamericano no tiene raíces profundas porque no existen clásicos ni tradición nacional. Sobreviene la Segunda guerra y crece el país, especialmente en el sentido artístico-intelectual; su cultura de preguerra se volvió anticuada en los años de lucha al enfrentarse al teatro europeo de la posguerra. El país joven se volvió más joven, el hombre convencional más convencional, el enajenado más enajenado, y el público tradicional, reacio a cualquier cambio de la izquierda, rechazó los moldes trasplantados del teatro del "absurdo"; la "generación rebelde" -beat-generation- sólo tiene oídos pa-

29

28. "The left wing includes most of the newer resident theaters that have developed in the United States. Whatever part of off-Broadway still looks for the artistic, the noncommercial, the off-beat is left wing. The left wing must be antagonistic to the norm. It pushes for change. The artistic changes that the left wing propagates are in style, for example naturalism as against the artificial or expressionism as against the naturalistic. The present left-wing-style revolution is that of surrealism -usually mislabeled "theater of the absurd"-.
- Gottfried, op. cit., ps. 6-7.
29. La "beat-generation" encarna a la generación "absurda" de la posguerra europea y de la de Corea, pero de ninguna forma se podría establecer un paralelo de comparación con la generación o grupo del "absurdo" francés.



ra lo ensordecedor y para poder romper las reglas establecidas por los "viejos". Es por eso por lo que el teatro del "absurdo" tarda tanto tiempo en llegar a establecerse en Estados Unidos. Esperando a Godot se produjo en Broadway <sup>30</sup> en 1956, pero el público nunca lo aceptó como parte suya: el ala derecha no podía tener relación con el ala izquierda. Se busca una salida y se le encuentra en el cine con el neorrealismo italiano, y con las películas de Kazan, con Marlon Brando y James Dean (Nido de ratas y Rebelde sin causa), que provocaron, años después, el nacimiento de un movimiento teatral, que nosotros, por escoger el que creemos es el nombre más apropiado, el más abierto a sugerencias y especulaciones, lo llamamos el "Nuevo teatro norteamericano", que cubre desde el inicio de la década de 1960 hasta nuestros días. El "viejo" lenguaje teatral norteamericano de la generación de la posguerra estaba desintegrándose y las "nuevas" expresiones imponían una forma distinta de expresar sus sentimientos. El nuevo teatro se diferencia claramente de la generación anterior. Estamos conscientes que "nuevo" es todo. Ionesco establece la fugacidad de cualquier movimiento "nuevo": "Prefiero definir la vanguardia en términos de oposición y ruptura. Mientras que la mayor parte de los escritores, artistas, pensadores suponen desafiar a su época, el autor rebelde tiene conciencia de pertenecer a su época... En efecto, por la fuerza misma de las cosas, en cuanto un régimen se instala, ya está superado. En cuanto una forma de expresión es conocida, ya ha caducado. Una cosa dicha, ya está muerta, la realidad está más allá de ella. Es un

30. Howard Greenberger establece una diferencia entre Broadway y "Off Broadway": "off-Broadway será aludido como OB, lo opuesto al teatro de BO". (Box Office -taquilla- o Broadway.) "Off-Broadway will be referred to as OB, the opposite of the theater of BO". Howard Greenberger. The Off-Broadway Experience. New Jersey, Prentice Hall, Inc., 1971, p. 2.

pensamiento anquilosado". <sup>31</sup> Serreau nos dice algo parecido a lo expuesto por Ionesco: "Si la expresión "nouveau théâtre" fuera adoptada generalmente para designar a los dramaturgos de quienes nos ocupamos, es probable - que ese término no tardaría mucho en parecer tan falso, ambiguo e irritante como ha llegado a serlo hoy en día el de "nouveau roman". Esta es la suerte que corren las palabras que tienden a etiquetar, a congelar antes de tiempo el libre andar de las criaturas". <sup>32</sup> Cualquier nombre que escogamos para llamar al teatro que surge a finales de los años cincuenta en los Estados Unidos sufrirá el mismo rigor crítico. El "nuevo teatro norteamericano" sirve para distanciar al "viejo" de la posguerra, sea de Estados Unidos o de Europa. A finales de los sesenta llega la inclinación hacia la comedia negra, el teatro integral, donde no hay autores ni actores, sino un teatro de lo absoluto o total, simplista, de elementos escénicos varios: la danza, el ritmo, la iluminación, la música, el ritual, las máscaras, la mímica, etc. No es cabalmente drama basado en textos de autor y cuando se levanta el telón -si es que existe un telón, ya que puede ser representado en cualquier lugar abierto-, tiene muchas más implicaciones y dimensiones que la palabra escrita. ¿Y el futuro? Todavía si--

31. "Je préfère définir l'avant-garde en termes d'opposition et de rupture. Tandis que la plupart des écrivains, artistes, penseurs s'imaginent être le leur temps, l'auteur rebelle a conscience d'être - contre son temps... En effet par la force même des choses, dès qu'un régime est installé, il est dépassé. Dès qu'une forme d'expression est connue, elle est déjà périmée. Une chose dite déjà morte, la réalité est au-delà d'elle. Elle est une pensée figée". Ionesco, *Ibid.*, "Discours...", p. 77.

32. "Si l'expression "nouveau théâtre" était généralement adoptée pour les dramaturges dont nous parlons, il est probable qu'elle ne tarderait pas à apparaître aussi fautive, ambiguë, irritante que l'est devenue aujourd'hui celle de "nouveau roman". Tel est le sort des mots qui tendent à étiqueter, à glacer avant l'heure la libre démarche des créatures". Serreau, *Ibid.*, ps. 8-9.

que incierto, mientras las dos alas permanezcan apartadas. No se puede "hacer" nada. Continuaremos en espera de otro ciclo renovador.

Una aparente paradoja mantiene vivo al Nuevo teatro norteamericano. Mientras exista B0, con sus espectáculos de oropel y diversión, - existirá OB y el 0-OB. El OB jugó una parte importante, según lo utilizó Albee en las obras del primer ciclo. Cuando OB tuvo que subir sus tarifas para poder costear sus gastos de producción es cuando aparece el 0-OB en los cafés, en pequeños clubes privados y en las plazas del "Village".- El 0-OB representa la reacción a OB. ¿Qué pasó con OB? Sus autores desertaron por un aparente y fugaz triunfo en B0; <sup>33</sup> sólo Albee pudo escalar la montaña de B0 -1962- y permanecer en el circuito hasta nuestros días. OB se hizo incosteable. Albee y el grupo de asociados <sup>34</sup> mantuvieron su teatro, el PROVINCETOWN, y el taller de dramaturgia experimental, - pero sólo con la esperanza de poder crear algún nuevo talento y lanzarlo a la cúspide. OB es hoy día una prolongación de B0. Al poco tiempo se vio atado por los costos de producción, y nada causa más rápido la muerte de un movimiento que su necesidad de crear una imagen y una taquilla. ¿Y el 0-OB? Es el refugio de autores deseosos de ser representados, con sus pequeñas obras bajo los brazos o guardadas en la memoria. El evento casual, la improvisación, el "happening", destinados a ser representados en salas pequeñas con insuficiencia de medios materiales y utilizando al máximo el desarrollo de las técnicas audiovisuales, mantienen este teatro.

El OB, con su público de clase media interesado en ver teatro - que los haga "pensar", y el 0-OB, con su teatro joven, impulsivo, guiados

33. Cf. "APENDICE BIOGRÁFICO", parte 4, ps. 287-289.

34. Cf. "CAP, I", parte 2-C, ps. 63-64.

por un deseo ritualista, a lo Artaud, <sup>35</sup> mantendrán el Nuevo teatro norteamericano vivo. Lo que queda de Albee como dramaturgo -actualmente tiene cincuenta y tres años-, es bastante. Su último éxito, The Lady From Dubuque. (La dama de Dubuque, 1978), así lo comprueba. Albee y los jóvenes que surjan harán que el Nuevo teatro norteamericano sobreviva.

Manifestamos el hecho de que la aproximación crítica es de tipo sociológico, con objeto de hacer resaltar el -- que Edward Albee no representa para el teatro norteamericano contemporáneo ninguna innovación de carácter lingüístico, escénico ni teórico profundo, sino una temática de crítica social que -bajo la máscara de un pretendido absurdismo- encubre una aceptación tácita del orden económico establecido, valiéndose para ello de la explotación de temas sociales negativos: homosexualidad, alcoholismo, impotencia, narcisismo, incomunicación, esterilización de las emociones. Por esta razón se prefirió abordar tal significación y no insistir en otro tipo de análisis -método- formal, estructural, etc., que no resultarían directamente aplicables.

No obstante la aparente crítica que hace Albee de su sociedad, en realidad, la ideología inserta en sus obras resulta conservadora y ello determina el tipo de estructura y de recursos escénicos emparentados con el llamado "teatro del absurdo", sin estarlo, por lo que resulta un mero subproducto naturalista.

35. Cf. "CAP. I", parte 2-C, ps. 71-73.

## CAPÍTULO I SITUACIÓN HISTÓRICA

### 1. SITUACIÓN, DESARROLLO Y CORRIENTES DEL TEATRO NORTEAMERICANO ANTES DE EDWARD ALBEE (1776-1958)

"Ferviente patriotismo, excesiva sensibilidad hacia la crítica externa, un combativo ondear de bandera son, por supuesto, un aspecto del nacionalismo, que es siempre muy fuerte en una nación joven. Un país joven, como un adolescente, aparentemente tiene que hacer valer su identidad para descubrirla". 1

1. "Fervent patriotism, excessive sensitiveness to criticism from without, and militant flag-waving are of course an aspect of nationalism, which is always very strong in a young nation. A young nation, like an adolescent child, apparently has to assert its identity in order to discover it". Barnard Hewitt, "The Americanism of American Theater". En: Alan S. Downer. The American Theater Today. New York, Basic Book, Inc., 1967, p. 5.

El término "teatro norteamericano" presupone un origen natural y genuino creado en los Estados Unidos, pero, al adentrarnos en el estudio de su desarrollo, encontramos que la historia de la formación escénica de este país hace dudosa dicha expresión. Los primeros dramaturgos norteamericanos nacieron en Inglaterra e hicieron un teatro de corte inglés, demostrando el espíritu aventurero, valiente y temerario del inmigrante. Arthur Hobson Quinn nos dice: "Es la naturaleza de la obra y las circunstancias de su producción lo que determina la nacionalidad del drama y no el accidente del nacimiento".<sup>2</sup> Desde el principio, el pionero encontró entretenimiento, placer y educación en el teatro. La agonía de la supervivencia en las colonias y el enfrentarse a una frontera que se abría constantemente en busca de mejores tierras, hacían que el teatro brindara al colonizador un relajamiento tanto físico como mental. Richard Moody nos explica este fenómeno: "Los norteamericanos comenzaron temprano a proyectarse en la plataforma pública y en el escenario, primero en diálogos sencillos y luego en piezas dramáticas. Las obras imitaban, ilustraban y resumían el concepto norteamericano acerca de la sociedad, la política, y las virtudes y defectos en la conducta humana".<sup>3</sup>

Cuando las primeras obras escritas por norteamericanos criollos se presentaron en Philadelphia, en 1767, ya el período colonial estaba ca

2. "It is the nature of the play and the circumstances of its production that determined the nationality of drama and not the accident of birth". Arthur Hobson Quinn. A History of the American Drama. New-York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1951, p. xiii.
3. "American began early to project themselves onto the public platform and stage, first in simple dialogues and then in standard dramatic pieces. Plays echoed, illustrated, and epitomized American notions about society, politics, and the prevailing virtues and vices in human conduct". Richard Moody. Dramas from the American Theatre. (1762-1909). Boston, Houghton Mifflin Co., 1969, p. xi.

si terminando. Hasta ese entonces se habían escrito ensayos, crónicas, - poesía y prosa, pero no teatro formal. El teatro llegó y se desarrolló - con retraso debido a la dependencia literaria e influencia política más - acentuada en otros campos, lo que postergó la creatividad dramática. La - censura prevaleció y se hizo mucho más fácil aceptar este estancamiento, - causado por los fanáticos religiosos y puritanos de las diferentes sectas - que se establecieron en el país.

El teatro norteamericano anterior a la guerra civil se convier- te en el testimonio de un nacionalismo extremo; surge una nación de un en- cuentro bélico y sangriento contra el opresor, y revierte, en cuanto al - arte escénico se refiere, en uno de ardiente pundonor y amor a la liber- tad, en obras como The Patriots (Los patriotas, 1776), del coronel Robert Munford, The Battle of Bunker's Hill (La batalla de Bunker Hill, 1727), - de John Burk, que durante años fue escenificada el 4 de julio, día de la - celebración de la Independencia de los Estados Unidos, y The Contrast (El - contraste, 1787), de Royall Tyler, cuyo "contraste" estriba en la compara- ción entre la hipocresía y la imitación de lo extranjero, en lucha abier- ta contra la honestidad criolla.

El drama que sirvió de trampolín para mostrar la opresión del - ser humano fue The Gladiator (El gladiador, 1831), de Robert Montgomery - Bird. Por cierto, se identificó esta obra, varios años después de su es- treno, en 1846, con la sufrida por los esclavos negros, más que con la - opresión de los blancos del 1776.

La conquista total de un territorio creó una serie de caracte- res y tipos <sup>4</sup>, que como el acta constitucional del país, reflejan y expre-

4. Entendemos por "carácter" y "tipo", lo siguiente:

san: la nobleza, la libertad y la caballerosidad, todo, producto de una gloria nueva, de una nación en pleno crecimiento.

La temática del teatro norteamericano, en la segunda parte del siglo diecinueve, estimula el concepto de la frontera abierta, la entrada del forastero para que radique en el país de adopción, en busca de nuevas libertades -religiosas y políticas- y la oportunidad de mejoría económica. Es la fórmula preferida para poder alentar el deseo de superación del recién llegado. La comedia de tema doméstico y de índole social presenta al inmigrante enfrentándose al medio ambiente y vencíéndolo. Son ejemplos de las luchas y logros personales de los que fundaron el país.

Walter Meserve hace una observación inteligente al ubicar el teatro del siglo XIX en los Estados Unidos, de la siguiente manera: "Cuando Ibsen comenzó a escribir sus obras en 1850, el teatro norteamericano estaba firmemente enraizado en la tradición romántica iniciada en Europa a principios del siglo XIX. Mientras las obras maestras del teatro moder

1. carácter:
  - a. Tiene el poder de la elección y la responsabilidad: es dueño de sus actos y acciones.
  - b. Puede escoger su destino, lo acepta sin rencores y sin culpar a nadie ya que lleva una significativa verdad dentro de sí.
  - c. Se mantiene en una línea de acción constante y firme desde el primer momento en que aparece en el escenario.
2. tipo:
  - a. Representa un sector de una clase social determinada o convencional.
  - b. Está estructurado dentro de un margen o peculiaridad psicológica. Ejemplos: el hombre metódico, el frío, el reticente, el hipócrita, el desconfiado, el cobarde, etc.
  - c. No tiene acción propia ni puede ser dueño de sus actos.
3. Aristóteles nos aclara la diferencia existente como una de "virtud" y "vicio": "Puesto que los que imitan representan a sus personajes en acción y estos son necesariamente buenos o malos -ya que los caracteres casi siempre se reducen a una de estas dos clases, pues todos los caracteres se diferencian por la virtud o el vicio-. Cf. Aristóteles, Poética. Madrid, Aguilar, 1966, ps. 26-27.



no de Ibsen, Shaw y Strindberg, eran montadas a finales de siglo, el espectador norteamericano estaba todavía observando el melodrama"... 5

Gracias a la nueva generación que comienza a florecer antes de la Primera guerra, presidida por Eugene O'Neill, afortunadamente se transforma el panorama escénico. Todas las facetas del teatro norteamericano fueron exploradas: el nacimiento y crecimiento de la nueva sociedad democrática, la sencillez y bondad del hombre común, la lucha de clases, la destrucción y el horror de la guerra, la explotación del hombre negro, los planteamientos psicológicos desarrollados por Sigmund Freud, etc.

La creación del PROVINCETOWN PLAYERS y del WASHINGTON SQUARE PLAYERS, se tiene que ver, en el transcurso del tiempo, como el primer intento digno de asentar un teatro propio, único y particularmente norteamericano, sin alejarse, obviamente, del teatro europeo. En cambio, grupos como el NEIGHBORHOOD PLAYHOUSE, formados y defendidos por personas adineradas y sofisticadas, con su teatro frívolo, pueril, estilizado y refinado, no aportaron nada de valor a la escena, y mucho menos al teatro que se intentaba instalar.

El WASHINGTON SQUARE PLAYERS, 1914, estaba patrocinado por artistas, rebeldes sociales, intelectuales, etc. Este clan reveló y orientó un gusto hacia las obras en un acto, aunque años más tarde se lanzaron a la elaboración de "obras grandes" de dos o más actos. Sus esfuerzos más audaces y atrevidos para la época, 1917-18, fueron la puesta en esce-

5. "When Ibsen started writing plays in 1850, American drama was still firmly rooted in the romantic tradition of early 19th century Europe. While Ibsen, Shaw and Strindberg were producing their masterpieces of modern drama near the end of the century, American playgoers were still watching the melodrama"... Walter Meserve. Discussions of Modern American Drama. Boston, D.C. Heath and Co., 1966, p. vi.

na de Ghosts (Espectros), de Ibsen, catalogada para ese entonces como una obra de vanguardia, y Mrs. Warren's Profession (La profesión de la señora Warren), de Bernard Shaw. El WASHINGTON SQUARE PLAYERS desaparece como conjunto en apenas cuatro años de brega teatral, de 1914 a 1918. Al finalizar las hostilidades de la guerra resurge y cambia su nombre al de THÉATRE GUILD, el que, unos años más tarde, tras superar la etapa de transición del "teatro europeo", daría el impulso suficiente para modernizar la escena y el que establecería el prestigio internacional del teatro norteamericano.

Con todo, el PROVINCETOWN PLAYERS gozó de más renombre que los otros dos grupos mencionados. Sucedió así porque, desde el principio de su fundación en 1915 hasta su desaparición en 1929, mantuvo la filosofía de leer y estrenar los trabajos de los propios dramaturgos norteamericanos que concebían sus obras en esos momentos: Susan Glaspell, O'Neill, y los honrosos y notables casos de Edna St. Vincent Millay, exquisita poeta, actriz y dramaturga, y el de Paul Green, quien, de buenas a primeras, con su obra In Abraham Bosom (En el regazo de Abraham), ganó el Premio Pulitzer de 1927. Desgraciadamente para esta familia, con un teatro de apenas ciento cincuenta asientos, las producciones resultaban caras y, por otro lado, el monstruo de la depresión económica, que comenzó en 1929, se apoderó de otra víctima: fue obligatorio el cierre de un teatro pequeño en capacidad numérica, pero grande en la intención, en el quehacer escénico y literario. Este teatro se identifica y se conoce como: EL TEATRO DE LOS DRAMATURGOS.

Otros círculos de esta época fueron el GREENWICH VILLAGE THEATRE, el ACTORS THEATRE, y el que logró mayor solvencia económica, el NEW PLAYWRIGHTS COMPANY, apoyado por los bolsillos de filántropos y millona-

rios. Representaron obras provocativas, pero no muy exitosas, de autores nuevos un tanto ajenos al teatro, como John Dos Passos, entre muchos otros.

Estas compañías establecidas impulsan el deseo de organizar nuevos centros en otras ciudades de Estados Unidos, y el movimiento abarca a todo el país, en teatros de molde experimental, estudiantil y folklórico.

El maestro Joseph Wood Krutch, nos aclara la fecha que marca el objetivo primario de la modificación de las ideas y la reorganización social: "En 1915 ya existía un cuerpo considerable de importantes obras extranjeras, y los ambiciosos dramaturgos norteamericanos tenían como modelos no sólo a Ibsen y a Hauptmann, a Strindberg y Shaw, sino también el drama popular de Synge, el extasiado misticismo de Maeterlinck, y la impudicia de Schnitzler".<sup>6</sup> Si estudiamos y analizamos debidamente estos nombres podemos ver el por qué este teatro pudo convertirse en un teatro sólido, con personalidad propia, y ocupar, en el estrecho margen de catorce años, un lugar prominente en el teatro mundial. Una serie de fenómenos - psicológicos, sociológicos, y en especial económicos, respaldaron ese crecimiento del teatro norteamericano, reflejo incondicional de la nueva sociedad que se estaba creando, producto directo de los diferentes grupos - étnicos que formaron a los Estados Unidos de Norteamérica. Es esa diversidad de influencias, junto con la disparidad de los escritores, que tenían poco en común en cuanto a método y pautas se refiere, lo que concre-

6. "By 1915 there was already a considerable body of serious foreign - playwriting, and ambitious American playwrights had as models not only Ibsen and Hauptmann and Strindberg and Shaw, but also the folk - drama of Synge, the rapt mysticism of Maeterlinck and the impudence - of Schnitzler". Joseph Wood Krutch. American Drama Since 1918. New York, George Braziller, Inc., 1965, ps. 14-15.

ta esos hechos. Tomemos tan sólo el ejemplo de Paul Green, a quien no le interesaba ni la forma ni la estructura dramática, sino solamente el escribir obras por escenas, como si fueran narraciones o estampas.

El decenio de la depresión -1929/39- señala una escisión grande en la escena norteamericana; los "viejos dramaturgos" -primordialmente - O'Neill y Wilder- no se comprometen con la situación mundial, y solamente algunos de ellos, no necesariamente pertenecientes a la misma generación, como Maxwell Anderson, Robert Sherwood, y S. N. Behrman, dan la cara y protestan contra el sistema y el gobierno. Aparecen los nuevos dramaturgos que quieren revolucionar la escena -partiendo de la indignación para alcanzar la dignidad-, en abierta alusión contra el beneplácito de los autores ya acomodados. Malcolm Goldstein nos aclara sobre esta colectividad: "Frecuentemente ingenuos en la confianza en ellos mismos, no obstante, produjeron un teatro de extraordinaria vitalidad".<sup>7</sup> Lo maravilloso fue que quisieron traer al escenario a profetas de la protesta social y política, y lo que consiguieron, más que nada, fue un intenso cultivo de caracteres, de seres humanos, que le demostraban a la audiencia -con su sacrificio personal- el curso a seguir en la lucha. Tal fue la aportación esencial de este teatro didáctico por sus teorías políticas y obreras, y con una posición crítica activa.

Entre los autores sobresalientes están: Langston Hughes, con su obra sobre problemas raciales Scottsboro Limited (Sociedad Scottsboro); Clifford Odets, con Waiting for Lefty (Esperando al Zurdo) sobre los gremios obreros, y a Archibald MacLeish con Panic (Pánico), sobre el fracaso

7. "Often naive in their self-confidence, they nevertheless produced a drama of extraordinary vitality". Malcolm Goldstein, "The Playwrights of the 30's". En: Downer, *ibid.*, p. 29.

de la banca. Estas fueron obras de corte marxista, escritas con el único objeto de atacar al régimen de gobierno, que ellos creían poder cambiar. Otra figura sobresaliente de este teatro de la depresión es Lillian Hellman. Ella no es una activista a lo Odets o Hughes: sólo nos lleva al conflicto de la rebelión personal, al personaje en disputa con sus principios morales, éticos y religiosos. No hay que ir a la huelga. Hellman posee el espíritu de la investigación y conoce la obra de Chéjov y sus logros. Chéjov nos brinda el teatro de la confrontación: dejar que los personajes choquen entre sí y que de esa complejidad interior brote la fábula, la historia. Hellman esboza un género de teatro en estas condiciones. Sus dos obras más importantes de ese período lo constatan: The Children's Hour (La hora de los niños), 1934, y The Little Foxes (Los zorritos), 1939. Lillian Hellman consigue lo que los otros escritores de su generación no alcanzaron: escribir un teatro que tuviera valor aparte de la temporada en que fue escrito; el antagonismo permea la escena, y merece ser escenificado hoy con frescura y vigor, distante de la era de la depresión.

El teatro de la posguerra hace germinar la comedia ligera, y las farsas urbanas de salas de recibo -"drawing-room comedies"-; de ahí que se le conozca con el epíteto de "teatro de diversión". La comedia musical implanta con sus "operettes" -entretenimiento de corte romántico- y las "extravaganzas" -divertimientos ostentosos y cursis del siglo diecinueve- un "teatro fácil", tímido y estereotipado, hecho para entretener; un teatro de antítesis frente a todo lo que estaba viviendo y sufriendo el país. Tiene éxito esta "gala première" junto a una producción cinematográfica de símbolos análogos, donde todo es grande y fastuoso: el "gran" bailarín, el "gran" circo, el "gran" carrusel, el intrépido antihéroe del "gran" casino y del "gran" hotel, el "gran" escape, la "gran"

aventura y romance con la bella joven pobre y desorientada en la "gran" - ciudad, y, por último, el más grande absurdo de todos, el "gran cowboy" - educado, fino, galante, justiciero, y cantante exquisito; casi nunca besa a la joven desventurada por considerarlo trivial y para mantener así - el distintivo de acto puro, sin ningún atisbo de vulgaridad.

Por otra parte, aparece el teatro de planteamientos serios, de una clase de seres humanos preocupados por exteriorizar los problemas de todo un pueblo y sus consecuencias inmediatas, posterior a una larga fase de depresión y guerra. Este movimiento es conocido como: LA GENERACIÓN - DE LA POSGUERRA.

Aquí discrepamos con Elliot Norton, quien estudia figuras clave como: Tennessee Williams, Arthur Miller, William Inge, y el re-descubrimiento de Thornton Wilder y Eugene O'Neill. Nos parece excesivo el paralelo del profesor Norton al situar a Edward Albee dentro de este grupo, - encabezado por Williams, en 1945. Nos dice Norton: "En el período posterior a la Segunda guerra mundial, el teatro de Broadway ha descubierto y desarrollado a dos dramaturgos importantes, Tennessee Williams y Arthur - Miller, y a un dramaturgo joven de gran promesa, Edward Albee". 8

El maestro Norton pierde proporción en su punto de vista. Se olvida de la evolución de un país de la envergadura de Estados Unidos, sa liendo de una crisis, ayudando a establecer un armisticio mundial, y asomando como un imperio económico de primera magnitud. Nos preguntamos: -

8. In the period since World War II, the Broadway theater has discovered and developed two significant new dramatists, Tennessee Williams and Arthur Miller, and one young playwright of great promise, Edward - Albee". Elliot Norton, "Broadway After World War II". En: Downer, - ibid., p. 41.

¿Cómo es posible que toda una serie de escritores representativos de un país que se ha empeñado en cimentar un orden internacional, se recupera de una bancarrota pública y oficial, emerge como una potencia de primer orden, y en el término de quince años, que separan de la aparición de Williams en el teatro -1945- a la de Albee, por primera vez en los Estados Unidos en 1960, puedan ser fusionados en una misma tendencia o escuela?

Sabemos que para principios de la década del cincuenta Estados Unidos estaba en abierta hostilidad contra Corea del Norte -Guerra de Corea-, suceso que provoca el género del rebelde social o la "beat generation", y la imagen de Marlon Brando y James Dean se idealizan. La sociedad se trastorna, aparece el evasor del servicio militar obligatorio, cobra fuerza el pronunciamiento de los derechos civiles e igualdad racial, estremeciendo al país. Ya, para las postrimerías de los años cincuenta, se encuentra como asesor en asuntos tácticos en Indochina, y nace una batalla amarga en la derrota contra Viet-Nam. Estos hechos, unidos a la temática que desarrolla cada uno de ellos, hacen dudar de la clasificación de Albee y sus colegas en ese medio de la posguerra. Albee palpa y recoge en sus obras la enajenación del ser, el rastreo del "yo" dominante, la lucha de razas y desigualdad social, un nuevo hábito y delirio de expresión verbal, ultrajante y directa, y la ruptura del núcleo familiar-tradicional. Si consideramos el impulso de prosperidad del mundo durante ese intervalo, tenemos, entre muchos otros, a una Europa y a un Japón en plan de reconstrucción, y en el alborear de la década del cincuenta, el fortalecimiento de la Organización de las Naciones Unidas. Con todo esto, a grandes rasgos, también otro erudito norteamericano como Eric Bentley, encasilla a Albee en la generación del 1945. Nos dice

Bentley: "Los elementos cómicos son la mejor parte de obras que, como un todo, no son consideradas comedias. Esto es particularmente cierto de las obras norteamericanas, y, más particularmente, en las de dos de los más prominentes dramaturgos norteamericanos del presente momento, Tennessee Williams y Edward Albee".<sup>9</sup> Ni siquiera se molesta en hacer un apartado, aunque fuera dentro de ese movimiento, para tratarlo sólo como una consecuencia lógica producto de la guerra.

En cambio, Martin Esslin, en su libro El Teatro del absurdo, coloca a Albee y a sus compañeros -Gelber, Kopit y Hivnor- en el capítulo de: "SEGUIDORES Y TENDENCIAS PARALELAS"<sup>10</sup>, y no como escritores centrados en lo que él llamó, sea acertado o no el título, "EL TEATRO DEL ABSURDO". Esslin separó a este grupo de jóvenes de Estados Unidos del "teatro del absurdo" europeo, y los ordenó en su dimensión, tiempo y espacio; a diferencia de los críticos citados que no establecen esa salvedad con los valores que aparecen en 1958-60, es decir, tres lustros más tarde de una generación que se crió, sufrió y estructuró dentro de la depresión y la guerra. Aunque reconocemos que no se trata de ensayos destinados a establecer una división generacional -ese no ha sido el propósito de sus crónicas-, sino sólo ilustrar, en una forma totalizadora y dentro de un aspecto general, el progreso del teatro de la posguerra.

Hablar del teatro de la posguerra -entendiéndose por esto el -

9. "The comic elements is often the best part of plays that, as a whole, are not considered comedies. This is particularly true of American plays, and, most particularly, of those of the two most prominent American playwrights of the present moment, Tennessee Williams and Edward Albee". Eric Bentley, "Comedy and the Comic Spirit in America". En: Downer, *ibid.*, p. 58.

10. Esslin. The Theatre of the Absurd. Op. cit., ps. 225-228.



plazo comprendido entre -1945-1956-, es hablar únicamente de Tennessee Williams y de Arthur Miller. La maestra Jean Gould nos dice lo siguiente: "Los nombres de Tennessee Williams y de Arthur Miller han sido enlazados tan a menudo que parecen ser las estrellas gemelas de Géminis del firmamento teatral, puesto que aparecieron casi a la vez, y brillaron ambos con el mismo fulgor ante las candilejas. Sin embargo, aun quienes los han atado admiten realmente que los dos dramaturgos están tan alejados entre sí como los polos, en lo que se refiere a antecedentes, personalidad y producción creadora". 11

John Gassner y Alan S. Downer, resumen, muy acertadamente, el pensamiento de Jean Gould sobre el desarrollo de este teatro, a partir del año de 1915. Nos lo explica primeramente Gassner: "Fue ecléctico, más bien que dogmático, tanto que el intento naturalista y poético fue muchas veces seguido por los mismos autores y compañías productoras. Aun desde nuestra necesaria y rápida ojeada, es abundantemente evidente que una amplia curiosidad sobre la vida y el arte, y una extraordinaria complacencia por llevar a cabo experimentos en una pluralidad de estilos, caracterizaron el movimiento". 12 El escritor Alan S. Downer, paralelamente

11. "The names of Tennessee Williams and Arthur Miller have been linked so often they seem like the twin stars of Gemini in the theatrical firmament, for they appeared at about the same time, and both shone with equal brilliance in the limelight of the theater. Yet, as all who have tied them together readily admit, the two dramatists are as far apart as the poles - in background, in personality; and in their creative output". Jean Gould. Modern American Playwrights. New York, Dood, Mead and Co., 1966, p. 247.
12. "It was eclectic rather than dogmatic, as the naturalistic and poetic aims were often pursued by the same authors and producing companies. Even from our necessarily rapid review, it is abundantly evident that a vast curiosity about life and art and a remarkable willingness to conduct experiments in a variety of styles characterized the movement". John Gassner, "Pioneers of the New Theater Movement". En: Downer, *ibid.*, p. 24.

te a John Gassner, nos dice: "El auditorio norteamericano ha sido siempre heterogéneo, proyectando el carácter de la nación y sus múltiples tensiones raciales y culturales. Pero en el pasado existía en el corazón de esta heterogeneidad una unidad, una fe común a la cual los dramaturgos podían recurrir. La fe no fue necesariamente fija y sus artículos podían cambiar de una década a otra; situándose en el presente los escritores pueden mirar hacia atrás o hacia adelante con alguna confianza de que hubo tiempo para decir lo que tenía que decir y ser entendido". 13

Gould, Gassner y Downer, recogen, pues, y amplían, el pensamiento del profesor Hewitt que nos sirve de epígrafe para este capítulo. Fue esa chispa de ingenuidad y curiosidad lo que hizo posible que este "pequeño teatro" de opción, buscando en la variedad el triunfo y el auge de un teatro nacional, se inspirara en todo; el patriotismo, las guerras, la rebelión social, política y económica, las huelgas y demandas, el crimen organizado, los derechos civiles y la discriminación racial, el explorar una identidad peculiar, y, el abrir sus puertas al mundo, aceptando todo lo que llegara, no importaba si fuera bueno o malo; lo importante era adaptarlo al perfil de vida ideada por ellos y hacerlo propio. Buscaron y encontraron en los modelos europeos un balance ajustado a su inspiración, y el mismo O'Neill 14 llegó a considerar a Strindberg como el pre-

13. "The American audience has always been heterogeneous, reflecting the character of the nation itself and its multitude of racial and cultural strains. But in the past there was in the heart of this heterogeneity a unity, a common faith to which the playwright could appeal. The faith was not necessarily fixed and its articles could shift from decade to decade; but standing on the present the playwright could look backward or forwards with some confidence that there was time to say what he had to say and to be understood". Alan S. Downer. Recent American Drama. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1961, Number 7, p. 10.

14. En unas notas a un programa del PROVINCETOWN PLAYERS en 1924, O'Neill

cursor de todo lo moderno en el teatro norteamericano.

expresó ese juicio. John Gassner, "Pioneers of the New Theater Movement". En: Downer. The American Theater Today. Op. cit., p. 24.

## 2. EL AUTOR Y SU TIEMPO

"El modernismo nunca desaparecerá, o al menos, verdaderamente, no lo sabemos; aún más, tampoco sabemos cómo puede o alcanzará su final. La historia de períodos literarios anteriores es relevante, pero, probablemente, no decisiva, puesto que el modernismo, a pesar de los precursores que uno pueda encontrar en el pasado, es, creo, una novedad en el desarrollo de la cultura occidental. Lo que sabemos, sin embargo, es que al modernismo le puede invadir días de agotamiento, cuando se manifiesta llevando el compás y esperando por nuevos senderos de libertad". 1

1. "Modernism need never come to an end, or at least we do not really know, as yet, how it can or will reach its end. The history of previous literary periods is relevant but probably, not decisive here, since modernism, despite the precursors one can find in the past, is, I think, a novelty in the development of Western culture. What we do know, however, is that modernism can fall upon days of exhaustion, when it appears to be marking time and waiting for new avenues of release". Irving Howe. Literary Modernism: "The Idea of the Modern". New York, Fawcett Publications, Inc., 1967, p. 13.  
No confundir con el movimiento, también llamado "modernismo", de origen hispanoamericano, centrado en Rubén Darío.

## a. 1958-1966

Desde antes de la aparición de O'Neill, y aun después, la tragedia constituye una expresión harto extraña al carácter de los norteamericanos. Surge en cambio un público proveniente de la comunidad comercial y financiera: industriales, banqueros, viajantes y gente dedicada a los negocios más lucrativos, que busca esparcimiento, evasión. De ahí que la comedia musical y el teatro ligero sean los únicos que rindan beneficio de taquilla. La estructura de BO hace muy difícil que otro género teatral produzca ganancias.

Además, las circunstancias de BO -costos de la puesta en escena, precio de las lunetas, toda la atmósfera y disposición mental- conspiran contra la buena recepción de las obras representativas del teatro de la posguerra europea: Esperando a Godot, Rinocerontes, etc. El público, coristas de quinta fila, se convierte en un exigente primer actor de revistas y comedias ligeras, banales y triviales. El posible imposible no puede surgir. La creación de un centro teatral norteamericano, sea Nueva York o cualquiera otra ciudad importante, donde sólo se presenten obras de vanguardia es inalcanzable. La realidad social en la que se encuentra el teatro organizado de BO no lo permitiría. El teatro-comercio prevé que sus puestas sean un éxito rotundo. Un país como Estados Unidos, que no cuenta con una larga historia teatral -Old Vic, Stratford-on-Avon, Comédie Française-, no podrá sustentar un tipo de espectáculo de avanzada. La "sociedad real" -clase media- en la que se coloca el teatro norteamericano tiene sentido únicamente dentro de la mentalidad comercial de los patrocinadores. Cuando en un país los dramaturgos e intérpretes están hermanados, pero separados de la unidad social, nunca podrán -

ser la proyección y el instrumento de ese sistema al cual son extraños. - Un teatro sin ideas propias no puede ir dirigido a una sociedad indiferente, que sólo responde al impulso de lo económico. El norteamericano está demasiado concentrado -sumergido- en sensaciones, nombres famosos, estrellas rutilantes, fenómenos electrizantes, el chispazo efervescente del momento, el "SONRÍA SIEMPRE" -always smile-, y no lo bastante inmerso en el desarrollo orgánico, en la creación de una idea fundamental del teatro. - Se conforma con la fruta, pero no cultiva el árbol.

John Russell Taylor nos brinda una definición que puede ser - aceptada tanto para el circuito teatral de B0, como para el londinense. - El "absurdo" se retrasó y fracasó, tanto en B0 como en Londres, por la de cadencia de sus escritores establecidos, y por el arraigo popular de la - comedia musical. Nos dice: "Los autores británicos nos ofrecieron una - cantidad extraordinaria de ingenuas comedias musicales; por lo demás, no - podría decirse que el "nuevo drama" tuviera mucho que ofrecer. Se vio a - dos veteranos fuera de forma: Coward con South Sea Bubble (Burbuja del - mar del sur), y Priestley con El Sr. Kettle y la Sra. Moon. Separate - Tables (Mesas separadas), de Rattigan, monarca reinante de la escena in- - glesa, todavía seguía representándose, y otro "veterano", Gerald Savory, - obtuvo un éxito meridiano con una obra un tanto chejoviana, A Likely Tale (Un cuento verosímil)". 2

Kenneth Tynan apoya a Russell: "Estoy escribiendo en la prima- vera de 1963, y cuando miro la cartelera de espectáculos que se presentan en West End, me siento un tanto descorazonado. Los viejos espectáculos -

2. John Russell Taylor. El teatro de la ira. Traducción: Floreal Mazía. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1968, p. 22.

conservan su antigua preponderancia sobre la nueva ola. En 1950, en dos de cada tres teatros de Londres se representaban dramas policiales, melodramas, farsas de dudoso ingenio, comedias de autores principiantes, grandes espectáculos musicales y revistas mediocres; poco más o menos lo mismo ocurre hoy". 3

Norton nos dice que BO, "ha producido un número admirable de obras y bastantes comedias musicales 4 -algunas triviales y tristes-, unas cuantas ingeniosas comedias frívolas, un puñado de obras de cierta distinción, y una considerable cantidad de basura". 5 Cuando dice, "un puñado de obras de cierta distinción", Norton se refiere a las primeras obras de Williams y Miller, los únicos dramaturgos que él considera de importancia en el teatro de la posguerra, junto con Edward Albee. Norton explica el por qué el público de BO no aceptaron al principio a los dramaturgos del "absurdo": "El auditorio de Broadway ha cambiado a partir de 1945, pero no para mejorar. Muestran poco interés en el teatro de propósitos serios, y casi ninguno en obras que se atreven apartarse de las for

3. "I am writing in the spring of 1963, and as I look at the list of productions available in the West End, my heart sinks a little. Old hat retains its ancient preponderance over new wave. In 1950, two out of three London Theatres were occupied by detective stories, melodramas, quarter-witted farces, debutante comedies, overweight musicals, and unreviewable revues: much the same is true today". Kenneth Tynan. Curtains. New York, Atheneun, 1964, p. 11.
4. Algunas comedias musicales de BO: Plain and Fancy (Sencillo y caprichoso), The Pajama Game (El juego de la pijama), Guys and Dolls (Chicos y chicas); obras musicales de distintos tipos: Anniversary Waltz (El vals del aniversario), Gigi, The Rainmaker (El fabricante de lluvia), etc.
5. "... has produced a number of admirable musical plays and a great many musical comedies -some of them banal and dreary- a few slick, frivolous comedies, a handful of drama of some distinction, and a considerable amount of trash". Elliot Norton, "Broadway After World War II". En: Downer, op. cit., p. 41.

mas convencionales".<sup>6</sup> Y, más adelante, para explicar el por qué las obras de Brecht, Beckett, Genet, Ionesco, Camus, etc., fracasaron en el interés del público, Norton establece el paralelo entre el público de los años veinte y sesenta<sup>7</sup>: "En los veinte y en los treinta el público de Broadway, quienes estaban fascinados con O'Neill, Anderson, Robert E. Sherwood, y Clifford Odets, habrían apoyado a los modernistas del teatro de la posguerra europea. Pero sus contrapartes de los sesenta han sido alejados de los teatros por sus precios elevados, o han encontrado un nuevo y más grande estímulo en el cinematógrafo. Sus lugares han sido ocupados por grupos poderosos de nuevos ricos, acaudalados; por los miembros de "bandos teatrales", quienes en el nombre de la caridad, pagan precios elevados para asistir al teatro, y, posteriormente, informan el valor del boleto en sus declaraciones de impuesto. Lo único que les interesa son los espectáculos ligeros y frívolos".<sup>8</sup> Si tomamos en consideración esa sensibilidad previa existente tanto en el teatro norteamericano como en el británico, podremos establecer el por qué estos dramaturgos europeos no lograron obtener los éxitos acostumbrados.

La tendencia actual del teatro, según Bernard Dort lo expone, -

6. "The Broadway audience has changed since 1945, but not for the better. They show little interest in drama of serious purpose and almost none in play which dare depart from conventional form". Ibid., p. 46.
7. Cf. "APÉNDICE BIOGRÁFICO". parte 4, ps. 286-287.
8. "In the twenties and thirties Broadway audiences, which were excited about O'Neill, Anderson, Robert E. Sherwood and Clifford Odets, would very likely have supported these modernist of the postwar European theater. But their counterparts of the sixties have either been priced out of the big playhouses, or have found a new and greater stimulation in the art movies. Their places have been taken by the newly rich, or newly wealthy, a large group; by members of "theater parties", who in the name of charity pay high prices to go to the theater and subsequently write off the ticket prices on their income taxes. They are interest, in nothing but the lightest, most frivolous kind of entertainment". Norton, op. cit., ps. 47-48.



es "la de su aptitud para representar la realidad contemporánea, para poner en escena el mundo en que vivimos".<sup>9</sup> Esta elaboración de la "nueva-visión" de la realidad, en nuestro caso, la realidad norteamericana que - Albee, aunque sea fragmentada, presenta en sus obras, tiene, como toda obra que se le brinda al espectador, el poder de ser elegida o rechazada, ya que acomete directamente de esa parte de la sociedad que se quiere presentar. El teatro es, por lo reducido de su alcance, al contrario de los medios masivos de comunicación -radio, cine, televisión, revistas, etc.-, el que puede darle, al menos, un rato de placer y suscitar reflexiones en el espectador, presentando imágenes de "su" vida social. Indudablemente, una sociedad estructurada en el valor de los bienes materiales no puede aceptar un teatro que les perturbe su vida particular.

En Estados Unidos el teatro de dudosa tesis política lo constituye el drama social: vínculo entre el teatro y la política; puede ser directo y positivo, y otras, indirecto y negativo. El nuevo teatro norteamericano es una consecuencia directa del clima sociopolítico de la sociedad donde enraizó. Albee representa la desesperación, y en ciertos casos (Bessie Smith), una protesta "indirecta" contra la sociedad donde vive. Presenta al hombre acorralado -Jerry-Peter-Julían- con su clamor amargo - que trasunta una sensación de impotencia. Presenta a toda la sociedad de Norteamérica como un lío espantoso -las obras del primer ciclo, junto con Virginia Woolf-, un fraude ridículo e impotencia moral y sexual (La pequeña Alicia), y una farsa trágica de "cocktail" familiar (Balance delicado). Nada se puede hacer, según los personajes de Albee, excepto sufrir, espe-

9. "... celle de son aptitude à représenter la réalité contemporaine, à mettre sur la scène le monde dans lequel nous vivons". Bernard Dort. Théâtre Réel: "Une propédeutique de la réalité". Paris, Editions du-Seuil, 1955, p. 7.

rar, y aceptar. ¿Por qué? Albee no nos lo explica, ni siquiera lo insinúa. El presenta y espera, como muchos de sus personajes. Se burla y rompe los lazos del decoro y la razón -todas sus obras- para ir en busca de algún "místico" alivio sadomasoquista. Para Albee todas las creencias heredadas carecen de sentido. De ahí por qué se refugia principalmente en personajes anacrónicos -Grandma-, en situaciones pasadas en pro de derechos civiles de los años treinta (Bessie Smith), en la figura patriarcal y dominante del padre (Virginia Woolf), el poder que representa la iglesia (La Pequeña Alicia), y la atmósfera moral de la familia con sus enredos domésticos y eróticos (Balance delicado). Al principio, esta tendencia anarquizante de Albee tuvo éxito y cumplió una función positiva. Pero la persistencia, sin presentar soluciones inmediatas, conduce a la postre a un conformismo enervante. Las piezas de "estado de ánimo" o creadas en la mente del protagonista se ha vuelto redundante. Albee permanece en la hipótesis de que nada es cambiante, si nosotros no deseamos cambiarlo. <sup>10</sup> El callejón sin salida está presente.

La época en que surge Albee es la inmediata a la ola de conformismo y terror macartista <sup>11</sup> que llevó a los hombres a encerrarse en sí mismos. La beat-generation evitará el "contacto" físico bailando el "rock", y los jóvenes se refugiarán en el "ghetto" de su propio yo. Los vínculos con el mundo exterior se aflojan. Ser "beat" se convirtió en ideal por omisión. Esto echó los cimientos para la literatura del teatro de Albee y sus congéneres. Albee proyecta la agonía de una sociedad que ha dejado de ser real, un estado que reduce al individuo a la condición

10. Cf. "CAP. I", parte 4, p. 135, "INTRODUCCIÓN PRIMER CICLO", p. 145, y "CAP. IV", parte 2, ps. 251 y 255.

11. Cf. "CAP. IV", parte 2, ps. 247-248 y "APENDICE BIOGRÁFICO", parte 3, p. 283.

de salvajes, porque ha vivido en un escombros de creencias demolidas. Albee está consciente de que el norteamericano no ha alcanzado su plenitud; no se ha desarrollado del todo, ni como hacedor ni como persona consentimientos, ha hecho las paces consigo mismo o con el mundo. La cómoda "forma de vida norteamericana" ya le aburre y no logrará curar la herida; se identifica con los inadaptados -Jerry-, los rechazados -Bessie y Grand ma-, los solitarios -la Enfermera y el Joven-, el conformista social -Peter-, los frustrados sexuales -Mommy y Daddy-, los iracundos -George y Martha-, los cotidianos -los matrimonios de Balance delicado-, el fracasado y la mujer devoradora de hombres -Julián y Alicia-. No tiene héroes.- Todos sus personajes centrales -al igual que los secundarios- maldicen, se quejan, añoran, y están perdidos dentro de su ámbito de acción. Albee presenta la inmadurez del pueblo norteamericano como una herida lacerante. Herida que puede ser superada si el pueblo decide hacerlo.

En las confesiones que Albee le hace a Howard Greenberger, establece que las influencias que él pueda tener las adquirió de la lectura de cientos de obras y asistiendo a representaciones teatrales: "La única manera de aprender el arte y el oficio de escribir obras es leyendo cientos de ellas, buenas o malas, y ver otras tantas, buenas o malas. Si usted saca algo positivo de estos trabajos, añádale un poco de intuición dramática más un tanto de habilidad creadora, entonces tendrá la oportunidad de crear, aunque sea una obra".<sup>12</sup> Rechaza cualquier intento de que le adjudiquen influencias y de que intelectualicen su trabajo: "Todo lo -

12. "The only way to learn the art and craft of playwriting is to read hundreds of plays, good and bad, and see hundreds of plays, good and bad. If you make any sense out of that groundwork, add to it a kind of dramatic intuition, plus a certain amount of creative ability, then you have a chance of creating at least one play". Edward Albee, "The playwright". En: Greenberger, *Ibid.*, p. 54.

logro por ósmosis. No intelectualizo lo que recibo". <sup>13</sup> Acepta que lo que sabe, lo conoce porque ha estado involucrado con el teatro toda su vida: "Ciertamente, asistiendo a los teatros, viendo ensayos, volviendo a ver las obras, y observando los esfuerzos que otras personas hacen, me ha dado voluntad, que sin lugar a dudas, ha tenido efecto en mi trabajo posterior del libreto original". <sup>14</sup> Para justificar por qué él pudo mantenerse en cartelera y no los otros autores de su generación, dice: "El dramaturgo no sólo escoge quién va a producir su obra, sino, también tiene el completo control sobre quiénes van a ser los actores, el director, y cómo va a lucir el decorado. Y si los escritores se acordaran de ejercer su autoridad con cierta humildad -no para ser mirado con desdén por actores primadonas, directores de un sistema, o productores que se creen actores, directores y autores-, deben surgir de producciones con obras que completen sus objetivos. (para bien o para mal). He descubierto que prefiero tener una obra representada como la visualizo. De esta manera me puedo adjudicar el crédito o soportar las culpas". <sup>15</sup> No estructura sus obras en términos de servicios de entrega de mensajes, sino como obras teatrales, obras que suceden tras la idea, la idea implícita. Es aquí donde Albee necesita del

13. "I get everything by osmosis. I don't intellectualize what I do receive". Ibid., p. 59.
14. "Certainly, being in theaters, watching rehearsals, over-seeing productions, and viewing other people's efforts has given me insight that undoubtedly has had some effect on my work after the original script". Ibid., p. 59.
15. "The playwright not only chooses who is going to produce his play, but also he has complete control over who the actors are going to be, who the director will be, and what the set is going to look like. And if playwrights will remember to exercise their authority with a certain-humility -not to be browbeaten by prima-donna actors, powerhouse directors, or producers who think they're actors, directors, and playwrights- they can emerge from productions with plays that fulfill their aims (for better or worse). I have found that I prefer to have a play of mine staged as I see it. That way I can take the credit myself or bear the blame myself". Ibid., p. 59.

director. Para que la obra "suceda" fuera del manuscrito, en la experiencia viva. Alan Schneider, según Albee lo expresó, es el "esclavo" que él utiliza al servicio de la obra representada. Estas son las razones por las cuales Albee ha podido permanecer en el teatro por más de veinte años. Martin Gottfried nos dice: "En Broadway, donde la poderosa derecha tiene su asiento, el ala izquierda ha levantado el campo -o se lo han levantado-. Con su público al garete, el antagonismo de la crítica, el desconcierto de los productores, y otra generación de directores, la izquierda encuentra prácticamente imposible poner un drama. Edward Albee es el único autor de izquierda que hace representar sus obras regularmente en el teatro norteamericano de hoy, y la razón primordial de ello es que cuenta con el apoyo de su propia compañía productora izquierdista -Richard Barr, Clinton Wilder y el mismo Albee-. Albee cuenta con su propio director de izquierda, Alan Schneider. La escisión de las alas es tan extrema que se necesita todo esto para que se representen regularmente en Broadway las obras de un autor de izquierda".<sup>16</sup> Estas son razones claras de por qué también los europeos fracasaron en B0. La izquierda fue la que se preocupó de alentar la producción de obras de dramaturgos contemporáneos de primera fila -Genet, Ionesco, Pinter, y sobre todo, Beckett. Pero tal influjo se ha esfumado. Solamente Albee y sus producciones combinadas han po-

16. "On Broadway, where the powerful right makes its home, the left-wing has folded its tents -or has had them folded for it-. With its audience adrift, the critics antagonistic, the producers baffled, the directors of another generation, the left-wing finds it virtually impossible to put a drama into production. Edward Albee is the only consistently produced left-wing playwright in today's American theater and the primary reason is that he has his own left-wing producing company behind him (Richard Barr, Clinton Wilder and Albee himself). Albee even has his own left-wing director in Alan Schneider. The wing split is so extreme that all of this is necessary for a left-wing playwright to be performed on Broadway on a regular basis". Gottfried. A Theater Divided. Ibid., p. 56-57.

dido sobrevivir. Gottfried nos dice: "Albee, Wilder y Barr están solitarios en esta empresa, tan solitarios como están en la promoción del teatro experimental". 17

Jean Jacquot resume todo lo hasta ahora expuesto: "Aun durante el proceso de creación el autor debe resolver problemas estéticos. La historia del teatro de este siglo es, desde muchos puntos de vista, la historia de la liberación progresiva de una representación fotográfica de la realidad, carente de estilo y, en definitiva, convencional. Se han explotado otras técnicas a menudo inspiradas en un teatro muy alejado de nosotros en el espacio y en el tiempo -O'Neill, y su teatro de máscaras, selva y tambores-, y susceptibles de devolver a la escena su poder sobre la imaginación y la emoción. Inclusive, a veces se han mezclado los planos de la realidad y del sueño -Albee- al punto de que no es posible ya discernir entre uno y otro. Parecería que la preocupación del teatro contemporáneo consistiera en dar a la poesía dramática un apoyo seguro en la realidad". 18 Albee nos presenta la incomunicación de la comunicación; es decir, el intento de la comunicación humana por medio de una imagen de

17. "Albee, Wilder and Barr are very much alone in this enterprise -as alone as they are in the promotion of experimental dramas". Ibid., p. 69.  
CF. "INTRODUCCION", p. 13, "CAP. I", parte 2-C, ps. 63-64 y "APENDICE BIOGRÁFICO", parte 4, ps. 285-286.
18. "Dans sa création même l'auteur doit résoudre des problèmes esthétiques. L'histoire du théâtre en ce siècle est, à beaucoup d'égards, celle d'une libération à l'égard d'une représentation photographique, terne, et en fin de compte conventionnelle de la réalité. On a cherché d'autres techniques, inspirées souvent par un théâtre éloigné dans l'espace et dans le temps, et susceptibles de rendre à la scène son pouvoir sur l'imagination et l'émotion. On a même parfois mêlé les plans du réel et du rêve au point de les rendre indiscernables. Dans ce domaine le souci actuel paraît être de chercher à la poésie de théâtre un appui sur dans la réalité". Jacquot, "Avant-propos". Ibid., p. 6.

la vida norteamericana.

b. CALIFICATIVOS APLICADOS AL "NUEVO TEATRO NORTEAMERICANO"

Al teatro que surge inmediatamente a la par con el de Albee, o el que se realiza posteriormente a los éxitos de este autor -1960 en adelante-, se le calificó con diversos nombres. Presentaremos algunos de ellos, los que consideramos más importantes, por parecernos que son los que mejor describen el movimiento teatral de fines de los años cincuenta y principios de la década de los sesenta en Estados Unidos.

Robert Brustein se opone a Esslin, y hace una crítica de inconformidad hacia el "absurdo"; tampoco considera al "absurdo" como un nombre apropiado para el teatro de la posguerra norteamericano. Prefiere el término de "avant-garde drama" y el de "experimental plays" -obras experimentales-. Nos dice: "Que los caprichosos y los traficantes de modas hayan comenzado a explotar el "avant-garde drama", es particularmente culpa de Martin Esslin -porque su libro, El teatro del absurdo, en cierto modo, ha determinado la forma y el contenido de esta explotación".<sup>19</sup> Y más adelante, hablando sobre una obra de Kenneth Koch, George Washington-Crossing the Delaware in 3 X 3 (Jorge Washington cruzando el Delaware en 3 X 3), dice que es: "otro programa de obras experimentales, de corta duración".<sup>20</sup>

19. "That the faddist and the fashionmongers have now begun to exploit the avant-garde drama is hardly the fault of Martin Esslin -but his recent book, The Theatre of the Absurd, has partly determined the shape and content of this exploitation". Robert Brustein, "The Absurd and the Ridiculous". En: Seasons of Discontent. New York, Simon and Shuster, 1965, p. 60.

20. "... another -short-lived- program of experimental plays". Ibid., p. 62.

Ya para 1962, Gerald Weales -al igual que Richard Barr-, <sup>21</sup> du daba del "gran" teatro del "absurdo" que comenzaba a gestarse en Estados Unidos, y lo consideraba como un movimiento teatral convencional, aunque sin quitarle el calificativo de "nuevo". Nos dice Weales: "Para muchos, los nuevos dramaturgos, quienes han crecido en "off-Broadway", han sido tan convencionales como sus contrapartes de Broadway". <sup>22</sup> Y más adelante: "Ahora que "off-Broadway" se ha convertido en un Broadway en miniatura, es probable que tengamos patrones de montajes similares". <sup>23</sup> En otro libro, Weales cataloga este "movimiento" con el nombre de "The Other Theater" -El otro teatro-, o "The new theater" -el nuevo teatro-. <sup>24</sup>

Allan Lewis también ataca esta transformación de "off-Broadway". Nos aclara Lewis: "A largo plazo, "off-Broadway" se ha convertido en un pequeño Broadway financiero, no una estética, una rebelión". <sup>25</sup> Al teatro que se desarrolló en esos años, Lewis le llama "the theater of today" -el teatro de hoy-. <sup>26</sup>

21. Cf. "APENDICE BIOGRÁFICO", parte 4, ps. 286-288.

22. "For the most part, the new dramatists who have grown up off-Broadway have been as conventional as their Broadway counterparts". - Gerald Weales, "Off-Broadway". En: American Drama Since World War II. New York, Harcourt, Brace and World, Inc., 1962, p. 223.

23. "Now that off-Broadway has become Broadway in miniature, it is likely that we will get similar production patterns". Ibid., p. 223.

24. Gerald Weales, "American Drama in the 1960's". En: The Jumping-Off Place. London, The Macmillan Company, 1969, ps. 254-257.

25. "To a large extent, off-Broadway has become a minor Broadway, a financial, not an aesthetic, rebellion". Allan Lewis: "The Theatre - Off-Broadway and Off-Off-Broadway". En: American Plays and Playwrights of the Contemporary Theatre. New York, Crown Publishers, Inc., 1970, p. 231.

26. Allan Lewis, "The Purpose of Playing". Op. cit., p. 13.



Ruby Cohn cataloga este movimiento teatral de los años sesenta con los nombres de: "New Theater" -Nuevo teatro-, "today's theatre" -teatro de hoy-, o sencillamente como "today's young theater" -teatro joven de hoy-; al teatro por hacerse lo llama "future drama" -drama del futuro-. Nos dice: "Aunque el diálogo teatral se sigue escribiendo, está hoy desvaneciéndose dentro del medio escénico de lo que sin cohesión llamamos el - Nuevo teatro. Los innovadores teatrales se han vuelto concientes de la - totalidad de la experiencia teatral". "Así, que esa penetrante desconfianza del lenguaje nutre la falta de naturalidad teatral del teatro de hoy". "Después de siglos de dramaturgia aristotélica, Artaud es la fuerza profética del teatro joven de hoy". "... el libreto ha sido suplantado por encantamiento, improvisación, laboratorio, participación, estilo de vida. Cómo puede afectar al drama futuro -si es que hay un drama futuro- permanece como una interrogación abierta". 27

Lee Baxandall, en el ensayo "The Theatre of Edward Albee" -El teatro de Edward Albee-, no menciona el término "absurdo" en todo el estudio; no hace alusión a ningún escritor europeo, escuela, o tendencia. Tampoco establece las "influencias" que puedan haber servido a Albee, para poder estructurar su teatro "absurdo"; sólo se limita, sin dar ninguna explicación o definición concreta, a llamar al grupo de escritores que sur-

27. "Though theater dialogue continues to be written, it is today fading into the background in performance of what we may loosely call the - New Theater. Theater innovator have become self-conscious about the whole of theater experience".  
 "So that pervasive mistrust of language nourishes the self-conscious theatricalism of today's theater".  
 "After centuries of Aristotelian dramaturgy, Artaud is the vatic force of today's young theater".  
 "... scripted dialogue is being replaced by incantation, improvisation, laboratory, participation, life style. How that may affect - future drama -if there is a future drama-remains an open question".- Ruby Cohn, "Artaud versus Aristotle in America". Op. cit., ps. 4 y 6.

gen en esa época, como "The Now generation" -La generación actual-. 28

En el libro, The Theatre of Revolt -El teatro de la rebelión-, Robert Brustein se conforma con el nombre de "teatro de la rebelión", y usa la frase de "teatro del absurdo" en forma irónica: "Una rebelión existencial es el impulso dominante detrás de las obras de Williams, Albee, Gelber, y Pinter -por no mencionar a Beckett, Ionesco, y a todo el "teatro del absurdo". 29

George E. Wellwarth, en su ensayo "Hope Deferred" -Esperanza aplazada-, establece una diferencia notable al llamar al teatro norteamericano como el "new American drama" -nuevo drama norteamericano-, y al teatro del "absurdo" francés lo llama "French avant-garde theater" -teatro de vanguardia francés-. Nos dice Wellwarth: "El hecho es de que existieron bastantes obras del nuevo drama norteamericano, muchas de ellas tan interesantes como sus contrapartes inglesas". 30 Y más adelante: "Nada lo protege -a Jerry-, y, consecuentemente, siente la completa agonía de conocer el mundo tal cual es -como lo hacen, por ejemplo, los vagabundos de Beckett, o los impedidos de Adamov, o cualquier número de otros personajes del corriente teatro de vanguardia francés". 31

28. Lee Baxandall, "The Theatre of Edward Albee". En: Tulane Drama Review. Vol. 9, Number 4, Summer 1965, ps. 19-40.
29. "And existential revolt is the dominating impulse behind the plays of Williams, Albee, Gelber, and Pinter -not to mention Beckett, Ionesco, and the entire "theatre of the absurd". Robert Brustein. The Theatre of Revolt. Boston, Little, Brown and Co., 1964, p. 27.
30. "The fact is that there have been plenty of new American dramas, most of them every bit as interesting as their English counterparts". Wellwarth, "Hope Deferred". Op. cit., p. 274.
31. "Nothing protects him -Jerry-, and, consequently, he feels the full agony of knowing the world as it really is -as do, for example, Beckett's two tramps or Adamov's cripples or any number of other characters from the current French avant-garde theater". Ibid., p. 277.

Gilbert Debusscher prefiere el nombre de "generation of 1960" - generación de 1960-, para llamar al Nuevo teatro norteamericano: "Este proceso de virulenta crítica social, dando paso al desencantado cinismo, caracteriza al teatro norteamericano desde Clifford Odets y Lillian Hellman, hasta Arthur Miller, y la generación de 1960". 32

John Russell Taylor reitera los nombres de "el nuevo drama" y el de "la nueva ola teatral", para poder describir al teatro inglés que surge en 1956. Estos nombres se pueden aceptar para el "movimiento" teatral que surgió en Estados Unidos unos años más tarde. Wellwarth acepta este intercambio. Nos dice Russell: "desde 1956 fue producida una considerable cantidad de obras de dramaturgos de menos de cuarenta años, y cuando fracasa un ejemplo del "nuevo drama", resulta demasiado fácil responsabilizar del fracaso a la novedad. Pero sea como fuere, "el nuevo drama" es un rótulo que puede ser presentado con facilidad contra su dueño -probablemente involuntario-". 33 Uniendo el término de "el nuevo drama" con la producción teatral del dramaturgo, dice que se le debe conceder "el más leve derecho a considerarse miembro de la nueva ola teatral". 34

Alan S. Downer le confiere un carácter y personalidad propia al Nuevo teatro norteamericano, y cataloga el "movimiento" como uno hecho por una "más joven generación de dramaturgos" -"younger generation of -

32. "This process of virulent social criticism giving way to disillusioned cynicism characterizes the American theater from Clifford Odets and Lillian Hellman to Arthur Miller and the generation of 1960". Gilbert Debusscher. Edward Albee: Tradition and Renewal: "The Shadow of O'Neill". Brussels, Royal Library of Belgium, 1967, p. 2.

33. John Russell Taylor, "Epílogo: Arte y comercio". Op. cit., p. 309.

34. Ibid., p. 310.

wrights"-: "dramaturgos como Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter, y -sobre todo-, Jean Genet, nos enviaron sus frutos y han encontrado aceptación entusiasta, particularmente entre la generación más joven de dramaturgos". 35 Y más adelante: "son importantes no sólo por ensanchar o internacionalizar el repertorio norteamericano, sino porque ellos han sido abstraídos dentro de la experiencia de los escritores norteamericanos. Edward Albee y Murray Schisgal, reconocen la deuda que tienen con Genet, aun cuando ninguna de sus obras sea una imitación de Genet". 36 Y, termina diciendo que las obras de los dramaturgos es "distintamente suya, norteamericana". 37

George E. Wellwarth, en el prefacio de su libro, El teatro de protesta y paradoja, no acepta el que se llame "movimiento" -"movement"-, al teatro que se desarrolla en Estados Unidos, a finales de la década del cincuenta. Nos aclara: "Norteamérica ha sido incapaz de producir bastantes dramaturgos trabajando al mismo tiempo con el suficiente genio semejante para que sea llamado un "movimiento". Sin embargo, ha producido un pequeño número de brillantes, disparejos, dramaturgos singulares, tales como Edward Albee, Jack Gelber, Arthur Kopit, y, sobre todo, Jack Richardson". 38

Y más adelante: "La falta de un "movimiento" en Estados Unidos se debe a -

35. "... such playwrights as Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter and -above all- Jean Genet have sent us their offspring and have found enthusiastic acceptance, particularly among the younger generation of playwrights". Downer, "The Future of the American Theater". Op. cit., p. 198.

36. "... are important not merely for broadening or internationalizing the American Repertory but because they have been absorbed into the experience of American playwrights. Edward Albee and Murray Schisgal both acknowledge a debt to Jean Genet, yet none of their plays is an imitation of Genet". Ibid, p. 198.

37. "... distinctly his own, and American". Ibid., p. 198.

38. "America alone has been unable to produce enough dramatist working ar-

la gran dificultad de conseguir una obra producida en un teatro comercial y por el torpe rechazo de los críticos de New York, de unirse y formar una jubilosa sección para el drama norteamericano". 39

El teatro de "vanguardia" en Estados Unidos sobrellevó muchos defectos y algunas virtudes. Los defectos ya los hemos presentado: carencia de un grupo considerable de autores que tuvieran una visión unitaria del mundo que los rodeaba, y que formaran un "movimiento", lo costoso del montaje escénico, la falta de una crítica consciente y responsable que supiera alentar a los dramaturgos jóvenes, la apatía del público, acostumbrado a espectáculos frívolos y convencionales, etc. Entre las virtudes, la que pudo hacer de este teatro un movimiento, por lo menos a nivel nacional, fue el de la "norteamericanización", que nos expone Downer. Todos los dramaturgos de la vanguardia norteamericana supieron asimilar lo extranjero, y pudieron volcarlo hacia algo que fuera de ellos: no rechazaron las influencias, sino que las asimilaron, y las transformaron.

### c. DESARROLLO DE "OFF-BROADWAY" Y "OFF-OFF-BROADWAY"

A Edward Albee se le hizo imposible representar su primera obra en BO y OB; por cierto "milagro" la obra se representó en Alemania. Albee nos narra esta aventura: "... un joven compositor amigo mío, William Flanagan, leyó la obra, le gustó, y se la envió a varios amigos, entre

39. "The lack of a "movement" in the United States is due to the much greater difficulty of getting a play produced in the commercial theater and the stubborn refusal of the New York drama critics to get together and form a cheering section for the American drama". Wellwarth, "Hope Deferred". Ibid., p. 274.

ellos a David Diamond, otro compositor norteamericano residente en Italia; a Diamond le encantó y se la envió a su amigo, el actor suizo Pingas Braun; a Braun le gustó, e hizo una grabación, haciendo ambos papeles; se la envió a la Sra. Stefani Hunzinger, quien dirige el Departamento de drama de S. Fisher Verlag, una casa editora de Frankfurt; ella, a su vez... bueno, a través de ella llegó a ser representada en Berlín. De Nueva York a Florencia, a Zurich, a Frankfurt, a Berlín. Y, finalmente, de vuelta a Nueva York..." 40

Albee regresó triunfante, con créditos a su haber, y su obra pudo ser representada OB, en el PROVINCETOWN, teatro que él y su grupo de asociados rentaron. En otras palabras, BO no es de inclinaciones propias para dramaturgos noveles, o nada que sea del tipo experimental. Albee lo comprendió, y se empeñó en crear el THEATER '60's-PLAYWRIGTS' UNIT -Unión de escritores-. Entre los dramaturgos más sobresalientes que surgieron están: Le Roy Jones y Mart Crowley, con sus obras The Dutchman (El alemán), y The Boys in the Band (Los muchachos del combo), respectivamente. Sam Shepard, con Icaru's Mother (La madre de Icaro), y America Hurrah, de Jean-Claude van Itallie. Albee explica: "A los que escogemos les damos el teatro para que trabajen, les conseguimos los actores y los directores, lo mismo que espectadores. Cada uno contribuye con sus talen

40. "... a young composer friend of mine, William Flanagan by name, looked at the play, liked it, and sent it to several friend of his, among them David Diamond, another American composer, resident in Italy; Diamond liked the play and sent it on to a friend of his, a Swiss actor, Pinkas Braun. Braun liked the play, made a tape recording of it, playing both its roles, which he sent on to Mrs. Stefani Hunzinger, who heads the drama department of the S. Fischer Verlag, a large publishing house in Frankfurt; she, in turn... well, through her it got to Berlin, and to production. From New York to Florence to Zurich to Frankfurt to Berlin. And finally back to New York..."- Albee. Two Plays (A), New York, A Signet Book, 1963, ps. 7-8.

tos sin paga, y de esta manera estos jóvenes pueden experimentar y ver - sus obras montadas sin la presencia de los críticos. Pueden escalonar - sus trabajos; pueden realizar trabajos completos. Es un taller donde pue - den cometer errores inteligentes y aventuras osadas, antes de que se en - frenten al mundo del teatro comercial". 41 Albee consigue un público de - clase media que desee pensar y OB se convierte en el centro del teatro - serio. Pudo representar cinco de sus obras en acto, y, con ¿Quién le te - me a Virginia Woolf? invadió BO. De ahí en adelante utiliza ambos circui - tos, según sea la obra y los requisitos que exija su puesta en escena. - Es el único dramaturgo de esta época que puede lograrlo.

¿Qué sucedió unos años antes de que apareciera Edward Albee co - mo dramaturgo? La teoría más sobresaliente de todas es la de James H. Brid - well, quien en su tesis doctoral, The Theater of the Anti-Absurd -El tea - tro del anti-absurdo-, establece en 1959, con las obras The Connection - (La conexión), de Jack Gelber, y The Brig (La prisión), de Kenneth Brown, el teatro anti-absurdo, montadas por el Living Theatre. Los críticos ga - cetilleros prefirieron catalogar estas obras como afiliadas al movimiento "absurdo" europeo. ¿Por qué? ¿Se interrogaron a conciencia estudiando - las obras? Si lo hubieran hecho se darían cuenta que las obras lo que - presentan es una tesis opuesta al absurdo. Bridwell establece la diferen - cia entre el absurdo y el anti-absurdo: "No solamente en la forma de la - pieza, sino también en el tema puede uno extraer los primeros avisos del -

41. "Those we've chosen are given the theater to work in, and we get - actors and directors for them, as well as audiences. Everybody - contributes his talents without pay, and these playwrights can - experiment and see their plays staged without the critics. They can - do works in progress; they can do complete works. It's a laboratory for them to make intelligent mistakes and braves adventures before - they have to face the commercial world of the theater". Albee, "The Experts in Conversation". En: Greenberger. The Off-Broadway Experi - ence. Op. cit., p. 62.

anti-absurdo. La diferencia principal entre el teatro del absurdo y el anti-absurdo, está, en que el primero demuestra la enajenación y la soledad, y el segundo muestra las unidades y las conexiones. Visto dentro de este contexto, el título de La conexión se vuelve doblemente significativo. La "conexión" es, literalmente, la persona que supe la heroína, pero, en un sentido más amplio, es esa "cosa" que "conecta" al hombre con la realidad exterior. La obra propone el tema de que conexiones de ese tipo son necesarias para unir al individuo con su medio ambiente. Dustru ya las conexiones y destruirá la definición del individuo. El personaje de más arraigo filosófico, Solly, pregona en pocas palabras la necesidad de la conexión: 'Al igual que nosotros ustedes están hambrientos por lograr una poca de esperanza. Así que esperan y se atormentan. El dilema de la esperanza. El dilema de olvidar. El aprieto de recordar, de estar triste, de ser feliz, de ser, ser'.<sup>42</sup> La segunda conexión que se establece es la de la realidad de los adictos, con la realidad del auditorio. Tan adictos son ellos con la heroína como el auditorio que es esclavo de un horario de trabajo, que lucha por el próximo dólar, el poder com

42. "Not only in the form of the play but also in the theme can one extract the first hints of anti-absurdity. The chief difference between theater of the absurd and anti-absurd is that the former shows alienation and isolation, and the latter shows unities and connections. Seen in this context, the tittle The Connection becomes doubly significant. The "connection" is literally the person who supplies the heroin, but in a broader sense, is that "thing" that "connects" a man with the reality outside him. The play proposes the theme that connection of some Kind are necessary to unite the individual with his environment. Destroy the connectedness and you destroy the definition of the individual. The play's most philosophical character, Solly, verbalizes in a nutshell the need for connections: 'And like the rest of us you are a little hungry for a little hope. So you wait and worry. A fix of hope. A fix to forget. A fix to remember, to be sad, to be happy, to be, to be'. James Bridwell. The Theater of Anti-Absurd: "The Living Theater". Florida State University Microfilms, 1971, ps. 69-70.



prar un abrigo nuevo, adicto a las aspirinas y a las vitaminas; el espectador está más "atrapado" que los adictos. Se establece la pared entre el auditorio y el escenario. Bridwell compara la obra con Esperando a Godot. Nos dice: "En Godot, el hecho de que los personajes continúen esperando sin esperanza se convierte en la esencia del absurdo; aun la esperanza es absurda. En La conexión, sin embargo, la espera por la conexión que realmente funciona es todavía un ideal válido. El ideal básico -las conexiones como eslabones- están representadas como una necesidad genuina". 43

En la obra La prisión, de Kenneth Brown, sucedió lo mismo. Bridwell nos sale al paso: "Como La conexión, la acción de la obra está reducida a las privaciones esenciales: un día de vida en una prisión de la marina. Comienza cuando los prisioneros son despertados, y continúa a todo lo largo de una obtusa rutina: lavar, comer, fumar, asear la barra-ca, ser golpeados y humillados, leer el manual, y regresar a la cama. Son autómatas, llamados por números, y desarrollando las obligaciones requeridas simplemente para permanecer vivos. Es un ejercicio dramático de la vida restringida a su máxima capacidad". 44 Y más adelante: "El mundo de La Prisión es el mundo de La conexión, intensificado, ya que remueve to

43. "In Godot, the fact that the characters continue to wait against all hope becomes the ultimate absurdity; even hope itself is absurd: In The Connection, however, the waiting for a connection that really works is still valid ideal. The basic ideal -connections as links- is portrayed as a genuine human need". Ibid., p. 71.

44. "Like The Connection, the action of the play is reduced to the barest essentials: life in a marine prison for one day. The play begins as the prisoners are awakened, and continues through the day's pointless routine: washing, eating, smoking a cigarette, cleaning the brig, getting beaten and humiliated, reading the Marine manual, and back to bed. The prisoners are automatons, referred to only by number, and performing the required tasks simple to stay alive. It is a dramatic-exercise in the life restricted to its minimum point". Ibid., ps. 72-73.

das las conexiones. Los hombres en la prisión están separados, son fugitivos -alejados de las leyes de una sociedad normal. Existen dentro de un mundo separado que genera su propia consistencia interna y enferma. El mundo de la prisión no permite conexión de ninguna índole -tampoco como un eslabón hacia el mundo exterior. La camaradería y las necesidades humanas de la conexión son desterradas y en su lugar aparecen las órdenes, los gritos, la violencia, y el dolor. Todavía este mundo de la prisión, aun cuando a primera vista parece enfermo, puede, finalmente, ser reemplazado por nuestro mundo. Así como Gelber enfatizó que el mundo de los adictos crea un microcosmo con relación al macrocosmo del auditorio, Brown también subraya que estamos en la prisión de la sociedad. Como los prisioneros, vivimos como autómatas degradados a las restricciones sociales y legales".<sup>45</sup>

Este teatro anti-absurdo representado por el Living, y propuesto por Bridwell, es el que existía en OB antes de la aparición de Albee como dramaturgo en 1960. Es así, como Albee, al igual que Gelber y Brown, fue encasillado por los críticos como "absurdista", por el simple hecho de que había adoptado unas ideas de los autores europeos. Bridwell resume su tesis del anti-absurdo como "el movimiento que más a fondo examina las dimensiones del valor individual -y particularmente de cómo el valio-

45. "The world of The Brig is the world of The Connection, intensified - by removing all the connections. The men in the prison are apart, - outlaws -outside the laws of normal society. They exist inside a - separate world that generates its own internal and insane consistency. Their prison world permits no connections of any kind -either - as a link to the outside world. The comradeship and human needs of - The Connection are banished and in their place are put commands, - shouts, violence, and pain. Yet this prison world, however insane - it appears at first, can eventually be substituted for our own world. Just as Gelber emphasized that the world of the addicts was a microcosm of the audience's macrocosm, so Brown also emphasizes that we are in the prison of society. Like the prisoners, we live like - degraded automatons to social and legal restrictions". Ibid., ps. 73-74.

so "Yo", puede estar emparentado y ser unido con otros "Yo" en esa abstracción llamada sociedad".<sup>46</sup> Para Bridwell, el anti-absurdo "afirma el valor y la unidad, es el alarido del nacimiento de una sociedad en síntesis".<sup>47</sup> Y más adelante: "El anti-absurdo concibe la conexión entre el hombre y el estado como circular, cada uno dependiendo del otro. Ambos, el individuo y el estado, son términos necesarios para lograr una definición completa de la humanidad".<sup>48</sup> No queremos, de ningún modo, proponer que los planteamientos de Bridwell sean aceptados o no. Es, sencillamente, la posición de un estudioso del Nuevo teatro norteamericano con una idea que es, de por sí, valiosa por su contenido. De ninguna manera podríamos catalogar a Albee como un escritor del "anti-absurdo"; el hacerlo nos llevaría a aceptar el "absurdo" como un movimiento que tuvo arraigo y fuerza en Estados Unidos, y eso, sin lugar a dudas, está en contra de nuestra posición. Lo que presenta Bridwell es la diferencia entre lo "absurdo" y lo anti-absurdo, y de que el teatro de finales de los años cincuenta en adelante no puede ser catalogado como "absurdo". Su posición no está clara, ya que en su tesis no establece si el "absurdo" fue un movimiento de valor durante esos años en Estados Unidos, y cuales autores, a partir de 1945, estaban adheridos o eran discípulos directos del movimiento europeo.

46. "... a movement to more thoroughly examine the dimensions of individual value -and particularly how the valueful "I" can relate to and unite with other "I's" in that abstraction called society". Ibid. p. 78.

47. "... asserts value and unity, is the birth cry of a world in synthesis". Bridwell, "Absurdity versus anti-absurdity". Ibid., ps. 6-7.

48. "Anti-absurdity sees the relationships between man and the state as circular, each depending on the other. Both the individual and the state are necessary terms in one total definition of mankind". Bridwell, "The Living Theater". Ibid., p. 86.

La segunda pregunta que nos podemos hacer es, ¿qué fue del teatro de OB a partir de la salida de Albee hacia BO en 1962? Julia S. Price nos da la respuesta: "... una nueva brecha se ha desarrollado. Gradualmente "off-Broadway" ha reducido la producción de piezas originales porque los requisitos financieros y profesionales se han convertido altamente prohibitivos... Hoy día "off-Broadway" está libre de daño, tan preocupado de reunir los costos de producción, que la demanda por un teatro norteamericano de avanzada ha sido negado".<sup>49</sup> Como BO, el OB se convirtió en un banco interesado en generar dinero, más que en tratar de establecer y sostener un teatro nuevo, algo parecido a la "generación de jóvenes iracundos" en Inglaterra, con Osborne a la cabeza. Cualquier intento fracasaba. Albee y su grupo estaban atados y era muy poco lo que podían hacer para que un teatro de vanguardia sólido fructificara en Estados Unidos.

El "off-off-Broadway" -O-OB- es, según Michael Smith<sup>50</sup>, la reacción inmediata a OB. Nació el 27 de septiembre de 1960, con la representación de Ubú rey en un café-teatro del "Village", llamado Take 3. Este acontecimiento vino a probar que el teatro podía ser representado con éxito en los café-teatros. Surgieron: El Café Cino, de Joe Cino, La Mama, de Ellen Steward, el Judson Poets' Theater, del ministro Al Carmines,

49. "... a new trend has evolved. Off-Broadway has gradually reduced the production of original plays because financial and professional requirements have become increasingly prohibitive... Off-Broadway today is on the whole, so concerned with meeting production costs that the demand for an American advanced garde theater is being denied". Julia S. Price. The Off-Broadway Theater. New York, The Scarecrow Press, Inc., 1962, p. x.

50. Michael Smith, "The Good Scene: Off-Off-Broadway". En: Tulane Drama Review. X, summer/1966, ps. 159-176.

subsidiado por la Iglesia Judson Memorial de Washington Square, el teatro Génesis, del sacerdote Michael Allen, bajo el patrocinio de la Iglesia - St. Mark, y el Open Theater, que bajo el liderazgo de Joseph Chaikin, es, a diferencia de los anteriores, representado por un grupo de actores que montan sus obras en cualquier sitio que ellos consideren propicio para la puesta en escena. Todos quieren expresar la verdadera esencia del teatro no comercial: la experimentación y el arte por el arte.

Surgen los teatros de las minorías étnicas, muy especialmente - la de los negros y los puertorriqueños -neoyoricans-. En la revista The Drama Review on Black Theater 51, se enumeran 35 grupos de teatro en Nueva York y otras ciudades importantes, siendo, THE NEW LAFAYETTE THEATER - en el Harlem, dirigido por Robert Macbeth, el más sobresaliente de todos. El movimiento negro sigue en constante crecimiento. En Nueva York existe el Ateneo puertorriqueño de Nueva York y El teatro pobre, que sostiene y dirige la actriz Myriam Colón.

Bridwell acepta esta dirección del Nuevo teatro norteamericano - para sostener su tesis del anti-absurdo. Según él, el teatro de minorías étnicas es una reacción anti-absurda del "absurdo" europeo, porque el absurdo "solamente está limitado al servicio de la Sociedad blanca". 52 Es este tipo de teatro carga con la responsabilidad de presentar un movimiento de carácter ético y moral de las minorías; tomando como punto de partida - el sentimiento de los oprimidos. A este teatro de minorías étnicas se - unen otras manifestaciones teatrales: teatros cívicos -públicos y priva--

51. The Drama Review on Black Theater. Summer/1968, ps. 17-22.

52. "... is limited to White Society only". Bridwell, "Black Theater". - Ibid., p. 105.

dos-, teatros de resistencia, festivales de verano, teatros universitarios, teatro regional, titiriteros, teatro infantil, etc. Estos grupos representan el sostén del nuevo teatro; claro está, sin tener el apoyo crítico de los grandes rotativos. Su aficionismo es lo que los mantiene en pie de lucha y en constante superación. De ellos saldrán la "gente de teatro" que seguirán aportando sus talentos al engrandecimiento del arte teatral norteamericano.

Nuestra tercera pregunta sería, ¿qué propició el desmoronamiento de OB y O-OB? Lo que ocurrió fue el total descontrol que apareció en OB y O-OB sobre las producciones de jóvenes proclamando un nuevo concepto "absurdo" en el teatro "que hicieron creer a muchos escritores que su propia falta de lógica podría ser aceptada como arte".<sup>53</sup> Estos grupos híbridos se extendieron por todo el "Village", imponiendo su "estilo" desmesurado, todo por una pequeña contribución, a discreción del espectador. Podía ser el espectáculo de un solo ser -hombre o mujer- que era, a su vez, "autor-director-actor" de una "obra" que improvisaba en cualquier esquina. ¿Y todo por qué? Porque entendieron que Artaud condenaba el teatro del autor. Lo que Artaud declaró, resumiendo, fue que las imágenes visuales, los gestos y los sonidos iban más allá de las palabras, y que podían ser más teatrales que cualquier texto clásico. Estos preceptos fueron aceptados "a priori", y sin profundidad intelectual. La idea de Artaud se profanó, y un "algo" vulgar y sin gusto artístico floreció. Margaret Croyden nos da la respuesta: "Los jóvenes, en abierta rebelión contra un sistema político y económico que alentaba el racismo, que traicionaba sus compromisos con los humildes y que creaba una brecha entre la

53. "... which made many writers think that their own lack of logic could be passed of as art". Greenberger. The Off-Broadway Experience. Op. cit., p. 19.

retórica de la libertad y un estilo de vida libre, emocionalmente "válido", consideraban al teatro como instrumento de opresión, como un negocio sostenido por el sistema y por las palabras del sistema que convertían al lenguaje en mentiras, a los sueños en pesadillas, y a las aspiraciones juveniles en temprana muerte espiritual. Las palabras, así como las hipocresías de la elite del poder, iban a ser miradas con desconfianza en el teatro así como en la clase media, y los autores que seguían adheridos a las palabras iban a ser ignorados. Los jóvenes que desdeñaban el sistema, y lo veían irredimible, desarrollaron sus propias costumbres, cultura y lenguaje -no de palabras-, sino basado en respuestas viscerales que podían ser fácil y rápidamente comunicadas. Ellos repudiaron al teatro por considerarlo literatura y lo substituyeron por un teatro no-verbal, de 'crueldad y ritual, de celebración y religión, y de participación comunitaria' que produciría una experiencia más total u orgánica que la del pasado".<sup>54</sup> Y más adelante: "Los grupos del nuevo teatro se volcaron a la desnudez y al sexo, al LSD y al "rock"; al entrenamiento sensorial, al encuentro de grupo y a la exaltación de la conciencia; a la anarquía, al primitivismo y a la filosofía oriental; a la vida pastoral y comunal; a la bisexualidad, homosexualidad y fornicación en grupo; a respuestas esquemáticas y sentimientos espontáneos y a la fusión de arte y realidad. Estos temas -considerados radicales- no sólo se incorporaron al estilo de vida de los grupos, sino que dominaron la substancia de su arte".<sup>55</sup> Cualquier amante del teatro, con cierta capacidad y respeto al arte, se preguntaría: "¿y estos fueron los conceptos que Artaud deseó divulgar?"

54. Margaret Croyden. Lunáticos, amantes y poetas: El teatro experimental moderno. Traducción: Ilda Esther Sosa. Buenos Aires, Ediciones "Las paralelas", 1977, ps. 15 y 16.

55. *Ibid.*, p. 16.

Francamente, no. Gottfried culmina el pensamiento de Croyden, cuando ataca al actor de este tipo de teatro callejero y de café-teatros baratos, - excluyendo, claro está, al teatro La Mama, ya que el Café Cino desapareció en 1968 con el suicidio de su propietario. Nos dice: "¿Qué sucederá con los actores que se están desarrollando en obras con diálogo reducido? ¿Estarán capacitados para actuar en una obra más rica verbalmente? Dicen - que no les importa, pero no sé cómo se van a recibir dentro de la fuente principal del teatro". 56

El "movimiento" más importante de estos grupos que surgieron en O-OB, fue, sin lugar a dudas, el "Happening". ¿Qué es un "happening"? - Michael Kirby nos aclara: "Si los "Happenings" no son improvisaciones de un grupo de personas decididos a exhibirse en una fiesta, si no son bufones sofisticados creados para dar una impresión engañosa de profundidad intelectual, tampoco de orgías sin control con la participación del espectador, entonces, ¿qué son?" 57 Y más adelante: "Aunque algunos de sus defensores clamen que no son, los "happenings", como las comedias musicales y los dramas, son una forma de teatro. Los "happenings" son una nueva forma de teatro, como el "collage" es una nueva manera de arte visual, así, pueden ser creados en varios estilos, como los "collages" (y las -

56. "What will happen to actors who are developing in plays with little dialogue? Will they be able to act in more verbal plays? They say they don't care about that, but I don't know how they'll be able to graduate into the mainstream of theater". Gottfried, "The Experts in Conversation". En: Greenberger. The Off-Broadway Experience. - Op. cit., p. 194.

57. "But if Happenings are not improvisations by a group of people deciding to exhibit themselves at a party; if they are not sophisticated buffoonery designed to give a deceitful impression of profundity nor uncontrolled orgies of audience participation, then, what they are? - Michael Kirby. Happenings: An Illustrated Anthology. New York, - E.P. Dutton and Co., Inc., 1966, p. 10.



obras) lo son". 58

Para Allan Kaprow, el creador del "happening", es: "El nombre - "Happening" es desafortunado. Originalmente no fue creado para defender a una forma de arte. Fue una palabra neutral que era parte de un título de ideas elaboradas en 1958-59. Fue la palabra que creía me evitaría el problema de llamarlo una "pieza de teatro", una "representación", un "juego", "arte total", o, lo que sea, que evocaría asociaciones con deportes conocidos, teatros, etc. Usado como una moda repentina, la palabra sugiere algo más bien espontáneo, como, "sucedió por que tenía que suceder". 59

Kirby describe un "happening" de Kaprow. Como la descripción es extensa -20 páginas- hemos entresacado la idea principal de la narración: 60 Kaprow ofreció en un piso del "Village" un espectáculo a un grupo de amigos. La representación fue original. Los espectadores vieron una serie de muros divisorios cubiertos de "collages", obras de Kaprow, y un surtido de desnudos fotográficos. Los únicos mobiliarios eran sillas, iluminadas por lámparas multicolores; se proyectaban sobre las paredes - diapositivas y transparencias, en las que los actores se movían y baila

58. "Although some of their advocates claim they are not, Happenings, like musicals and plays, are a form of theatre. Happenings are a new form of theatre, just as collage is a new form of visual art, and they can be created in various styles just as collages (and plays) are". Ibid., p. 11.

59. "The name "Happening" is unfortunate. It was not intended to stand for an art form, originally. It was merely a neutral word that was part of a tittle of one of my projected ideas in 1958-59. It was the word which I thought would get me out of the trouble of calling it a "theatre piece", a "performance", a "game", a "total art", or whatever, that would evoke associations with known sports, theatre, and so on. Use in an offhand fashion the word suggests something rather spontaneous that "just happens to happen". Allan Kaprow, "A statement". En: Kirby. Happenings. Ibid., p. 47.

60. Kirby. Happenings: "18 Happenings in 6 Parts". Ibid., ps. 53-83.

ban. Se les entregaron unas tarjetas a los invitados con instrucciones: - si escuchaban un timbre se erguían, encendían fósforos, se tiraban al sue - lo, cambiaban de asiento, se trasladaban a otro cuarto, se desvestían, - etc. Sobre la pantalla se pasaban diapositivas de una mujer desnuda que correspondía con la imagen verdadera de la actriz que estaba en el salón. Los participantes tocaron instrumentos, exprimieron naranjas, y saltaban alegremente por todo el lugar. De repente alguien gritó: "Ayer iba a hablar de algo muy querido por todos ustedes: arte. Quise hablar sobre arte, pero no pude empezar..." 61

A Joseph Papp y su PUBLIC THEATRE le corresponde el mérito de - haber rescatado a OB de desaparecer como circuito teatral, a partir de - 1970, con dos producciones: Hair, de Jerome Ragni y Jimmy Rado, y No - Place to Be Somebody (No hay lugar para ser alguien), de Charles Gordone, quien ganó el Premio Pulitzer de ese año. Papp se refugió en el Parque - Central bajo la sugerencia de Brooks Atkinson, quien le aconsejó que se - retirara del teatro. Nos narra: "En la reseña que hace Brooks Atkinson - de mi primera producción de "off-Broadway", me aconsejó que me alejara - del teatro. Pasé la tarde recuperándome en un banco del Parque Central. - Si alguien me hubiera dicho que algún día tendría mi propio teatro en ese - parque, creería que estaba loco. Quién podría imaginarse que tales locu- - ras sucederían -aun para Brooks que ayudó a que se materializara". 62 -

61. "I was about to speak yesterday on a subject most dear to you all: - art. I wanted to speak them about art, but I was unable to begin..." - Ibid., p. 74

62. "In Brooks Atkinson's review of my first Off-Broadway production, he told me to get out of the theater. I spent the afternoon on a bench in Central Park recovering. If anybody had told me that one day I - would have my own theater in that park, I would have thought he was - out of his mind. Who could imagine that such a crazy thing would - actually happen -even to Brooks helping to make it possible". Papp, "The Experts in Conversation". En: Greenberger. The Off-Broadway - Experience. Op. cit., p. 81.

Continuaban los éxitos con The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds (Los efectos de los rayos gamma sobre el hombre en la flor maravilla), de Paul Zindel, quien repitió el Premio Pulitzer de 1971 para gloria de OB. El New York Drama Critics Award -Premio de la crítica de teatro- de ese año recayó en The House of Blue Leaves (La casa de las hojas verdes), de John Guare. Un nuevo aire glamoroso rodeaba a OB; este resurgimiento hace que desapareciera aquel momento de euforia sin riendas, que resultó en los espectáculos callejeros de O-OB. Greenberger nos explica: "Off-Off-Broadway" no proveía la fuerza de rebeldía que ellos esperaban; desapareció con respeto y fue aceptado, de la misma manera que le sucedió a las barbas y al pelo largo". 63

Greenberger concluye: "Como un compromiso entre el David de los suburbios -OB- y el Goliath del centro -BO-, una nueva forma de teatro apareció: el Middle Theater -Teatro intermedio-. Estas salas de 500 localidades ofrecen entradas a precios más reducidos que en las producciones de Broadway, y todavía ofrecen concesiones honestas a las uniones que permiten que los productores retengan ganancias brutas de \$ 25,000.00 semanalmente. Esto relevaría las salas de 199 asientos a "Off-Off-Broadway", para que así pueda descubrir los beneficios del taller experimental, y pueda ser más comunicativo con mayor número de personas". 64

63. "Their Off-Off-Broadway was not providing the insurgent force they expected; it had gone respectable and was accepted, in the same way that bears and long hair were". Greenberger. Ibid., p. 23.
64. "As a compromise between the downtown David -OB- and the uptown Goliath -BO-, a new form of theater has been introduced: Middle Theater. These five-hundred-seat houses offer seats at lower prices than Broadway productions and yet give royalty and union concessions that allow producers to make a profit on a gross of \$ 25,000 weekly. This could release 199-seat houses to Off-Off-Broadway so that it can come out of the laboratory and be more communicative to more people". Ibid., p. 23.

Gottfried culmina el pensamiento de Greenberger: "He encontrado los teatros más lóbregos, en los lugares más apartados, y el hecho es que uno encuentra personas ávidas de demostrar que nuestro teatro nunca ha es tado más saludable. Jamás ha existido tanta actividad, tantos participantes, tantas ideas diversas. Ahora existen todas las clases de teatro".<sup>65</sup>

Nuestra principal preocupación, como una necesidad, radica en - poder incrementar la conciencia del aficionado de que el teatro se ha con vertido en una verdadera fuente de trabajo en Estados Unidos, y de que la actividad local desarrollada en la provincia, fue producto de OB y O-OB, - los hijos adoptivos que B0 rechazó. Con esta proliferación los benefi-- ciados serán, a la postre, los lectores, los críticos, los espectadores; - en otras palabras, todo el maravilloso engranaje del teatro. El teatro - es, soplo de vida, una nueva puesta en escena.

65. "I've found the most obscure theaters, in the most out-of-the-way places, and the fact that there are people there shows that our theater - was never healthier. There's never been so much activity, so many - participants, so many different ideas. Now there are really all - kinds of theater". Gottfried, "The Experts in Conversation". Ibid., - p. 195.

### 3. TEATRO DE "VANGUARDIA" O "ABSURDO" ANTES DE EDWARD ALBEE

#### a. CALIFICATIVOS APLICADOS A LA "VANGUARDIA O ABSURDO"

Se ha querido dar una serie de nombres y títulos al teatro de "vanguardia" o "absurdo" contemporáneo. Entre algunos de ellos encontramos: "teatro del conflicto y de la elección", "teatro de ideas", "teatro de la solución y la ira", "teatro ambiguo", "teatro de la crueldad", "teatro de protesta y paradoja", y, "teatro de la rebelión". Estas definiciones no se pueden aceptar por vagas, incompletas y generalizadoras.

Allan Lewis, quien defiende la posición del "teatro del conflicto y de la elección", establece sus principios basándose principalmente en el teatro de Ibsen. Nos explica Lewis: "El sentido crítico de Ibsen se ha vuelto aceptable; pero en su tiempo, Ibsen presentaba una alternativa, la senda de la verdad y de la libertad, su mundo de expresar la necesidad de una generación moral y espiritual. Nora elige, como lo hace la señora Alving. El hecho de que Ibsen descubriera que su alternativa era frágil e irrealizable, y que se haya refugiado más tarde en un misticismo, no invalida el poder dramático de la elección".<sup>1</sup> Para culminar su planteamiento, Lewis nos dice: "La esencia de todo drama es el conflicto: conflicto con uno mismo o con los demás, con el concepto, con una situación. Pero la base del conflicto es una diferencia en modos de vida. Llámesele una diferencia de puntos de vista, pero aun así es fundamentalmente un encuentro de filosofías morales basadas en el ajuste de cada individuo a su sociedad. Llega el punto de decisión, cuando el conflicto ya no puede tolerarse más. Esa elección, hecha por gentes, conduce a una acción, o, en

1. Allan Lewis. El teatro contemporáneo. México, Imprenta Universitaria, 1957, ps. 179-180.

- algunos casos, a una "no-acción". Al actuar, al hacer, la naturaleza de una sociedad es expuesta a la luz; se ilumina un momento de la historia.
- Esto es lo que hace del drama un elemento valioso de la existencia social del hombre, cuando se ve retratado ante él. En una palabra, el drama significa gente, conflicto, elección, acción." Y más adelante: "Los escritores norteamericanos de hoy, en su mayor parte, ignoran todo esto". 2

El "teatro de ideas" es el expuesto por Bernard Shaw, donde el dramaturgo sostiene que "la manera más efectiva para expresar ideas era - dejarlas surgir implícitamente del drama". 3 Howard Taubman culmina el pensamiento de Shaw: "Con absoluto regocijo y diabólica destreza, él coloca las ideas en chispeante oposición. Sus obras pueden todavía causarnos el estar pendientes de los duelos de las opiniones, tan ansiosamente como en las obras de espada entre el héroe y el villano. Él resplandeció en las ideas que son la esencia de una obra problema". 4 Shaw declara -en el prefacio de La profesión de la señora Warren-, que "solamente en una obra problema es que existe el drama verdadero, porque el drama no es sólo colocar la cámara hacia la naturaleza: es la presentación en parábolas del conflicto entre la voluntad del hombre y su medio ambiente: en una palabra, de un problema". 5

2. Ibid., ps. 184-185.

3. "... The most effective way to express ideas was to left them emerge - implicitly from the drama". Howard Taubman, "Sparkle of Ideas". New-York Times. October 7/62, Sec. II, p. 1.

4. "With implish gaiety and diabolical cleverness he placed ideas in - sparkling opposition. His plays can still cause us to hang on the - duels of minds as eagerly as on sword play between hero and a villain. He glowed in the ideas that are the substance of a problem play". - Ibid., p. 1.

5. "... only in the problem play is there any real drama, because drama - is no mere setting up of the camera to nature: it is the presentation

John Russell Taylor es el que sostiene el término de "teatro de la solución y la ira", y utiliza una obra de John Osborne, A Subject of Scandal and Concern (Motivo de escándalo y preocupación), para justificar su posición: "El Narrador está siempre ahí, al lado del espectador; le habla de lo que acaba de ocurrir -la ira de un hombre que no cree en Dios-. Esto es "distanciamiento" al máximo, pues todo intento, por parte de la obra, de pararse sobre sus propias piernas es inmediatamente pisoteado - por un rápido regreso a la sala de conferencias, y si bien esto puede evitar que uno quede comprometido por la acción en forma inadecuada, corre el peligro de impedirle, además, que sienta algún interés por la obra. - Una vez más, hay que sospechar que los entusiasmos brechtianos de Osborne han contribuido al método empleado, pero la introducción del Narrador se lee como una parodia de las ideas de Brecht, con una insinuación de desprecio hacia el público, muy personal de Osborne".<sup>6</sup> Utilizando al Narrador, Russell establece su idea: "Buenas noches: Soy un abogado. Mi nombre carece de importancia, pues no tengo vinculación directa con lo que están a punto de ver. Quiero presentarles un entretenimiento. No hay motivo alguno para que no continúen con lo que están haciendo".<sup>7</sup> Y más adelante: "Esta es una época en que la gente exige que sus entretenimientos les ofrezcan lo que ellos llaman una "solución". Esperan que su pequeña solución esté presente en el centro de la obra, como las leyendas impresas - que aparecen en las galletitas de Navidad. Para quienes buscan información, ésta les ha sido presentada. Si lo que necesitan es significación,

in parables of the conflict between Man's will and his environment: in a word, of a problem". Ibid., p. 1.

6. John Russell Taylor. El teatro de la ira. Ibid., p. 54.

7. Ibid., p. 55.

tienen que empezar a reunirla por sí mismos. ¿Y cuál dirán, entonces, -- que es la moraleja? Si esperan el anuncio comercial, es probable que sea el siguiente: no se puede vivir de pan solamente. También hace falta dulce... aunque lleve mezclada la sangre de otro hombre. Eso es todo. Ahora pueden retirarse. Y si su minisueño particular es un minicoche, sueñenlo. Cuando les llegue el momento, serán llamados. Buenas noches". 8

Russell acepta a Osborne como el creador de este "teatro de la solución y la ira", con la representación de su obra, Look Back in Anger (Recordando con ira): "la generación Osborne" resultó ser sólo la primera de varias oleadas, el 8 de mayo de 1956 sigue señalando la primera irrupción del "nuevo drama" en el teatro británico, y el propio Osborne es todavía, el primero de los jóvenes iracundos y -cosa argumentable- la mayor conmoción recibida por el teatro británico desde el advenimiento de Shaw". 9

Harold Pinter presenta el "teatro ambiguo" en sus obras. Russell Taylor nos explica: "la ambigüedad no sólo crea un ambiente enervante de duda e incertidumbre, sino que también ayuda a generalizar y universalizar los temores y tensiones a que están sometidos los personajes de Pinter. Cuantas más dudas existen acerca de la naturaleza exacta de la amenaza, de la provocación precisa que la engendró, menos posibilidades hay de que ninguno de los integrantes del público sienta que, sea como fuere, no podría sucederle a él. Es evidente la afinidad con Kafka, en especial con El proceso. No sabemos de qué se acusa a K, así como no sabemos de qué se acusa a Stanley, y no sabemos quién envió a Goldberg y McCann a poner en práctica la sentencia -si existe un juez y una senten--

8. Ibid., p. 55.

9. Ibid., p. 41.



cia-, lo mismo que no sabemos quién envió a los dos hombres de negro, un día cualquiera, a degollar a K. Y no sólo eso, sino que cuanto más exploramos este mundo, más lejos nos parece estar de la respuesta".<sup>10</sup> Pinter expresa que "la verdad sencilla puede ser, a menudo, mucho más aterradora que la ambigüedad y la duda".<sup>11</sup> Russell dice que "la obra de Pinter nos pone ante una de las grandes paradojas del teatro -la de que el "realismo" en el escenario sólo puede lograrse mediante un sacrificio de la realidad-".<sup>12</sup> Pinter aclara el pensamiento de Russell: "un personaje que en el escenario no puede presentar argumento o información convincentes en cuanto a sus experiencias pasadas, su conducta actual y sus aspiraciones, ni ofrecer un análisis amplio de sus motivos, es tan legítimo y digno de atención como el que, en forma alarmante, puede hacer todas estas cosas".<sup>13</sup>

Para Antonin Artaud, que sostiene el término de "teatro de la crueldad", es: "Desde el punto de vista de la mente, crueldad significa rigor, intención y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta".<sup>14</sup> Y más adelante: "La crueldad es sobre todo lúcida, una especie de dirección rígida, la sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de consciencia aplicada".<sup>15</sup> Artaud nos presen-

10. Russell Taylor, "Una habitación y algunas concepciones".(ps. 279-308). *ibid.*, p. 284.
11. *Ibid.*, ps. 294-295.
12. *Ibid.*, p. 305.
13. *Ibid.*, p. 305.
14. Du point de vue de l'esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irreversible, absolue". Antonin Artaud. Le Théâtre et son double: "Lettres sur la cruauté". Paris, Gallimard, 1944, p. 154.
15. "La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction ri-

ta el "hacer del teatro una realidad en que se pueda creer, y que tenga para el corazón y los sentidos esa especie de dentellada concreta que lleva consigo toda sensación de verdad".<sup>16</sup> Es dentro de ese realismo donde se encuentran los dramaturgos del absurdo. Artaud desarrolla el teatro concebido como una peste, sin pedirlo o desearlo, superior a la peste misma. Nos dice: "El teatro, como la peste, es una crisis, que se soluciona con la muerte o la curación. Y la peste es una enfermedad superior, porque es una crisis completa, después de la cual nada queda, sino la muerte o la extrema purificación. De igual manera, el teatro es una enfermedad, porque es el supremo equilibrio, el cual no puede adquirirse sin destrucción".<sup>17</sup> Artaud establece el nombre de "teatro de la crueldad" antes de la Segunda guerra. Hemos considerado el término de gran importancia en el desarrollo del teatro de la posguerra, especialmente en los Estados Unidos, y en la reaparición de sus preceptos, un tanto desvirtuados, que hacen los jóvenes dramaturgos norteamericanos de finales de la década de los sesenta y principios de la del setenta.<sup>18</sup>

George E. Wellwarth es el que presenta el nombre de "teatro de protesta y paradoja". Nos dice Wellwarth: "A primera vista, las obras es-

gide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée". Ibid., p. 154.

16. "... faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le coeur et les sens cette espèce de morsure concrète-que comporte toute sensation vraie". Ibid., "Le théâtre et la cruauté", p. 131.
17. "Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification. De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert par sans destruction". Ibid., "Le théâtre et la peste", p. 44.
18. Cf, "CAP. I", parte 2-B, p. 58 (Ruby Cohn), "CAP. I", parte 2-C, ps. 71-73, y parte 3-C, ps. 103-104.

critas en francés, inglés y alemán, desde que finalizó la Segunda guerra mundial, son completamente desiguales. Es el propósito explicar los significados de esas obras, colocarlas en el lugar justo en la historia de la literatura dramática, y recalcar sus semejanzas básicas. Estas semejanzas consisten de un tema común -protesta-, y de una técnica común -paradoja-".<sup>19</sup> Y más adelante: "Ya no pueden hablar directamente a sus oyentes, porque ya ellos no pueden creer que son escuchados. Sólo pueden expresarse indirectamente en paradojas sardónicas".<sup>20</sup>

Robert Brustein sostiene el calificativo de "teatro de la rebelión"; presenta al "teatro de la comunión" como lo opuesto a la "rebelión". Nos dice: "Por el "teatro de la comunión", quiero decir, el teatro del pasado, dominado por Sófocles, Shakespeare, y Racine, donde los mitos tradicionales eran representados frente a un público de creyentes en contraste con el trasfondo de un universo cambiante, pero todavía coherente. Por "teatro de la rebelión", quiero decir el teatro de los grandes dramaturgos modernos insurgentes -de Ibsen a Genet-, donde los mitos de rebelión fueron actuados ante un número reducido de espectadores en un cambio continuo de vacío, confusión y accidente".<sup>21</sup> Brustein no logra establecer una definición, y añ

19. "At first glance the plays written in French, English, and German since the end of the Second World War are entirely dissimilar. It is the purpose to explain the meanings of these plays, set them in their proper place in the history of dramatic literature, and point out their basic similarities. These similarities consist of a common theme -protest- and a common technique -paradox-". Wellwarth, *Ibid.*, ps. ix-x.
20. "They can no longer scream -protest- because they can no longer hope. They can no longer speak directly to their hearers because they can no longer believe that they are heard. They can only express themselves indirectly in sardonic paradoxes". *Ibid.*, p. x.
21. "By theatre of communion, I mean the theatre of the past, dominated by Sophocles, Shakespeare, and Racine, where the traditional myths were enacted before and audience of believers against the background of a -

de: "Es este conflicto entre idea y acción -entre concepto y ejecución-; - quienes forman la dialéctica central del drama moderno. El dramaturgo rebelde es el que sueña -y pone sus sueños a prueba-. Esto puede sugerir por qué el conflicto de ilusión y realidad son polos gemelos de la imaginación del dramaturgo. Todo verdadero rebelde odia la realidad y trabaja sin descanso para cambiarla; pero ningún artista verdadero puede retirarse completamente del mundo de la materia". 22

#### b. DESARROLLO E INFLUENCIAS

Martin Esslin, en su libro El teatro del absurdo, coloca a Edward Albee y a sus contemporáneos dentro del Capítulo V, "Seguidores y tendencias paralelas". He ahí el error de Esslin, quien no distingue entre lo "absurdo europeo" y el contexto "no absurdo" en que se desarrolla el Nuevo teatro norteamericano. Debió elaborar dos libros por separado: uno sobre el "teatro del absurdo" europeo y sus supuestos creadores, y otro sobre "seguidores", pero con una etiqueta distinta a la de "absurdo". El simple hecho de agruparlos a todos en un solo libro con un título como el de El teatro del absurdo, hace que a todos los presentados sean catalogados como escritores de esa tendencia.

shifting but still coherent universe. By theatre of revolt, I mean the theatre of the great insurgent modern dramatist -from Ibsen to Genet-, where myths of rebellion are enacted before a dwindling number of spectator in a flux of vacancy, bafflement, and accident". Robert Brustein. The Theatre of Revolt. Op. cit., p. 4.

22. "It is this conflict between idea and action -between conception and execution- which forms the central dialectic of the modern drama. For the rebel dramatist is one who dreams -and puts his dreams to the test. This may suggest why the conflict of illusion and reality is such an important theme in the modern drama. All true rebels hate reality and labor ceaselessly to change it; but no true artist can withdraw entirely from the world of matter". Ibid., p. 14.

En la introducción de la antología Absurd Drama (Drama absurdo, 1965), Esslin sugiere que las "fuentes de influencias" en el teatro de la posguerra son más importantes de lo que otros críticos aceptan. No menciona los nombres de dichos críticos. Esslin abre muchas puertas que pueden conducir a la duda al indicar: "... el Teatro del Absurdo tiene mucho en común con la filosofía existencialista de Heidegger, Sartre y Camus".<sup>23</sup> Geneviève Serreau nos dice: "Basta con una etiqueta -absurdo y vanguardia-, a la que se acomode la pereza general y todo está resuelto: ya nació una 'escuela' fantasma. Una peca por exceso y la otra por falta de precisión. Después de Sartre y de Camus, ya no es posible hablar del absurdo, desentendiendo las implicaciones precisas, filosóficas y morales de esa palabra. Ni Ionesco, ni Beckett, ni Adamov son filósofos".<sup>24</sup> Además: "El nuevo teatro que surgió en los años cincuenta, no es una escuela y ni siquiera un grupo".<sup>25</sup> Ionesco amplía la idea de Serreau: "Para ser un autor llamado de 'vanguardia', se me va a reprochar el no haber inventado nada. Pienso que uno descubre al mismo tiempo que inventa, y que la invención es descubrimiento o redescubrimiento; y si se me considera un autor de vanguardia, no es mía la culpa. Es la crítica la que me considera así. No tiene importancia. Esta definición vale tanto como

23. "... the Theatre of the Absurd has much in common with the existential philosophy of Heidegger, Sartre and Camus". Martin Esslin. Absurd Drama. Harmondsworth-England, Penguin Books, 1965, p. 15.

24. "Il suffit d'une étiquette -absurde et avant-garde-, dont s'arrange la paresse générale, et le tour est joué: une "école" fantôme est née. L'un de ces deux mots pêche par excès, l'autre par absence de précision. Après Sartre, après Camus, on ne peut qu'èrer parler d'absurde en négligeant les implications précises, philosophiques et morales, de ce termes. Ni Ionesco, ni Beckett, ni Adamov ne sont des philosophes". Serreau, *Ibid.*, p. 6.

25. "Le nouveau théâtre issu des années 50 n'est pas une école, pas même un groupement". *Ibid.*, p. 4.

otra. No quiere decir nada. Es una etiqueta". 26

Roy McMullen nos dice: "Puede evocarse algo del alcance y la naturaleza de sus problemas jugando al juego de los rótulos que ha estado de moda en años recientes. ¿Hay una frase única, suficientemente comprensiva y esclarecedora, que designe todos los nuevos temas, métodos y premisas estéticas -o nuevas combinaciones de viejos temas, métodos y premisas que constituyen el teatro moderno? Podemos comenzar el juego eliminando el "teatro del absurdo", el "teatro épico", el "teatro de los espejos", el "teatro dentro del teatro", entre otros. Cada uno de ellos, empero, excluye demasiado de lo que el sentido común aceptaría como moderno". 27

Los grandes conflictos y dilemas a que se enfrenta este tipo de literatura "absurda" es, sobre todo, los de la completa carencia de sentido, comunicación entre los seres humanos y el carácter absurdo de la existencia. Se denomina absurdo a la ruptura de la estructura tradicional, del héroe, de la anécdota, del tiempo-espacio escénico, de la escenografía

26. "Pour un auteur dénommé d' "avant-garde", je vais encourir le reproche de n'avoir rien inventé. Je pense que l'on découvre en même temps qu'on invente, et que l'invention est découverte ou redécouverte; et si on me considère comme auteur d'avant-garde, ce n'est pas ma faute. C'est la critique qui me considère ainsi. Cela n'a pas d'importance. Cette définition en vaut une autre. Elle ne veut rien dire. C'est une étiquette". Ionesco, *Ibid.*, "Expérience...", p. 70.
27. "Something of the range and nature of these issues can be evoked by joining the labeling game which has been fashionable in recent years. Is there a single, sufficiently inclusive and illuminating phrase to be found for all the new themes, methods, and aesthetic premises -or new combinations of old themes, methods, and premises- which constitute the modern theatre? We can begin the game by eliminating "The Theatre of the Absurd", "The Epic Theatre", "The Theatre of Mirrors", "The Theatre within the Theatre", among others. Each, however, excludes too much that common sense would accept as modern". Roy McMullen. *Art, Affluence and Alienation: "The Stage and All the World"*. New York, Frederick A. Praeger, Inc., 1968, p. 106.

fía, etc. Los dramaturgos del "absurdo" compartían el sentimiento de la angustia metafísica en la absurdidad de la condición humana; y en la vida existencialmente, pero a diferencia de Sartre y Camus, expresan el sin sentido de la condición humana por el abandono del proyecto racional. Su sentido del ser es el tema principal, y es esta íntima proyección del mundo del autor el que determina la forma no realista -excluyendo a Adamov- del teatro del absurdo y la que marca la separación de este teatro con el teatro existencialista. Sin ir más lejos, el "teatro del absurdo" es un producto de la posguerra. Los antecedentes del "teatro del absurdo", más que de los filósofos del existencialismo, son numerosos: los mimos antiguos, la Commedia dell'arte, el futurismo, el surrealismo, <sup>28</sup> así como el arte de las ferias, el circo, el teatro de revistas y el cinematógrafo. Autores como Strindberg, Pirandello, Kafka, Brecht, y Artaud, quienes se rebelaron contra el orden establecido, fomentaron la creación del "teatro del absurdo". La segunda gran influencia que recibieron los "absurdistas" fue el hecho, real y catastrófico, de la Segunda guerra, que se convirtió en el instrumento principal en la orientación de las mentes de los dramaturgos, hacia una seria reevaluación de la participación del hombre, no sólo como un animal racional y social más, sino, también, como el habitante de un universo cuyo sentido y estructura estaba desmoronándose. La labor del dramaturgo del absurdo es metafísica, que va más allá del drama tradicional, con sus complejos psicológicos, morales, y los límites del alcance social. El "teatro del absurdo" no expone tesis alguna; tampoco rechaza o debate ideologías. Es un teatro en contra del teatro convencional de hechos en secuencia. La acción en un drama "absurdo" no cuenta una historia, sino que presenta un catálogo de imágenes con el único pro-

28. Cf. "CAP. I", parte 3-C, ps. 101-102.

pósito de comunicar la perplejidad y la ansiedad que emana del reconocimiento de que el hombre está rodeado por un cosmos indescifrable.

No existe una trama de qué hablar, tampoco ningún personaje "real" en conflicto; por el contrario, muchos dramas "absurdos" carecen del elemento dramático -Esperando a Godot- en el mejor uso del término. Aun cuando hay cantidad de actividad física, es, teatralmente hablando, una actividad falsa, que no constituye una "acción"; una gran cantidad de movimiento une la idea que ocupa al personaje, pero que en ningún momento altera o hace cambiar su existencia. El lenguaje del "absurdo" está a menudo en conflicto con la acción inmediata y queda reducido al patrón de la sin razón para demostrar lo inútil de la comunicación:

(VLADIMIR permanece un momento silencioso e inmóvil, y luego comienza a moverse febrilmente por el escenario. Se detiene ante el árbol, va y viene, ante las botas, va y viene, se detiene en el extremo derecho, mira a lo lejos, se dirige al extremo izquierdo, mira a lo lejos. Entra ESTRAGÓN por la derecha, descalzo, con la cabeza inclinada. Cruza lentamente el escenario. VLADIMIR se vuelve y lo ve.)

VLADIMIR: ¡Tú de nuevo! (ESTRAGÓN se detiene, pero no levanta la cabeza. VLADIMIR avanza hacia él.) Ven aquí, quiero abrazarte.

ESTRAGÓN: ¡No me toques! (VLADIMIR retrocede, apenado.)

VLADIMIR: ¿Quieres que me vaya? (Pausa.) ¡Gogo! (Pausa. VLADIMIR lo observa atentamente.) ¿Te pegaron? (Pausa.) ¡Gogo! (ESTRAGÓN permanece en silencio, con la cabeza inclinada.) ¿Dónde pasaste la noche?

ESTRAGÓN: ¡No me toques! ¡No me hagas preguntas! ¡No me hables! ¡Quédate conmigo!

VLADIMIR: ¿Acaso te abandoné alguna vez?

ESTRAGÓN: Me dejaste ir.

VLADIMIR: Mírame. (ESTRAGÓN no levanta la cabeza. Violentamente.) ¡Mírame te digo!

(ESTRAGÓN levanta la cabeza. Se miran uno a otro durante largo rato, retrocediendo, avanzando, con las cabezas ladeadas, como ante una obra de arte, temblorosos y avanzando más y más el uno hacia el otro para abrazarse luego súbitamente, y darse palmadas en la espalda. Fin del abrazo. ESTRAGÓN, que ya no es sostenido, está a punto de caer.)



ESTRAGÓN: ¡Qué día! 29

El argumento que Beckett utiliza en sus obras es simple y no evasivo. - El gran círculo donde todo es absurdo, donde el vacío es absoluto, nada se resuelve, y se hunde todo en un interminable silencio, que da inicio, - infinitamente, el caos del principio. Presenta a Estragón y Vladímir; - lo mismo da un nombre que otro, lo mismo uno podría haber sido el otro; - son la suma de la idea de la Humanidad. No están sostenidos por nada - excepto el suelo al que están adheridos; no pertenecen a ningún lugar, - sin condiciones ni reparos: el vacío es total: sólo esperan... no hay solución. La compasión sirve como un cordón umbilical; se unen, en afinidad de caracteres, y ya están atados para siempre. Detrás de cada gesto, de cada mueca, de la ironía, aparece la ternura, el dormir acurrucados como si estuvieran en el vientre materno. Aquí dudamos de sí en verdad ese gran vacío que conduce a la nada, sin solución, sea del todo positivo. - No aceptamos que sea todo negación. La espera y el sufrimiento, la esperanza y la amistad de estos seres revelan un rasgo de nobleza, de dignidad humana: donde exista esto no puede ser todo rechazo y vacío. Es necesario entenderlo para así tener una comprensión de nuestro tiempo: la - sociedad moralmente estancada. Las obras de Beckett están basadas en la situación y no en la trama, que, sin cambiar la naturaleza, se va haciendo peor cada minuto. El lugar de la acción, aun cuando sea un espacio - abierto, como la llanura de Godot, es, de hecho, una prisión, de la cual los personajes son incapaces de salir. Todos tienen un pasado; reaccionan al juego, al recuerdo de sus memorias, y sobre todo, tratan de encontrar las palabras que le dieran permanencia tanto a su pasado como al pre

29. Esperando a Godot. Escena al principio del segundo acto. Traducido del texto francés al inglés por el mismo autor: Samuel Beckett. New York, Grove Press, Inc., 1954; London, Faber and Faber, Ltd., 1959.

sente. Esta prisión, que es una condición humana, no es solamente el -  
 escenario, sino el teatro entero. De hecho, el teatro de Beckett es el -  
 teatro de las parejas inseparables: Vladimir-Estragón, Pozzo-Lucky -  
 (Godot); Hamm-Clov, Nagg y Nell (Fin de partida); Krapp y su grabadora -  
 (La última cinta); Winnie-Willie (Días felices).

Muchas de las obras de los "absurdistas" tienen una estructura-  
 circular: terminan exactamente donde comenzaron. En vez de proveer con--  
 testaciones, el espectador se debe formular preguntas que descubrirán el -  
 "significado" de la obra. El suspenso consiste, primordialmente, en el -  
 descubrir la imagen dramática presentada por el autor. Edward Quinn -  
 nos dice: "En todo caso, frívolo e irreverente que pueda aparecer, el tea-  
 tro del absurdo representa un regreso a la función original y religiosa -  
 del teatro, presentando, como las tragedias griegas y los misterios medie-  
 vales, la peculiar dependencia del hombre con el destino. Por supuesto,-  
 el absurdista no trata con el sistema metafísico aceptado universalmente;  
 al contrario, se ve a sí mismo en una posición de adivino, en una época -  
 que aun no ha parpadeado por la muerte de Dios. En este teatro no hay --  
 una versión coherente y reconocida de la verdad; hay, más bien, una intui-  
 ción individual de las últimas realidades". 30

En el concepto moderno el adjetivo "absurdo" ha tomado el senti

30. "However frivolous and irreverent it may appear, absurd drama repre-  
 sents a return to the original, religious function of the theater, -  
 presenting, like Greek tragedy and medieval mystery, man's peculiar-  
 dependence on fate. Of course, the absurdist does not deal with -  
 universally accepted metaphysical systems; rather, he sees himself -  
 in a vatic position in an age that does not even blink at God's -  
 obituary. In this drama, there is no coherent, recognized version -  
 of the truth; there is instead one individual's intuition of the -  
 ultimate realities. Edward Quinn and John Gassner. The Reader's -  
Encyclopedia of World Drama. New York, Thomas Y. Crowell Co., 1969,  
 p. 843.

do de vacío de justificación, "significado", o "propósito". Como sustantivo, el "absurdo" designa la condición general de la humanidad, a tal grado de que es experimentado y considerado como injusto. Michael Anderson nos dice: "Esta noción, que ahora tiene amplia circulación, es de primordial importancia en el existencialismo ateo, según el cual, la muerte de Dios, proclamada por el Zarathustra de Nietzsche, lógicamente se convierte en la ausencia de cualquier propósito en la existencia del Hombre en el universo. Al margen del existencialismo, el principal exponente del absurdo en Francia fue Albert Camus, quien lo discutió ampliamente en su ensayo El mito de Sísifo (1942). Para Camus el absurdo era más claramente perceptible en la relación entre el hombre y el mundo, en el profundo rompimiento entre las aspiraciones del hombre y su condición, la incomprendible conclusión de la muerte del ser".<sup>31</sup> El héroe del absurdo, según Camus, es uno que, sin esperanza y sin ilusiones, lúcidamente asume su destino como el Sísifo mitológico. El asunto de las obras de Camus, Calígula y El malentendido, 1944, es precisamente esa conciencia del absurdo, junto a las formas elementales y erróneas de rebelión. Camus presenta el principio nihilista de que el absurdo es una experiencia vívida que debe ser experimentada tanto en la mente como en la acción. La búsqueda de lo absoluto es la solución incorrecta, ya que la retribución es la total destrucción. En un universo absurdo, todo está permitido. El

31. "This notion, which now has wide currency, is of prime importance in atheistic existentialism, according to which the death of God, proclaimed by Nietzsche's Zarathustra, logically results in the lack of any purpose to Man's existence in the universe. On the fringe of existentialism the main exponent of the concept of the absurd in France was Albert Camus, who discussed it most particularly in his essay The Myth of Sisyphus (1942). For Camus the absurd was most clearly perceptible in the relationship between man and the world, in the profound breach between man's aspirations and his condition, death being its incomprehensible conclusion". Michael Anderson. Contemporary Drama. New York, Thomas Y. Crowell Co., 1971, p. 1.

objetivo de Camus es encontrar una manera de alcanzar la felicidad sin negar la esencial verdad del absurdo.

Jean-Paul Sartre creó personajes que son perseguidos por la angustia del vacío sin sentido. Sartre describe en La náusea la arbitraria y dislocada calidad de la experiencia, la sensación de vivir en un mundo donde nada tiene relación con algo más. Roquentin se sienta en la banca de un parque y clava su mirada en las raíces de un castaño. Cuando, más tarde, él trata de señalar la experiencia, la palabra "absurdo" sale a relucir:

"ROQUENTIN: Un gesto, un acontecimiento en el pequeño mundo coloreado de los hombres nunca es absurdo, sino relativamente: con respecto a las circunstancias que lo acompañan. Los discursos de un loco, por ejemplo, solamente son absurdos con respecto a la situación donde están, pero no con respecto a su delirio. Pero yo, hace un rato, tuve la experiencia de lo absoluto; - lo absoluto o lo absurdo. No había nada con respecto a lo - cual aquella raíz no fuera absurda... Absurdo: con respecto a la grava, al ramillete de hierbas amarillas, el lodo seco, el árbol, el cielo, los bancos verdes. Absurdo, irreductible; nada -ni siquiera un delirio profundo y secreto de la - naturaleza- podía explicarlo". 32

Sartre expone lo inconexo y la insustancialidad de la razón. Es así como Sartre puede negar la lógica de causa y efecto.

El término "teatro del absurdo", desde la aparición del libro -

32. ROQUENTIN: "Un geste, un événement dans le petit monde colorié des hommes n'est jamais absurde que relativement: par rapport aux circonstances qui l'accompagnent. Les discours d'un fou, par exemple, sont absurdes par rapport à la situation où il se trouve mais non par rapport à son délire. - Mai moi, tout à l'heure, j'ai fait l'expérience de - l'absolu: l'absolu ou l'absurde. Cette racine, il n'y - avait rien par rapport à quoi elle ne fût absurde... - Absurde: par rapport aux cailloux, aux touffes d'herbe - jaune, à la boue sèche, à l'arbre, au ciel, aux bancs - verts. Absurde irréductible; rien -pas même un délire - profond et secret de la nature- ne pouvait l'expliquer".

Jean-Paul Sartre. La Nausée: "Six heures du soir". Paris, Gallimard, 1938, p. 164.

de Esslin, ha sido aplicado al trabajo de ciertos escritores, quienes dominaron el mundo teatral de los años cincuenta. A la cabecera de este grupo están Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov (hasta 1957), y Jean Genet. Por otra parte, Georges Schéhadé y Harold Pinter, entre otros, están relacionados a este nuevo teatro, no importando las grandes diferencias que existen entre ellos. Anderson nos dice: "En la forma, el teatro del absurdo está caracterizado por un abandono de las concepciones tradicionales de lo que debería ser una obra. Por cuanto una obra de Camus y Sartre despliegan con una lógica reconocible y explicable -esto es, tienen, como una obra naturalista, una trama basada en acciones y decisiones explicables-, los trabajos del teatro del absurdo, o reducen la trama a cero (Beckett), o la construyen de la yuxtaposición de hechos sin ninguna clara acción de causa (Ionesco)".<sup>33</sup> El "teatro del absurdo" presenta imágenes exageradas y claras del vacío sin sentido y la ausencia de la comunicación. El sin sentido no es el signo de otro mundo; es la prueba de la nada.

IONESCO:<sup>34</sup> El problema fundamental en el teatro de Ionesco es el enajenamiento generado por el lenguaje y su relación con la lógica y la realidad concreta. Este triángulo de contradicciones está presente en todas sus obras. Sus dos temas absurdos principales son, el ansia por lo absoluto, que lleva al descubrimiento de una muerte inexplicable. El arte de

33. "In form the theater of the absurd is characterized by an abandonment of the traditional conceptions of what a play should be. Whereas a play by Camus and Sartre unfolds with reasonable and recognizable logic -that is, it has, like a naturalistic play, a plot based on explicable decisions and actions- the works of the theater of the absurd either reduce the plot to zero (Beckett) or construct it out of juxtaposition of events with no clear causality (Ionesco)". Anderson, *ibid.*, p. 1.

34. Cf. "CAP. I", parte 3-D, ps. 108-113.

Ionesco consiste en agrupar esa angustia fundamental dentro de una variedad de formas, desde imágenes parecidas a sueños hasta alegorías intelectuales. El efecto total de la obra de Ionesco es la del rompimiento con la realidad. La fantasía está presentada con todas las características de un mundo normal, y éste, a su vez, tratado como una fantasía. El antirealismo de Ionesco nos conduce al conocimiento de que la sociedad es la barrera existente entre los seres humanos.

Adamov: En Adamov, la entrada al "teatro del absurdo" fue mediante la influencia de su amigo Antonin Artaud, y por la lectura de las obras de Strindberg, y no por la influencia de los filósofos existencialistas. Hasta 1957 sus obras estuvieron relacionadas al surrealismo y al "teatro del absurdo". Sus temas de la incomunicación, la inconstancia de las identidades, la culpa incomprensible, están manejadas de una forma obvia y brutal, con diálogo llano y bosquejado, en una atmósfera de horror y pesadillas de humor. Estas obras están basadas en obsesiones personales y neurosis, representadas concretamente en el escenario, como por ejemplo, la progresiva pérdida de la pierna del lisiado en La pequeña y grande maniobra (1950). Adamov coloca el absurdo y el horror en un contexto social y a menudo los incorpora en el terror arbitrario impuesto por algún estado policíaco. Adamov se alejó del "absurdo" y se refugió en un tipo de teatro en lo que el absurdo ya no es considerado como un absoluto metafísico, sino, más bien, como una de las contradicciones del consumidor de una sociedad capitalista: teatro épico brechtiano. Su objetivo, después de 1957, es el de combinar un teatro de neurosis con un teatro crítico-político-comunista.

Genet: El mundo que Genet presenta en sus obras es el de los condenados por la sociedad en nombre del Bien. Su simpatía está con los que son con

siderados criminales. Sus personajes no pueden apelar a la justicia: ladrones, asesinos, prostitutas, pervertidos, negros, etc.; donde la sociedad clame por el supremo Bien, valor del Bien, los condenados, de acuerdo a Genet, buscan su gloria en el Mal. Genet relata una contra-sociedad, paralela a la nuestra, donde impera lo negativo, con sus propias leyes, jerarquías y ritos, opuesta a la nuestra, como un servicio religioso negro -misa, en la liturgia romana- es lo opuesto al verdadero. Esta contra-sociedad es el reflejo de la establecida: las criadas son el espejo de sus patronas, así como los Negros son "negros" sólo porque existen los Blancos. Hay una compleja relación de odio y admiración entre los dos mundos, ya que uno necesita del otro. Filosóficamente, el Bien y el Mal se necesitan mutuamente; cada uno representando la imagen inversa del otro. Genet, por supuesto, deliberadamente, escoge el lado del Mal. En sus obras, las dos sociedades se reflejan "ad infinitum", y el resultado final parece ser la completa negación -la imagen de un universo en el cual no hay nada más que reflexión, carente de la realidad, donde todo -El balcón- será aún más falso.

Georges Schéhadé: Las obras de Schéhadé contrastan ingeniosamente, con todas las de los dramaturgos del "absurdo" de la posguerra. Sus obras son festivas -historias satíricas- con vuelos de la fantasía un tanto ingenuos y de buenas costumbres, privado de la violencia y simbolismos de pesadillas que caracterizan al "teatro del absurdo" en general. Además, el lenguaje mismo, en vez de desintegrarse, como sucede con casi todos los "absurdistas", cumple con una función poética; sirve para mostrar la opulencia variada y el mundo secreto de la relación recíproca entre lo encantado y lo cómico.

## c. INFLUENCIAS LITERARIAS EN EL TEATRO DE LA POSGUERRA

La primera pregunta que nos formularemos, para poder desarrollar este apartado, será: ¿de dónde obtuvieron los autores del "absurdo" sus fuentes?

1. Alfred Jarry es considerado como el precursor del "teatro del absurdo". Jarry desarrolla en Ubu Roi el arte de la parodia; pero "parodia" no implica que tuviera alguna influencia literaria. En la tradición de la historia literaria él "apareció de repente -veintitrés años-, misteriosamente cristalizado, como si estuviera, entre los elementos de su extraordinaria mente oblicua".<sup>35</sup> Jarry nunca formuló una filosofía coherente. Él presentó todo de una manera sencilla, con la intuición del genio que pudo advertir una filosofía elaborada, la cual "el no tenía la fuerza intelectual para ensayar y entender, y que, consecuentemente, sucumbió".<sup>36</sup> Jarry se rebeló contra todo; no sólo contra los moldes convencionales del drama -como lo hicieron los escritores del "absurdo"- sino, inventando "una nueva 'realidad' más allá del mundo físico y metafísico".<sup>37</sup> La crítica que hace Jarry a la realidad, reconociendo la importancia que tuvo en su momento, es ya caduca y superficial; a nadie ofende. La primera palabra fuerte de Ubú rey, "merdre" -mierda-, ya no altera el comportamiento del público de nuestros días. Jarry abofeteó al público y lo estremeció: de ahí en adelante el teatro no podría ser igual, porque quedaba situado dentro de una nueva perspectiva. Wellwarth esta-

35. "... suddenly appears -twenty three years old- mysteriously crystallized, as it were, out of the elements of his own uniquely slanted mind". Wellwarth, *Ibid.*, p. 3.

36. "... he did not have the intellectual staying power to work out and understand, and to which, consequently, he succumbed". *Ibid.*, p. 3.

37. "... a new "reality" beyond the physical and metaphysical worlds". *Ibid.*, p. 3.



blece que Jarry escribió su obra como un trabajo original y sin considerar ninguna influencia. Nos dice: "Esta obra fue un ejemplo perfecto de primitivismo artístico, una obra materialmente sin antepasados, totalmente libre de influencias por algún trabajo anterior. El intento de algunos críticos de relacionar a Ubú rey con trabajos anteriores, señalando que Jarry los había leído, porque él los menciona en la obra, es inútil e ilógico. La influencia literaria no puede ser demostrada porque se cita una lista de catálogo de lecturas. Tampoco una pequeña historia de literatura de la sin razón prueba que la literatura del disparate que Jarry escribió, y que todavía se escribe hoy, pertenece a una continuidad literaria. La sin razón de Jarry, es, de hecho, completamente distinta, en estilo y propósito, de influencias anteriores de la literatura de la sin razón". 38 Esta idea de Wellwarth no es del todo correcta. Tenemos que aclarar que Jarry procede de la comedia aristofanesca; conoce la literatura griega y latina; su espíritu es romántico y carnavalesco: se burla de lo sacro. Si alguna influencia puede adjudicársele a Jarry fue ser como un desprendimiento de la poesía simbolista. La lectura de las obras de Baudelaire, y de sus discípulos Rimbaud y Verlaine, le enseñaron la forma de vida desenfrenada y de culto al libertinaje, placer sexual, vino y homosexualidad -el amor de Rimbaud y Verlaine-, belleza y exotismo, lo ideal y lo repulsivo. Jarry estaba "embriagado", como su maestro, en la fantasía del sueño, ya que "es a través del sueño que el hombre entra en

38. "This play was the perfect example of artistic primitivism, a play literally without forebears, totally uninfluenced by any previous work. The attempt by some critics to relate Ubu roi to previous work by pointing out that Jarry had obviously read these works because he mentions them in the play is futile and illogical. Literary influence cannot be demonstrated by citing a reading list. Nor does a thumbnail history of nonsense literature prove that the nonsense literature which Jarry composed and which is being written today belongs in a literary continuum. Jarry's nonsense is, as a matter of fact, entirely different, both in style and purpose, from previous nonsense literature". Ibid., ps. x-xi.

comunicación con el rico mundo de las tinieblas que lo rodea". 39 -  
 Baudelaire, con la presentación del conglomerado de luz, sonido, color y -  
 gusto -Las flores del mal, 1857-, no ejerció una influencia inmediata so-  
 bre el teatro de Jarry. Él recoge sus pensamientos, junto con los de -  
 Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, y los traslada al teatro como material ori-  
 ginal, y no como "algo" que aprendió por la influencia de los filósofos.-  
 Jarry actualizó lo grotesco olvidado.

2. Los pintores expresionistas exageraron y desfiguraron las  
 realidades de color, formas, objetos y espacio y convirtieron de ese modo  
 una realidad óptica en una visión personal. En el drama, los personajes-  
 eran inequívocamente individuales. Querían representar lo feo, lo raro y  
 lo decadente, sin tener en cuenta la verdad empírica. Más adelante pre-  
 sentaremos la importancia de Strindberg, y su influencia en el teatro de-  
 la posguerra.

3. Dadá: Los dadaístas crearon su propia música-ruido, ejecu-  
 tada por medio de "instrumentos" tales como sonajeros, manojos de llaves-  
 y latas; leyeron y recitaron poemas y manifiestos simultáneos que eran -  
 una forma rudimentaria de compartimentalización. Se presentaban al mismo  
 tiempo actos que no guardaban relación alguna entre sí. ¿Qué es Dadá?;  
 ¿qué significa? Dadá, "caballito de madera", en francés, y "sí, sí," en -  
 ruso. Dadá significaba anti-arte, anti-razón, anti-pensamiento. El desa-  
 rrollo de Dadá -el vocablo sin sentido, indirectamente explica sus actitu-  
 des- está unido a la Primera guerra, la que motivó la quiebra del raciona-  
 lismo burgués del siglo diecinueve. Dadá nació en 1916, en la sala Zur -

39. Enid Starkie. Arthur Rimbaud. Nueva York, Nuevos Rumbos, 1961, p. -  
 235.

Waag de Zurich, con un programa de música, danzas, manifiestos, lecturas poéticas, exposición de máscaras y obras pictóricas. Gian Renzo Morteo establece una actitud Dadá, ya que rechaza cualquier distinción de géneros, como rechaza cualquier noción de arte o de cultura. Nos dice: "DADA quiere traducir cualquier expresión suya, tanto poética, literaria, crítica, plástica o filosófica, en manifestaciones espectaculares, dirigidas hacia un público hasta entonces acostumbrado a una diferenciación rigurosa entre los varios géneros. Dadá continuará por el mismo camino, dedicando gran parte de sus energías a la propia espectacularidad". 40 El Dadá nos presenta el rasgo teatral de instaurar nuevas relaciones entre el escenario y la sala: el intento declarado de provocación, la representación de rutinas cómicas o de actos únicos, y la pulverización del idioma. La técnica del "collage", que funciona no como un elemento accesorio, sino como parte constitutiva del tejido dramático, es introducido por Tristán Tzará. Para Tzará, el inicio de Dadá "no fue el principio de un arte, sino un disgusto". 41 Y para Jean Arp: "Dadá quiso destruir los engaños de la razón, y descubrir un orden sin razón". 42 Y para William S. Rubin: "En el corazón de Dadá existe el "acto voluntario", el gesto paradójico y espontáneo pretendió manifestar la incompatibilidad y la vacuidad -sonora- del sentimiento convencional". 43

40. Gian Renzo Morteo. Teatro Dadá. Traducción: José Escué. Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 8.

41. "... were not the beginnings of art, but of disgust". Cf. Tristán Tzará. En: Williams S. Rubin. Dada, Surrealism and Their Heritage. New York, New York Graphic Society, Ltd., 1968, p. 12.

42. "... wished to destroy the hoaxes of reason and to discover an unreasoned order". Cf. Jean Arp. *Ibid.*, p. 12.

43. "At the heart of Dada lay the "gratuitous act", the paradoxical, spontaneous gesture aimed at revealing the inconsistency and inanity of conventional beliefs". *Ibid.*, p. 12.

Bertold Brecht, en la obra Im Dickicht der Städte (En la selva de las ciudades, 1923), refleja el clima febril y desesperado que vivieron entre 1919-26 los jóvenes alemanes sobrevivientes de la Primera guerra. Este acontecimiento trajo como consecuencia el desempleo, la degradación, la miseria, el vicio y el fermento morboso. El centro político se debilita, y la opción es pertenecer a la extrema izquierda o a la incertidumbre de la derecha, que comenzaba a sentir la depresión económica. Clurman nos dice: "Dadá era una especie de bomba de mal olor arrojada por una juventud exasperada contra los caudillos de la burguesía perezosa. - En la selva, que cita palabra por palabra algunos pasajes de Una temporada en el infierno, de Rimbaud (un antepasado romántico de los rebeldes de la posguerra), tiene su origen en mucho de los impulsos que motivaron el dadaísmo. Es útil referirse a todo esto para comprender la pieza de Brecht, que es, sin duda alguna, un producto de su tiempo". 44

4. Los surrealistas debían dar rienda suelta a la fantasía del subconsciente, asunto que el realismo restringía en el arte. Cada quien protestaba expresar la realidad mejor que los demás. Rechazaban la realidad corriente, como ilusión, con su meticulosa y ordenada lógica. La fachada de la realidad tenía que ser derribada para que se expusiese artísticamente la vida verdadera del subconsciente; y para derribarla había que destruir la forma realista del drama. Guillaume Apollinaire presenta su obra Les Mamelles de Tirésias, 1917, y fue catalogada por su au-

44. "It was a sort of spiritual stink bomb hurled by exasperated youth at the heads of the sluggish bourgeoisie. In the Jungle, which quotes verbatim several passages from Rimbaud's A season in Hell (a romantic forebear of the postwar rebels), is sprung on many of the impulses which motivated Dadaism. It is useful to refer to all this in order to understand Brecht's play, which is clearly a product of its time. Clurman. The Naked Image. Op. cit., p. 57.

tor como un "drama surrealista".

5. Los futuristas, conocidos como los "mecanicistas" modernos y "constructivistas", también estaban convencidos de que interpretaban la realidad. Convertían a los personajes en autómatas, crearon muñecos, y así, llamando la atención, lograron la mecanización parcial de la escena, al mismo tiempo que anunciaban la del porvenir; hacían apología de la máquina, no crítica. En 1915 Marinetti proclama su "teatro futurista": el escenario debía ser un instrumento para proyectar la desintegración del hombre moderno, inmerso en el mundo dominado por la máquina. Tenían que expresar la naturaleza maravillosamente dinámica de la máquina -Rice, Kaiser-.

6. a. El "teatro épico" y la idea del "Verfremdungseffekt" ("distanciamiento" o manera de hacer visible la enajenación): Brecht nos presenta -en sus postulados- la idea del "distanciamiento", que tiene una doble dimensión: técnica de interpretación -el actor debe hacer uso de ella-, y la técnica literaria -la anécdota debe situarse a una distancia de la actualidad-, para que el espectador pueda comprender mejor su realidad actual. Este distanciamiento es lo que lleva a Brecht a estar en contra de la purificación o la catarsis del teatro griego. Ricardo Doménech nos dice: "Para Brecht, la respuesta era clara. Su concepto del "distanciamiento" quiere ser lo opuesto a la catarsis. El fin último del distanciamiento -y, por tanto, del teatro épico- es que el espectador tome conciencia de su situación. Para Brecht, la catarsis era una forma de enajenación, en la medida en que el espectador se veía obligado a aceptar una imagen inmutable del hombre y del mundo, a resignarse con su destino, que por último se imponía siempre a las fuerzas humanas" <sup>45</sup> Brecht insis

45. Ricardo Doménech. El teatro, hoy. Madrid, Editorial Cuadernos para

tía que el actor mantuviera una distancia de su papel, para que así, tanto él como el auditorio, estuvieran conscientes de la diferencia existente entre la ilusión y la realidad. Recurrió a todos los medios posibles de contraste y contraposición para aplastar los medios tradicionales de la ilusión del drama. Anderson nos dice que Brecht "creía que el drama debía educar e iluminar al público haciéndolos conscientes de la diferencia entre hecho y ficción en un contexto sociopolítico. Enajenar al espectador no significa ofenderlo, sino provocarle que se adhiera a sí mismo para que de este modo pueda ver objetos familiares dentro de una nueva luz". 46

b. Brecht siguió más los principios estéticos del teatro chino y japonés que la estética aristotélica. Evita el "suspense", y su objetivo no es la emoción sino la comprensión. Intenta que el público ejerza la función del actor y juez, y que reconozca su lugar en la sociedad y de cómo puede contribuir al cambio social. Brecht encontró el elemento escenográfico y la iluminación que expresaba en forma adecuada y clara lo que tenía que decir. El "teatro épico" nunca convenció totalmente a Brecht, y antes de su muerte estaba desarrollando un nuevo concepto de "teatro dialéctico".

7. El "teatro de la crueldad": Artaud, creador, director, y autor de dicho movimiento, concibió una ceremonia teatral de purificación mágica. Rechazó el mundo y las palabras del teatro psicológico tradicio-

el diálogo, 1966, p. 14.

46. "... he believed that a play should educate and enlighten an audience by making it conscious of distinctions between fact and fiction in a sociopolitical context. To alienate the spectators does not mean to offend him but to cause him to detach himself so that he may see familiar objects in a new light". Anderson. Contemporary Drama. Ibid., p. 423.

nal, y propuso un teatro inspirado en el ritual sagrado del teatro oriental. Después de ver a los bailarines balineses, e impresionado por la atmósfera exótica, las máscaras alegóricas, y los gestos utilizados de los actores, deseó estremecer al hombre, no sólo desde su conciencia, sino, también, a través de las sensibilidades de su organismo. Quinn nos dice: "Artaud deseó crear un tipo de delirio colectivo, y aun, un impacto físico, para poder revelar la crueldad fundamental que es la base de toda acción dramática. La crueldad de la cual Artaud habló no fue el de una manzana sangrienta en el escenario, sino, más bien, una crueldad de determinismo lúcido al cual estamos necesariamente sometidos. Esta crueldad es la permanencia del mal, de las fuerzas devoradoras del amor, el erotismo, y la muerte; es la transfiguración de formas que están siempre al margen del regreso a la nada o al caos. Ambas, la resurrección y la muerte, participan en una disciplina metafísica de un movimiento constante -renovación y desintegración-" 47 El "teatro del absurdo" muestra algunas de sus ideas, no importa sean directa o indirectamente: las pesadillas de Adamov, las ceremonias escénicas de Genet, entre otras.

La segunda pregunta será: ¿cuál fue el tipo de sensibilidad previa que provocó la aparición del teatro de la posguerra? August Strindberg es el dramaturgo que más influye y establece dicha "sensibilidad" sobre los dramaturgos del "absurdo". Leon Mirilas nos dice: "Al maestro in-

47. "Artaud wished to create a sort of collective delirium and even a physical shock in order to reveal the fundamental cruelty that is at the basis of every dramatic action. The cruelty of which Artaud spoke was not one of bloody killings onstage but rather a cruelty of lucid determinism to which we are all necessarily submitted. This cruelty is the permanence of evil, of the devouring forces of love, eroticism, and death; it is the transfiguration of forms that are always on the verge of returning to nothingness or chaos. Both resurrection and death participate in a metaphysical discipline of constant motion -renewal and desintegration". Quinn, "Theater of Cruelty". Ibid., p. 841.

discutido del expresionismo teatral y progenitor de una de las vertientes más poderosas del teatro moderno, Strindberg, que influye, confesadamente o no, sobre la mayoría de los dramaturgos de hoy".<sup>48</sup> Los expresionistas aseguraban que la acción dramática hilvanaba según la discontinuidad de los sueños, como La comedia del sueño, de Strindberg, se acercaba más a la verdad de la vida. La sociedad era, muchas veces, apenas mejor que una pesadilla. Según John Gassner, el expresionismo se ha empleado en un sentido amplio: "El 'expresionismo' se presta a menos confusiones cuando se aplica a un solo estilo, mas o menos peculiar, de dramaturgia y producción teatral. Es el estilo general que, a partir de algunas obras de Strindberg de principios de siglo (principalmente La comedia del sueño, 1902, y, La sonata espectral, 1907), se convirtió en un movimiento teatral en los años que transcurrieron entre casi el comienzo de la Primera guerra y poco después de su terminación. Strindberg dio el tono de la teoría expresionista en el teatro, cuando dijo en su prefacio a La comedia del sueño, que, en ella, como en su trilogía anterior, A Damasco: 'Cualquier cosa puede ocurrir, todo es posible y probable. No existen el tiempo ni el espacio. Sobre un fondo insignificante de realidad, la imaginación dibuja y borda adornos de novela; una mezcla de recuerdos, experiencias, fantasías libres, absurdas e improvisaciones'. Con razón, llamé a esta comedia 'del sueño', porque, según él mismo dijo, 'el autor ha tratado de imitar la forma desconectada, pero aparentemente lógica, del sueño'. Sus sucesores en el experimento expresionista hicieron un verdadero culto de la introspección morbosa de las descripciones emocio-

48. León Miras. Artaud y el teatro moderno. México, Editorial El Ateneo, 1978, ps. 1-2.



nalmente deformados de la realidad externa". 49

Los elementos básicos del teatro del siglo XX tuvieron que acudir al hallazgo en todos los niveles. Jaime Rest lo define así: "los dramaturgos de nuestros días se afanan en una exploración incesante que en ciertas ocasiones desemboca en la angustia, en el escepticismo e inclusive en la aparente negación de la lógica y del sentido común. Como consecuencia de que este teatro entraña una constante búsqueda, los autores se ven impelidos a una continua experimentación, ya sea formal o temática".  
50  
Esto es lo que precipita al dramaturgo del siglo XX a toda clase de experimentos, en su ansia por poder establecer las bases para un nuevo idioma poético que sirva de puente entre el autor y su público. El dramaturgo utiliza todo recurso que esté en consonancia con su interés creador. Aparece, por ejemplo, el afianzamiento del expresionismo alemán, en el ámbito en que está inserto el protagonista, como deformado, a fin de sugerir-

49. "Expressionism" is least confusing as a term when used to describe a single, more or less distinct, style of playwriting and theatrical production. It is the general style which, beginning in some of the work of Strindberg at the turn of the Century (notably The Dream Play and The Ghost Sonata) became a theatrical movement in the years from just before to just after World War I. Strindberg struck the keynote of the expressionist theory of theatre when he wrote, in his preface to the Dream Play, 1902, that in this play, as in his earlier trilogy To Damascus: 'Anything may happen; everything is possible and probable. Time and space do not exist. On an insignificant background of reality. Imagination designs and embroiders novel patterns; a medley of memories, experiences, free fantasies, absurdities, and improvisation'. He rightly called his play a dream-play, because, as he declared, 'The author has tried to imitate the disconnected but seemingly logical form of a dream'. His successors in expressionist experimentation made a veritable cult of morbid introspection and emotionally disturbed pictures of external reality. John Gassner. Directions in Modern Theatre and Drama. New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1965, ps. 117-118.

50. Jaime Rest. El teatro moderno. Buenos Aires, Enciclopedia Literaria 1006, 1966, p. 36.

hasta qué punto la opresión social y el avance de la tecnología perturban al hombre y coartan su albedrío -Toller, Čapek, Rice-; la comprobación de que las grandes cuestiones filosóficas y los conflictos humanos pueden y deben ser tratados partiendo de hechos simples, familiares, y cotidianos -Chéjov-; la incorporación de símbolos y la presentación de temperamentos tortuosos -O'Neill, Williams-; la utilización de máscaras, que indica el cambio o desdoblamiento íntimo de los personajes -O'Neill-; la descomposición de la personalidad y la ambigüedad de la conducta -Pirandello-; los conflictos éticos y psíquicos -promovidos por Freud-, expuestos en escena por O'Neill y Lenormand; el restablecimiento del verso en el drama, ya sea para aproximar el idioma dramático al lenguaje oral -Eliot, o, al contrario, para "distanciarlo", Brecht-; el retorno a los métodos casi litúrgicos de la tragedia griega -Eliot, O'Neill-; la simplificación tipificadora de los personajes que encarnan, en forma alegórica, las cualidades de la humanidad entera, junto con la modificación en la construcción de la obra teatral -Wilder, Miller-; el empleo del Coro, interpretado por un solo individuo o por un grupo, característicos de Eliot, Williams, Wilder, Miller, Anouilh; el "juego" del instinto, de la visión y de la adivinación -Ghelderode-; la aparición de relevantes directores escénicos -Piscator, Baty, Blin-; la introducción de renovadores métodos de representación, recursos luminotécnicos y escenográficos, que permiten lograr novedosas taumaturgias auditivas o visuales -Piscator, Artaud-; métodos de actuación, que permiten, cada uno en su estilo, el desarrollo del actor -Stanislavsky, Brecht, Strasberg-. En los años de la Segunda guerra se observa una creciente insistencia en el relativismo de los problemas que conciernen a la condición humana, y en que el mundo se halla regido por el absurdo -Camus, Sartre-: al tiempo que se advierte una actitud que sostiene la necesidad de transformar el orden social. Los autores care-

cen de un punto de referencia común, contrario a lo que sucedió con el -realismo y su énfasis en la conducta -Goldoni, Beaumarchais, Hugo-, y el -naturalismo de criterio científicista, de franco pesimismo y minuciosamente descriptivo -Zola-, que mostraban pautas obligadas a las cuales los -dramaturgos tenían que remitirse. Esta carencia de criterios resultó engañancia neta para el teatro del siglo XX: debe buscar sus reglas y métodos y establecer su vigencia en cada período creador.

Las obras de Camus parecen ser la respuesta al planteamiento -inicial de Rest. Camus ha descrito al individuo debatiéndose desorientado en un universo carente de lógica y de orden, donde el hombre ya no es el organizador del cosmos, sino un actor que ignora su papel; es natural que la angustia de ese ser se traduzca en incomunicación, temor, aislamiento, retraimiento, enajenación. Eso mismo lo expresó Ibsen por boca del Dr. Stockman (El enemigo del pueblo): "El hombre más fuerte es el que está solo". Es el hombre que posee la verdad, opuesto a sus pares. Esta torturante posibilidad dejó la simiente de un problema que comenzó a preocupar a los escritores dramáticos: el de la incomunicación, el de la falta de contacto entre las vidas individuales.

#### d. LOS "ABSURDISTAS"

La descomposición de valores, constatación determinante de la -filosofía existencial, la toman los del 'absurdo', más de las obras de -Strindberg e Ibsen, que de los filósofos del existencialismo -Heidegger, -Camus, Sartre-. Se puede llegar a conclusiones parecidas a un movimiento, sin necesariamente ser un seguidor de tales tendencias. La influencia mayor de los "absurdistas" europeos fueron los dramaturgos que les -

precedieron. Aquí estamos de acuerdo con Ricardo Doménech, cuando nos dice: "Pero he aquí que de igual modo hallaríamos la gran, la significativa paradoja de que pensadores y científicos que han estado y están completamente al margen del existencialismo llegan a conclusiones que le son propias a éste".<sup>51</sup> El estudio del existencialismo -desde Kierkegaard hasta Sartre-, es necesario y fundamental. Hay que ir a esas fuentes y tenerlas presentes en la elaboración de un estudio del teatro del "absurdo". El existencialismo postula -aparte de la descomposición de valores-, el derecho a la elección -Sartre-: el hombre nace (posibilidad número uno) y hasta que muere (posibilidad última) encuentra una serie de posibilidades entre las que ha de elegir y, por lo tanto, descartar. El hombre, en fin, es un ser libre, un ser que elige. Esto lo podemos ver claramente en el teatro de Ibsen y Strindberg, y sin embargo, no eran ni existencialistas ni "absurdistas". Es este tipo de sensibilidad previa lo que hace que de postulados y posiciones existencialistas se llegue a la creación de un teatro del "absurdo". El círculo que se podría trazar en la creación del movimiento existencialista sería el de Heidegger-Sartre. Para Sartre es "el estar en situación", y para Heidegger es ir a "las últimas-realidades del ser". El estar, el aquí, el hoy, el presente, la realidad, es algo que es necesario aceptar. El hombre se enfrenta a la imposibilidad de la convivencia, a la soledad, a la incomunicación. Para el existencialista ateo no existe Dios; sólo existe la angustia del que decide. El existencialismo es una forma de humanismo, o sea, conoce los límites de la angustia humana. El bien y el mal absoluto no existen: sólo la elección. El hombre siempre escoge el bien, a salvo de acciones o pensamientos predispuestos -Genet- y determinados anteriormente.

51. Doménech, *Ibid.*, p. 18.

He ahí la posición de Geneviève Serreau, al decir que los "absurdistas" no necesariamente tienen que ser existencialistas, y mucho menos, filósofos. Conocían el movimiento existencialista y sus postulados -especialmente a Sartre y Camus-. Doménech afirma: "Lo que estos dramaturgos -Ionesco, Beckett, Adamov- van a reflejar -explícita o implícitamente- es un mundo occidental agónico, en derrumbe. Las inhibiciones, el miedo metafísico, la insolidaridad humana, el absurdo, todos esos conflictos trágicos -evidenciados y revitalizados por un determinado momento histórico, y que el existencialismo había puesto sobre el tapete de nuevo- serán aquí encarnados en unos personajes sin contorno; unos personajes -sin por qué y sin mañana, grotescos, reducidos a puro tuétano, desnudos;- unos personajes instalados en una situación que gira en el vacío y que --no siempre- nos mueven a la piedad". 52

Para los "absurdistas" la obra es el "juego": el "juego" de la espera y el de las preguntas de Beckett; el "juego" de la broma y el de la carencia de sentido de Ionesco; el "juego" del aburrimiento de Adamov; el "juego" de la provocación de Genet. Para Beckett la obra es universal: -el escenario es el mundo, el gran vacío -Godot, Final de Partida-; para Ionesco la obra es "antiteatral", donde nada vale la pena -La cantante calva, La lección-; para Adamov la obra es una sucesión de los estados de ánimo -La parodia, La invasión-; para Genet la obra es la protesta, el ser lo que imagina ser -Las criadas, Los negros-. En el "juego", los "absurdistas" constantemente se interrogan: aquí tenemos, por ejemplo, todos los "juegos" de palabras y preguntas que se presentan en las primeras obras de Ionesco, Adamov, y Beckett, permaneciendo en el mismo lugar y -llegando a las mismas conclusiones que cuando comenzó la obra; puede con-

52. Ibid., ps. 23-24.

vertirse en un descubrimiento que resulte ser un tanto horrendo o cómico. Es en este punto donde los mismos "absurdistas" se separan de los creadores de un movimiento filosófico. Los "absurdistas" crean una nueva forma dramática alejada de los creadores originales. Ellos conocían y estudiaron a los fundadores del movimiento existencialista, pero crearon su propia forma dramática, que aun cuando responde a los postulados del existencialismo, hay que clasificarla y estudiarla por separado. Es así como Bernard Dort, anteponiendo los "absurdistas" a los creadores del absurdo-existencial, y a las ideologías dramáticas anteriores, concluye: "Pero este rechazo de todas las ideologías, esta voluntad de prescindir de todo sentido simbólico, se transformaron rápidamente en una ideología y en un simbolismo. Para Beckett, no querer decir nada se convirtió en querer decir nada. Cualquier personaje de Ionesco se hace héroe: Bérenger accede a la dignidad de portavoz de lo humano -un portavoz que no tiene nada que decir, ningún valor que defender-, pero que no es menos exaltado, al contrario. Y es una negación radical del mundo, de la sociedad, representada como un fantasma o como un mecanismo de opresión, en donde se han detenido estos dramaturgos del "teatro del absurdo". Como muchos naturalistas, de los que están mucho menos alejados de lo que se dice, pasando de lo objetivo a lo subjetivo, han hecho de aquello que en principio era una constatación de nuestra enajenación en la sociedad una "pasión" del hombre irrisorio con un universo entregado al terror". 53

53. "Mais ce refus de toutes les idéologies, cette volonté d'évacuer tout sens symbolique se sont très vite transformés en une idéologie et en une symbolique. Pour Beckett, ne vouloir rien dire est devenu vouloir dire le rien. Le personnage quelconque d'Ionesco s'est fait héros: Bérenger a accédé à la dignité de porte-parole de l'humain en soi -un porte-parole qui n'a rien à dire, aucune valeur à défendre-, mais n'en est pas moins exalté, au contraire. Et c'est à une négation radicale du monde, de la société représentée comme un phantasme ou comme un pur mécanisme d'oppression que se sont

Michael Anderson reconoce la inteligencia de Sartre, pero descarta la idea de que para poder entender sus obras hay que ser un versado en filosofía; esto también se puede aplicar al teatro de Camus. Con toda posibilidad los "absurdistas" podrían haber llegado a las mismas conclusiones de Anderson: "Las obras de Sartre están basadas en su filosofía, el existencialismo, y reflejan su educación intelectual. Con todo, no requieren un detallado conocimiento del existencialismo para ser comprendidas. Son, ante todo, dramas contruidos alrededor de situaciones, en las cuales, los personajes están obligados a cuestionarse sus existencias, así como las razones, y el valor de sus actos, y descubrir, por el precio de una acción violenta, su libertad y sus responsabilidades. Los personajes lo descubren a través de sus relaciones con los demás, y, sobre todo, en el contexto de una acción social y política".<sup>54</sup> Puesto, que para Sartre, la existencia es injustificada, el hombre está condenado a ser libre, y la vida no tiene significado verdadero más que la que el hombre le otorga.

No negamos la influencia de Kierkegaard y Heidegger, como filósofos, y Freud, como psicólogo, realizaron en la ruta del desarrollo ha-

arrêtés ces dramaturges de "théâtre de l'absurde". Comme bien des naturalistes dont ils sont moins éloignés qu'on le dit, passant de l'objectif au subjectif, ils ont fait de ce qui était à l'origine un constat de notre alienation dans la société, une "passion" de l'homme dérisoire dans un univers livré à la terreur". Dort, Ibid., p. 11.

54. "Sartre's play are based on his philosophy, existentialism, and reflect his intellectual evolution. Yet they do not required a detailed knowledge of existentialism to be understood. They are, above all, dramas built around situations in which the characters are forced to question their very being, as well as the reasons for and the value of their acts, and discover, at the price of violent action, their freedom and their responsibility. The characters make these discoveries through their relationships with other people and, most of all, in the context of social and political action". Anderson, Ibid., ps. 392-393.

cia un nuevo teatro de la posguerra. Un ejemplo claro es la iniciación del naturalismo que Zola presenta oficialmente en el Prefacio de Thérèse Raquin, en 1873. Zola estaba bajo la influencia del estudio de la medicina experimental, y no de Freud, quien sólo tenía 17 años cuando la obra se estrenó. Las ideas siempre se filtran de un movimiento a otro y de una disciplina a otra, o, lograrlo por ósmosis, como Albee lo manifestó. Todos, en conjunto, terminaron por confundir el panorama intelectual, y al mismo tiempo, por esclarecerlo.

#### e. CREATIVIDAD E INFLUENCIAS INDIRECTAS

John Russell Taylor nos ofrece varios ejemplos de influencias indirectas sobre dramaturgos que desconocían a los fundadores de un movimiento en particular, y que sin explicación aparente, crearon obras de importancia y llegaron a las mismas conclusiones.

1. "La admiración de Harold Pinter por el Beckett de Esperando a Godot puede ser apreciable en The Caretaker (El cuidador), pero sólo como un hilo en una complicada trama de creación totalmente personal. La admiración de Clive Exton por Strindberg, o de John Arden por Brecht, parece representar una afinidad de espíritu, más que una influencia directa, en tanto que la influencia de Brecht sobre el John Osborne de The Entertainer (El animador) y Luther, o sobre el Robert Bolt de A man for All Seasons (Un hombre de dos reinos), se resuelve, en gran medida, en la imitación superficial de unos cuantos trucos de organización evidentes". 55

55. Russell, *Ibid.*, p. 17.



2.- "Y en cuanto a la influencia del drama social norteamericano de la década del 30, de Clifford Odets, sobre Arnold Wesker -Roots (Raíces, 1959)-, parece tan improbable en términos históricos que sólo puede conjeturarse que deriva de una semejanza casual en la situación y las actitudes de dos intelectuales judíos de la clase obrera, en el mismo período de sus respectivas carreras". 56

3.- "Say Nothing (Nada digas), una primera obra para el teatro de James Hanley, quien, como escritor de la clase obrera de la década de los treinta, se dedicó, inevitablemente, a la novela, y cuando a la postre encontró una brecha en el teatro resultó que, sin conocer a Pinter, Beckett, et al., llegaba casi a las mismas conclusiones que muchos de nuestros jóvenes contemporáneos respecto del estilo y la forma dramática". 57

Russell hace evidente que el dramaturgo tiene que desarrollarse y superarse en todos los niveles necesarios y expresar sus pensamientos de la forma que crea conveniente; es por esa razón que se puede llegar a conclusiones semejantes sin necesariamente "sufrir" las influencias, ya que "cada obra indica una mayor ampliación y profundización de su horizonte potencial". 58

El teatro de la posguerra, no importa el país, se caracteriza por "su enorme variedad y su evidente hostilidad a ubicarse en forma tajante detrás de una única norma o de un solo jefe". 59

56. Ibid., ps. 17-18.

57. Ibid., p. 315.

58. Ibid., p. 317.

59. Ibid., p. 17.

## f. ¿"ABSURDO" O "NUEVO TEATRO"?

Es interesante resaltar, que mientras Esslin clasificaba a los autores de la posguerra como "teatro del absurdo", se usaba en Francia el término de "nuevo teatro". Críticos franceses, ya mencionados, como Jean-Jacquot, Bernard Dort y Geneviève Serreau siempre se refieren al teatro de la posguerra como "nuevo teatro", y cuando mencionan el nombre "teatro del absurdo" o "vanguardia", lo hacen de una manera un tanto despectiva hacia el término. Gilbert Debusscher, belga-francés, y Ricardo Doménech, español, hacen otro tanto. John Russell Taylor y Kenneth Tynan, ingleses, también. De los norteamericanos mencionaremos, entre muchos, a George Wellwarth, C.W.E. Bigsby, Gerald Rabkin, Thomas E. Porter, Robert Brustein, etc., que tampoco aceptan el título de "teatro del absurdo" para el teatro de la posguerra. Roy McMullen, por su parte, descarta el juego de la etiqueta y con ello, el "teatro del absurdo".

Michael Anderson alude a Esslin: "El término "nuevo teatro" ha sido asociado no sólo con los poetas, sino con los escritores, cuyos trabajos, como un todo, constituyen el "teatro del absurdo", y que impactaron con sus éxitos durante la década 1950/60. Las obras de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, y Arthur Adamov son excelentes en su género".<sup>60</sup> Y más adelante: "El nuevo teatro se caracteriza por la presentación de lo concreto, a menudo alegórico, las imágenes, inexplicablemente impuesto por un mundo injustificado y cruel, donde el hombre está condenado a la soledad del abu

60. "The term "new theater" has been associated not only with the poets - but with writers whose works as a whole constitute the "theater of - the absurd", and who had their most striking success during the '50s - and '60s. The early plays of Samuel Beckett, Eugène Ionesco, and - Arthur Adamov are outstanding in the genre. Anderson, *Ibid.*, p. 156.

rrimiento, o, peor aún, al horror". 61

Así, cualquier denominación que se adopte resulta forzosamente esquemática, porque cada generación diferenciada es de "vanguardia", produce un "nuevo teatro" y no es necesariamente del "absurdo" de la misma manera. - Más allá de las etiquetas fáciles estamos obligados a establecer una relación precisa entre las características de una corriente y el epíteto escogido, en cada caso, para tipificarla, a sabiendas de que no es posible englobarlo todo bajo una palabra única.

61. "The new theater is characterized by the presentation of concrete, - often allegorical, images, inexplicably imposed by a cruel and unjustified world, where man is condemned to the solitude of boredom, or, - far worse, to horror". Ibid., p. 157.

## 4. EDWARD ALBEE Y LA MAL DEFINIDA "VANGUARDIA" O "ABSURDO"

Geneviève Serreau nos dice, aludiendo a los jóvenes escritores - que surgieron unos años después de los autores catalogados como del "absurdo" - Beckett, Adamov, Ionesco, Genet, etc.: "Cuando algunos escritores, -- bastante potentes como para barrer las formas habituales y hablar un lenguaje nuevo, han conquistado la escena, no es fácil para la generación que lo sigue evitar quedar inscritos, aun a sus espaldas, en el surco trazado. La crítica, enojosamente, tenderá también a clasificarlos a todos, y de modo - automático, bajo el estandarte de sus antecesores inmediatos". 1

No negamos que el título de El teatro del absurdo en un principio estuvo bastante justificado. Al correr del tiempo, y al aparecer nuevas - formas de expresión en los distintos países, se clasificaron a todos los autores iniciados dentro de ese concepto, sin tomar en consideración el am- - biente, la época y el país en donde surgieron. Es así como resultaron clasificados los dramaturgos de esa mal definida "vanguardia" o "absurdo". En el caso particular de Albee, tenemos que tener en cuenta que su primera - obra fue estrenada en Europa. Al constituir un éxito rotundo en Berlín, regresó a Estados Unidos sellada como perteneciente al "teatro del absurdo".

Cuatro años después de escribir su primer libro, nos dice Esslin: "El teatro del absurdo se ha convertido en una frase pegajosa, muy usada y - trillada, ¿Qué significa? ¿Y cómo puede ser justificada tal etiqueta? Quizás será mejor tratar de contestar primero a la segunda pregunta. No -

1. "Lorsque quelques écrivains assez puissants pour balayer les formes - courantes et parler un langage nouveau ont conquis la scène, il est - bien difficile à la génération qui les suit de ne pas s'inscrire, fût-ce à son insu - dans le sillage ainsi tracé. Et la critique, elle aussi, - aura tendance - fâcheusement à les classer tous, automatiquement, sous - la bannière de leurs aînés immédiats". Serreau, *Ibid.*, "La relève de - l'avant-garde", p. 147.

hay un movimiento organizado, escuela de artistas, que reclamen la etiqueta para ellos. Un buen número de escritores que han sido clasificados bajo esta etiqueta, cuando se les pregunta si pertenecen a El teatro del absurdo, contestarán indignados que ellos no pertenecen a tal movimiento -y sobrada razón tienen-. Porque cada uno busca expresar, ni más ni menos, que su propia visión personal del mundo".<sup>2</sup> Nos preguntamos: ¿y quién los clasificó?, ¿a cuál movimiento se refiere? El mismo Esslin estableció que los dramaturgos del "absurdo" no forman parte de ninguna escuela o movimiento. Para poder establecer la premisa anterior, Esslin cita a Ionesco, donde dice que sus obras son "un capricho y no una filosofía, un impulso, no un programa".<sup>3</sup> Lo que Ionesco persigue es la presentación de "su" propio mundo interior y conflictivo. Esto sucede con Ionesco y con todos los escritores del "absurdo", quienes están conscientes de que sólo representan "su visión" del mundo "como mejor puedan, simplemente, porque como artistas, sienten una urgencia por hacerlo".<sup>4</sup> Esslin vuelve a insistir: "Una etiqueta de este tipo, por lo tanto, es un auxiliar para entender, válido únicamente como medio que ayuda para ganar conocimiento pleno dentro de una obra de teatro. No es una clasificación obligatoria; no es ciertamente abarcadora o exclusiva".<sup>5</sup>

2. "The Theatre of the Absurd has become a catch-phrase, much used and much abused. What does it stand for? And how can such a label be justified? Perhaps it will be best to attempt to answer the second question first. There is no organized movement, no school of artists, who claim the label for themselves. A good many playwrights who have been classed under this label, when asked if they belong to the Theatre of the Absurd, will indignantly reply that they belong to no such movement -and quite rightly so. For each of the playwrights concerned seeks to express no more and no less than his personal vision of the world". Esslin. Absurd Drama. Op. cit., p. 7.
3. "... a mood and not an ideology, and impulse not a programme". Ibid, p. 192.
4. "... as best they can, simply, because, as artists, they feel and irrepresible urge to do so". Ibid., p. 192.
5. A label of this kind therefore is an aid to understanding, valid only -

Esslin parece justificarse, ya que con su siguiente aseveración lo que hace es alejar más a Albee del "teatro del absurdo". Nos dice: "Tal sentido de la pérdida del significado puede, inevitablemente, conducir al interrogatorio del instrumento reconocido para la intención de la comunicación: el lenguaje".<sup>6</sup> Esto no ocurre con Albee. En su primera obra logra estructurar una pieza de valor en cuanto al uso del lenguaje se refiere. Esslin no lo aprecia de esta manera, y encasilla a Albee precisamente dentro del "teatro del absurdo". Esslin también pierde proporción del tiempo y el espacio. Nos dice: "En su forma presente, El teatro del absurdo es un fenómeno de la posguerra".<sup>7</sup> Esslin no nos deja saber, en ninguna parte de su ensayo, a qué países pertenece ese "fenómeno". Es obvio que se refiere a Francia, por el simple hecho de que los autores del "absurdo" de ese momento escribían en francés, aunque no fueran franceses. Tampoco hace referencia a sí en Estados Unidos, inmediatamente de terminada la guerra, aparece este fenómeno. El "fenómeno de la posguerra", surgió en Estados Unidos con más de diez años de retraso.

Por su parte, Robert Brustein, en su ensayo "The Absurd and the Ridiculous" -El absurdo y el ridículo-, arremete contra Esslin: "Además, la desorganización del libro sugiere que, si hubo investigación en sus ratos de ocio, fue escrito de prisa; y mucho de su trabajo es tan mecánico que parece haber sido producido por una máquina pensadora. El señor

In so far as it helps to gain insight into a work of art. It is not a binding classification, it is certainly not all-embracing or exclusive". Ibid., p. 9.

6. "Such a sense of loss of meaning must inevitable lead to a questioning of the recognized instrument for the communication of meaning: the language. Ibid., p. 13.
7. In its present form The Theatre of the Absurd is a post-war phenomenon". Ibid., p. 17.

Esslin repetidamente se remite a conceptos como "lo absurdo de la condición humana", sin nunca convencernos de que estos conceptos tienen alguna relación con los sentimientos; y su implacable catálogo de biografías, sinopsis, temas y principios, con el tiempo crea la ilusión en la mente de los lectores de que cada dramaturgo es realmente la misma persona". 8

Albee escribe su ensayo "Which Theatre is the Absurd One?" -¿Cuál teatro es el del absurdo?-, un año después de que Martin Esslin escribiera su libro, El teatro del absurdo, y tres años antes de que Esslin publicara la antología, Absurd Drama, donde habla de la etiqueta. Albee pronostica lo que Esslin diría también años después, y prefiere referirse a ese fenómeno dramático como a un teatro de "vanguardia": "Es evidente que El teatro del absurdo, aparte de ser el título de un libro excelente de Martin Esslin, sobre lo que vagamente es conocido como el teatro "avant-garde", fue algo menos que una frase atractiva para describir las actitudes filosóficas y los métodos teatrales de algunos de los más finos y venturosos escritores y sus seguidores". 9 Y sobre la etiqueta en particular, nos dice: "Estaba menos ofendido, pero todavía un poco dudoso. Senci

8. "Furthermore, the disorganization of the book suggests that, if it was researched at leisure, it was written in haste; and much of the work is so mechanical that it seems to have been produced by a thinking machine. Mr. Esslin repeatedly refers to concepts like "the absurdity of the human condition" without ever convincing you that these concepts bear any relation to feelings; and his relentless catalogue of biographies, synopses, themes, and principles eventually creates the illusion of the reader's mind that every playwright is really the same person". Robert Brustein. Seasons of Discontent. Op. cit., p. 61.
9. For it emerged that The Theatre of the Absurd, aside from being the title of an excellent book by Martin Esslin on what is loosely called the avant-garde theatre, was a somewhat less than fortunate catch-all phrase to describe the philosophical attitudes and theatre methods of a number a Europe's finest and most adventurous playwrights and their followers". Edward Albee, "Which Theatre is the Absurd One". New York Times. February 25/62, Sec. II, p. 30.

llamente: no me gustan las etiquetas; pueden ser superficiales y conducir al vacío mental por parte del público. Y, aunque está implícito que los dramaturgos del Teatro del absurdo representan un grupo, sólo en el sentido de que parecen estar haciendo algo vagamente semejante, aproximadamente al mismo tiempo -a menos que esto sea comprendido, entonces el acto de rotular resultará más absurdo que la etiqueta misma". 10

Ionesco, el mismo año que Albee escribió su ensayo, nos dice: - "Se ha dicho que yo era un escritor del absurdo; suelen circular palabras como éstas, que están en boga y no vuelven a estarlo más. En todo caso, ya es lo bastante vaga ahora como para no querer significar nada y para definir fácilmente todo. Si dentro de algún tiempo no se me ha olvidado, circulará otra palabra, otra palabra acuñada para definirme a mí y a otros, sin definirnos". 11

Albee demuestra, sin embargo, un desconocimiento total de lo que significa el título de, El teatro del absurdo: "Cuando me dijeron, hace un año atrás -el año en que Esslin escribió su libro-, que yo estaba considerado un miembro en buena lid del Teatro del Absurdo, estaba profundamente enojado. Estaba profundamente enojado porque nunca había oído el término-

10. "I was less offended, but still a little dubious. Simply: I don't like labels; they can be facile and can lead to non-think on the part of the public. And unless it is understood that the playwrights of The Theatre of the Absurd represent a group only in the sense that they seem to be doing something of the same thing in vaguely similar ways at approximately the same time -unless this is understood, then the labelling itself will be more absurd than the label". (ibid., p. 30.
11. "On a dit que j'étais un écrivain de l'absurde; il y a des mots comme ça qui courent les rues, c'est un mot à la mode qui ne le sera plus. En tout cas, il est dès maintenant assez vague pour ne plus rien vouloir dire et pour tout définir facilement. Si je ne suis pas oublié, dans quelque temps, il y aura un autre mot courant les rues, un autre mot reçu, pour me définir moi et d'autres, sans nous définir".



antes, e inmediatamente asumí que se aplicaba al teatro del centro de la ciudad -Broadway-".<sup>12</sup> Albee establece un contraste con lo que para él era el "absurdo", es decir, el teatro convencional: "¿Qué -razonaba conmigo mismo- podría ser más absurdo que un teatro cuyo criterio estético fuera algo así como éste: Una "buena" obra es la que da dinero; una "mala" es la que no lo da? Un teatro en que se alienta -¡qué palabra divertida!- a los dramaturgos que se consideren pequeños engranajes de una gran rueda; un teatro en que la imitación ha decaído en imitación de la imitación; un teatro en el cual los "éxitos" de Londres se saludan, quieras que no, con una suerte de chovinismo a la inversa, casi con la reverencia propia de una colonia ante la metrópoli; un teatro en que los propietarios de inmuebles y los productores determinan el éxito o el fracaso de cantidades desconocidas; un teatro en el cual todos se arañan y se muerden disputándose el cartel, como si diera acceso al último refugio antiaéreo de la tierra; un teatro en el que durante toda una temporada no se ha representado una sola obra de Beckett, Brecht, Chéjov, Genet, Ibsen, O'Casey, Pirandello, Shaw, Strindberg... o Shakespeare. Así, ciertamente, pienso, ¿podría darse algo más absurdo?"<sup>13</sup>

Ionesco, *ibid.*, "Notes sur le théâtre", p. 297.

12. "When I was told, about a year ago that I was consider a member in good standing of The Theatre of the Absurd I was deeply offended. I was deeply offended because I had never heard the term before and I immediately assumed that it applied to the theatre uptown -Broadway". *Ibid.*, p. 30.
13. "What -I was reasoning to myself- could be more absurd than a theatre in which the esthetic criterion is something like this: A "good" play is one which makes money; a "bad" play is one which does not? A theatre in which playwrights are encouraged -¡what a funny word!- to think of themselves - as little cogs in a great wheel; a theatre in which imitation has given way to imitation; a theatre in which London "hits" are, willy-nilly, in a kind of reverse of chauvinism, greeted in a manner not unlike a colony's obeisance to the crown; a theatre in which real estate owners and theatre partly managements predetermine the success of unknown quantities; a theatre in which, in a given season, there was not a single performance of a play by Beckett, Brecht, Chekhov, Genet, Ibsen, O'Casey, Pirandello, Shaw, Strindberg -or Shakespeare. What, indeed, I thought, could be more absurd than that? *Ibid.*, p. 30.

Albee considera, por su parte, más tarde, el llamado "teatro del absurdo", como el "intento del hombre de dar sentido, para sí, a su situación misma sin sentido, en un mundo desprovisto de todo sentido -que carece precisamente de él porque las estructuras morales, religiosas, políticas y sociales, erigidas por el hombre para "crearse ilusiones" se han desmoronado". 14 También entiende que el "absurdo" es lograr que el hombre - "afrente la condición humana tal como ella es en realidad". 15

Y también aclara que la moda del llamado "teatro del absurdo" está pasando: "El teatro del absurdo" tuvo su momento; va de salida; está acabado. Superficialmente, parece ser ahora una actitud bastante graciosa eso de ser considerado dentro de un movimiento teatral, el cual, hasta solamente hace un par de años, había impresionado a la conciencia pública norteamericana. ¿O así es? ¿Y tendremos que asumir que LA COMPANÍA DE REPERTORIO DEL TEATRO DEL ABSURDO, presentando trabajos de Beckett, Ionesco, Genet, Arrabal, Jack Richardson, Kenneth Koch, y de mí mismo -siendo así - la primera representación colectiva del movimiento en Estados Unidos-, sea también una cierta despedida del movimiento"? 16 Albee vuelve a insistir-

14. "... man's attempts to make sense for himself out of his senseless position in a world which makes no sense -which makes no sense because - the moral, religious, political and social structures man has erected - to "illusion" himself have collapsed". Ibid., p. 31.
15. "... face up to the human condition as it really is". Ibid., p. 31.
16. The Theatre of the Absurd has had it, it's on its way out; it's through. Now this, on the surface of it, seems to be a pretty funny attitude to be taking toward a theatre movement which has, only in the past couple of years, been impressing itself on the American public consciousness. Or is it? And shall we have to assume that the the Theatre of the Absurd Repertory Company, presenting works by Beckett, Ionesco, Genet, Arrabal, Jack Richardson, Kenneth Koch and myself -being the first -

en que: "El teatro del absurdo -o el teatro de vanguardia, o como usted - lo quiera llamar-, como ahora se presenta, va de salida. O al menos, está- sufriendo cambios". 17

Quinn apoya a Albee cuando expresa: "Como movimiento, el teatro - del absurdo parece haber tenido una muerte placentera. Exceptuando a Pinter (quien ahora es rotulado como el nuevo absurdo)". 18

Albee acepta el "absurdo" sólo si puede ser condicionado a las necesidades del dramaturgo: "los jóvenes dramaturgos usarán del pasado inme-- diato y lo moldearán de acuerdo con sus propias necesidades". 19 Lo que - Albee desea lograr con sus obras es el que "el público huya del teatro, pe- ro que regrese a ver la obra de nuevo". 20

Martin Esslin lo incluye como parte del "teatro del absurdo" por- que representa la "grasienta volubilidad y sensiblería del clisé norteameri- cano en el primero y más prometedor ejemplo del Teatro del absurdo en Nor-- teamérica, Edward Albee". 21 Esta clasificación la establece, tomando en -

such collective representation of the movement in the United States is also a kind of farawell to the movement?". Ibid., p. 30.

17. The Theatre of the Absurd or the avant-garde theatre, or whatever you want to call it as it now stands is on its way out. Or at least is - undergoing change". Ibid., p. 66.
18. "As a movement, the theater of the absurd seems to have died a quiet - death. With the exception of Pinter (who is now labeled neo-absurd)". Quinn, Ibid., p. 844.
19. "... younger playwrights will make use of the immediate past and - mould it to their own needs". Ibid., p. 66.
20. "... the audience to run out of the theatre, but to come back and see- the play again". Arthur Gelb, "Dramatist Deny Nihilistic Trend". New York Times. Feb. 15/60, p. 23.
21. "... the oily glibness and sentimentality of the American cliché in - Albee's promising and brilliant first example of an American contribu-

consideración tres obras: El sueño norteamericano, La historia del zoológico, y La muerte de Bessie Smith. Es claro que en la cita indicada Esslin - se refiere únicamente a El sueño norteamericano: Dice que El sueño norteamericano es "una obra que se acoge claramente a la temática y convicciones del Teatro del absurdo".<sup>22</sup> Nos preguntamos sobre la suerte que corren las dos obras restantes. Esslin no aclara, ni tampoco define, qué es o qué entiende por "grasienta volubilidad y sensiblería del clisé norteamericano". En poco más de una página de su libro que le dedica a Albee, se olvida de hacer estas aclaraciones. Además, esta definición no concuerda con La historia del zoológico ni La muerte de Bessie Smith. Esslin establece su tesis del "absurdo norteamericano", solamente porque Albee escribe una obra con características similares a las de Ionesco, y no con base en el estudio completo de sus obras.

Geneviève Serreau prefiere el término de "nouveau théâtre" -nuevo teatro-, al de "avant-garde" -teatro de vanguardia-, y al de "teatro del absurdo". Nos explica: "Cómo, clasificados bajo el denominador común de "Teatro de vanguardia", propicio a todos los equívocos, o bajo el de "Teatro del absurdo", que los encajona vivos en la rigidez de un sistema, se les representó, exportó y discutió, se les subió por las nubes y, comprendidos u odiados, se les puso en escena y se les repuso cientos y miles de noches, sirviendo de ese modo -aún actualmente- como levadura, referencia e hito para todo cuanto hay de más vivo actualmente en la creación teatral".<sup>23</sup>

tion to the Theatre of the Absurd". Esslin. The Theatre of the Absurd. Op. cit., p. 227.

22. "... a play that clearly takes up the style and subject matter of The Theatre of the Absurd". Ibid., p. 226.

23. "Comment, étiquetés sous le denominateur commun de "Théâtre d'avant-

A su vez, Ricardo Doménech lo llama "teatro de vanguardia": "Esta nueva valoración de situación en el drama tiene su primera realización feliz con el estreno en la capital francesa de Huis-Clos -A puerta cerrada-, de Jean Paul Sartre. Pero habremos de esperar aún unos años para que florezca la dramaturgia de Beckett, Adamov, Ionesco, etc. Claro es -aclaración obvia- que el teatro de "vanguardia" no pertenece exclusivamente a estos tres autores".<sup>24</sup> Hablando de la evolución de Adamov hacia otro sistema teatral -de ideología político social-, con su obra Paolo Paoli, Doménech clasifica su movimiento teatral "absurdo" como "teatro crepuscular".<sup>25</sup>

Otro crítico, Howard Taubman, señala el peligro que el Teatro del absurdo puede provocar: "Su notoriedad ha proliferado, y ha impuesto una serie de tonterías y hastío en el público paciente. La línea divisoria entre vacío y comunicación ha sido confuso. Uno debe estar en guardia para no confundir manera con materia".<sup>26</sup> Taubman se refiere a los escritores del "absurdo" -Ionesco, Genet, Adamov, Beckett-, como "escritores talentosos". Nos dice: "los escritores talentosos no pueden ser considera-

garde", propice à tous les malentendus, ou celui de "Théâtre de l'absurde" qui les enfourne tout vifs dans la raideur d'un système, ils furent montés, exportés, contestés, portés aux nues, compris ou haïs, mais joués, joués et rejoués, des centaines, des milliers de soirs, et donc servirent -servent encore- de levain, de référence, de points de repère à tout ce qui vit aujourd'hui dans la création théâtrale". Serreau, *Ibid.*, ps. 5-6.

24. Doménech, *Ibid.*, p. 20.

25. *Ibid.*, p. 25.

26. "Its notaries have proliferated rapidly and have foisted a lot of nonsense and tedium on a patient public. The dividing line between emptiness and communication has been blurred. One must be on guard not to confuse manner with matter". Howard Taubman, "One work at a Time". New York Times. March 11/62, Sec. 11, p. 1.

dos responsables por el pecado de sus seguidores". 27 Para Taubman, el mejor nombre que puede dársele al teatro norteamericano es el de "avant-garde", y añade que hay que analizar cada obra y su autor por separado, porque "cada obra avant-garde merece su propia evaluación". 28 En otro artículo, Taubman define a los escritores del "absurdo" como anti-naturalistas, ya que: "Todos expectoran sus obras en términos más o menos abstractos, en los que la descripción de caracteres individuales y la psicología de personas particulares, son minimizadas o están completamente ausentes". 29 Taubman contradice a Esslin, y le otorga a las obras del "absurdo" un carácter universal y no puramente del mundo personal del dramaturgo: "Así que estas obras adoptan personajes parecidos a los de las fábulas -emblemáticos de una condición humana general en una sociedad moderna-, quizás aun "universal". 30

Ruby Cohn compara a Albee con los tres grandes maestros del teatro norteamericano: O'Neill, Miller y Williams. Claramente advierte el por qué Albee, conocedor de una técnica en la creación y dominio del diálogo, no puede ser colocado en la lista de creadores del "teatro del absurdo" europeo, y mucho menos ser un dramaturgo del "absurdo" a la manera norteamericana. Nos aclara: "Ahora, me propongo examinar el diálogo dramático

27. "... the talented writers cannot be held accountable for the sins of their followers". Ibid., p. 1.

28. "... each avant-garde play stands on own merits". Ibid., p. 1.

29. "All of them cough their plays in more or less abstract terms in which the depiction of individual characters and the psicology of particular persons are minimized or entirely absent". Howard Taubman, "Sparkle of Ideas". Op. cit., p. 1.

30. "Thus these plays take on a mythlike character -emblematic of a general human condition in modern society, perhaps even "universal". Ibid., p. 1.

reales". 34 No así los del teatro del "absurdo" europeo. Para Lewis, el trabajo de Albee tiene una afinidad con los dramaturgos del "absurdo", pero no es "absurdo" en su esencia y en su estructura. Lewis indica -y en esto se opone a Esslin-, que a lo más que Albee se acerca en El sueño norteamericano, es a "una improvisación sobre lo absurdo". 35

Thomas E. Porter comparte la posición de Cohn y Lewis, al decirnos: "Albee siente fuertemente la enajenación individual en medio de un grupo en una sociedad orientada, y su trabajo tiene una afinidad con los dramaturgos del absurdo porque siente que las convenciones sociales se han convertido en mecanismos de defensa que contribuyen sustancialmente a esta enajenación, y por eso su método es el de un satirizador. Aun cuando el dramaturgo del absurdo sea también un satirizador, Albee no pertenece a la tribu de Beckett, Ionesco y Genet. El espíritu satírico toma las manías de la sociedad que están listas para ser ridiculizadas, con objeto de poder establecer un balance". 36

Gerald Rabkin entrelaza a los escritores norteamericanos con los europeos del "absurdo", pero los separa al considerarlos como algo particular, ya que su interés por el teatro tiene rumbos divergentes. Rabkin tam-

34. "Albee's characters are terrifyingly real". Allan Lewis. American Plays and Playwrights of the Contemporary Theatre: "The Fun and Games of Edward Albee". New York, Crown Publishers, Inc., 1970, p. 84.

35. "An improvisation on absurdity". Ibid., p. 86.

36. Albee feels strongly the alienation of the individual in the midst of a group-oriented society, his work has an affinity with the continental playwrights of the Absurd; because he feels the alienation, his method is that of a satirist. Though the playwright of the Absurd is also satirist, Albee does not belong to the tribe of Beckett, Ionesco and Genet. The satiric spirit hold the foibles of society up to ridicule in order to restore a balance". Thomas E. Porter. Myth and Modern American Drama: "Fun and Games in Suburbia". Detroit, Wayne State University Press, 1969, ps. 225-226.

bién contradice a Esslin, al no clasificar La muerte de Bessie Smith ni El sueño norteamericano, como obras del "absurdo", y sí como obras de tema crítico-social. Nos dice: "dramaturgos como Edward Albee, Arthur Kopit, Jack Gelber, han mirado hacia Beckett, Ionesco y Genet por inspiración teatral, aunque es significativo aclarar que Albee, de por sí, ha revelado una línea de involucramiento social en obras como, La muerte de Bessie Smith y El sueño norteamericano". 37

C.W.E. Bigsby asimismo le recrimina a Esslin el ser el causante de toda una equívoca interpretación del teatro de vanguardia en Estados Unidos. Explica Bigsby: "Cuando Martin Esslin seleccionó a Albee como parte del contexto del teatro del absurdo, e incluyó La historia del zoológico en una colección con el título de Drama absurdo, provocó una serie de artículos en los cuales Albee fue, al mismo tiempo, alabado y denunciado por sus triunfos y fracasos, al adoptar un enfoque con el cual estaba remotamente relacionado". 38

El crítico inglés John Russell Taylor, no menciona el término "absurdo" en todo su libro, El teatro de la ira, ni acepta aquel título para clasificar a Pinter dentro de ese movimiento, en todo el ensayo que le dedica. 39 Nos dice: "En casi todas las "revoluciones repentinas", cuando

37. ... "dramatists as Edward Albee, and Jack Gelber have looked to Beckett, Ionesco, and Genet for theatrical inspiration, although it is significant to note that Albee, for me, has revealed a streak of social involvement in such plays as The Death of Bessie Smith and The American Dream". Gerald Rabkin. Drama and Commitment: "The Problem Today". Bloomington, Indiana University Press, 1964, p. 292.
38. "When Martin Esslin chose to discuss Albee in the context of the theatre of the absurd and even included The Zoo Story in a collection with the title Absurd Drama, he precipitated a host of articles in which Albee was alternately praised and denounced for his success or failure in adopting an approach to which he was at best distantly related". C.W.E. Bigsby. Edward Albee. Op. cit., p. 2.
39. John Russell Taylor, "Una habitación y algunas concepciones". Ibid.,-



se las examina más de cerca, resulta que las señales podrían ser percibidas por cualquiera que tuviese suficiente discernimiento".<sup>40</sup> Y más adelante, para demostrar el por qué el "absurdo" no tuvo la aceptación inmediata en Londres, explica: "A la distancia resulta difícil volver a percibir el sabor de esa época ya remota, pero quizás la mejor forma de comenzar sea la de echar una mirada a lo que sucedía en Londres el año anterior -1955-. Como de costumbre, la mayor parte de los grandes éxitos de crítica -aquellos que, según se consideraban, acrecentaban en proporciones apreciables la vida cultural de la ciudad- eran extranjeros. Fue, según se recordará, el año de Hugo Betti, el año en que luego de un descubrimiento tardío por el Tercer Programa, apareció en el West End con tres obras. También se vio Esperando a Godot, que sorprendió a todos al salir del Arts para convertirse en un éxito comercial y de crítica. (Ionesco también apareció sin ruido en febrero de 1955, cuando La lección resultó ser una poco advertida iniciación de programa del Arts, pero su verdadero impacto quedó demorado hasta que se unieron allí La cantante calva y El nuevo inquilino, en noviembre de 1956.) Norteamérica, también como de costumbre, contribuyó con una parte considerable de nuestro alimento teatral, con comedias musicales".<sup>41</sup> Russell demuestra que el movimiento no tuvo el éxito que alcanzó en Francia, al decirnos: "Pero antes de que tal cosa ocurriese uno habría tenido toda la justificación del mundo si hubiera considerado que el año era algo muy parecido al final de una era. Uno a uno, los clubes de teatro y los valientes teatritos experimentales iban cerrando sus puertas y sólo quedaba el Arts con suficientes instalaciones para hacer justi-

ps. 279-308.

40. Ibid., p. 21.

41. Ibid., p. 21.

cia a una obra nueva y difícil, cuando se la podía encontrar". 42

El crítico francés Bernard Dort, tampoco acepta el nombre de "teatro del absurdo", y cuando hace alusión al teatro de Beckett, Ionesco, Genet y Adamov, lo utiliza de manera despectiva, como el "llamado teatro del absurdo", la "vanguardia", o el "nuevo teatro". Nos dice: "Digámoslo de golpe: los medios de los que dispone la dramaturgia del siglo XX corren el riesgo de ser muy insuficientes para conducir a buen puerto semejante empresa. Se distribuyen según tres tendencias: la tendencia naturalista, la llamada "teatro del absurdo", y la del teatro épico". Y más adelante: "Con semejante ideologización es con lo que ha querido romper radicalmente la vanguardia de los años cincuenta. Para dramaturgos como Ionesco, Beckett o Adamov, se trataba, en efecto, de restituir al teatro su "literalidad"; es decir, proponernos una descripción "objetiva" de nuestro comportamiento y nuestro lenguaje. De esta manera, su primer gesto fue poner entre paréntesis los significados humanistas de la dramaturgia tradicional". Y, añade: "Hoy en día, el "nuevo teatro" de los años cincuenta aparece como un objeto de museo. En lo que respecta a un repertorio popular que sea "expresión ideal de la vida de un pueblo", se corre el riesgo de que permanezca para siempre como un bello mito. Los teatros que se preocupen por un repertorio auténticamente contemporáneo deben comprometerse en una nueva investigación, más teatral que dramática". 43

42. Ibid., ps. 23-24.

43. "Disons-le d'emblée, les moyens dont a disposé la dramaturgie du XXe siècle risquent fort d'être insuffisants pour mener à bien une telle entreprise. Ils se répartissent selon trois tendances: la tendance naturaliste, elle dite du "théâtre de l'absurde", celle enfin du théâtre épique". "C'est avec une telle idéologisation qu'a entendu rompre radicalement l'avant garde des années cinquante. Il s'agissait en effet, pour des dramaturges comme Ionesco, Beckett ou Adamov, de rendre le théâtre à sa "littéralité"; c'est-à-dire de nous proposer une description "objective" de nos comportements et de notre langage."

El crítico belga-francés, Gilbert Debusscher, nos presenta una definición clara de lo que en realidad es el teatro de vanguardia norteamericano, y denomina al teatro del "absurdo" europeo como "avant-garde". Nos dice: "las influencias más a menudo asignadas a Albee son extranjeras, particularmente aquellas de la "avant-garde" francesa, para las cuales Albee profesa un fuerte apego. Notorios son los rasgos de Ionesco, Beckett y Genet, pero me parece que los dramaturgos norteamericanos han triunfado al asimilar sus técnicas más bien que en copiarlas, y en mezclarlas de tal manera que sus trabajos surgen íntegros y originales por sí mismos". 44

La obra de Edward Albee es, en efecto, de vanguardia, y no puede ser clasificada simplemente dentro del teatro del "absurdo", como lo hizo el crítico Martin Esslin. Es un autor de vanguardia, polifacético, como todos los escritores de la posguerra. En cada una de sus obras es un hombre distinto, sin un estilo propio definido, caracterizando de manera diferente la situación y el tratamiento de cada una de sus obras. Bigsby establece: "Si Albee no es lo que parecía ser cuando irrumpió por vez primera al principio de los años sesenta, si nunca fue el absurdista que dije

Ainsi leur premier mouvement fut de metre entre parenthèses les significations humanites de la dramaturgie traditionnelle". "Aujourd'hui le "nouveau théâtre des années cinquante apparaît d'ores et déjà comme un objet de musée. Quant à un répertoire populaire qui serait "l'expression idéale de la vie d'un peuple", il court le risque de rester à jamais un très beau mythe. C'est dans une recherche nouvelle, théâtrale autant et plus que dramaturgique, que doivent s'engager les théâtres qui se soucient d'un répertoire vraiment contemporain". Dort Ibid., ps. 8, 10 y 26.

44. "... the influences the most often adduced with regard to Albee are foreign, particularly those of the French avant-garde for which Albee professes a strong attachment. Evident as the traces of Ionesco, Beckett and Genet, are, it seems to me that the American playwright has succeeded in assimilating, rather than copying their techniques, and in blending them in such a way that his work emerges as both integral and original in itself". Gilbert Debusscher, "The Playwright in the Making". Op. cit., ps. 42-43.

ron que era, tampoco el escogido para redimir a Broadway, fue, de muchas maneras, algo más. Fue un artista serio con el valor de rechazar los halagos del teatro comercial".<sup>45</sup> Gerard Weales está de acuerdo con Bigsby: "Cada nueva obra de Albee parece ser un experimento en forma, en estilo -aun si el estilo es de otra persona-, y todavía conseguir unidad en su trabajo".<sup>46</sup>

El realismo simbólico de Albee, como cualquier otro estilo, ha sufrido sus excesos: decorados de casas enteras con chimeneas -para demostrar los interiores como los podríamos encontrar fuera de la escena. Cuando quiere dibujar los exteriores nos ofrece la misma realidad que nos es familiar. Cuando, tomando por ejemplo El sueño norteamericano y La historia del zoológico, nos ofrece la escena final de Grandma, a media luz, en el proscenio, y la de Jerry, muriendo casi sobre las candilejas, vemos al fondo la gran cantidad de muebles, mesas, sillas, lámparas, alfombras, árboles, bancos y arbustos. ¿Y el vestuario? Todo el mundo viste como nosotros vestimos, cada uno de acuerdo a su parte representada, hablando, no en verso libre, sino un lenguaje rutinario que podemos escuchar por las calles -desentrañando motivos-, y que también podemos esperar que se escuchen dentro de nuestra vida común y ordinaria. Albee presenta el enfoque de la realidad sólida, utilizando símbolos que cubran problemas personales, valiéndose de un lenguaje directo que esté estructurado -no para presentar el plano romántico de esa realidad, sino los problemas sociales actuales. El realismo,

45. "If Albee is not what he seemed when he first burst upon the scene at the beginning of the sixties, if he was never the absurdist he was taken to be nor the man summoned to redeem Broadway, he was in some ways much more. He was a various artist with the courage to refuse the blandishments of the commercial theatre". Bigsby, *Ibid.*, p. 9.

46. "Each new Albee play seems to be an experiment in form, in style, (even if it is someone else's style), and yet there is unity in his work as a whole". Weales, "Edward Albee: Don't Make Waves". En: Bigsby, *Ibid.*, p. 14.

y no dudamos que Albee lo entiende así, ha sido usado para simbolizar la solidez del material utilizado y el mundo social, y, cultural, donde el hombre contemporáneo ha sido apartado para sufrir su existencia. Todo el teatro de Albee sucede en este plano: el hombre está encerrado en su medio ambiente como si fuera una cárcel. La falla de Albee estriba, aclarámoslo desde ahora, en que no asume su responsabilidad última como dramaturgo, ya que se conforma con presentar la imagen de esa realidad, sin pretender cambiarla. El mismo lo afirma cuando declara que el público debe llevar sus ideas "fuera del teatro y pensar sobre el asunto".<sup>47</sup> Respetamos la posición de Albee, pero no la compartimos. Sostenemos que el escritor debe estar comprometido a una causa, no importa cual sea. Sabemos que el simple hecho de presentar, criticar y satirizar su sociedad, es de por sí, una protesta. Albee continúa la idea de los "absurdistas" de no proveer contestaciones y soluciones a sus obras. Se conforma con realizar la disección y nada más; el responsable de culminar la operación será el espectador.

Albee presenta problemas individuales en función del contacto y la colisión con los demás; es el individuo, dentro de la ciudadela de su pensamiento, enfrentándose a la sociedad. Nos preguntamos, ¿y de dónde pudo sacar Albee esta preocupación? ¿De los filósofos del existencialismo? Sencillamente, no. Lo único que tendría que hacer, como conocedor y asiduo espectador desde su niñez al teatro, es enfrentarse con el teatro de Miller, que, le cueste trabajo o no reconocerlo, es una influencia directa que no puede negar. Albee bifurca y disocia la personalidad, al igual que lo hicieron Miller (La muerte de un viajante), y O'Neill (El gran dios -

47. "... out of the theater and think about". Steward, "John Gielgud and Edward Albee..." En: Bigsby, *Ibid.*, p. 120.

Brown). El protagonista ya no volverá, desde O'Neill hasta Albee, a ser, en la mayoría de los casos, el individuo monofacético y singular. La personalidad no sólo se puede multiplicar como una imagen en una galería de espejos -Pirandello-, sino también disociar y bifurcar, sin perder por eso su unidad esencial. León Miras lo resume: "El hombre será ángel y demonio, luces y sombras, nobleza e infamia. Y, en muchos casos, lo ignorará él mismo". 48

Albee plantea el problema de la imposibilidad de comprensión entre el mundo del hombre y el de la mujer (Virginia Woolf y La pequeña Alicia), y la hostilidad y la tensión permanentes que existen entre ambos; la alianza de las mujeres contra el hombre (Balance delicado), causan el drama. ¿No es lo mismo lo que Strindberg logra en su obra La danza macabra? Albee repite en Virginia Woolf y Balance delicado el odio que nace entre cónyuges, precisamente porque sus vidas se desarrollan en dos esferas distintas y antagónicas. Esa hostilidad engendra forzosamente una lucha feroz, egoísta y despiadada. El individualismo es acentuado por la incomunicación. Medio siglo después de Strindberg, O'Neill, con sus dramas Extraño interludio y Mansiones más majestuosas, haría lo mismo. Albee conocía, indistintamente, a Strindberg y a O'Neill.

En Seis personajes en busca de autor, Pirandello se cuestiona el planteamiento de si podemos conocer y comunicarnos con los demás: la imposibilidad de que cada cual transmita finalmente sus ideas y sentimientos. Albee plantea en las obras del primer ciclo ese problema: la incomunicación entre las esferas individuales causado por el centralismo del yo, que se mantiene intacto y que los demás no logran reconocer, ya que la máscara

48. León Miras: "Evolución de la personalidad en el teatro". Ibid., p. 8.

que presentamos es distinta de nuestro rostro. Albee conocía el teatro de Pirandello en todas sus dimensiones. Es así como Albee, en El sueño norteamericano, saca, por boca de la Sra. Barker, el "no me importa si lo hago", y en La historia del zoológico, el grito de Peter de, "no lo entiendo a usted ni a su portera ni a su perro..."

Y Beckett, a quien Albee admira, nos presenta las limitaciones del lenguaje y revela que sólo es una tentativa de comunicar lo incomunicable, ya que, a cada paso, se advierte su deliberado fracaso, la búsqueda estéril de un contacto humano -al igual que en La historia del zoológico-. Cada frase está en pugna con las anteriores; esto es el índice, principio y fin, de la tragedia de la condición humana. Albee lo entiende y así lo refleja en su teatro.

¿Y Jean-Victor Pellerin, ¿no desarrolló en su pieza en un acto Intimidad, la posibilidad de que un diálogo fuese, en realidad, dos monólogos, de que dos personas pudieran hablar aparentemente entre sí y, en realidad, hablar consigo mismas? Ionesco, en La cantante calva, desarrolla el mismo efecto. Esto, Albee también lo desarrolla en La historia del zoológico y La pequeña Alicia, donde tanto Jerry-Peter, como Julián-Alicia, mantienen su "monólogo", pudiendo el lector o el realizador escénico intercambiar tanto los papeles como el diálogo. O'Neill logra estos efectos, con tono más apremiante y mayor vehemencia, primero en El mono velludo, luego en El gran dios Brown: el uso de las máscaras refleja el estado de soledad en que se ven confinados los protagonistas de esas obras -Yank y Dion-, ya que es así como ellos ven a los demás, y cómo los otros lo ven a ellos. Eso nos recuerda el haber visto hace unos años en un café del "Village" la producción de Bessie Smith, con todos los actores blancos y sus caras pintadas de blanco-payaso; los únicos que usaron guantes ne-

gros fueron los personajes de Jack, Bernie y el Ordenanza. En Las criadas y El balcón, de Genet, las mujeres son actores masculinos, y los actores no son lo que dicen ser, respectivamente.

Esa evasión la trae Sartre al drama, con su obra A puerta cerrada. Los demás son nuestros enemigos, nos vemos enfrentados con ellos y éste es nuestro peor castigo: "El infierno son los demás". El Albee maduro como dramaturgo refleja este postulado en La pequeña Alicia. Julián, en "su" mundo y en "su" mente, de acuerdo a la interpretación de cada quien, se enfrenta con el infierno de los demás, se compromete, y muere -¿asesinado?-. En Muertos sin sepultura, Albee encuentra temas para concluir con la vida de Julián: estamos reclusos en una soledad sin esperanza, entre los hombres no hay solidaridad, todos los seres humanos son unos muertos sin sepultura, morimos como hemos vivido, sin motivo, porque sí.

Ya antes, Bernard Shaw, en Demasiado bueno para ser cierto, 1932, y por boca de Aubrey, el vocero del autor, decía que "el mundo occidental está condenado sin posibilidad de salvación". Este postulado, sin necesidad de tener que analizarlo profundamente, preanuncia el llamado "teatro del absurdo" y de la desesperación: revelaba las alucinantes perspectivas de cualquier comunicación entre los hombres. Albee siente igual angustia y la lleva con intensidad y pasión al teatro: el sentido trágico de la desolación del hombre, de la condición humana enclaustrada y encadenada. Sus personajes chocan entre sí; ésta es la comunicación que buscan. Se arrojan a la cara las palabras como bofetadas, y ese juego se convierte en masoquismo. Los personajes de Albee se revuelcan en su miseria moral, en su fracaso, en su cinismo. Se hieren en lo más doloroso de su ser, donde el golpe puede hacerlo sangrar más. Esta búsqueda del dolor, es, para Albee, la única solución al problema de la convivencia, de la comunicación.



Albee no ve otra salida.

Sus personajes son, ante todo, antihéroes por excelencia. León Mirlas define lo que para él es un antihéroe: "Una de las temáticas diletas del teatro de estos últimos tiempos es la del antihéroe, reacción del hombre pequeño, indistinto, gris, masificado e innominado, que se siente ultrajado en su condición humana y desdeñado por su cúmulo de debilidades, complejos e inhibiciones, que lo colocan en una situación de inferioridad ante la sociedad".<sup>49</sup> Es el impulso de reivindicar, de rehabilitar al hombre sin importancia, de darle un lugar equivalente -o superior- al del héroe. En Estados Unidos el primero en bosquejar este perfil fue Elmer Rice, con su drama La máquina de sumar. El señor Cero es un producto de la estandarización capitalista de la época moderna, que concluye por transformar al ser humano en un simple número. Arthur Miller retoma el tema del antihéroe en el Willie Loman de La muerte de un viajante. Willy es la carátula trágica del hombre innominado. Loman representa los actos fallidos y los complejos que buscan una válvula de escape extrafamiliar.

La temática del antihéroe cubre, además, al hombre sin importancia, desdeñado, insignificante, el hombre en el cual nadie se habría atrevido a sospechar en otros tiempos la posibilidad de obtener un personaje de relieve literario. Albee recoge esta idea y trasplanta a su teatro tales personajes: el hombre común, el torpe, el enajenado, el convencional, el vagabundo, el burgués, etc. Une el tema de la incomunicación al del antihéroe porque en él hay una falta de contacto con la sociedad. El antihéroe vive en la sombra, en el aislamiento, porque hay aparentemente una desproporción entre su dimensión humana y sus problemas. Todos los personajes de

49. Mirlas, "El tema del antihéroe". Ibid., p. 55.

Albee están acorralados en ese anonimato, en esa oscuridad que los separa de sus semejantes.

El teatro de una temática realista-social existe en Albee. La dramática contemporánea, caja de resonancias del hombre moderno, no puede negarle algún lugar. La desubicación social es uno de los puntos más claros y audaces que Albee presenta en todas sus obras. El drama realista-cotidiano de sus personajes es un punto culminante de la violencia como única solución posible: es la expulsión del ser humano de la esfera que le es propia. La desubicación causa la marginación y ello trastorna evidentemente el equilibrio social. La violencia se transforma en un arma para poder dominar psíquicamente al adversario. Este nihilismo, esta negación de todos los valores humanos y sociales, la desesperación, es el brote inevitable de la violencia. Albee retrata cabalmente este panorama realista-social: la necesidad de atacar y agredir verbal y físicamente rompe todas las compuertas de la vida civil. El individuo se ensaña contra todos y consigo mismo. Albee, en una declaración de principios, expone su dogma dramático: "¿Es ofensiva? Así lo espero; fue mi intención ofender -tanto como divertir y entretener-. ¿Es nihilista, inmoral, pesimista? Bueno, a eso permítame responder, que El sueño norteamericano es un retrato de nuestro tiempo -como yo lo veo, por supuesto".<sup>50</sup> Albee libera todas las potencias del pensamiento en el escenario, y su violencia verbal es más punzante y dramática para la condición humana que la propia violencia física que nos impresiona por sus desbordes.

50. "Is the play offensive? I certainly hope so; it was my intention to offend -as well as amuse and entertain. Is it nihilist, immoral, defeatist? Well, to that let me answer that The American Dream is a picture of our time -as I see it, of course". Edward Albee. Two Plays. (A), New York, A Signet Book, 1963, p. 54.

La realidad política-social ejerce poca fascinación sobre los -- dramaturgos contemporáneos. En realidad, la obra de Albee, en ninguno de los dos ciclos estudiados, versan sobre personas reales que vivan situaciones reales. Segundo, como corolario de lo anterior, el teatro de Albee se fue desplazando desde el plano psicológico y tema social -el primer ciclo-, hacia un dudoso plano que podría llamarse filosófico, si bien, como acontece siempre en el arte, el término no debe implicar ningún cuerpo muy sistemático de pensamiento. Tercero, mientras que una pieza moderna situada en este plano filosófico, más bien que psicológico, puede tratar de cualquiera de una infinidad de cosas, con toda probabilidad trata también, y en última instancia, de la autenticidad. En una forma u otra, la autenticidad es el problema de todos los personajes de Albee, con excepción de Bessie - Smith. Cuarto, hay muchas implicaciones, tanto en el contenido como en la forma de las piezas contemporáneas, de la única respuesta posible -no cabe llamarla una solución- al problema de la autenticidad, es intentar vivir -sin ilusiones -George y Martha-, así como las situaciones en que se hallan, todos, no son utilizados por sus creadores para sugerir un sistema positivo de valores reales a los que nosotros, el público y el lector, podamos -aferrarnos. No es que se recomienden los valores puramente estéticos de -la obra de Albee; su crítica estrictamente negativa de la inautenticidad -llega a sugerir, consciente o inconscientemente, que para vivir satisfactoriamente en Estados Unidos hemos de creer y no creer, lo que desde luego -es precisamente lo que hacemos cuando nos hallamos frente a una obra de -teatro. En realidad, una objeción a las obras de Albee podría ser la de -que nos dicen demasiadas verdades que están volviéndose triviales en las -condiciones de la vida moderna. Roy McMullen indica: "Pero acaso era inevitable que el teatro, que lo subraya todo y que es en sí mismo un experimento de ilusión y realidad, se haya visto demasiado fascinado por el pro-

blema moderno de la autenticidad". 51 En quinto término, tenemos que en el teatro de Albee hay un deseo manifiesto de especificidad; Albee se esfuerza por desprenderse de toda impureza, de toda influencia y, en el segundo ciclo, desea ser más teatral, tomando conciencia de sí mismo como artista creador. Esta última característica se adecúa al problema de la autenticidad.

Albee está metido en "su" juego hasta el final. Introduce el elemento de la "condición humana general en una sociedad", de lo cual nos habló Taubman. Albee ocupa, pues, un lugar aparte "en esta después, mal definida, vanguardia". 52

51. But it was perhaps inevitable that the theater, which underlines everything and which is itself and experiment in illusion and reality, should have become overly fascinated with the modern problem of authenticity". Roy McMullen: "The Stage and All the World". Ibid., - p. 127.
52. "... dans cet après, mal défini, de l'avant-garde". Serreau, Ibid., - "La relève de l'avant-garde", p. 161.

## CAPÍTULO II LAS OBRAS DEL PRIMER CICLO

"Preveo y profetizo el nacimiento de un gran arte donde el monólogo interior, la palabra breve y discordante, el grito, el eco, el humor, en augusta simplicidad, apta para una traducción universal y fácil, lanzarán las bases de una nueva dramaturgia". 1

1. Jean Richard Block. Sociología y destino del teatro: hacia un teatro humanista. México, Colección Panorama No. 2, Ediciones Siglo Veinte, 1957, - p. 54.

## 1. EXPOSICION

En este capítulo estudiaremos cinco obras en un acto de Edward Albee, que comprenden los años de 1958 a 1960. El Nuevo teatro norteamericano surge en 1958, y trasciende la época inmediata anterior, llamada la "generación teatral de la posguerra" -1945/56-.

El grupo de obras que vamos a analizar lo hemos denominado como el "primer ciclo". Aquí incluimos: La historia del zoológico (1958), La caja de arena (1959), La muerte de Bessie Smith (1959), El sueño norteamericano (1959-60), y Fam y Yam (1960). Eliminamos la ópera Bartleby (1960-61), por ser una adaptación del cuento de Herman Melville: fue un fracaso como trabajo colectivo que realizó Albee con tres destacados músicos: William Flanagan, Charles Ivy y James Hinton.

Su primera obra inicia los modelos establecidos por Albee para este ciclo: a. La desesperanza y la soledad. b. La crítica virulenta contra la conformidad burguesa, la hipocresía, la vacuidad de los falsos valores de la "forma de vida norteamericana", respaldados por una publicidad masiva, y revistas de escaso valor cultural. c. La imposibilidad de la comunicación con el otro o los otros. En La historia del zoológico usa el monólogo, en El sueño norteamericano la réplica corta, y en La muerte de Bessie Smith la frase injuriosa y sin respuesta. d. El problema sexual, donde Albee abunda más, ya que aparece como tema en todas sus obras. e. No tiene necesidad de mencionar la tradición cristiana, ya que el sacrificio de Jerry, el crimen de Bessie, y el abandono de Grandma, son historias conocidas.

Albee establece, en una conversación que sostuvo con el actor John Gielgud, lo siguiente: "La crisis principal del teatro actual es que el público desea ver una reafirmación de sus valores, ver representado el status--

quo, quiere ser entretenido más bien que perturbado, ansía ser consolado y ver daderamente no desea ninguna aventura en el teatro, al menos de autores vi- - vientes -lo obtienen de los muertos porque eso es parte del culto encendido".  
2

Albee nunca ha aceptado abiertamente el que se le denomine como un-moralizador. Sólo acepta lo de "crítico social demoníaco" y lo de "presentar el mundo como él lo ve". Así lo establece: "la responsabilidad del escritor es ser una especie de crítico social demoníaco -presentar al mundo y a la gente como él la ve y decir, "¿Les gusta? Si no les gusta, cámbienlo". Siempre he pensado... que era una de las responsabilidades del dramaturgo mostrar al-público cómo es, y cómo es su época, con la esperanza de que quizás ellos la-cambiarán".<sup>3</sup> En lo único que Albee cree, de acuerdo a lo que podemos enten-der de su planteamiento, es en la validez de la razón; por eso presenta en -sus obras un cuadro realista de su sociedad. Sabemos que esta declaración -conlleva la responsabilidad del moralista, pero Albee no lo aclara; sólo lo -plantea. Es ahí donde no estamos de acuerdo con Albee. Si es un observador-de su sociedad su responsabilidad debe ser la de aceptar todas las consecuen-cias que pueda provocar su obra y presentar soluciones claras, y no conformar-se, a medias, con el título de moralizador, el cual nunca ha aceptado. Si -Albee es el crítico social demoníaco que él proclama, pudiera aceptar, le gus

2. "The basic crisis the theater's in now is that the audience primarily - wants a reaffirmation of its values, wants to see the status-quo, wants to be entertained rather than disturbed, wants to be comforted and really - doesn't want any kind of adventure in the theater, at least from living - playwrights -they'll take it from dead ones because that's part of lit- - cult". Steward, "John Gielgud and Edward Albee..." En: Bigsby, op. cit., p. 117.
3. "... the responsibility of the writer is to be a sort of demonic social - critic -to present the world and people in it as he sees it and say "Do - you like it? If you don't like it change it". I've always thought... that - it was one of the responsibilities of playwrights to show people how they are and what their time is like in the hope that perhaps they'll change - it". Gerald Weales, "Edward Albee Don't Make Waves". En Bigsby, Ibid., - p. 19.

te o no, el ser un moralizador a tiempo completo, dado que ataca, como explica Bigsby "un sistema social que fracasa en sus deberes primarios de crear una responsabilidad comunal, y presenta personajes que deben despojarse de toda pretensión, si quieren sobrevivir como seres autónomos y aceptar sus responsabilidades hacia otras personas".<sup>4</sup> Eso es ser moralizador; por eso utiliza el diálogo articulado -réplica corta-, el monólogo, frases sin respuestas, el comentario ingenioso, que son los medios empleados por una sociedad burguesa y sofisticada para así poder evadir la amargura de una verdadera comunicación y la amenaza de un mundo resbaladizo que se dirige a la disolución.

Albee, como el crítico social que él mismo se adjudica, hace todo lo contrario del concepto que tenemos de lo que es un crítico. Ya establecimos que la función del crítico es definir el carácter del objeto que va a juzgar. Albee no ejecuta esta función necesaria del crítico. Él presenta lo que Clurman define como "el modo y la razón de la elección".<sup>5</sup> El espejo se fragmenta y se convierte en un gran rompecabezas: vale al interesado recoger la pieza que desee y hacer con ella lo que crea necesario; si desea reconstruir el espejo puede hacerlo. La parte elegida puede constituir, de así deseárselo el interesado, en una pieza completa con su principio y final. Albee indica efectos, y no causas; por eso se opone al crítico que se interesa por las causas, por la composición de las sustancias humanas, sociales y formales. Albee, al contrario, no da nombre al efecto; sólo presenta ese gran espejo como un todo, la nueva sociedad burguesa de clase media de todo un país, lo des

4. "... a social system which fails in its primary duty of creating a communal responsibility and presents characters who must strip themselves of all pretense if they are to survive as autonomous individuals and accept their responsibility toward other people". (ibid., p. 8.
5. "... the manner and reason for the choice". Harold Clurman. The Naked Image. New York, The Macmillan Co., 1966, p. 3.



troza, y deja que nosotros recojamos las piezas valiosas que cada uno, bajo la ley de la libre elección, consideremos útiles. Clurman nos da otra definición de lo que él considera debe ser un crítico: "y precisamente uno de los propósitos principales del crítico auténtico es enunciar o forjar una actitud hacia la vida -si se quiere, una "filosofía"-, y hacer que sea lo más convincente posible en cada caso".<sup>6</sup> En todo el estudio de la obra de Albee no hemos podido encontrar esas cualidades que nos presenta Clurman. Encontramos al hombre que desea presentar un gran plano de su sociedad, pero deja la senda libre de la elección; nunca decide. Lo importante es saber distinguir, y entresacar lo que uno, como crítico o espectador, crea es lo justo y lo balanceado de su producción.

Albee se aferra a su defensa como crítico social, y concluye, simplemente, lavándose las manos, sin implicarse en las consecuencias de presentar una solución a sus obras, o de si éstas, en sus argumentos, contienen alguna a sus planteamientos. Nos dice: "No me interesa la clase de problemas que pueden extraerse como consecuencia de las obras al caer el telón".<sup>7</sup> ¿Es esta la posición verdadera de un hombre que se autodenomina como crítico social demoníaco?

Albee conoce su pasado y su presente. En parte está de acuerdo con Jorge Semprún<sup>8</sup>; lo que Albee rehuye es aclarar su posición de si su obra dra

6. "And one of the authentic critic's main purposes is to enunciate or construct an attitude toward life -if you will, a "philosophy"- and to make it as cogently relevant as possible". Ibid., p. 4.
7. "I'm not interested in the kind of problems that can be tied in a bundle at the third-act curtain". John Skow, "Broadway Hottest Playwright, Edward Albee". New York, Saturday Evening Post, CCXXXVII, January 18/64, p. 33.
8. Refugiado republicano español radicado en Francia desde 1936; autor de guiones cinematográficos: La guerre est finie, Z, y La confession.

mática es una alternativa para destruir lo malo del pasado y construir un futuro mejor. Semprún nos explica: "Aun sin conocerlo, sin verdaderamente conocerlo, permanecemos co-responsable, porque el pasado nos pertenece y nada puede cambiarlo. No podemos rechazarlo. Solamente podemos negarlo en el presente, es decir, entenderlo desde el principio hasta el fin para destruir lo que permanece, y así, crear un futuro que será radicalmente diferente".<sup>9</sup> Semprún establece la responsabilidad del escritor como "una voz que nos recuerda que la verdad siempre es revolucionaria".<sup>10</sup> Albee no culmina esta idea ya que siempre se muestra reticente; su lealtad al sistema capitalista, bajo el que ha sido educado, lo ha condicionado a no tomar acción directa en ningún tipo de actividad que ayude a cambiar dicha estructura política y social. Reconoce la responsabilidad para consigo mismo, para expresar lo que desea, pero sin tomar acción directa, aunque lo que plantea en sus obras pudiera ser necesario como crítica para reestructurar el sistema.

El orden social, como Albee lo presenta en sus obras, está diseñado para proteger el individualismo -La historia del zoológico- de la desagradable realidad de la condición humana. En El sueño norteamericano toma los elementos tradicionales -ideal de belleza física, comodidad, etc.- y los muestra en una forma grotescamente contorsionados: el sueño se convierte en pesadilla -un hecho que les prohíbe identificarse mutuamente-, exceptuando a Grandma, -

9. "Even without knowing, without really knowing, we remain co-responsible, because this past is ours and nothing can change it. We cannot refuse this past. We can only deny it in the present, that is to say, understand it through and through in order to destroy what remains of it, in order to create a future which will be radically different", Jorge Semprún, "Socialism and Literature". En: Lee Baxandall. Radical Perspective in the Arts. Baltimore, Penguin Books Inc., 1972, p. 200.
10. "... a voice which reminds us that truth is always revolutionary". Ibid., p. 201.

al filo de la muerte. Jerry existe como idea de Albee, no como persona; no importa en cuál ciudad del país habite. Es un compuesto de observaciones; es un collage de rasgos y efectos que, sumados, dan por resultado una mueca gigante: la muerte. No nos logra convencer: los hombres tienen un deseo de vida mucho más potente que cualquier deseo de muerte.

Lo que establece a Albee como autor de valor en el Nuevo teatro norteamericano, es la manera cómo desarrolla la estructura de la "forma de vida norteamericana". No es la sociedad entera; es la fracción -burguesa- de esa sociedad, o la parte conformista, según Albee. Lo que sucede en sus obras es un simple espejo. No puede concebir el teatro como expresión y fuente de arte fuera de esa dimensión. Siempre puede existir la exageración y la hipérbole, pero no tanto como para dudar de que lo que se dice o se hace en la escena sea cierto. Ataca esta forma de vida sin tener que aceptar la visión de Kafka, los postulados de Camus y Sartre, o convertirse en una réplica de los "absurdistas" europeos. Estos modelos e imágenes de la sin razón aparecen en toda la producción del primer ciclo. Ruby Cohn nos aclara: "Albee ha tratado de dramatizar la realidad de la condición del hombre, pero mientras Sartre, Camus, Beckett, Genet, Ionesco, y Pinter, presentan esa realidad en toda su absurdidad ilógica, Albee ha estado preocupado con las ilusiones que separan al hombre de la realidad. Para los europeos la absurdidad o lo sin sentido es una realidad metafísica. En las obras de Albee, sin embargo, la ilusión todavía está presente, y la acción a menudo dramatiza el proceso del desplome, así que nosotros, el público, reconocemos la realidad detrás de la ilusión. En obras sucesivas, la visión de la realidad de Albee se ha complicado, y no puede ser retenida por simples palabras; a su vez, la metáfora, el gesto, y el ritmo representan la realidad oblicuamente".<sup>11</sup> Albee no es un filósofo -

11. "Albee has tried to dramatize the reality of man's condition, but whereas

más del teatro, sino un visionario -como lo advirtió Jean Richard Block- de fallas morales, que desesperadamente quiere expresar y curar sus sentimientos íntimos; esa es la causa de sus experimentos. Es lo que Bigsby define como "su constante preocupación de experimentar".<sup>12</sup> Albee es altamente escrupuloso en el uso de sus facultades para enfrentar su propia condición; al hacerlo, se convierte en un detractor de su sociedad. El problema es que no le interesa obtener consecuencias de ello.

Con todo, pudo combinar en las obras del primer ciclo algo que los europeos no lograron: presentar personajes que podrían parecer "absurdos" en su comportamiento, pero sin que postulen que todo lo que les rodea, o la vida misma, sea "absurdo". Veamos: a. Un ejemplo lo tenemos en La caja de arena, idea afín a Beckett, donde coloca a Grandma en una caja de arena, como los caracteres de Final de partida están en un barril de basura. Grandma conoce su juego -la muerte-, y aunque protesta, no está lamentándose de su suerte -encrucijada existencial- o de su situación -vacío, soledad-, como los caracteres de Beckett. Lo que Albee hace, dentro de la idea del "absurdo" europeo, es crear un contexto no absurdo esbozando una imaginativa caricatura de la sociedad y la familia norteamericana; así, es evidente enjuiciar, que todas sus obras resultan en la esterilización de las emociones. Dentro de este contex-

Sartre, Camus, Beckett, Genet, Ionesco, and Pinter present that reality in all its alogical absurdity, Albee has been preoccupied with illusions that screen man from reality. For the European, absurdity or non-sense is metaphysical reality. In Albee's drama, however, illusion is still present, and the action often dramatizes the process of collapse, so that we, the audience, arrive at a recognition of the reality behind illusion. In successive plays, Albee's vision of reality grows more complex, and it cannot be contained by mere words; instead, metaphor, gesture, and rhythm depict reality obliquely". Ruby Cohn. Edward Albee. Minneapolis, University of Minnesota Press, Number 77, 1969, p. 6.

12. "... his continuing concern with experiment". Bigsby, op. cit., p. 5.

to no absurdo Albee se aleja, aún más, de los "absurdistas" europeos, especialmente del Beckett de Esperando a Godot, y del Ionesco de La cantante calva y Las sillas, influencias que Albee no rechaza. b. El juego del final - Albee lo desarrolla en todas su obras de este ciclo. Nos presenta la soledad del ser humano y lo inevitable de la muerte. Beckett abandona sus caracteres en el vacío de la espera. c. En cuanto a Ionesco, Albee no alcanza su altura; para Ionesco los pensamientos desconectados, las pausas, los monosílabos, el cruzar de piernas, el estar atado a un objeto -sillas-, entradas y salidas, etc., expresan su sentido del vacío existencial. En Albee se esfuma ese esfuerzo y queda sólo el ritmo de la palabra, el movimiento cadencioso del cuerpo en el escenario. Ionesco presenta a sus caracteres hablando un lenguaje sin sentido, torturados por un presente hueco y trivial, perdidos en sus propios recuerdos: todo, para representar la condición humana, sus penas y flaquezas. ¿Logra Albee esta condición? Dentro de su preocupación por la experimentación, sí; nada más. d. Albee no puede librarse de la influencia del naturalismo escénico que dominaba al teatro norteamericano. Sus obras son una muestra indiscutible. Incursiona dentro de distintos estilos no sin antes darle un toque doméstico a la acción de la obra, y como resultado, el lenguaje, meta para poder lograr la magia de los "absurdistas", se convierte en algo todavía habitual y funcional. Las flaquezas humanas saltan a la superficie y son reconocibles al instante que son expuestas. Albee no logra reducir las palabras al mínimo para que reine el silencio; sus obras bien hechas reemplazan al anti-guión no-lineal de los "absurdistas".

En todas las obras de este ciclo nos presenta los mismos grados de dificultad: a. La supermacía del triunfo de la cultura física sobre la espiritual. b. Un mundo que hace del conformismo una virtud y del inconformismo un vicio. c. Todavía, transcurrida más de la mitad de la obra, no ha presentado

el propósito principal que le motivó escribirla. d. Todos los finales carecen del mismo defecto: son representados por el carácter en conflicto: Jerry, Grandma, la Enfermera, Fam. Cada quien actúa su propio final. e. El uso del ciclograma es significativo en cuatro de sus cinco obras en este ciclo: solamente El sueño norteamericano se salva de este recurso. El ciclograma es sustituido por las paredes planas y desnudas. El símbolo al que recurre Albee es claro: modifica y altera el estado de ánimo de los caracteres y el de la obra contrastándolo todo reflejado en el ciclograma. f. Las cinco obras terminan en un atardecer rojo encendido. g. En todas las obras el carácter central, símbolo del individualismo, se enfrenta al antagonista, símbolo de toda una sociedad, siendo vencido. h. La protesta no se culmina y su destrucción no creará un cambio favorable. i. El lenguaje, cargado de violencia, conduce a la muerte y al homicidio. j. Casi todos sus caracteres simbolizan, con mucho, la misma idea: indiferencia -Peter, La Sra. Barker-, crueldad -la Enfermera, Mommy-, soledad -Jerry y el Joven-, etc. En La historia del zoológico y La muerte de Bessie Smith trata los pormenores de manera realista. En La caja de arena y El sueño norteamericano maneja la ficción por el lado de la químera y la fantasía. Todas terminan abruptamente, sin control técnico o estilístico definido. La muerte de Bessie Smith y La historia del zoológico son melodramas saturados de sollozos y quejidos, y La caja de arena y El sueño norteamericano resultan completamente confusas. k. No le concede importancia, sin dejar de ser realista, a la escenografía. No es necesario diseñar un parque para exhibir LA HISTORIA DEL ZOOLOGICO, o un hospital para exhibir LA MUERTE DE BESSIE SMITH. Estas obras pueden ser montadas sin escenografía; cosa distinta a las obras de Ionesco o Genet, donde en ocasiones es importante resaltar tal o cual aspecto del decorado.

Según Clurman, el dramaturgo "elige su influencia en la dirección -

de sus simpatías";<sup>13</sup> pero establece que "la influencia francesa sobre Albee (Genet, Beckett, Ionesco, y otros), no es del todo provechosa",<sup>14</sup> y añade: "Con esto quiero decir que el talento de Albee -como la mayoría de los norteamericanos- está más cerca -- del realismo de lo que él se cree".<sup>15</sup>

Agujerea la ilusión de esa sociedad, y utiliza a estos personajes convirtiéndolos en su vocero para poder decir que él - criticó y alteró a esa sociedad. No logra sus propósitos; su crítica es superficial... el sueño no se culmina, y al espectador -- abandonar la sala y enfrentarse con la realidad de su momento el mensaje se pierde. Albee se conforma con ser el "masajista"<sup>16</sup> -- oficial del sistema.

13. "...chooses one's influence in the direction of one's sympathies". Clurman. The Naked Image. Op. cit., p. 16.

14. "...that the French influence on Albee (Genet, Beckett, Ionesco, and others) is not altogether helpful". Ibid., p. 16.

15. "I mean by this that Albee's talent -as with most Americans- lies closer to realism than perhaps he knows". Ibid., p. 16.

16. Término utilizado por Marshall McLuhan en su libro The Medium is the message. New York, Random House, 1st. p., 1967, 157 ps.

## 2. OBRAS EN UN ACTO

## a. LA HISTORIA DEL ZOOLOGICO (1958) 1

JERRY: (COMO SI LE HABLARA A UN NIÑO.)  
Porque después de que le platique del perro, ¿sabe lo que voy a hacer? Entonces, entonces le diré lo que pasó en el zoológico.

PETER: (RIÉNDOSE DÉBILMENTE.) Usted - está... lleno de historias. ¿No es cierto?

JERRY: No tiene por qué escuchar. Nadie lo retiene aquí; recuerde - eso. Téngalo presente.

PETER: (IRRITADO.) Ya lo sé.

1. Estrenada en Berlín, el 28 de septiembre de 1959, en el SCHILLER THEATER-WERKSTATT. Primera representación en Estados Unidos, el 14 de enero de 1960, Nueva York, en THE PROVINCETOWN PLAYHOUSE. Ahora aparece como una obra convencional, o una "obra bien hecha" -well-made play-, casi elemental en su simplicidad y manejo de la trama y estructura; las cualidades básicas estaban presentes: talento, fuerza e intensidad para reflejar su sociedad.



LA HISTORIA DEL ZOOLOGICO está formada de tres partes -- principales que guardan una progresión "in crescendo". La primera es la presentación de Jerry y Peter y sus diferentes mundos, gustos literarios, modo de hablar, situación económica, estado civil, etc. La segunda trata la anécdota de Jerry y el perro de la portera. La tercera es la "historia" del zoológico, lo que le ocurrió a Jerry. El decorado nos muestra que al fondo del escenario hay follaje, árboles, cielo; el uso del ciclograma azul aparece como una necesidad imperiosa: el símbolo es evidente. La obra comienza un domingo de verano por la tarde, e irá tornándose rojo, en un ocaso encendido. El presagio de la muerte de Jerry se va anunciando.

Por medio del lenguaje Albee nos presenta los dos mundos existentes: el realista, Jerry, y el de la ilusión, Peter; el mundo no conformista contra el conformista. Albee utiliza el diálogo corto e intimista para que Jerry logre llegar a Peter, y éste revele aspectos de su vida privada que considera un tesoro que no tiene por qué compartir con los demás; aun la mueca y la línea final de Jerry, parodiando a Peter, está cargada de esta intimidad que Albee desea mostrar. Utiliza la brevedad del lenguaje como el medio efectivo de poder acercar dos mundos en pugna. Un simple adverbio que Albee utiliza es el símbolo que identifica toda la obra: el "también" -too-, se convierte en la esencia básica de la misma. Jerry está moribundo y le dice a Peter: "También eres un animal". El "también" es significativo. Se encuentran en el zoológico, y por consiguiente, hay animales: elefantes, leones, rinocerontes, monos, etc. En casa de Peter hay gatos y pericos. El círculo está trazado.

Albee, por primera vez en toda su producción dramática, excluyendo a Bessie Smith que la ubica en Memphis, es preciso en el lu

gar de la acción: el cruce de la calle 74 con la Quinta avenida, lado oriental del parque, cerca del domicilio de Peter, entre Lexington y la Tercera avenida. Este hecho, considerando la importancia que tiene para los neoyorkinos la división geográfica de su ciudad, contrastará enormemente con Jerry, quien vive en la parte occidental del parque, entre la Avenida Columbus y el Parque Central Oeste. El símbolo de los polos opuestos es significativo; el realismo escénico es innegable.

La intromisión Jerry la lleva a cabo por medio de preguntas impertinentes, que a Peter, hombre convencional, no le interesarían conocer. Jerry insiste en su posición ya que él ha sentido, por lo menos una vez, un profundo anhelo de comunicarse con "alguien". Este es el tema central de la obra, y no lo que pasó en el zoológico. Jerry tiene una necesidad: la comunicación. El fracaso del lenguaje es claro; las preguntas iniciales no conducen a ningún sitio, sino que lo que tratan de lograr es que Peter, renuente a cualquier tipo de conversación, vaya aflojando la lengua y diga cosas que en otra situación no diría. A Jerry le importuna la actitud de Peter al ver su reacción de que él no vivía en el "Village". Es importante resaltar la última pregunta de Jerry. En la traducción se pierde toda la intención que Albee quiere proyectar, anticipándonos lo que se encontrará en el zoológico: "celdas" para guardar animales: "The old pigeonhole bit?" La traducción no puede ser literal ya que implicaría la gaveta donde se guardan las cartas y papeles. Estas celdas que Albee adelanta con la pregunta de Jerry es la condición total que él, como autor, quiere presentar. La celda -pigeonhole- está presente en todos los ángulos, tanto para los animales como para los seres humanos.

El tema de conversación más desagradable para Peter es el sexual, al contrario de Jerry, que le da mucha importancia. Esta aparente falta de interés sexual de Peter refleja la sociedad entera que Albee desea retratar. Es -

la hipocresía de la clase media alta de pretender vivir de ilusiones; la comodidad y el bienestar es primero que cualquier otro placer en el mundo. La aparición física y el culto al atletismo corren la misma suerte; Peter, un hombre de cuarenta y tantos años, parece más joven, mientras Jerry, que no ha cumplido los cuarenta aparenta tener más, por haber alcanzado "la decadencia de su constitución física".

La no intromisión en la vida de los demás es el otro punto clave que Albee desea resaltar. Peter asume una actitud protectora para con Jerry y se va interesando por lo que pudo haber sucedido en el zoológico; lo que Peter trata de hacer es de desviar la conversación hacia otros temas que no lo comprometan con declaraciones sobre la forma de vida de los individuos de la ciudad, especialmente su vida familiar, que él considera un asunto privado. Jerry lo comprende y hunde a Peter en el abismo de las estratas sociales, que es donde Peter no quería llegar. Peter queda desconcertado. La intromisión es un pecado en el credo diario de la nueva burguesía. Cada quien vive para sí, sin importarle los demás. El "vive y deja vivir", el "progre--sa por tus propios medios", el "no me importan los demás" y el "no entiendo", son reglas importantes que cada nuevo burgués debe poner en práctica para poder sobrevivir en la "selva de la ciudad", recordando a Brecht. Jerry, en cambio, lo observa todo. Las diferencias existentes de Peter y Jerry son grandes: ese es otro aspecto que Albee desea resaltar y en el cual insiste en todo momento. Tiene, para poder presentar el cuadro total de esa sociedad, que recurrir al contraste en todas sus manifestaciones.

La segunda parte de la obra es la que plantea las interrogantes de Jerry, producto de su experiencia en el contacto con los demás, especialmente el perro de la portera. Se inicia la búsqueda de una verdadera comunicación. Albee recurre al incidente de cuando él escribió la obra y todas las peripe--

cias que sucedieron para que por fin fuera representada en Estados Unidos. - Nos dice Jerry: "Lo que voy a contarle está relacionado con la necesidad que se tiene a veces de recorrer una gran distancia fuera del camino correcto para luego regresar por el camino más corto; al menos eso es lo que pienso". - El eterno vagabundo comienza su rodeo. El "regresar por el camino más corto", el atajo del parque, simboliza el final de Jerry.

La tercera parte la prepara Albee con una acotación de "SILENCIO", - antes de Jerry culminar su monólogo: "FIN DE LA HISTORIA DE JERRY Y EL PERRO". Peter permanece callado, entumecido. El burgués reacciona defensivamente, - tratando de evitar cualquier contacto que signifique involucrarse en la vida de los demás y el "yo... no entiendo lo que... no creo que...", sale a relucir. Es esta actitud esquiva de Peter la que desemboca la obra a su tercera parte. Jerry está exaltado y llama mentiroso a Peter, por no querer comprender su historia, ya que lo considera una persona culta, aunque sea superficialmente. El choque entre los dos es inevitable. Peter se niega a reconocerlo y Jerry, deseoso de poder comunicar algo y ser comprendido, ataca. El conflicto de carácter y de diferencias morales y sociales que se esbozaron en la primera parte llegarán a su máxima intensidad.

Ya establecimos anteriormente que el deseo de vida del hombre es superior a cualquier otro deseo, incluyendo la muerte. ¿Qué alcanzó Jerry provocando su muerte? Él trata de explicarlo: "Vine hacia tí. Y me has consolado. Querido Peter". ¿De qué? El más grande pecado de Jerry, el cual la sociedad conformista no le puede perdonar, es el llegar a afirmar su individualismo. - Así, ese choque -lo individual y lo colectivo- se convierte en el vía-crisis de Jerry. A lo único que Jerry, aparentemente, le da importancia en la obra, es a la pantalla del televisor, y al rostro que Peter verá esa noche en su ca

sa; lo establece desde el principio, aludiendo, en un recurso -- simbólico que Albee utiliza, el final. Jerry desea hacer público su inmolación, colocándolo en la categoría de hechos importantes, dignos de gran difusión. ¿En nombre de qué o de quién ofreció su sacrificio? Únicamente en nombre de él mismo: Jerry afianza su individualismo, como una rebelión contra las presiones que sufren los individualistas en toda gran ciudad. Pero, ¿qué logrará Jerry con su muerte, aparte de haber hecho su elección libremente? La característica existencialista de la elección la cumple Jerry a cabalidad. El acto deliberado, conociendo con exactitud lo que está haciendo, se lleva a efecto.

La condición "absurda" que Albee desea presentar se reduce a la condición humana de cómo Jerry la visualiza y siente. Su sacrificio es único y personal. Albee desea presentar al hombre tragado por la sociedad, al canibalismo existente en esa selva de cemento y acero. No es una condición "absurda" la que refleja Jerry, sino una condición sub-humana, de desarrollo, no sólo individual, sino colectivo, también. Una sociedad desarrollada no lo es hasta tanto cada uno de sus miembros alcance dicho desarrollo. Mientras alguien esté dispuesto a matar, o ser asesinado, como los animales, para poder sobrevivir, continuará la injusticia, la mala distribución de la riqueza y las oportunidades de superación individual. Jerry está en rebeldía contra ese sistema y quiere, según él lo expresa, "hacer el intento alguna vez", aunque sea con los animales, con "algo". La sociedad lo aniquila y ese intento se vuelve en un esfuerzo inútil de parte de Jerry.

Suponemos que Peter ya no volverá a ser el mismo de antes;

esa escena la llevará grabada para el resto de su vida. ¿Lo hará cambiar en su visión hacia esa sociedad que encierra a todos en sus celdas individuales? ¿Protestará? O simplemente, ¿se refugiará, más aún, en su mundo interior, - único e individual? Peter es el hombre que odia ser perturbado, que lo tiene todo indicado; por eso acepta a Jerry esa tarde, tranquilamente, para irse - cuando él lo desee, o a la hora programada. Es el tipo de hombre casero, dominado por la mujer. Actúa sin apuro o iniciativa propia. Lo demuestra en su forma de hablar donde dominan los titubeos y los adjetivos: "Yo... este... tengo un puesto ejecutivo en una... una pequeña casa editorial. Nosotros...- mn... publicamos libros de texto". Recibe a Jerry con frialdad, tacto y disimulada cortesía; poco a poco se va alborozando, hasta dejarse arrastrar hacia el final. Si se queda y lo escucha es por convicción propia. He ahí el porqué Peter no podrá culpar a nadie al concluir la obra; sucedió porque él decidió quedarse.

La fuerza de la obra recae en el simple hecho de cómo Jerry puede - vomitar tantas historias, hechos, fantasías e irrealidades, y al mismo tiempo decirnos tantas verdades y forzar eventos, aun cuando no muy convincentemente en el aspecto realista, pero sí efectivos y valiosos en lo simbólico. El libro y el Times Magazine son los símbolos del escapismo intelectual de Peter, - así como la pipa y los lentes de concha son los símbolos de la elegancia y - el buen gusto. La navaja es el símbolo de lo salvaje de Jerry, marca patentizada del animal. La lucha entre los dos surge desde la aparente y sin lógica pregunta de los gustos literarios, pasando por toda la aventura de agresión - física y psicológica con el perro, hasta la desigual lucha por la posesión - del banco, llevando Jerry las de ganar; Jerry lo comprende e incita a Peter a que recoja la navaja y así "estaremos más parejos". La Historia del zoológi-co no revela una aventura simple en la que se encuentren dos personas en un -

parque, hablen, discutan y lleguen al grado máximo de animalidad. Es la destrucción de un hombre olvidado, sin posibilidad de escape, en su propia cárcel: la ciudad de Nueva York. Jerry combate, ofende y agrede, para poder salir de aquel aislamiento que lo confina en la gran ciudad que lo ignora y lo rechaza.

Tras una serie de inconsistencias y confusiones, Jerry le lanza su monólogo a Peter, y logra, quizás por esos mismos motivos, que éste se convierta en su prisionero, y ya no pueda salir o huir sin ser afectado en lo más íntimo de su ser. Es necesario aclarar que el monólogo revela un clímax del protagonista. Es el que fija la personalidad de Jerry y su lugar dentro de la obra. Este clímax del protagonista no coincide ni tiene por qué corresponder, con el verdadero clímax de la obra ni con el desenlace. El monólogo nos enfrenta al protagonista. Es el momento en que Jerry expresa sus incongruencias y verdades. Es el instante lírico de la obra, en el cual el personaje llega a una conclusión final y al éxtasis. Al rematarlo es cuando retorna al laberinto básico, o sea, al ataque gradual y animal sobre Peter, que dará, como resultado, el clímax de la obra. Básicamente la obra es un monólogo expresado por Jerry en el que saca a relucir sus hostilidades, su insaciable deseo de comunicación, sus temores, sus desviaciones sexuales, y su imposibilidad de amar. La narración es repulsiva y fascinante. Jerry teje su enredo con gracia y encanto, y al mismo tiempo diabólicamente, y cada palabra que usa es poética; por el contrario, las palabras de Peter son completamente prosaicas.

La muerte de Jerry, como Albee nos la quiere hacer llegar, es la presentación de dos mundos separados en el corazón de la ciudad, pero unidos por la navaja. ¿Para qué? ¿Para satisfacer el egoísmo de Jerry y ver cumplido su deseo de convertirse en una gran personalidad pregonado por los medios-

masivos de comunicación? La relación odio-amor que Albee nos quiere demostrar se desvanece en la inmensidad del Parque Central. La obra no ofrece respuestas. Albee quiere criticar, pero se mantiene fiel a sus postulados de solamente querer reflejar la gran luna de espejo de esa sociedad. No ofrece alternativas, tampoco las sugiere. A Albee no le interesa el mañana ni lo que él pueda aportar para construir uno mejor; no sugiere una regeneración, sea para sus personajes, incluyendo a todos los de este primer ciclo, como al auditorio. Lo que ofrece es aislamiento y desesperación. Medita e intenta presentar un renacer de ambas partes, pero se limita a ilustrar el dilema. El espectador espera por el momento del conocimiento, el símbolo de regeneración que traería el modelo a imitar al cerrar la obra. Como no aparece por ninguna parte, se tiene que conformar con llegar a sus propias conclusiones. La ausencia de cualquier símbolo de regeneración aceptable explica la frustración en la espera del espectador o del que desea poder encontrar algo más en sus obras. Albee pone en funcionamiento el código de ética y moral diaria del comportamiento de la cultura norteamericana: "mientras el vecino no me lastime, su vida privada no es mi asunto" -as long as a man does not palpable harm to his fellow, his interior life is his own business-. Nadie lo puede obligar a pensar o a actuar si no lo desea, no importa el campo al cual se refieran: político, sexual, religioso, etc. Una vez el principio de autonomía, de individualidad es establecido, nadie podrá ayudarlo o sacarlo de ese vacío. El sentido de culpabilidad sólo le pertenece a él; la sociedad no puede absorberlo. Si no se remedia con absolverse él mismo, debe aprender a vivir con su culpabilidad.

¿Cuál es la situación cultural inmediata que Albee desea reflejar? El dramaturgo que no se compromete modifica su modelo alterando los motivos que lo indujeron a escribirlo y poder presentar un drama coherente de acuerdo



a las actitudes culturales del auditorio. Albee prefiere esta línea estructural en sus obras. Para el dramaturgo sin responsabilidad la verdadera existencia del teatro depende de un principio común basado en la congruencia de su mundo privado y el del auditorio. El sólo presenta lo que el auditorio valorará. Es este círculo vicioso el que Albee no desea abandonar. El espejo que proyecta sus planteamientos es grande; eso es lo que lo mantiene al margen de toda responsabilidad, eludiendo el compromiso de presentar puntos de ataque al sistema. ¿Está Albee descontento con las desigualdades de esa clase social consciente, o solamente quiere presentar, a la manera de Beckett y Ionesco, la angustia del hombre, su fantasía y enajenación, de la cual, su victimización es producto de la condición humana, más bien que de una injusticia social? Albee ha permanecido relativamente indiferente con el teatro de compromiso. La sombra del macartismo no ha permitido que el dramaturgo radical -representado en Estados Unidos por Rice, Odets y Miller- haga florecer un verdadero teatro de crítica social.

Mientras Albee no pueda superar esta inconsistencia motivada por fuerzas mayores que lo atan al sistema y le impiden exponer con claridad sus ideas, tendrá siempre una cita con el futuro de su sociedad. Mientras esté atado, por conveniencia propia, al "teatro del absurdo", que no ofrece alternativas de orden social o político, el debate no surgirá. Mientras Albee se conforme con divertir a la gente, con provocarlos o simplemente hacerlos pensar, sin comprometerse a llevar un mensaje que presente alternativas para un futuro mejor, permanecerá al margen de esa sociedad. Mientras acepte la teoría de Ionesco y rechace la de Kenneth Tynan <sup>2</sup> no podrá evolucionar como crí-

2. Debate que Ionesco y Tynan sostuvieron en el periódico Observer, de Londres, en 1958. Tynan acepta un teatro de "compromiso social", de "juicio", mientras que Ionesco expone que la obra "no tiene nada que ver con la doctrina". En: OBSERVER, London, June 22/58 y July 6/58.

tico social demoníaco que él mismo se autodenomina: el compromiso está trunco. Mientras Albee no nos presente lo que él considere es la verdadera visión del artista comprometido, la imagen genuina de esa sociedad que él desea criticar, si la siente suya, nos tendremos que conformar con los términos como él nos la refleja.

Albee es un dramaturgo apolítico y conservador. Al Jerry actuar su final lo que logra es demostrar la falsedad del concepto que Peter tiene de la ilusión de su sociedad; eso mismo hace Albee. En vez de atacar el problema dentro del marco de un compromiso político y social comprometido con la ideología que él desea demostrar, se refugia en el juego de la parábola: la historia de Jerry y el perro y la historia del zoológico que nunca narró. Actúa frente al sistema -aparentando ser un artista de ideas renovadoras-, pero no tiene soluciones que conviertan a sus caracteres en apóstoles para lograr el cambio que sea deseado.

## b. LA CAJA DE ARENA (1959) 1

MOMMY: (BRILLANTEMENTE.) ¡Así sea!  
¡Bueno! Se nos acabó la noche. Debemos echar fuera -  
nuestras lágrimas, quitarnos el luto... y enfrentarnos al futuro. Es nuestro deber.

GRANDMA: (TODAVÍA PALEANDO; IMITANDO...)... quitarnos el luto...  
enfrentarnos al futuro... -  
¡Señorona!

1. Estrenada el 15 de abril de 1960, Nueva York, en el teatro THE JAZZ GALLERY. -

El autor estaba trabajando en El sueño norteamericano, y decidió tomar los personajes de esta obra y trasladarlos a La caja de arena, pero dentro de una orientación completamente distinta. Así, La caja de arena, basada en El sueño norteamericano, salió a la luz pública primero. El autor, aprovechando la ocasión, le rinde un homenaje póstumo a su abuela, la misma que le dejó -- una herencia para que la gastara en el barrio del "Village".

Una vez examinada la obra como un todo, se advierte -- que comprende seis escenas que poseen una lógica: principio-desarrollo-clímax-desenlace, muy clara:

1. La primera escena presenta a los personajes y plantea el proyecto de Mommy para deshacerse de la abuela, involucrando a Daddy como su cómplice.

2. Las escenas segunda, tercera, cuarta y quinta muestran el fracaso del plan; lo único que hay que hacer es esperar.

3. En la sexta escena, la abuela se enfrenta con la muerte. Viva todavía, descubre que ya no puede moverse.

La abuela es el personaje central de la obra -protagonista-, y al mismo tiempo ejerce la tarea del CORO. Sus gritos -- iniciales, contra todo lo que Mommy y Daddy expresan, es un acercamiento que Albee intenta a la función del CORO griego, que con sus intervenciones salmodiadas subrayan aspectos de-

la caracterización y la acción. Los gritos de desagrado de Grandma revelan la personalidad de Mommy y Daddy. Mommy también desempeña la labor del CORO, pero Albee lo utiliza como un medio negativo para resaltar, aún más, la personalidad de Mommy. La agudeza mental de Grandma al convertirse en el CORO pertenece a la sabiduría retrospectiva. Símbolo de la naturaleza, es reemplazada por la tecnología y la especialización; una vez representante del ideal social, se convierte, en el vacío de la comunidad, en una carga para el desarrollo de ese falso individualismo que todos desean representar. Se convierte en el fósil de la historia y en la conciencia del auditorio. La huída que Albee hace de la realidad se convierte en la parodia de la ilusión. El CORO promete saber más de lo que realmente puede; es una variación del recurso de las intrusiones: no logra trazar otra dimensión más compleja.

La parodia que hace Grandma de Mommy (tema del estudio), y la burla de Daddy, también llevan el propósito de destacar los rasgos de esas personas, culminando en la esterilización de las emociones.

GRANDMA: (BURLÁNDOSE DE DADDY.) Eso es, nena; sé valiente. Lo soportarás; te sobrepondrás.

Grandma se desempeña también como director de escena:

GRANDMA: (PARA SÍ.) Eso está mejor. Noche. (AL MÚSICO.) Cariño, ¿tocas a lo largo de toda esta escena? (EL MÚSICO AFIRMA.) Bueno, manténlo suave y agradable; eso es un buen muchacho.

Y más tarde:

GRANDMA: No enciendan las luces todavía... No estoy lista; no estoy del todo lista. (SILENCIO.) Está bien, querido. Estoy casi lista. (LA LUZ APARECE DE NUEVO, A UN DÍA MÁS BRILLANTE.)

Estos dos pasajes presagian el final: el acercamiento de la muerte.

El que la música sea "suave y agradable", y la aparición de "un día más bri--

llante", lo confirman.

Lo positivo en el estudio de Grandma es el desarrollo de su personaje, que pasa, del grito hostil y de rebeldía contra su hija, al inicio de la obra, a la de comprensión y aceptación feliz de la muerte, en el final.

La abuela suscita eficazmente la compasión y el temor. Resultaría poco verosímil que no muriese, ya que la expectativa de su muerte se ha creado desde el inicio de la obra. Además, su fragilidad, así como de las grandes fuerzas confabuladas contra ella, impedirán cualquier otro final: Mommy, con su vigor; Daddy, con su riqueza, y el Joven, con su poder como Ángel de la muerte. La catarsis del temor y la compasión que Albee nos quiere comunicar, por medio de la muerte de Grandma y que ya no sufrirá más, es dudosa. Nos presenta una muerte dulce, bienhechora. El "absurdo" se reduce a que vivimos en un mundo "absurdo", donde nada tiene lógica. ¿Y la crítica social? ¿Y la tragedia? La muerte de Grandma, como la de Jerry, no conduce a ningún lugar. Hemos tratado de encontrar algo que nos indique que con su muerte se ha hecho el mínimo esfuerzo de querer presentar cambios en el sistema, o de que con su muerte los otros personajes cambiarán de actitud e intentarán reformarse, y así, reestructurar la base de esa sociedad que se está hundiendo. Desgraciadamente, nunca lo encontramos.

La música y la iluminación destacan los estados de ánimo de los personajes y la acción. El músico, personaje real, toca o deja de hacerlo por indicación de los personajes:

MOMMY: (AL MÚSICO.) Está bien, puedes acabar, si así lo deseas. Quiero decir, no te alejes por si te necesitamos para una tonadita, o algo parecido; todo está perfecto con nosotros.

El uso del ciclograma azul es utilizado simbólicamente, oscurecien-

do lentamente desde el día más brillante a la noche más oscura, pero manteniendo a los actores iluminados todo el tiempo con un reflector sobre sus caras, hasta el nacimiento más brillante, otra vez, de un nuevo día. El ciclo de veinticuatro horas se cumple.

La ubicación de la obra en la playa, al aire libre, relaja al lector o al espectador, y lo macabro y horripilante de su mensaje se transmite con mayor efectividad. La caja de arena prueba que tiene méritos fundamentales, aunque parece ser nada más que un gran intento de literatura dramática.

## c. LA MUERTE DE BESSIE SMITH (1959) 1

ENFERMERA: (SUAVE; MONOTONAMENTE). Estoy enferma de hablarle a la gente por teléfono en este maldito y estúpido hospital... Estoy enferma del olor a éter... moriría por eso... Estoy enferma de acostarme y enferma de levantarme... Estoy cansada... Estoy cansada de la verdad... y cansada de mentir sobre la verdad... Estoy cansada de mi piel... - ¡LA QUIERO FUERA!

1. Estrenada en Berlín, el 21 de abril de 1960, en el SCHLOSSPARK THEATER.



LA MUERTE DE BESSIE SMITH es una obra -dentro de su belleza- enferma y nauseabunda. Es desordenada y morbosa en su tesis, su diálogo y sus personajes. Es con este propósito que Albee la confeccionó y creemos que acertó en su cometido. La muerte de Bessie Smith es un melodrama de tendencia social, donde los derechos civiles son vedados.

La obra está dividida en ocho escenas, sin orden entre cada una de las partes. La segunda escena es la única de las ocho que Albee presenta con personajes que no son del todo extraños: padre e hija. El objetivo es claro: hacer resaltar, inmediatamente, la tensión y la ruptura de los lazos familiares existentes entre ambos por largo tiempo. No es simplemente el choque de generaciones: la mezcla de amor y odio es agria. El Padre es un anarquista y odia a los negros. Ella es un espejo fiel del Padre, pero le gusta la música negra. La discusión no se detiene hasta el final de la escena. El Padre - siempre está enfermo y cansado cuando se trata de ayudar a su hija. Para la Enfermera, el Padre es sinónimo de enfermedad: -"Dije, que tú enfermas, Padre"- . Todos los personajes están enfermos. La Enfermera se va a trabajar y no volvemos a ver al Padre. La estructura familiar se ha derrumbado.

En la misma forma como Albee estructuró las escenas, así mismo están delineados los personajes:

1. El Alcalde, tirano de Memphis, en otros tiempos un hombre vigoroso y enérgico, agoniza con una sonda en un hospital que mandó construir especialmente para personas blancas, y la sede del gobierno ha sido trasladada a su cuarto. Es el gran dios blanco a quien todos tienen que complacer y rendirle pleitesía. No aparece en la obra.

2. El Padre, al igual que el Alcalde, es un déspota; está lisiado, y sufre en su casa. Defiende el poder blanco ya en decadencia, escopeta en mano.

Es un hombre ocioso, mezquino, desfigurado por la impotente ponzoña de la superioridad.

3. La Enfermera es el personaje más aquejado de todos los que aparecen en la obra. El siguiente pasaje sirve para comprender mejor el tema de este estudio; el estado de enfermedad permea toda la trama:

ENFERMERA: Estoy enferma. Estoy enferma de todo en este caliente, estúpido y efímero mundo. Estoy enferma de la disparidad de las cosas como son; ¡como deberían ser! Enferma de este escritorio... de este uniforme... me lastima...

La Enfermera embauca al Ordenanza, lo provoca, haciéndolo aparecer como un tonto útil, aun cuando él es superior en inteligencia a ella. Es el clásico ejemplo o supremacía de la estupidez sobre el intelecto, el mezquino dominio de la potestad blanca, en el orden social, sobre la negra. Como en las obras de Brecht y de los expresionistas alemanes, incluyendo a Rice, se reducen los personajes a la abstracción. Los simpáticos y flamantes negros tienen nombres: Jack, Bernie, Bessie Smith. Son seres que sufren y mueren por la condición de haber nacido negros; en contraste con el poderoso mundo blanco que es minimizado, identificados sólo por las funciones que ejercen: Enfermera, Padre, Interno, Ordenanza de piel trigueña, quien al perder su propia esencia perdió su nombre, Segunda Enfermera. Esa es la razón por la cual se han convertido en simples marionetas, completamente despersonalizadas, pálidas, enfrentándose al símbolo de toda una raza representado por Bessie, que nunca aparece en escena. Todos son idénticos en su pasividad de expresión; hablan sobre cosas que desean hacer pero que no las realizan.

La Enfermera es, junto al Padre, el atributo del anarquismo y del futuro y creciente fascismo. Odia a su padre, cuya familia en una época fue rica. A su manera, la Enfermera continúa el modelo paterno: aunque está mal-

pagada y su trabajo es casi el de una criada, fustiga con su jerarquía al Ordenanza, un joven negro con aspiraciones de progreso, y al Interno que la desea. Lo molesta con calculada provocación sin satisfacer sus propias necesidades sexuales ni las de él. Siempre interrumpe las caricias íntimas antes de culminarlas; además, lo previene contra cualquier aspiración que exceda esos límites. Al aterrorizar a los dos hombres lo hace porque es demasiado débil para salir del atolladero de su propia vida. El poder que ejerce la paraliza a ella tanto como a sus víctimas: bajo su piel está el horror de sí misma, que la consume.

4. El joven Interno es una figura patética por excelencia. Joven, blanco, con un futuro lleno de esperanzas y éxitos, es quien más consciente está de la situación del negro en el sur. Vive fuera de la realidad sureña de su época porque ama su profesión de médico. Al arribar Jack al hospital es el único que acude a socorrer y asistir a Bessie para encontrarla muerta. No puede comprender la acción de Jack, si éste ya sabía que estaba muerta. El simple hecho de asistir a Bessie, hizo que el Interno rompiera las reglas establecidas en el hospital, de que estaba prohibido atender a personas negras. Esta acción, indiscutiblemente, será su condenación y destrucción: la Enfermera, espíritu disociador, se encargará de imponer los cargos; las razones las expondremos más adelante.

5. El Enfermero -Ordenanza- encarna al negro sometido, al conformismo existente entre la gente de su raza. Admira al Interno y sus ideas radicales, pero se supedita por miedo a ser expulsado de su trabajo, y tener que regresar, irremediablemente, a su condición social anterior y vivir en el "ghetto" de la ciudad. Es el arquetipo del militante de brazos caídos.

6. Jack es una persona ordinaria y extrovertida. Lleva a Bessie al hos

pital para poder justificar el accidente, causado por la negligencia de conducir en estado de embriaguez; su locura final es aparente y falsa.

El canto último de la Enfermera demuestra el conocimiento que Albee posee de un teatro clásico y de un sentido musical desarrollado. El canto es parecido al de las plañideras de las obras griegas. Su canto final es el alarido de venganza, motivada por la frustración sexual hacia el Interno; ahora podrá acusarlo de romper las normas del hospital; podrá restallar el látigo sobre sus espaldas:

ENFERMERA: (ASTUTAMENTE.) Quizás... quizás pensó que tú podrías regresarla a la vida... gran doctor blanco. (SU RISA COMIENZA AHORA, LLEGANDO A LA HISTERIA.) Gran... doctor... blanco... ¿A dónde irás ahora... gran... doctor... blanco? Estás acabado. Has atendido a tu última paciente... ¡afuera vas, muchacho! Has atendido a tu última paciente... una negra... una dama negra muerta... QUE CANTA... Yo también canto nene... Canto bien. ¿Quieres oírme cantar? ¿Eh? ¿Quieres oír cómo canto? ¿EH? (COMIENZA A CANTAR Y REIR AL MISMO TIEMPO. EL CANTO ES DISONANTE Y AGUDO, Y SU RISA ES UN LAMENTO.)

No nos sorprende que Albee, un hombre blanco, haya creado esta obra. Lo vituperable del trabajo sería si lo logró o no, o si solamente lo compuso por buscar o hacerse de un poco de nombre en el corazón de la raza negra, o por lucro personal. La desgracia de la cantante negra no tiene nada que ver con la obra. No es una obra en defensa de los derechos civiles; presenta los cuadros de seres encerrados en sus propios conflictos. En lugar de subrayar el vergonzoso escándalo del episodio, nos ayuda a comprender sus fuentes humanas detrás del accidente. La trama central es el desasosiego -atracción sexual abortada- de la Enfermera y el Interno. La tragedia es algo que sucede o aparece en sus vidas, más trágica que la muerte de la cantante; son símbolos periféricos que apuntan a una tragedia más vasta que la de todo un distrito de nuestra sociedad. Así, la supuesta acción principal se convierte en un simple truco teatral, secundario, y traído y unido a la acción sin lógi

ca. Albee entrelaza dos relatos y se conforma con eso: su función ya está terminada. La situación y desarrollo de la parte de la Enfermera opaca la escena de la narración inicial que hace -- Jack de Bessie. ¿Y a dónde nos conduce esta complicada tela de araña?

El asesinato simbólico de Bessie en escena lo logra la Enfermera con el "stiletto" que usa para abrir cartas, que desea clavarlo en las costillas del Interno, y de "torcerle el cuello", cuando él rompe las reglas al asistir a Bessie. El asesinato es simbólico y la única que muere violentamente es Bessie. Albee presenta otras muertes: las del idealismo (El Interno), la ambición (La Enfermera) y la esperanza (El Ordenanza), mientras Bessie se desangra hasta morir. La Enfermera no puede escapar de su piel, no puede escapar del hospital, no puede escapar de su padre, no puede escapar de nada ni de nadie, porque está atrapada en sus -- propios prejuicios.

Albee no establece su posición. Volvemos a insistir que la gran falla que tiene como dramaturgo es ese conformarse con -- presentar un problema pero no tomar todas las responsabilidades -- que conlleva dicha acción. Nos preguntamos: ¿Qué cambios veremos en los personajes que permanecen en el hospital? El único afectado sería el Interno, ya que la acusación de la Enfermera, sobre su decisión de atender a Bessie, se llevará a cabo, conociendo el espíritu maligno que existe en ella. Este aspecto también es superficial, ya que si el Interno abandona ese estado y se traslada a uno del norte, u otro donde el discrimen no sea tan severo, no altera en nada el orden establecido en las reglas del hospital.

¿Qué nos plantea Albee con la muerte de Bessie? Nos tendremos que conformar con el odio de la supremacía blanca sobre la negra en ese estado y las injustas e inicuas leyes contra los negros, donde las hemorroides del alcalde hospitalizado valen más que la vida de un ser humano que se está desangrando por falta de atención médica. Pero, ¿qué se soluciona con todo este asunto? Nada. El género de la obra es fundamentalmente retórico y persuasivo. Pretende insinuar que hay que modificar las costumbres que crean o permiten injusticias de esa índole en una democracia. Albee, como crítico social que se autodenomina, asume una actitud seria de querer acusar a la cultura norteamericana por tales injusticias. ¿Lo logró? No. ¿Presenta su trabajo en nuestra época? Tampoco. Se traslada a 1937, y así, defensivamente, elude toda responsabilidad de que lo tilden de revolucionario de izquierda, o de anarquista, o defensor de los derechos civiles. Albee se conforma con el papel de simple escritor que presenta un problema y nada más. La tragedia se esfuma y nada ni nadie cambiará. Al otro día del acontecimiento aparecerá una pequeña nota del informe de la policía sobre el accidente en algún periódico local.

Albee recurre a ciertos simbolismos escénicos. Las indicaciones del dramaturgo requieren un ciclograma que proyecte un cielo completo. Al principio de la obra es un azul despejado, cálido; al final, cambia a una brillante puesta de sol simbólica. ¿Para quién? ¿Para celebrar la muerte de Bessie? ¿Para glorificar el carácter irritable de la Enfermera? ¿Para cimentar la impotencia de los empleados del hospital para que no protesten por las injusticias cometidas? ¿Es un ocaso de luz brillante hacia una mañana mejor, o es simplemente, el ocaso encendido en rojo de un hoy sin mañana? Albee no ofrece salidas.

¿Y el "absurdo"? El "absurdo" se reduce a un tratamiento superfi-

cial de las actitudes de los personajes, encerrados en sus propios mundos, en sus conflictos y maledicencia. El "absurdo" del Interno es permanecer en el hospital, perder el tiempo en la sección de primeros auxilios, en vez de estar en España salvando a miles de personas que mueren a causa de la guerra; - el "absurdo" del Ordenanza es seguir supeditado en vez de rebelarse contra el sistema que lo somete; el "absurdo" de la Enfermera es oír y cantar "blues", - pero odiar a los negros; el "absurdo" del Padre es sentarse en el balcón y - ver pasar el día sin hacer nada, odiar a los negros y creer en Francisco Franco. ¿Qué tipo de absurdidad nos presenta Albee? ¿El de la incomunicación - entre los seres humanos? ¿El vacío absoluto? ¿La sin razón? Absolutamente, no. Albee presenta la inconsistencia de una sociedad mal estructurada en sus raíces. Un país como Estados Unidos, creado bajo las leyes de la igualdad de los seres humanos, se olvida de un sector importante de esa comunidad: los negros. La condición sub-humana sale a relucir. ¿Qué hace Albee para remediar esta situación? Nada. Acude al "absurdo" como una muestra de escape. El "absurdo" es el pretexto no la finalidad. Albee no toma posición alguna. El "crítico social demoníaco" carece de fuerzas suficientes para enfrentarse al sistema y acusarlo de discriminatorio; por eso no actualiza su trama. Es muy arriesgado hacerlo. Albee lo sabe y el callejón sin salidas aparece una vez más.

## d. EL SUEÑO NORTEAMERICANO (1959-60) 1

SRA. BARKER: Pero... me siento perdida... sin saber por qué estoy aquí, y, además, dicen que yo ya estuve aquí.

GRANDMA: Bueno, sí, estuvo. No precisamente aquí, porque nos hemos mudado muchas veces de un apartamento a otro, subiendo y bajando por la escalera social como ratones, si es que le gustan las comparaciones.

1. Estrenada el 24 de enero de 1961, Nueva York, en el YORK PLAYHOUSE.



EL SUEÑO NORTEAMERICANO fue creada para clarificar lo que el autor considera que son las verdades feas, usualmente escondidas u oscurecidas por la vida familiar. Es sumamente cómica, y no obstante, perturbadora y provocativa. Sobre este particular nos dice el autor: "La obra es un examen de la escena norteamericana, un ataque sobre la sustitución de lo artificial por los valores de nuestra sociedad, una condenación de la complacencia, la crueldad, la castración y la vacuidad; va contra la ficción de que todo en esta resbaladiza tierra nuestra es accesible y favorable".<sup>2</sup> Y más adelante: "Cada trabajo honesto es personal, una queja, un lamento privado, una manifestación del placer de un individuo o dolor; pero espero que EL SUEÑO NORTEAMERICANO sea algo más que eso. Espero que trascienda lo personal y lo privado y tenga algo que ver con la angustia de todos nosotros".<sup>3</sup>

El sueño norteamericano es un esbozo abstracto de "vaudeville" en un acto. Su fin: caricaturizar el próspero hogar norteamericano de clase media alta en esta era de automatización y de gente mecanizada. En esta familia amorfa hay un estancamiento espiritual e intelectual. La escenografía muestra cuadros sin tela; la sala contiene muebles costosos con adornos dorados, paredes pre-fabricadas huecas y, por encima de éstas, la bandera nacional; en síntesis, nada de intimidad, ni de personalidad, ni de la menor vibración humana.

2. "The play is an examination of the American Scene, an attack on the substitution of artificial for real values in our society, a condemnation of complacency, cruelty, emasculation and vacuity; it is a stand against the fiction that everything in this slipping land of ours is peachy-keen". - Edward Albee. Two Plays: "Preface". New York, A Signet Book, 1963, ps. 53-54.
3. "Every honest work is a personal, private yowl, a statement of one individual's pleasure or pain; but I hope that The American Dream is something more than that. I hope that it transcends the personal and the private, and has something to do with the anguish of us all". Ibid., p. 54.

En una existencia programada, la individualidad desaparece; los personajes no tienen nombre o al menos no lo recuerdan. La búsqueda por lograr satisfacción y comodidad es contrarrestada por la esterilidad emocional que cada uno siente para sí y para los demás. El sueño norteamericano saquea la exageración de las tirillas cómicas, breves y bulliciosas, recurriendo a la comedia grotesca, pero que no llega a la crítica que Albee desearía presentar.

El sueño norteamericano se compone de once escenas. Esas escenas se dividen en tres partes principales:

1. De la primera a la cuarta se trata el conflicto existente entre Mommy y Grandma.

2. De la quinta escena hasta la séptima se presenta la visita de la Sra. Barker, una socia del mismo club, y que ejerce, en estos momentos, como agente intermediario del servicio de adopción, del cual Mommy y Daddy ya habían adoptado un niño "incompleto".

3. De la octava hasta la undécima escena se presenta el joven "ideal norteamericano", y la forma de cómo lo utiliza la anciana para frustrar el plan de Mommy.

Esta sátira elabora una serie de valores artificiales que Albee quiere destacar:

1. El sexo en vez del amor: Mommy.

2. La importancia del dinero en el matrimonio: Mommy-Daddy.
3. El parasitismo femenino: Mommy.
4. La comodidad personal con preferencia al deber público: La Sra. Barker.
5. El culto de la belleza física: todos.
6. La importancia de vestir con distinción y a la última moda: Mommy y la Sra. Barker.
7. La imitación servil y el aceptar lo que la mayoría imponga: Mommy.
8. La exagerada importancia de la televisión y de los artefactos eléctricos.
9. Dar la impresión de que todo es bonito y reluciente: los paquetes de Grandma.
10. La reafirmación de la masculinidad: Daddy.
11. La autoridad impuesta de la mujer dominante: Mommy.
12. El internar a los ancianos para que así puedan vivir mejor: Mommy-Daddy.
13. Las apariencias sociales y el prestigio: Mommy, Daddy y la Sra. Barker.

Albee nos muestra los cambios que ha sufrido esa sociedad:

a. Mommy es la rival de Daddy y lo ha reemplazado de sus cargos. -  
 Es dominante y querelosa. Es la que piensa en negocios e inversiones, es -  
 miembro de clubes y asociaciones, administra y toma cuidado de la casa, lle-  
 va las finanzas, y adopta la agresividad masculina; esto la encarrila a ser -  
 diferente a Grandma. La anciana sueña, vive y se recrea en sus cajas: -  
 Mommy es histérica, falsa, pomposa y estéril. Como no fue preparada por -  
 Grandma, ya que siempre fue relegada de sus deberes como mujer, ha perdido -  
 el sentido y la fortaleza del mando. Ella actúa y ordena, como una imposi--  
 ción, dada la atrofia que tiene Daddy, que por la capacidad rectora que po--

sea. Por eso admira y acepta a la señora Barker como presidente de su club, ya que ella sí tiene ese don de autoridad.

b. Daddy es un inútil, pasivo, condescendiente y negligente. Cincuentón y rico ha perdido toda esperanza de vida. Sometido a una operación, castrado, ha sido postergado de todas sus funciones, y, sobre todo, de la cama de Mommy.

c. Grandma es un personaje anacrónico. Es viva, ágil, excéntrica, la única capaz de vivir; es la mascota de Mommy. Perteneció a una época, y ahora está fuera de lugar. Simboliza al pionero, al conquistador de esas tierras: es la dignidad de cada ser humano. Más adelante desarrollaremos este apartado.

d. La señora Barker es la contraposición de Mommy, la antagonista; es la mujer de negocios que ha superado y suplantado al hombre; pero con cada triunfo que obtiene en su vida comercial y profesional, se va destruyendo a sí misma.

e. El joven que modela en la obra es un dechado de belleza que todos sueñan algún día ser. Es el gemelo del que Mommy y Daddy adoptaron años antes y que murió poco después. Ambos fueron orientados homosexualmente y son el símbolo narcisista de la nación. Todo lo hace por dinero. Lo que sufrió el antecesor él lo sintió y lo vive: no ama, es castrado, no ve, no siente, etc. El joven detenta dos símbolos:

1. El símbolo del niño torturado.
2. El sueño norteamericano de belleza y constitución física.

Encubre las aspiraciones sexuales de las mujeres. Es parecido a -- los paquetes que Grandma forra: bonitos pero huecos de contenido. El que mu-

rió fue castrado por Mommy.

Vemos la inutilidad y la banalidad de la comunicación diaria, aun en lo más cerrado de las relaciones. La Sra. Barker llega y ladra -Bark-er-. Ha sido llamada, pero ni ella ni el matrimonio saben el por qué, aun cuando la estaban esperando por largo tiempo. Por eso todo está marchito. Es la hipócrita norteamericana de que todo el mundo se sienta como en su casa.

Albee aprovecha, muy diligentemente, el dominio que Ionesco ejerce sobre el teatro en esos momentos. Utiliza de él, especialmente de LA CANTANTE CALVA, el uso excesivo o proliferación de objetos en el escenario -las cajas de Grandma-, anécdotas necias e insignificantes de Mommy -la versión del sombrero-, y frases hechas o trilladas de la Sra. Barker: No me importa si lo hago -I don't mind if I do-, ¡qué encantador! -how enthralling!-, ¡qué fascinante! -how spellbinding!-, ¡qué absorbente! -how engrossing!-, ¡qué conmovedor! -how gripping!-, ¡qué repugnante! -how disgusting!-, ¡espantoso! -dreadful!, etc. Realza la inmadurez emocional e intelectual del carácter; además subraya el deseo y la necesidad de querer impactar y llamar la atención en una sola palabra o frase.

Albee intenta demostrar estos puntos, como una toma de posición contra la creencia de que todo en su sociedad es excelente. Utiliza el lenguaje, como recurso inicial, para criticar esa "forma de vida norteamericana"; Albee no alcanza la destreza en el uso del lenguaje surrealista -a la Ionesco- y se limita a ejercitar a los actores por todo el escenario diciendo frases inconexas: entran y salen, se sientan, beben, fuman, se cruzan de piernas, etc. Retrata a sus caracteres como clisés de la clase media-alta de la sociedad norteamericana, con sus banalidades y artificios característicos, para lograr presentar una ilusión de perfeccionamiento y frivolidades. Todo es trivial y

hueco. Esto es lo que hace confusa la obra. Albee se limita a utilizar ciertos recursos de Ionesco y no permite una clara exposición de la obra. Se esfuerza en demostrar que los valores de Grandma son distintos a los de los otros personajes. Intenta introducir a Grandma como la representante más liberal de esa sociedad torcida; la presenta como una prolongación de los valores positivos del siglo pasado todavía practicados por un gran sector de la población. Esa es la razón por la cual se convierte en un trozo de vajilla doméstica, protegida y abandonada a la vez, una especie de secreto vergonzoso. Albee recurre al tecnicismo de caricaturizar a todos los personajes; todos, menos a uno -Grandma-, quien es real. Así se rompe la estructura de la caricatura; no así en Ionesco donde todos sus personajes son caricaturas y permanece o se establece lo caricaturesco. En Albee, ni la acción ni el lenguaje logran aclarar esos puntos: el vacío, y el uso del lenguaje de la clase media, refuerzan la comedia y el sin sentido, equivalente al diálogo de Ionesco; pero aun así no se aclaran sus puntos. A más de la mitad de la obra no se ha establecido el conflicto principal: la devolución del dinero del niño "insatisfactorio", y la posible adopción de otro. Es esta ambivalencia de Albee lo que provoca todo el caos: no se limita a ser él, sino que se conforma con imitar a Ionesco, y no utiliza sus propios recursos.

Prefiere este estilo surrealista porque no puede, he ahí nuestra insistencia, enfrentar el asunto de otra manera o en un estilo realista directo. Es lo mismo que sucedió con Bessie Smith: prefirió alejar la obra de la realidad actual y ubicarla en otra época. Ataca las estructuras de esa sociedad sin perjudicarse en lo personal. Declara cosas que no haría en otra situación más real. Un ejemplo son las declaraciones del joven: que no ama, que ha sido adoptado, que no siente, etc. Estremecen por su impacto inmediato, pero más por la fuerza y crudeza del lenguaje apelando a la emoción del audi-

torio; nada más. Podríamos eliminar esta parte y la obra no sufriría en lo absoluto. Las relaciones interpersonales corren la misma suerte: apelan al sentimiento del auditorio pero están vacías de contenido. Nadie responde por nadie; cada uno es una isla, apartado del cuadro central. El final corre la misma suerte; Grandma simboliza al CORO:

GRANDMA: (INTERRUMPIENDO.) Bueno, supongo que es lo mismo que si lo adornara. Quiero decir, para bien o para mal, esto es una comedia, y no creo que sería bueno continuar. No, definitivamente, no. Así, es mejor dejar las cosas como están... mientras todos son felices... mientras todos tengan lo que desean... o lo que creen que desean. Buenas noches, queridos.

Este final no puede negar la influencia que Genet ejercía sobre Albee: todos consiguieron lo que deseaban. Grandma vuelve la vista hacia el público, y pone, en función de los dos planos de la realidad y la ilusión, la fantasía de aceptar las cosas como son o como se desearía que fueran. La principal falla de este logro de Albee es que Grandma no puede, por considerar la obra como una comedia, salvar el obstáculo y establecer la diferencia entre lo que se consideraría real y lo que sería ilusión. Albee se refugia en el plañidero humor de Grandma, en su descubrimiento de último minuto, y evita así comprometerse en una acusación frontal al sistema que desea criticar pero que no puede lograr por estar entregado al conformismo que lo rodea. Una obra, que podría dar mucho de sí, se convierte, por conducto de la debilidad del autor, en algo simpático. Albee no puede traspasar la barrera del proscenio para captar los dos mundos en conflicto: el significado de esas vidas destruidas en el escenario, y el significado del mundo exterior, del espectador. La historia, si es que existió una historia, se almacenó lejos, en el espacio y el tiempo, en la mente del dramaturgo.

El recurso del reconocimiento y la revelación no lo logra Grandma en la escena final como el CORO. Nos resulta un tanto traído muy superficial

mente el que Grandma descubra que todo; incluyéndola a ella, no es en realidad lo que se aparentaba ser. No logra testimoniar el poder de su creencia comunitaria; todo está desierto por el vacío interior de cada uno de los caracteres. La experiencia integral de la situación cotidiana del individuo y las creencias de la comunidad no se logra en este final: lo que debe ser y lo que es no se reconcilian. El espectador abandona la sala sin que estas polaridades de actitud queden resueltas, sin el sentimiento de que su experiencia y sus creencias se hayan integrado; por tanto, queda aislado, y un sentimiento de desilución aflora una vez más.

Entendemos con esto, según Albee quiere que nosotros lo comprendamos, que la familia norteamericana de clase media alta se conforma solamente con la ilusión, el placer sexual y el éxito. Eso es superficial y no alcanza, a nuestro juicio, la verdadera crítica social que Albee debe llevar a escena. El panorama de esa burguesía es mucho más amplio de lo que Albee nos presenta. Esa es la razón por la cual adopta este interés por la comedia surrealista con tendencia a la sátira social. Esta obra, sin descartar la influencia de Ionesco, se aproxima más al realismo, como casi toda la producción de los autores norteamericanos. Esa es precisamente la falla de Albee. No quiso comprometerse, buscó una salida, hizo sus planteamientos, y así quedaría librado de responsabilidades. Lo que no previó fue que él no dominaba el estilo de Ionesco y se conformó con trivializarlo, rasgando superficialmente el sentido del "absurdo". Las consecuencias: no logra esbozarla correctamente dentro del estilo característico de Ionesco, y lo que surge es una comedia realista con recursos simbólicos un tanto triviales. Mientras Albee no tome una posición definida como dramaturgo, de compromiso con su sociedad real, esta inconsistencia continuará en escala ascendente.

Una cosa importante logra Albee: independiza su obra de la de Iones



co, y la coloca en la sociedad que lo rodea. Por eso no es, no puede ser, - del todo "absurdo" su obra. Ionesco no le otorga valor al dinero. Albee centraliza su obra en esa sociedad capitalista, donde el dinero es prácticamente el alma. Él mismo es producto de ese sistema: el ejemplo es obvio y evidente.

Si aceptamos la posición y los postulados de Albee, expuestos al - inicio de esta obra, podemos llegar a la suposición de que él acepta la in- - fluencia del "absurdo" europeo, pero solamente como eso, y no necesariamente como un facsímil del original. Su teatro es única y verdaderamente norteamericano, de ese retrato de aflicción y congoja, cruel y aplastante que es su - sociedad, esa sociedad que él quiere compartir con todos, pero que desafortunadamente no critica en su centro, que es donde debe existir la verdadera crítica social.

e. FAM Y YAM (1960) <sup>1</sup>  
(una entrevista imaginaria)

YAM: (EN LA VENTANA.) ¡AH! ¿Y esto?  
FAM: (ANSIOSO.) ¿Qué?  
YAM: ¡Esta vista!  
FAM: (DEFENSIVO.) ¿Qué... acerca de  
qué?  
YAM: Joan Crawford, Susan Hayward...  
¡todos!..  
FAM: (TEMEROSO.) ¿Qué?  
YAM: Oh, usted sabe; todas esas pelí-  
culas que ellos hicieron... y -  
todos tuvieron apartamentos -  
aquí y siempre tenían una vis--  
ta... como ésta.

1. Estrenada el 27 de agosto de 1960, Wesport, Connecticut, en el teatro THE  
WHITE BARN.

A FAM Y YAM se le pueden adjudicar, sin menoscabar su valor literario, varios sub-títulos: "un encuentro satírico entre el célebre dramaturgo norteamericano parecido a William Inge, y un joven autor que se asemeja al señor Albee", o "plática cómica entre dramaturgos", o "coloquio alegre que demuestra la capacidad de Albee de reírse de sí mismo".<sup>2</sup> En esta obra Albee pone de manifiesto el pensamiento que nos sirve de lema en la elaboración de este estudio. La única escena de la obra muestra "una vista" - a view-, haciendo una alusión directa a Arthur Miller y a Marilyn Monroe cuando vivían en un lujoso apartamento en Nueva York, y a su renombrada obra A View From The Bridge (Panorama desde el puente). Se mencionan nombres como los de Williams, Miller, Wilder e Inge, que eran celebridades; Albee alude a estos escritores de una manera irónica, ya que sabemos que él, para 1960, era considerado en Alemania con más atributos y preocupación escénica que los arriba citados, que eran autores célebres.

2. "... a satirical interview between a famous American playwright who resembled William Inge and a young American playwright who resembled Mr. Albee", as "a comic dialogue between playwrights", and as "a light-hearted dialogue that demonstrates its author's ability to laugh at himself". Anónimo, "Albee". Current Biography Magazine, vol. XXIV, Feb./63, p. 2. (Es interesante hacer notar la gran cantidad de trabajos "Anónimos" que le han dedicado a Albee; entre otros; Anónimo, "Albee, Odd Man In On Broadway", Newsweek, LXI, Feb 4/63. Anónimo, "Talk with the Author", Newsweek, LX, Oct., 29/62. Anónimo, "Towards a Theatre of Cruelty?", Times Literary Supplement, No. 3, 235. Feb. 27/64., p. 166; etc.

Esta obra, en forma de entrevista imaginaria frustrada, tiene importancia capital en el contexto de la obra de Edward Albee. Al leerla nos sentimos en el interior del estilo del autor, dentro de esa lengua intencional - característica de Albee.

Le daremos un toque especial por considerarla, así lo creemos, influyente dentro del progreso dramático de Albee, y por ser de una proyección profética en contra del mismo autor. En 1960 Albee era todavía un dramaturgo novel, con unas cuatro obras de un acto publicadas e interpretadas todas, que habían sido del agrado del público y de los críticos. Albee se sentía halagado, y lo expresaba en artículos de periódicos, en conferencias de prensa, y en los breves prefacios de sus obras. Como inexperto dramaturgo todavía no había armado la gran obra que le diera rotundidad a su producción literaria. Tenía, creemos, ese genio impulsivo característico de todo novato: el que ha sido bien recibido por todos; no tenía que guardar consideraciones a nadie, ya que sus obras no fueron compradas por la empresa. Se sentía con ansias de acusar lo establecido, a todo el cuerpo teatral, por considerarlo vicioso y deshonesto en su armazón: desde el autor, el empresario, el productor y los directores, hasta los afiliados y los gremios; todos son unos villanos.

Lo más serio del asunto es motejar al autor establecido, a los que estrenan una obra en cada temporada teatral:

YAM: (ADELANTÁNDOSE.) No, fue la verdad. Usted... solo con los otros... Miller, Williams... Thornton Wilder, y... um... (SE ENCOGE DE HOMBROS.) - Inge... um... usted es... bueno, usted está en la cumbre.

FAM: (SIN MUCHO ENTUSIASMO.) Es usted muy bondadoso.

YAM: Creo que es la continuidad, verdaderamente; eso es muy importante.

FAM: ¿La... um..?

YAM: La manera como usted se mantiene escribiéndolas... ¡una detrás de la-

otra!

FAM: (SE SONRÍE DÉBILMENTE; DIRIGIÉNDOSE HACIA EL JEREZ.) Bueno, es más - fácil que escribirlas todas al mismo tiempo. Ja, ja, ja.

Yam reconoce que Fam es un mercenario:

YAM: (IMPETUOSO.) Supongo que lo que quiero decir es: Usted es un verdadero "profesional".

FAM: (CONSIDERÁNDOLO; LUEGO, ORGULLOSO.) Sí... sí... creo que usted podría decirlo.

YAM: "Profesional" es la palabra correcta. Cuál es su nombre... arriba, en Columbia... usted sabe a quien me refiero... dice en su libro que ser "profesional" es sinónimo de autor mercenario de jerarquía... pero yo no estoy de acuerdo.

El ataque llega a su punto culminante cuando Yam manifiesta su sentimiento en contra de los dueños de teatro:

YAM: (IGNORANDO EL TONO IRRITADO DE FAM.) Ahora, le toca el turno a los propietarios... Creo que los podría llamar... ignorantes, codiciosos, propietarios de inmuebles felices por el éxito.

Tildará a los productores como:

YAM: Y luego, los productores... Cómo lo expreso: oportunistas, hombres de negocios que dan su vida por un dólar, que se disfrazan de...

A los dramaturgos los clasifica de:

YAM: Y creo que sería bueno decir que la mayoría de nuestros dramaturgos no son mejores que los negociantes, que... usted sabe... lo único que buscan es el botín... tan cínicamente como cualquier otro.

Y para los directores:

YAM: ... y nuestros directores son ingeniosos, prestidigitadores... que cuando hablan aparentan ser nobles e inflexibles hasta que empiezan a ensayar... y entonces...

En cuanto a los críticos:

YAM: ... acerca de los críticos... se erigen en árbitros sociales... -- abusando de sus funciones... y...

Y así continúa la lista con los afiliados, las uniones, etc. A - Fam, que ha tomado cuatro o cinco jerez, le divierte todo esto; estalla en - carcajadas ruidosas. El paralelo entre esta parte y la escena de La histo- - ria del zoológico, en la cual Jerry hace reír a Peter, picándole las costi- - llas, es innegable. La circunstancia irónica aparece cuando Yam, al princi- - pio, acepta las acusaciones que va a formular.

YAM: (ARRIESGÁNDOSE.) ¡Ese es el asunto! Todos somos culpables.

Algo todavía más irónico y absurdo es la actitud tomada por los - dramaturgos Williams, Inge, Miller y Wilder, que no tomaron medidas judicia- - les a su alcance, y entablaron una demanda por difamación contra Albee. - ¿Por qué? El planteamiento, grave y estridente, es claro. ¿Sería el recono- - cer la verdadera situación lo que impidió que estos escritores aludidos no - demandaran a Albee? Creemos que ellos, al leer la obra, se dieron cuenta - que Albee lo que presentaba era una "entrevista imaginaria" y que como tal - no merecía tomar acción judicial contra algo que no era real. La salida de - Albee es eficaz.

Al único que Albee le guarda un poco de consideración es al hombre - que lo encauzó y alentó para que hiciera teatro: Thornton Wilder. ¿Cómo po- - demos llegar a esta conclusión si Albee no lo expresa? Sencillamente, por - la forma como Albee redacta su pensamiento. Al mencionar a los autores un- - a Miller y Williams, separa a Wilder, y luego, después de un titubeo, enco- - giéndose Yam de hombros, es que menciona a Inge, al que Albee más fustiga, - tomando en consideración los posibles sub-títulos que se le han adjudicado a - la obra.

Al hostigar a los escritores nos presagia que lo mismo le sucederá años después. Es el deseo de mantenerse en la marquesina teatral, e incurrir -sin recordarse de lo que expresó anteriormente-, en los mismos errores que cometieron los veteranos. Esa es la causa de las adaptaciones. Se le ha reprochado, después de su éxito con ¿Quién le teme a Virginia Woolf?, la pretensión de querer mantenerse en cartelera en todas las temporadas teatrales, y el que haya esbozado, por lo menos, una obra al año. Quiso enjuiciar, pero no se dio cuenta que él mismo cayó en esa trampa: la del éxito y del beneplácito general. Reprende y ridiculiza al viejo dramaturgo, que vive como millonario, y denuncia, por medio del joven, que a los autores verdes no se les brinda oportunidad en la gran fiesta teatral. Sin embargo, cuando él alcanzó la fama cometió el mismo error: aceptó vender los derechos para filmar Virginia Woolf, por una cifra que se aproximaba al medio millón de dólares en 1964. Al ser interrogado, dos años después, el por qué lo aceptó, declara: "Una combinación de codicia y cansancio".<sup>3</sup> Otra vez nos preguntamos: ¿y éste es el escritor que se autodenomina "crítico social demoníaco"? ¿Qué sistema fue el que quería cambiar? Verdaderamente a veces se declaran cosas que son difíciles de cumplir. Albee continúa en el juego de querer criticar a una sociedad burguesa-capitalista, cuando él, irremediablemente, es parte activa de dicha sociedad.

3. "A combination of greed and fatigue". Entrevista televisiva a Albee en Today's Show, 26 de septiembre de 1966. En: Richard E. Amacher. Edward-Albee. New York, Twayne Publishers, Inc., 1969, p. 26.

"Las adaptaciones de Albee, por las -  
que él exige mucho más crédito de la-  
que los críticos le otorgan, son indi-  
cativos del dramaturgo en transición,  
buscando a tientas un punto de vista,  
y, tristemente, una fácil aceptación".  
1

1. "Albee's adaptations, for which he claims much more credits than the -  
critics allow, are indicative of the playwright in transition, groping -  
for a point of view and, sadly, an easy acceptance". John Lahr. Up -  
Against the Four Wall: 'The Adaptable Mr. Albee'. New York, Grove Press, -  
Inc., 1970, p. 19.



## 1. EXPOSICIÓN

Martin Gottfried establece lo que podría ser la llave central del desarrollo y éxitos de las obras de Albee en este segundo ciclo. Este teatro de B0 -ala derecha- es el sustentado por los judíos y los homosexuales, asunto que no se puede demostrar en las del primer ciclo. Nos dice: "Por todo el teatro, pero especialmente en su ala derecha, sobre todo en Broadway, existe una influencia que lo penetra y da colorido a su tono, sus selecciones y sus actitudes. Pido perdón -a ambos, supongo- por juntar a los judíos y a los homosexuales, que son los factores predominantes en el teatro de Nueva York".<sup>2</sup> Establece esta premisa basándose en que los judíos son los que, particularmente, sostienen el teatro con su asistencia, las finanzas y la producción. Sin la participación de este grupo étnico, el teatro de B0 se derrumbaría. Gottfried justifica su posición nombrando a directores, críticos, actores, productores judíos, etc., sin los cuales, B0 no sobreviviría. Así aparecen los nombres de Lee Strasberg, Harold Clurman, la compañía judía GROUP THEATER, las revistas de bar-mitzvah -sobre los jóvenes judíos que, al cumplir los 13 años, son admitidos en la congregación-. Todas las temporadas se elaboran producciones derechistas específicamente para los gustos judíos. Algunas de ellas: Hello Dolly!, Mame, y Fiddler on the Roof (Violinista en el tejado). En cuanto a los homosexuales, Gottfried establece que es peligrosa y malsana ya que no es honesta consigo misma, afecta adversamente el juicio artístico, y puede resultar en una actitud instigadora hacia los espectadores heterosexuales. Nos dice: "Esta influencia se puede manifestar de muchas maneras."

2. "Throughout the theater, but particularly in the right-wing and especially on Broadway, there is a permeating influence which colors its tone, its selections and its attitudes. Apologizing -to both, I guess- for the coupling, the Jews and the homosexuals are the dominating factors in New York theater". Gottfried, "The Right-Wing". Op. cit., ps. 43-44.

El dramaturgo homosexual escribirá un drama supuestamente sobre un romance - masculino-femenino, aunque en realidad tiene en mente lo masculino-masculino. Le introducirá apartes solidarios de su grupo, referencias amaneradas, interpretaciones paralelas".<sup>3</sup> En todo el ensayo, Gottfried no menciona el nombre de Albee y su obra Virginia Woolf, por lo que no se puede establecer un paralelo de comparación. Albee rechaza categóricamente que Virginia Woolf fuera un drama con intenciones homosexuales, o sea, para cuatro hombres. Nos dice: "El rumor aceptado fue de que originalmente la obra se escribió para cuatro - hombres. Creo que una anciana loca de Nueva Jersey estableció esta idea en - una carta publicada en el New York Times. Algunos recogieron esa idea sólo - por entretenimiento y para juegos, tanto como para chismes. Nada es cierto. - La escribí para dos hombres y dos mujeres. No creo que funcionaría de otra - manera".<sup>4</sup> Para el director y el diseñador, Gottfried nos dice: "El director homosexual incluirá en su elenco a personas que no son necesariamente aptas, - sino porque determinados actores forman parte de su grupo sexual o porque re- presentan burlas homosexuales, es decir, actrices que son inconscientes paro- dias de mujeres o actores que son absurdamente "masculinos". El diseñador ho- mosexual dejará de lado las necesidades de una obra para favorecer sus espe- ciales inclinaciones de grupo, y, consciente e inconscientemente, hará que - las mujeres luzcan desmañadas".<sup>5</sup> Gottfried no culmina su idea. Lo mismo ha

3. "This influence can be manifested in many ways. The homosexual playwright will write a drama that is presumably about male-female romance, although he really has male-male in mind. He will inject ingroup asides, campy - references, parallel interpretations". Ibid., p. 44.
4. "Typical was the rumor that the play was originally intended for four men. I think some crazy old lady in New Jersey wrote this idea in a letter - that was published in The New York Times. Other people picked it up for - fun and games, as well as gossip. There is no truth to it. I wrote it - for two men and two women. I don't think it would work the other way". - Albee, "The Playwright". En: Greenberger, op. cit., ps. 59-60.
5. "The homosexual director will cast productions not necessarily for ability but because certain actors are either part of his sexual set or because -

ce el artista heterosexual con su grupo. El tema homosexual es objeto actual de consumo.

Gottfried establece lo que podría catalogarse como el elemento principal de este teatro derechista: el productor y la identidad ideológica. Nos dice: "En la mayoría de los tipos de teatro derechista de que se ha hablado, el tipo de obras lo controlan los productores, más bien que los elementos creadores. La personalidad intelectual-emotiva de estos productores -la identidad ideológico-filosófica de Estados Unidos de la derecha- rige sus gustos".<sup>6</sup> Esto no afecta a Albee, ya que hemos presentado su posición al respecto: completo dominio sobre toda la producción de sus obras. Y, para culminar, nos dice Gottfried: "Significa la creencia en Dios, el respeto a la ley, el amor a la patria, la necesidad del orden, el sentido de la familia, la preocupación por la apariencia, el deseo de ser organizado, el reconocimiento de lo bueno en la responsabilidad social. Significa un interés por la música melódica, por el arte representativo, la literatura de ficción, la poesía rimada. Significa el gusto por las hamburguesas, la comida china, la pizza y el helado. Significa la creencia en las piedras angulares -del matrimonio, de los sistemas sociales, de la madurez-. Significa la aceptación de los diversos valores interdenominacionales, no sectarios, de la clase media, que van desde los Diez Mandamientos hasta el juramento del Niño escucha. Y,

they represent homosexual jokes -that is, actresses who are unwitting parodies of women or actors who are absurdly "masculine". The homosexual designer will ignore the needs of a play for the sake of his special-group tastes, or he will either consciously or subconsciously make females look awkward". Gottfried, *Ibid.*, p. 44.

6. "In most of the kinds of right-wing theater that I have been discussing, the kinds of plays are controlled by the producers, rather than by creative people. The intellectual-emotional makeup of these producers -the ideological-philosophical identity of right-wing America- governs their choices". *Ibid.*, p. 48.

en general, el fundamento ético sobre el que descansa la sociedad occidental".<sup>7</sup> El teatro derechista refleja estas pautas sociales, éticas y morales. Es por estos motivos que las obras de los escritores europeos de la posguerra no fueron aclamados en B0. Eran obras que no proyectaban las estructuras morales y el sentido humorístico tradicional de la sociedad norteamericana. Lo mismo sucedió con las obras de Albee en este segundo ciclo; por eso fueron vilipendiadas, hasta el punto de que dos miembros del jurado de selección del Premio Pulitzer, John Gassner y John Mason Brown, renunciaron a sus cargos, porque el Consejo de administración de la Universidad de Columbia recomendó que no se le adjudicara el premio a Albee, ya que Virginia Woolf atentaba contra el buen gusto y los valores de la sociedad. Tanto el drama como los espectadores del ala derecha son dóciles.

Gerald Weales nos da lo que podríamos catalogar como una escala de valores que puede decidir si una obra es mala o buena. La revista Variety tiene una lista de los éxitos y fracasos, y depende de esta revista, como así también de la crítica comercial de los grandes rotativos, el calificar una obra. Weales lo llama "Variety's chart of hits and flops" (Lista del Variety de éxitos y fracasos).<sup>8</sup>

Biggsby demuestra que el único dramaturgo que pudo sobrevivir a la -

7. "It means a belief in God, a respect for love, a love of country, a need for order, a sense of family, a concern with appearance, a willingness to be organized, a recognition of the good in social responsibility. It means an interest in melodic music, representational art, story fiction, rhymed poetry. It means a taste of hamburgers, chinese food, pizza and ice cream. It means a belief in corner-stones of marriage, social systems maturity. It means an acceptance of the various interdenominational, nonsectarian, middle-class values, ranging from the Ten Commandments to the Boy Scout oath. And, in general, the ethical foundation upon which Western Society is built". Ibid., ps. 48-49.
8. Weales, "Edward Albee Don't Make Waves". En: Biggsby. Edward Albee. Op. cit., p. 11.

presión de B0 fue Albee: "Albee introdujo una facilidad verbal y un poder dramático, que uno solamente había experimentado ocasionalmente con las últimas obras de O'Neill. La carrera de Gelber fue frustrante, así como la de Kopit y Richardson. Sólo Albee parecía capaz de superar los logros de sus primeros trabajos; sólo él efectuó el traslado a Broadway y lo hizo sin claudicar su seguridad de presentar un teatro original y de desafío".<sup>9</sup> Por el contrario, Bigsby pone en tela de juicio el por qué un escritor como Albee viaja al exterior, como representante del Departamento de Estado, una función curiosa "para un hombre que consistentemente con su trabajo ha señalado lo que ve a una sociedad ciega y materialista privada de todo verdadero sentido de los valores y objetivos nacionales. Se convirtió, en otras palabras, en el famoso escritor norteamericano -FAM-, el cual había satirizado en un bosquejo anterior".<sup>10</sup> Y cuando Albee ve que su producción no puede producir lo que B0 le exige como heredero de la tradición teatral de O'Neill, lo que hace es experimentar con las adaptaciones. Bigsby nos dice: "Su fracaso en las adaptaciones dejó un cierto sentido de traición en las mentes de algunas personas, como el hombre que fue alabado para que superara la tarea que dejó O'Neill, Miller y Williams; comenzó con una serie de experimentos excéntricos que parecen mal adaptados por alguien que ampliamente había sido estimado como un escritor de Broadway. La verdad profunda era que Albee permanecía como un pro-

9. "Albee introduced a verbal facility and a dramatic power which one had only glimpsed occasionally in O'Neill's last plays. Gelber's subsequent career was dissapointing, as was Kopit's and Richardson's. Only Albee seemed capable of capping the achievement of his early work; only he accomplished the transfer to Broadway and did so without surrendering his commitment to original and challenging drama. Bigsby, *Ibid.*, p. 5.
10. "... for a man whose work has consistently castigated what he sees as a blindly materialistic society devoid of any real sense of values and national purpose. He became, in other words, the Famous American Playwright, whom he had satirized in an early sketch". *Ibid.*, p. 5.

ducto de "off-Broadway", solicitando la misma libertad para experimentar". 11- Sin embargo, Bigsby no deja de reconocer el talento de Albee al declarar que las obras de este segundo ciclo le permiten a Albee desarrollar la calidad necesaria como para continuar escribiendo, ya que él tenía "la natural teatralidad y una determinación para dibujar las preocupaciones sociales y psicológicas que han centrado temas como el de la angustia metafísica, que es la raíz del teatro norteamericano". 12

Ya conseguido el objetivo de la fácil aceptación en B0, a Albee se le conocía como el "enfant", la promesa largo tiempo esperado. John Lahr nos ofrece dos calificativos aplicados a Albee que se explican por sí solos: el dramaturgo con "los honores de un poeta" y el hombre que caminaba "en la punta de los pies". 13

Albee aparta a sus caracteres de la sociedad que los enajena y los encierra en "sus" mundos; la ley funcional para la convivencia en este segundo ciclo es la separación. Agnes, en Balance delicado, lo proclama: "... pobres padres en sus paraísos separados". El desarrollo de esta separación se ve en la evolución de sus personajes, y en el de la localización de sus obras. Jerry se convierte en Nick y en Tobías; la Enfermera es el experimen-

11. "His failure to do so led to a curious sense of betrayal in the minds of some people, as the man singled out to take on the burden formerly carried by O'Neill, Miller and Williams began an apparently eccentric series of experiments which seemed ill-adapted to one now widely regarded as a Broadway writer. The truth was that Albee remained at heart a product of Off-Broadway, claiming the same freedom to experiment". Ibid., ps. 5-6.
12. "... the nature of theatricality and of his determination to trace those social and psychological concerns which have provided the focus for so much American drama to their root in metaphysical anguish". Ibid., p. 6.
13. "... the poet's laurels", y "... on tip toes". Lahr, op. cit., ps. 18- y 34.

to de Albee que desemboca en Martha. Solamente en dos obras, La historia del zoológico (Parque Central), y Bessie Smith (Memphis), es cuando Albee se sale del patrón establecido. En sus tres obras grandes la localización es más imprecisa. La Nueva Cartago, de Virginia Woolf, puede estar localizada en Londres, París o Nueva York; no importa. La mansión de Alicia, es el habitat de la mujer más rica del mundo, y la estancia de la casa de Agnes, en Balance delicado, es la sala de cocktail de cualquier matrimonio moderno. El escenario se convierte en un departamento para una representación mundial.

Este segundo ciclo demuestra, aún más, la posición de franco-tirador, frecuente en Estados Unidos, que dispara contra todo, queriendo descargar su intimidad contra lo que le desagrada de sí, tomando como pretexto la sociedad. Albee no asume una posición de acto de valor contra el sistema político y social. Además de ser el "masajista" de esa sociedad que desea criticar, provoca un tipo de consumismo. Para los dramaturgos europeos el mundo se "deshace" al mismo tiempo que los caracteres. El mundo externo de Albee permanece intocado.

## 2. OBRAS EN TRES ACTOS

## a. ¿QUIÉN LE TEME A VIRGINIA WOOLF? 1

GEORGE: (HACIA NICK, NO PARA EL.) Te tomas el trabajo de construir una civilización... de... edificar una sociedad, basada en los principios de... del principio... - te esfuerzas por obtener un sentido comunicable del orden natural, una moral del desorden innatural del espíritu humano... realizas el gobierno y el arte y comprendes que son, que tiene que ser lo mismo... traes las cosas al más triste de los puntos... el punto en que hay algo que perder... y luego, de pronto, a través de toda la música, de todos los sonidos razonables de los hombres - que construyen, que lo intentan, no llega el Día Irae. ¿Y qué es? ¿Qué dice la trompeta? ¡No te metas en lo que no te importa! Supongo que habrá justicia en eso, después de tantos años... ¡No te metas en lo que no te importa!

1. Estrenada en Nueva York, el 13 de octubre de 1962, en el Billy Rose Theatre.



Esta obra de juegos y diversiones, de blasfemias y embriaguez, señala un nuevo enfoque entre la guerra de los sexos. Desde Eurípides, pasando por Shakespeare, y más aún, por Strindberg, se había visto en la escena norteamericana tal violencia verbal. Con la frase de Martha, "¡Qué pocilga!", se inicia la batalla, alcanzando tonos retóricos que laceran la intimidad de estos dos seres encerrados en sus propios complejos y culpas. Las palabras iniciales de Martha dan la nota decadente que Albee trata de exhibir vinculada a las honradas instituciones de la familia y a las aulas del conocimiento, y ponen en acción las zigzagueantes réplicas agudas y las violentas invectivas cruzadas entre Martha y George, y que sólo constituyen en un homicidio mental.

1. Martha se mueve, dentro de su represión psicológica, en distintos niveles:

a. Está insatisfecha por su vida matrimonial. (Este hecho lo revela al hacer la comparación con el filme de Bette Davis donde la actriz declara estar insatisfecha de la vida. El artículo de consumo -la película- establece las reglas del comportamiento diario).

b. No culmina su matrimonio de total independencia por la intromisión constante de su padre en la vida privada y conyugal. (Este aspecto refleja la inconsistencia de Martha y su apego incondicional a las viejas tradiciones que cimentaron al país. Refleja una ofuscada obstinación hacia la figura del padre).

c. Provoca a George y lo amenaza con el divorcio. (Este hecho nunca se consumará. Es el intento simbólico al cual recurre Albee para introducir la tensión. No lo logra. La vida de estos dos seres corren tan parejas que el uno no podría sobrevivir sin el otro. Son su veneno y su remedio, respectivamente).

d. Al igual que George, representa la voluble cortesía de que todo el mundo se sienta confortable en su casa. (La creciente hipocresía norteamericana de la comodidad y el bienestar).

e. Se impone a George mediante el uso de la fuerza física. (La castración sexual masculina queda establecida).

f. La escopeta simboliza el órgano sexual masculino. (George utiliza la escopeta pero es sexualmente impotente si lo comparamos con la juventud de Nick. Martha prefiere, en este aspecto, a Nick).

g. Para ella la biología, practicada por Nick, simboliza el objeto del deseo sexual. (Nick se encuentra, "en la médula misma de las cosas, ne--ne").

h. Para poder amar a George tiene que aprender a respetarlo. (Simboliza a la hembra que desea ser devorada por el macho insaciable, superior en ingenio, intelectual y físicamente).

Para Martha el juego es símbolo de dominio sexual:

a. Desea que George le haga el amor en presencia de Nick y Honey.  
 b. Para ella el juego sexual es una demostración de "juegos tristes para los invitados". (Es la provocación directa para poder atrapar a Nick).

c. Su cambio de ropa ligera y cómoda responde al juego de la conquista de Nick.

d. El juego de la revelación de Martha sobre el encuentro de boxeo con George. (Intelectualmente inferior se impone por la fuerza).

En el segundo acto Martha provoca el tercer juego: "cabalgar" a la dueña de la casa.

a. No logra su meta al dejarse "cabalgar" por Nick, ya que Geor

ge, indiferente, hojea el libro LA DECADENCIA DE OCCIDENTE de Spengler, adecuado a la situación conyugal de las dos parejas.

En el tercer acto se presentan dos juegos más:

a. Martha introduce el "juego del criadito", utilizando a Nick. - (Si Nick tuvo el coraje de perseguirla y acorralarla en la cocina sin éxito, valiéndose de la influencia que tiene Martha con su padre, para lograr un mejor puesto en la facultad, ahora puede, fracasado su intento, servir de criado. El oportunismo intelectual está representado claramente).

b. Martha tiene, para lograr el efecto del último juego de George, que colaborar, para que la creación del hijo sea posible. Acepta utilizar el término de "nuestro hijo". (Albee logra el éxtasis de la comunicación en el matrimonio por medio de un sueño compartido: la verdad y la ilusión se bifurcan).

2. George, en su intento de desvincularse de Martha, también dentro del laberinto del subconsciente, ruge su insatisfacción:

a. George, hombre calculador, le reprocha a su esposa su popularidad de estar rebuznando constantemente a todo el mundo. (Producto intelectual indiscutible de esa sociedad de consumo que arrastra a todos hacia la despersonalización absoluta, se convierte en el vocero y proclama el grito de combate -slogan-: para poder "ser" hay que vender el producto; es lo que Martha se propone).

b. Albee, hábilmente, maneja el recurso de la mediocridad intelectual de George: es intelectualmente superior a todos los otros caracteres. - Simboliza la mediocridad que reina en la escena.

c. Tiene que demostrar su capacidad intelectual para poder sobrevivir. (De no lograrlo se le sumará otra castración, y su dignidad, de por sí-

ya casi perdida, caerá en el abismo de convertirse en un fiasco).

d. Representa la historia. (La historia negativa del valor del hombre por el hombre. Es un ser retrógrado, estancado y sin futuro).

e. Asesina simbólicamente a Martha con la escopeta. (Simboliza la aparente culminación e igualdad de la batalla de los sexos que se inició hace veinte años).

f. Se convierte en la alternativa frustrada de Martha y su padre. (Utilizado para suceder al patrón, su vida fue estructurada y planeada: la castración intelectual y de la voluntad es evidente).

g. Al igual que Nick, sin necesidad de una transición, salta de la hostilidad a la cordialidad. (El juego de la cordialidad se pone en funcionamiento).

En el segundo acto se presenta el juego de George como "el dueño de la casa humillado"; es la culminación de la derrota del primer acto. La sensibilidad herida y su sentimiento de frustración y de derrota parecen estar dentro de él. El "Walpurgisnacht" de George, su caída al infierno, comienza:

a. El juego más difícil que George desarrolla es el relato del niño que mató accidentalmente a sus padres. ¿Quién es ese niño? ¿George? ¿Alguien que se parecía a George? ¿Juega George con los límites entre la ilusión y la realidad? ¿Es inventado todo? Las dos últimas preguntas no concuerdan con el George hábil e ingenioso. ¿Qué logró Albee con este juego? El dramaturgo no lo desarrolla y lo muestra como una simple anécdota. ¿Podría ser un personaje inventado por George, como inventó su novela, como inventó el hijo imaginario? ¿Es una condición que sufre George para poder exteriorizar su estado psicológico? Albee es tan oscuro en su exposición que no ofrece alternativas para poder escoger.

b. Al George inventar el juego de la muerte del hijo, lo hace creyendo que Martha ha consumado el acto sexual con Nick. El símbolo es claro: el hijo imaginario se convierte en la razón de vida de ambos. El niño es el símbolo de sus relaciones: al morir muere la relación de ambos.

En el tercer acto George se propone, después de una entrada grotesca, en voz de falsete y recitando un estribillo en español, anunciar la muerte de su hijo:

a. Al utilizar el idioma español lo que logra establecer es el final de las relaciones entre él y Martha. Williams, en Un tranvía llamado deseo, logra el mismo efecto entre las relaciones de Blanch y Mitch.

b. Al lanzar las flores a Nick y Martha, George consuma la venganza del supuesto engaño que Martha cometió con Nick.

c. El juego final de George será un juego de fuerza, hasta la muerte. (Será el sostén de ambos: tendrán que convencerse de que el hijo imaginario es acaso lo más real de todo su matrimonio). Enardecido por el intento de redención de Martha, declara la muerte del hijo. No puede dejar de ser él: lo mismo ocurre con Martha. Decide actuar por sí solo; el cordón umbilical de la independencia de criterio está por romperse.

3. Nick, bosquejo del hombre atrapado en fórmulas técnicas y científicas, representa:

a. Simboliza la biología. (Es el objeto reproductor sexual que Martha necesita).

b. Es el símbolo de las cualidades sobresalientes. (Primero en los deportes es el que más rápido se doctoró, hecho que constituye una parte importante en la educación universitaria norteamericana: el joven con aptitudes físicas extraordinarias se convierte en un excelente estudiante a nivel

académico).

c. Se convierte en el símbolo de la admiración de la belleza del cuerpo masculino. (Es la proyección aumentada del sueño norteamericano).

d. El juego del sexo se convierte en una máquina personal de fornicación. (El sexo debe ser utilizado para alcanzar cualquier objetivo que el ser humano desee lograr).

e. Símbolo de la aparente virilidad, no puede, por el efecto de unas copas de más, consumir el acto sexual con Martha. (La impotencia sexual suplanta a la imagen atlética y masculina. Este hecho, desarrollado perfectamente por Albee, hará que al final George y Martha vuelvan a unirse).

f. Al Nick abrir la puerta compensa la acción idéntica de George del primer acto. (El doble juego del criadito se culmina).

g. Honey se convierte en el juego que Nick necesita. (Trata a su esposa cortesmente, utilizándola para poder lograr su ambición de escalar mejor posición. Honey es el mueble, el escudo que protege a Nick de su funcionalidad sexual).

4. Honey, insignificante en su poder y atracción sexual, recurre a sus juegos:

a. Inventó el juego del embarazo; se infló y luego se desinfló. (Todo en este maldito mundo nuestro es ilusión y los sueños se desvanecen; la mejor forma de atrapar a un hombre, si no se poseen atributos físicos, es por medio del engaño).

b. La histeria es el juego favorito de Honey. (Según se pueden dominar grandes sectores humanos por medio de la histeria y el miedo, asimismo se puede dominar a un hombre y arrastrarlo al matrimonio).

c. Practica el juego de vomitar sin ningún motivo. (Sus falsas alarmas las justifica para engañar a todos. El vómito es el medio para poder

lograr sus sueños).

d. La violencia es el juego de la excitación. (Disfruta del espectáculo del intento de estrangulamiento de George sobre Martha como si estuviera mirando un combate de lucha libre por televisión).

e. Según George, se chupa el dedo pulgar en posición fetal tirada en el piso del baño. (El dedo, símbolo fálico, contrasta con su posición fetal. Desea sexualmente a su marido pero no desea tener hijos).

f. Honey, que se ha negado el derecho a ser madre, al ver la escena de George y Martha, desea tener un hijo. (La rutina de imitar y desear lo que tiene el prójimo se realiza a la perfección).

g. Honey se convierte, en el juego final, en el fiscal: el "yo" -acusado. (Desprovista de fuerza física recurre al poder de la confirmación de un hecho; el cero que se refugia en algo superior para así poder compensar su debilidad).

##### 5. AL CONTRARIO:

a. Albee establece ¿Quién le teme a Virginia Woolf? en una sala realista en una Nueva Cartago simbólica. ¿Qué logra Albee con esto? ¿La mezcla de la verdad y la mentira, la ilusión y la realidad? Es este doble plano de Albee lo que lo hace ambiguo y carente de fuerza necesaria para establecer el juego de la realidad de su crítica. Trasplanta la ilusión colocándola en primer plano como una gran debilidad de la sociedad norteamericana. ¿Cómo podrá lograr mejorar las relaciones matrimoniales si salen a la luz pública bajo el dominio del asesinato, aun cuando su víctima es imaginaria?

b. El efecto de exorcisar los malos espíritus en Nueva Cartago son la ilusión de poder lograr descendencia: el falso embarazo de Honey y el hijo imaginario de Martha. El "cariño" -baby- es utilizado sólo para los adultos.

c. Presenta los aspectos negativos del mundo mecanizado, arrastra-

do por la ciencia, la pérdida de la individualidad a consecuencia de la uniformidad y de la emoción, y la impotencia sexual como resultado de la conformidad. Nick se ocupa en la labor de alterar los genes humanos para así poder producir el niño *perfecto* del futuro -el sueño norteamericano-.

d. No logra definir la función de los dos caracteres centrales. Visualizó el exorcismo como un medio de intentar exorcisar los demonios de George y Martha; pero al recurrir a la evasión y rechazar la verdad de George, - preferible a la ilusión, se olvida de culminar el Yo metafísico. La terapia no se alcanza en su totalidad. Es esta insistencia escapista de Albee lo que le resta mérito a su obra. No logra integrar la potencia de la obra con el yo real del espectador; tampoco logra acentuar el individualismo, el derecho del individuo a participar en el cambio que desee manifestar, aunque sea en sus propios términos.

#### 6. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Albee no se cansa de jugar sus juegos; al final, juego aparente de evasión de Martha, parece sugerir que el matrimonio era más feliz cuando estaban rodeados de la ilusión. ¿Es efectivo el juego de Albee? ¿Representa la ilusión de toda la sociedad de la clase media-alta? ¿Podríamos aceptarlo como tal? Pecaríamos de ilusos de aceptar estas interrogaciones. El lector o el espectador puede compadecerse de ellos; al momento de analizar la obra ese sentimiento se va enfriando. George y Martha se han ido desconectando cada uno poco a poco; la realidad suplanta a la ilusión. Luego de logrado ese efecto de por sí maravilloso, ¿por qué volver a insistir en el juego de la ilusión? Martha acepta un ambiguo: "Si, No". Albee juega con el espectador y nada más. ¿Por qué esta insistencia, de por sí mortificadora, de un dramaturgo que tiene las armas necesarias para verdaderamente poder lanzar un ataque frontal al sistema de vida norteamericano y traer u ofrecer alternativas-



de valor? Albee insiste en su juego del evasor, del cirujano y del masajista del sistema.

¿Qué pretende Albee? El final nos sugiere una comunicación; ambos se comprenden. ¿Para qué? ¿Para lanzarse a una larga vida matrimonial de un horizonte en tinieblas, desolado y sin perspectivas futuras? ¿Para seguirse compadeciendo mutuamente? ¿Para que el espectador se compadezca? ¿Sugiere Albee que ese dolor es universal? No. Ni lo sugiere ni lo plantea. De todas maneras, ninguna de las dos es satisfactoria. Pretender ver el problema de la humanidad, como nos lo quiere presentar Albee, es tratar de pasar un camello por el ojo de una aguja. Si George y Martha descubren, como seres racionales, la fuerza que provoca sus temores, entonces, ¿por qué no solucionarlos? ¿Por qué tienen que recurrir al juego de la evasión y de la ilusión al final? Si Albee deseara enfrentarse abiertamente a esos temores, cuando los advierte, no dejaría abandonada a Martha con su temor final.

Virginia Woolf se convierte en el pretexto del uso excesivo de la teatralidad que tanto Albee deseó presentar en las obras del primer ciclo. Su determinación es clara: encierra a cuatro personas en una sala que produce claustrofobia, utiliza un lenguaje que depila la piel, recurre a juegos que desconciertan y emocionan, y la violencia, juego aparente cargado de efectos y trucos teatrales, conducen, a la postre, a ser aceptada por un público deseoso de verse retratados en sus juegos cotidianos. Ese es el gran defecto de la obra. Se conforma con retratar el fragmento de la sociedad que él cree es el apropiado, para así poder complacer y ser aceptado fácilmente. Vende su producto como un vendedor ambulante a domicilio. El estuche se construye de concha de nácar, aunque el producto final sea polvo que se lleva el viento. La catarsis o purificación del espectador es un fiasco, como lo es la novela que escribe George, aun cuando él insiste en que es real; solamente Geor

ge se lo cree... asimismo podría pensar Albee.

¿A dónde conduce el esfuerzo de individualismo que tratan de lograr los cuatro caracteres? Desnudan su alma, desgarran su piel, se insultan, tratando de presentar una crítica al sistema social que se niega a cambiar y a reestructurar su responsabilidad comunal. Ellos desean vivir como seres autónomos y aceptar sus responsabilidades ante todos. Hasta aquí parecería que Albee es efectivo en su planteamiento; pero, ¿qué sucede en realidad? Albee se hunde en su mundo fragmentado y no logra trascender su mensaje al espectador; ya vendió su producto y eso es suficiente. La responsabilidad la cargará un espectador apático e indiferente, ajeno a la realidad social que lo rodea, incrédulo e inmaduro, que se conforma con el auto de último modelo y presentar sus tarjetas de crédito personal. El individualismo se pierde rodeado de objetos y cosas sin valor. George y Martha, Nick y Honey quedarán relegados al rechazo instantáneo, como lo es casi todo lo que se consume. El esfuerzo de lograr el individualismo fue el sacrificio más cruel que ellos han pagado en su vida; de nada les sirvió... se hundirán en el olvido del espectador, o como el dramaturgo quiso, por complacer a todos, dentro de su propia evasión.

Virginia Woolf nos presenta lo que podríamos catalogar de una acción y una trama particular; existe movimiento en grandes cantidades -Beckett-, como un eje central. El conflicto del individualista, del inconforme que fracasa en su profesión es el motivo principal del choque de los dos caracteres centrales. La danza de amor-odio, representada muy a la norteamericana por medio de los juegos y diversiones, se intensifica, aún más, por la mezcla con el alcohol. Albee utiliza un recurso muy inteligente para acentuar el individualismo de estos cuatro seres; presenta el "veneno" de la discordia y el individualismo de acuerdo a las diferentes bebidas que toman: Martha prefiere -

la ginebra seca; Nick el "bourbon" a la roca; Honey el brandy solo, y George el "bergín", ginebra helada. Es interesante destacar que las dos mujeres toman sus bebidas puras, mientras que los dos hombres las prefieren con hielo, sea a la roca o triturado. El individualismo del norteamericano promedio es retratado a la perfección. Nadie quiere parecerse a otro: afirmo mi personalidad si soy diferente. El mejor recurso que Albee utiliza aquí es la bebida de George. La ginebra helada que toma forma parte de su comportamiento: la pasividad en su vida matrimonial, y la tranquilidad que tuvo cuando asesinó a sus padres -¿ilusión o realidad?-, cuando era un adolescente. La bebida acentúa el trasfondo de perturbación en la personalidad individualista y no conformista del carácter.

Los cuatro son fundamentalmente impotentes, no importa que proclamen que son expertos en el juego del sexo. El juego de la apariencia y la hipocresía lo desarrolla Albee con gran ingenio: ¿realidad o ilusión? He ahí el dilema al que se enfrenta la sociedad norteamericana de clase media-alta:

a. George y Martha han inventado un hijo: no aceptan la impotencia o la esterilidad. (El hijo es el símbolo para poder frustrar la ilusión de cada uno).

b. Honey vomita para poder atraer la atención de su esposo. (Sus mareos son un escape de la realidad).

El juego de la realidad que Albee presenta ronda la escena. La realidad se convierte en algo simbólico: puede ser un deseo, la ansiedad, una frustración, o, por qué no, una ilusión. Mezcla los dos símbolos, y es en esta parte donde, a nuestro juicio, no es claro. Para Albee la ilusión es real; estos seres representan a la sociedad entera, y aún más, a la civilización occidental. ¿De dónde Albee sacó esa conclusión? ¿Qué significa para

él la utilización del libro de Spengler, como un símbolo de decadencia y destrucción, con la vida íntima de estos cuatro seres representando el mundo occidental? ¿Qué entiende él por civilización occidental? Parece que Albee juega otro juego: el juego del infierno occidental nos parece irrisorio y absurdo.

La completa corrupción, el exagerado uso del veneno verbal, la fórmula efectiva de saber vender un producto fácilmente, es lo que perturba al concluir la obra. Albee madura rápidamente de un ciclo a otro. Ahora vende un producto en producción masiva; presenta seres de personalidad gris:

- a. ¿Qué busca o desea George en su objetivo final?
- b. El amor de George y Martha, ¿qué produce? ¿Qué intereses comparten?
- c. ¿Por qué Nick y Honey insisten en permanecer vacíos sin unir sus potencialidades?

Albee se engaña en lo más íntimo de su ser y al mismo tiempo engaña al espectador. En su deseo de complacer y ser complacido nos retrata unos seres que se convierten en caricaturas de esa sociedad que él desea criticar.

Si Albee no distingue entre realidad e ilusión, ¿qué queda? Aceptamos el trauma psicológico de George secundado por el de Martha; pero, ¿Nick y Honey? ¿Quiénes son esta pareja que acepta permanecer todo el amanecer de un nuevo día encerrados, y todavía participar en la orgía de "jorobar" a sus anfitriones y al mismo tiempo dejarse "cabalgar"? ¿Quiénes son estos cuatro monstruos de facultad carentes de toda dignidad? Es esta ausencia de interés, de sentirse extraños, de no pertenecerse unos a otros (las dos parejas por separado), lo que nos impulsa a no identificarnos con ellos; esto es lo que los aleja del objetivo de Albee de querer presentarlos como símbolos de la socie-

dad que desea criticar, y aún más, de la cultura occidental toda. Ninguno de los cuatro seres representa o proclama una verdad conocida que sirva para edificar, aunque sea en pequeña escala, algo constructivo. De ser así, entonces, ¿cómo pueden intentar ser emisarios de todo un núcleo social? Si Albee desea presentar una falsa ilusión, sus cuatro caracteres resultan una burla o el juego final que conduce a la vida sin contenido; si la vida no significa nada, si se vive sin el valor de podernos enfrentar a nuestros vacíos interiores y frustraciones, llegará la hora de la culpa, el momento de la desconfianza y lástima personal. Los cuatro seres de Albee proyectan fealdad y el dramaturgo nos quiere dirigir por esa senda; recurre al exorcismo para justificar una purificación individual y de que los caracteres se estremecen en el escenario por haber encontrado su verdad. Dudamos que alguno de los cuatro haya sido estremecido.

Albee utiliza a dos profesores universitarios y a sus esposas, personas que aventajan intelectualmente al grueso de la población que tuvieron la oportunidad de lograr una posición privilegiada en el campo cultural, y los somete a la prueba del juego de la destrucción del idioma, conduciéndolos por la ruta fácil del lenguaje vulgar. Si esto es positivo para esta clase social privilegiada, ¿qué queda para los marginados, los que no tuvieron esa oportunidad de poder superarse intelectual y socialmente? ¿Es esta la crítica social que desea retratar? ¿Es esa la razón por la que tenga que poner su verdad en dos parejas que en sí representan, cada una por separado, su propia relación? Albee no comete el error de Bessie Smith de dividir el centro de las dos historias. En esta obra el dramaturgo desea que cada pareja logre catalizar la relación de la otra. El choque de personalidades es inevitable. Albee no pretende cambiar nada en el sistema de vida de las dos parejas; tan corrupta es una como la otra. Un verdadero choque sería, a nuestro entender, si Albee utilizara el reverso de la moneda: una pareja como George y Martha -

enfrentándose a otra de cualidades diferentes, en el intento de cada una convertir a la otra, en diferentes planos: social, político, moral y religioso, para revelar, en la conclusión de la obra, algún cambio radical en la vida de estos seres y a la sociedad que los rodea. Al delinear los rasgos de las parejas notamos, a priori, que corren paralelas tanto en comportamiento como en acciones: al George y Martha hacer uso de sus habilidades para defenderse y contraatacarse mutuamente cuando están solos, demostrarán las mismas mañas al momento que estén acompañados. Las causas, y ni siquiera los efectos, varían.

Albee se convierte en el mejor rastreador de ideas de bocetos humanos en el teatro norteamericano de la posguerra; se refugia en su propia imagen alterada reflejada en el espejo de la auto-defensa. Desea criticar, y presenta a una pareja que necesita la recriminación mutua de sus defectos y vicios para poder subsistir. Albee no ataca; utiliza el contraataque para justificar su posición de franco tirador. La guerra del juego final es el exorcismo del mundo que necesita de espectadores: Nick y Honey. Albee vuelve a caer en el vicio de que el protagonista actúe su final teatral; alarga la obra dentro de la obra, en un decorado que cumple esa doble función: George y Martha en su sala, rodeado de objetos y cosas, actuando sus juegos mutuos, para pasar, sin necesidad de una transición obligatoria, a ser actores y público de Nick y Honey. Albee no aprovecha la oportunidad que le brinda el final: confronta a los caracteres y al público con un momento de verdad, en toda una velada de ilusiones. Comete la misma falta que en la escena de la escopeta; utiliza el truco teatral de la sombrilla, sorprende a todos, provoca la histeria y la risa descontrolada de Martha. Al mismo tiempo logra, sin al parecer haberse dado cuenta, la enajenación del espectador, que hace que éstos se alejen de la verdad que George intenta obtener. Lo mismo ocurre al final: la verdad se esfuma en la profundidad de la evasión; el público no podrá recibir por ósmosis, término preferido de Albee, el mensaje. ¿Cuál men

saje? ¿Que todo es ilusión? ¿Que todo es realidad? ¿Que todo es evasión? ¿Que todo es unión de los tres? ¿Que todo es nada? Albee interrumpe su acción. La verdad y la ilusión son términos confusos para el dramaturgo; después de más de tres horas de espectáculo de variedades y de prestidigitación, el espectador no tiene otra opción que la de mostrarse un tanto esquivo de querer aceptar tanta destreza mágica como cosas verdaderas. El resultado: el acto concluye, la magia desaparece, y el espectador, víctima que desea exorcisar sus temores, no puede, dentro de su estupefacción, aceptar la verdad. Albee no logra convencer: su habilidad en el manejo de la técnica teatral no corresponde con la habilidad de desarrollar el contenido o mensaje; mucho menos de proyectarlo y hacerlo efectivo. Albee no logra, a nuestro juicio, unir la obra dentro de la obra con el decorado; es demasiado realista para sugerir el ambiente nebuloso, fantasmagórico más bien, donde puedan encajar tantos juegos e ilusiones.

Mientras Albee no logre vencer ese temor de enfrentarse a la verdadera visión de su sociedad, visión que podría ser universal si es una verdadera obra de arte, no podrá lograr el objetivo básico del creador preocupado por ser un crítico. La responsabilidad, el juicio y el compromiso frontal son juegos que Albee debe introducir en su cofre de trucos mágicos sin espejos fragmentados.

El nuevo orden social que Albee establece queda reducido al "sólo nosotros", de George y Martha; dos personas solas, débiles y necesitadas. Mañana es otro día y todo irá mejor... quizá. Todo queda entre ellos. El problema será: ¿traspasará la línea divisoria del espacio físico entre el escenario y el auditorio? ¿Logra Albee universalizar un caso particular que represente toda la cultura occidental?

Al igual que en las obras del primer ciclo, logra, en Virginia Woolf, el barniz que disimula el miedo, la crueldad y el interés sin un gran intento de resolver el problema: se refugia en el "tal vez" como advertencia en la situación final y en la romántica esperanza de que todo "será mejor". - El ciclo de nuevos juegos comenzará otra vez y la base de la unión de George y Martha resultará estéril, dependiente de mutua necesidad: quedarán frente a sus espejos esperando el Vacío.



## b. LA PEQUEÑA ALICIA

1

EL ABOGADO: Alicia.  
 MAYORDOMO: La señorita Alicia.  
 EL ABOGADO: ¡Alicia!  
 MAYORDOMO: Bueno, está bien; la una por medio de la otra. - Pero haga que él se case con ellas.  
 EL ABOGADO: (SONRÍE UN POCO.) Sería agradable.  
 MAYORDOMO: Así lo creo.  
 EL ABOGADO: ¿Le diremos todo? ¿El Cardenal? ¿Lo que está sucediendo?  
 MAYORDOMO: ¿Cuánto más puede soportar?  
 EL ABOGADO: Él es un hombre de Dios, por más que lo simplifique, no obstante, él adora el símbolo y no la substancia.

1. Estrenada en Nueva York, el 29 de diciembre de 1964, en el Billy Rose Theatre. -

Albee ha re-creado, en la creación de esta obra, temas ya conocidos. Algunos de ellos:

a. De El balcón, de Genet, saca la historia de tratar el ritual religioso como si fuera una escena actuada dentro de otra escena.

b. De La visita, de Dürrenmatt, la historia de la mujer rica que compra la vida de un hombre.

c. De La comedia del sueño, de Strindberg, el simbolismo de la unión de lo sagrado y lo profano en un castillo misterioso.

d. De The Cocktail Party, de Eliot, el estruendo metafísico surgido de libaciones, letanías y ceremonias creadas por el espectral trío consagrado.

1. La obra se mueve en el plano doble de Julián, dentro de la dedicación de las cosas de la realidad, más bien que a la apariencia de las cosas:

a. No existe lugar y tiempo. (Los tres actos están creados dentro de un cuadro fantástico-surrealista).

b. Los millones de la señorita Alicia no pueden contarse.

c. Sólo la alusión a los seis años vacíos de Julián es lo que Albee cataloga como el tiempo que pasa.

d. La muerte de Julián no conduce a nada; ni él mismo lo sabe: tampoco le importa.

e. De los cinco caracteres, dos tienen nombre, dos llevan el nombre de la función que ejercen, y uno, el Mayordomo -Butler-, se apellida con el nombre de su empleo. (Todos están encerrados en sus funciones: Julián al servicio de Dios, el Cardenal al servicio de la iglesia, el Abogado, el Mayordomo y la señorita Alicia al servicio de su deidad, conocida como la rata de la maqueta. Todos, dentro de una sociedad tecnócrata, están esclavizados a sus deberes).

2. Julián, el laico que quiere ser sacerdote, pero que no logra conciliar su idea de Dios con el Dios que crean los hombres a su imagen, se enreda en un medio que contiene todos los elementos que lo han confundido y preocupado:

a. Al tratar de encontrar una solución a la construcción de la maqueta -símbolo surrealista- dentro de la réplica, dentro de la mansión, se plantea, para todos, el concepto de la realidad inmediata; el límite de posibilidad se agiganta:

1. El Mayordomo ha indicado que el castillo está reproducido en la exacta miniatura; luego presiona a Julián preguntándole si ha notado que hay otra maqueta dentro de la propia maqueta.

2. Para el Abogado la mansión es una réplica de la maqueta.

3. Julián había creído que la mansión era una copia -una réplica- de otra análoga de Inglaterra; contestándole al Mayordomo crea una confusión mayor: cree suponer que el Mayordomo plantea que dentro de esa maqueta en la maqueta hay otra habitación como la biblioteca, con una maqueta más diminuta aún dentro de la maqueta, etc.

4. Alicia rectifica que toda la mansión había sido trasladada, cada piedra debidamente marcada: ¿a dónde? El plano de la realidad de Alicia es más confuso. Si no se está en una maqueta se tiene que estar en una réplica. La ambigua línea fronteriza entre la ilusión y la realidad la cruza Albee una vez más. ¿Quién le teme a Virginia Woolf? fue su primer gran intento. La maqueta es un símbolo, lo mismo que la mansión dentro de la cual ella se encuentra o viceversa; ambas simbolizan el universo, siendo la mansión el macrocosmos y la maqueta el microcosmos. Albee universaliza el plano del sueño, al lanzarse al inexplorado microcosmos como algo "infinitamente pequeño", que no habitamos, opuesto al macrocosmos como algo "infinitamente grande",

que sí habitamos. La divinidad tiene que darse en ambos planos. Alicia se mueve en estos dos mundos: la pequeña Alicia de la maqueta y la señorita Alicia, la propietaria de la mansión.

a. Albee desarrolla la idea de Platón -el fuego en la cueva- de que el modelo es ambas cosas, una imagen de las imágenes que llevamos dentro de nuestra mente y como un símbolo de abstracción -concepción no real-.

3. La obra comienza con la personificación del poder "à la Genet". La intención de Albee al presentar al Abogado y al Cardenal, evidentemente, es satirizar las instituciones que cada uno de ellos representa -la iglesia y el estado- o, en general, la imagen que se ha formado el hombre de la ley divina y de la ley secular o civil. El Abogado y el Cardenal se insultan y se repelen, acaso debido a un apego homosexual que ambos compartieron cuando niños.

4. El Cardenal reincide en el uso del "yo" en vez de "nosotros" al enterarse de la extraordinaria magnitud de la donación de la señorita Alicia -cien millones de dólares anuales, durante los veinte años siguientes-.

5. El Mayordomo es el CORO máximo de la obra, pero también resulta ser el confidente de Julián. El juego del Mayordomo corre paralelo al de Grandma en La caja de arena y El sueño norteamericano: confunde ambos planos de la realidad y la ilusión. Conciencia colectiva de la línea divisoria entre el espectador y el escenario, se despide de Julián con un beso en la frente, simbolizando el beso de la muerte. Representa el símbolo del criado que sirve -el vino -ofrendante-, símbolo cristiano de la sangre, del sacrificio. Es el que vierte el champán en la boda de Julián, simbolizando la última cena.

6. Para Alicia el Mayordomo es gentil y el Abogado es un cerdo; ambos han sido sus amantes. Albee no aclara en qué plano sucedió este hecho. Sugerimos que el Mayordomo pudo ser el amante -el escanciador del vino- de la ma-

queta, el mundo de la pequeña Alicia, símbolo de la ilusión, y el Abogado -guardián de las finanzas-, el amante de la mansión, el mundo de la señorita Alicia.

7. El paréntesis de seis años de la vida de Julián lo explica porque ha bía perdido su fe en Dios, ya que no pudo reconciliar el abismo existente entre la naturaleza de Dios y el uso que de él hacen los hombres.

8. Los planos de la realidad de Julián son confusos y no sabe si la experiencia sexual que cree haber tenido con una paciente del manicomio ocurrió verdaderamente o no. El recuerdo de que algo ha sucedido -tema de la ilusión- ¿es lo mismo que el hecho de que haya acaecido realmente?

#### 9. PUNTOS ACLARATORIOS:

a. La señorita Alicia, la de la mansión, es la real, ya que es la realidad lo que se anhela, lo que se busca.

b. El ratón de la maqueta -¿réplica?-, del microcosmos de la pequeña Alicia, se convierte en la gata devoradora de hombres del macrocosmos de la señorita Alicia, teniendo a Julián como su presa.

c. El Abogado, enamorado de ambas Alicias, revela su intención de destruir a Julián. ¿Por qué acepta que Julián conquiste a las dos Alicias? Si él ama a la señorita Alicia, ¿por qué no lanzar a Julián a que conquiste a la pequeña Alicia? Si el Abogado trata a Julián como un ratón, lo lógico sería que atrapara a la rata de la maqueta, símbolo de la pequeña Alicia. Al lograr este efecto, el rebajar a Julián a un simple juguete, obtendría, además, la victoria sobre el Cardenal y la reducción de Dios a un punto casi inexistente.

d. La señorita Alicia no se considera casada con Julián; sólo ha sido el instrumento de la boda de Julián con la pequeña Alicia. Esa es la ra

zón por la cual ella hace planes para partir -no sabemos a dónde-, quizás a -repetir una conspiración análoga con otro religioso.

e. Julián se sacrifica -su muerte es válida para él- creyendo que la Iglesia usará el dinero para difundir el bien por el mundo. Al salir en busca de Alicia quedan en escena el Cardenal y el Abogado: el símbolo de la depravación es evidente.

f. Para el Abogado existe toda una dimensión -espacio-tiempo- sobre la distancia que hay de la habitación en que se ha celebrado la boda -la maqueta- hasta la biblioteca donde él se encuentra -la mansión-. Este mismo término lo utiliza Julián al describir su sensación de aislamiento. El Cardenal utiliza la palabra "distancia". Se sugiere la transición del mundo de la ilusión y el símbolo -la boda interior de Julián con la abstracta Alicia de la maqueta-.

#### 10. LENGUAJE:

a. El carácter surrealista del ambiente corre parejo con el tono de la conversación; Julián pregunta si ellos están en ese momento de pie en la maqueta o en la réplica, y el Abogado, disociador, declara que no tiene por qué aceptar la alternativa del Mayordomo: si no estamos en una maqueta, tenemos que estar en una réplica. El concepto de la realidad, del límite de las posibilidades, depende de las interpretaciones de cada uno.

b. El lenguaje de Albee es complejo: El Cardenal y el Abogado simbolizan el aspecto familiar y corriente del idioma; la mezquindad está presente detrás de cada frase pronunciada; el Cardenal es hijo de una prostituta; el Abogado es hijo de un abarrotero y come desperdicios; Albee lo utiliza como recurso para evocarle al Cardenal el símbolo del Diablo. Es malo con todos pero leal y fiel a Alicia.

c. El Cardenal es el hombre de Dios, el símbolo y no la substan-

cia; es el símbolo de Dios antropomórfico, no la realidad; no es el verdadero Dios, no es la abstracción depurada.

d. El Abogado representa la fría razón y Julián la cálida fe; son motivos que los mantienen en guerra verbal el uno con el otro. Representa el símbolo del doble verdugo: es el maestro esgrimista del idioma y el que ejecuta a Julián. Al asestarle un golpe -tanto verbal como físico- a Julián, es lo mismo que si se lo hiciera al Cardenal, y por lo tanto, a la iglesia.

#### 11. APARIENCIA SIMBÓLICA DEL PÁJARO:

a. El Cardenal tiene cardenales en su jardín-celda de piedra y hierro. Simbolizan tanto al Abogado como al Cardenal: partiendo de una posible relación homosexual juvenil entre estos dos hombres, se puede concluir que los cardenales sean del mismo sexo y formen una pareja homosexual.

b. El Mayordomo habla de golondrinas cantando. (Puede sugerir el cambio de estación del año.)

c. El poema del Abogado -al asesinar a Julián- tiene la gracia de un cuervo caminando -¿símbolo de la muerte?, ¿presagio de la descomposición física? Alude al Cardenal como "un pájaro que camina".

d. La señorita Alicia aparece por primera vez en una silla con alas y más tarde cubre a Julián en las grandes alas de su manto.

e. Julián simboliza el ave de rapiña, el pájaro que hurga en la biblioteca, resumiendo su piedad, la inocencia y su vulnerabilidad sexual.

f. Al mismo tiempo los caracteres actúan como niños o citan experiencias de su infancia. El ejemplo lo tenemos en Julián, quien al final se convierte en algo así como un niño solicitando galletitas. Todo esto sugiere el desamparo de los pájaros y los niños en el mundo de la señorita Alicia, que es, al mismo tiempo, rata, monstruo y gata. La apariencia simbólica de los pájaros afecta a todos.

## 12. LA RELACIÓN-SUPPLICIO DE LOS CINCO CARACTERES ES COMPLEJA:

- a. El Cardenal y el Abogado se aborrecen mutuamente.
- b. La señorita Alicia detesta al Abogado y el Abogado nunca ha simpatizado con el Mayordomo.
- c. El Cardenal pudo haber tenido relaciones sexuales con el Abogado y con Julián.
- d. La señorita Alicia ha sido amante tanto del Abogado como del Mayordomo.
- e. La señorita Alicia se convierte en la pequeña Alicia, símbolo homosexual. Tiny Alice (Pequeña Alicia) significa, en el lenguaje callejero de los homosexuales, en el ano estrecho -tight anus-.
- f. Julián es, exitosamente, el secretario del Cardenal, el protegido del Mayordomo, el esposo de Alicia, la víctima del Abogado.
- g. Para todos la muerte conduce a una revelación de una más profunda renovación de la realidad.

## 13. LOS JUEGOS:

Aunque esta obra no está desarrollada dentro de la estructura de los juegos, esa no ha sido la intención de Albee, es indiscutible que el dramaturgo no ha podido librarse de la fuerza que Virginia Woolf imprimió en sus trabajos futuros. Veamos:

- a. El doble juego de la realidad y la ilusión lo mantiene Albee en los caracteres de Alicia y Julián: Alicia, en su oración, sea un recuerdo o algo imaginado, menciona que fue lastimada en su infancia; Julián, abandonado y agonizando, recuerda -o se lo imagina- una herida en su niñez.
- b. La señorita Alicia actúa por medio de reacciones de emoción -juegos-: la vieja hechicera se convierte en una amorosa mujer; sin conside--



rarlo una falta le confiesa a Julián sus relaciones sexuales con el Mayordomo y con el Abogado; inmediatamente interroga a Julián sobre su vida sexual; alterna una oración misteriosa aludiendo a algo en la maqueta; arrulla en su falda a Julián moribundo, creando una Pietá, pero al final, después de haber sido bondadosa y cruel, todo al mismo tiempo, lo abandona a su muerte solitaria.

c. El juego de Alicia de representar a una vieja arrugada, sirve, según ella, para contrarrestar la gravedad del peso de la situación, ya que ellos, el Abogado, ¿también el Mayordomo?, están complicados en asuntos de transferencia de millones. El juego de la máscara es clara: ¿podría Albee negar la influencia de O'Neill? La máscara esconde el estado de ánimo del carácter y simboliza lo mezquino del interior de ese ser.

d. Julián experimenta tres estados distintos -¿juegos?- que lo confunden, aún más, entre lo que es ilusión y realidad: la experiencia sexual pudo haber sido una alucinación; la experiencia del martirio ha obsesionado la imaginación de Julián; su muerte es una evocación de Cristo, el mártir, que puede ser su última ilusión. Aquí, claro está, no puede descartarse la idea de que estas experiencias, o las tres descripciones de experiencias, puedan, quizás, convertirse en experiencias logradas a través de la descripción. Todas las dimensiones están recíprocamente unidas.

e. Julián transforma lo erótico a un nivel de elevado misticismo verbal. No solamente habla de la eyaculación, sino que habla en forma eyaculada: aquí se repite el hijo imaginario de la amante de Julián en el manicomio, y como en Virginia Woolf, el juego del hijo imaginario es el espíritu maligno que hay que exorcisar.

f. El juego del Abogado, representar al Cardenal, y el del Mayordomo, representar a Julián, dramatiza la firmeza de la fe de Julián, que ambos, aun cuando sea por separado, se esfuerzan por conmover.

g. Todos conspiran contra Julián para que acepte una alucinación - como una realidad, al no lograr ver la figura de la maqueta; el Cardenal se une al juego del grupo que conspira contra Julián. ¿Por qué? ¿En qué dimensión? Todos se van porque son agentes, ¿de qué?, ¿del destino? Abandonan a Julián para que cumpla su realización: ¿su sacerdocio especial? Por más que proteste tendrá que aceptar a la Alicia de la maqueta.

h. Al Julián triunfar sobre la alucinación, abriéndose paso a través del lapso de su vida transcurrida en el manicomio, tiene, por boca de Alicia, que terminar con la falsificación y aceptar el juego de lo que es real: - Alicia es la ilusión, y tiene, sin escapatoria posible, que aceptar, como única realidad, el mundo alucinatorio de la maqueta. Al comprenderlo es que razona, y llega a la conclusión, de que los años que pasó en el manicomio fueron años en que estaba cuerdo y resuelve volver allá. Al tratar de intentarlo el Abogado culmina todo asesinándolo.

i. Al Abogado colocar la peluca de Alicia sobre el busto que está sobre la mesa de la biblioteca, simboliza que Julián estaba ciego por la ilusión. Al Alicia dejarla, y aceptar la petición del Abogado de que le conseguirá otra, ¿qué plantea Albee? Acaso el plan premeditado de Alicia de poder embaucar en el juego a otra víctima, como tantos otros antes que Julián.

#### 14. A MANERA DE CONCLUSION

Albee, indiscutiblemente, conoce el juego de la evasión y el cómo salir librado de cualquier compromiso; ya él escribió la obra, y puede, sin tener que afrontar responsabilidades, tomar la posición que le sea conveniente. Albee ha descrito a La pequeña Alicia como si fueran dos misterios en uno, el metafísico y el convencional. Nos dice: "Es una obra misterio en dos sentidos de la palabra. Es decir, es ambas cosas, un misterio metafísico, y al mismo tiempo, una convencional obra misterio de 'Marque A para asesina-

to'.<sup>2</sup> El esgrimista que hay en Albee sabe cómo efectuar sus mejores estocadas.

Se lava las manos, al proponer el juicio final de Julián, como la gran maquinaria que no puede detener el eje sobre el cual todo gira. Si hay que utilizar la sangre -aceite- para lubricarla y hacerla funcionar, entonces, ¿qué significa un poco de sangre? Albee no establece la imagen de la maquinaria y el gran eje. ¿Simboliza la Iglesia y el Tribunal que representa el Cardenal y el Abogado? ¿Simboliza el universo que también se aceita con sangre? Ciertamente, el juego de elementos surrealistas a los cuales recurre Albee, - podría aludir a ambas ideas. El dramaturgo se escuda, una vez más, en símbolos abstractos y no ataca el problema como crítico social. ¿Cuál es el verdadero mundo? Para Albee es uno despojado de ilusión, el mundo abstracto de la maqueta.

Intenta lograr que la muerte de Julián traspase el proscenio, conmueva el auditorio y rompa las paredes del teatro para poder llevar el mensaje al universo entero. A Julián le cuesta trabajo creer que en realidad es él el que está muriendo y se hunde en una serie de términos irregulares como, ¿la broma?, ¿lo abstracto?, ¿lo real?, ¿lo falso?, para aceptar el mundo que lo rodea, el de la maqueta y el de la fría estatua con la peluca. Mientras el sonido ensordecedor de los latidos del corazón sugestionan al público, una gran sombra llena y oscurece el escenario. Albee la describe como "la sombra de una gran presencia" que engulle a Julián. ¿La sombra de qué? ¿La sombra - depurada de Alicia como un dios? ¿La sombra del Dios que ha creído Julián? -

2. "It's a mystery play in two senses of the word. That is, it's both a metaphysical mystery and, at the same time, a conventional 'Dial M for Murder' -type mystery". Thomas Meehan, "Edward Albee and a Mystery". New York Times, December 27, 1964, Section II, p. 1.

¿La sombra de la realidad de la muerte? ¿Sugiere que los hombres no aceptan o están preparados para afrontar la muerte? El final, propiamente, es un rito de la muerte.

La pequeña Alicia es un ensayo sobre la esterilidad de la psicosis-erótica. Julián muere porque no puede llegar a ser el objeto deseado de Alicia; su fracaso sexual es su sentencia de muerte. Se convierte en un mártir, mas la razón de ello permanece en el misterio. ¿Dónde ocurre la obra? ¿En la mente, en el sueño sexual de Julián? Si es así se nulifica el mensaje. ¿Ha querido Albee entregar algún mensaje? Conociendo la trayectoria de Albee como dramaturgo contestaríamos que no, por lo menos dentro del marco político y social, resultando todo una burla que Albee lanza a su sociedad, y por qué no, a sí mismo. No ha podido librarse del trauma del niño torturado por Mommy.

C. UN BALANCE DELICADO <sup>1</sup>

AGNES: (SIN DAR EXPLICACION, A NINGUNO DE ELLOS, REALMENTE.) Ah, - las cosas de que yo dudaba entonces: de que fuese amada... de que yo amara... de que Teddy hubiese existido, en realidad... De que Julia estuviera con nosotros durante tanto tiempo... Pensé... Pensé que Tobias me era infiel por entonces. ¿Lo fue, Harry?

EDNA: Oh, Agnes.

HARRY: (NO MUY SUTIL.) ¡Vamos, Agnes! ¡Claro que no! ¡No!

AGNES: (UN POCO DIVERTIDA.) ¿Lo fue, Claire? ¿En aquel caluroso verano, con las rodillas de Julia sangrantes y Teddy muerto? ¿Me engañó mi marido?

CLAIRE: (LA MIRA FÍJAMENTE, BRINDA POR ELLA Y DESPUES DICE.) Ahí me pescaste, hermana.

1. Estrenada en Nueva York, el 12 de septiembre de 1966, en el Martin Beck Theatre.

Como en Virginia Woolf esta obra presenta una superficie realista; al igual que la primera, la relación amorosa de una pareja es explorada a través del impacto de otra pareja. Las copas y el lenguaje hiriente vuelven a sobresalir. El final, el exorcismo de Virginia Woolf, se convierte, en Un balance delicado, en un rompecabezas de la mente.

1. La obra comienza y termina en un balance delicado diferente -el de la mente de Agnes-, que es señora de la casa, esposa de Tobías, madre de Julia, hermana de Claire: inicia y termina la obra con dudas acerca de su salud mental. Hace partícipe a todos de estas dudas utilizando el "ustedes" indeterminado: "maravíllense cada uno de ustedes si no podrían estarlo". Los cuatro están involucrados en el problema. Así, los personajes se desdoblan:

- a. Claire es la borracha crónica, amante frustrada de Tobías.
- b. Julia, la divorciada crónica, la visitadora ocasional.
- c. Tobías es el amo de la casa.

2. Durante los tres actos Agnes dramatiza la precaria estabilidad en las relaciones interpersonales de los miembros de la familia; el balance está asegurado:

a. La familia se mueve en el círculo del amor. Todos, independientemente, están unidos: Tobías ama a Agnes, Agnes ama a Julia, Julia ama a Claire, y Claire ama a Tobías. Es el canto que utiliza Albee para eternizar el amor. Eso mismo sucede en Cocktail Party, de Eliot.

3. El contexto de la obra especifica el otoño como estación, una designación adecuada para la edad de los protagonistas, así como para la situación de a la deriva en que se encuentran sus caracteres:

- a. Agnes plantea la situación: Tobías, su esposo, tiene esperan--

zas de envejecer junto a ella, en compañía de su cuñada alcohólica y las ocasionales visitas de su melancólica hija, Julia.

b. Este cuadro que presenta Agnes lo culmina Claire, cuando copa en mano, con un cigarrillo y tendida en el suelo, invita a Tobías a que le haga el amor: la relación entre ambos es algo más que la de simples cuñados. Claire se refugia en la botella, como artículo de posesión, al no poder retener a Tobías.

c. Tobías evoca a una gata que había dejado de tenerle afecto y a la cual él, sintiéndose defraudado, mató. Este relato sirve para simbolizar lo que piensa Tobías del matrimonio; además, el esfuerzo que hace de poder mantener el amor con su familia y amigos al no poder retener el amor de su gata. ¿No es la misma historia que relata Jerry sobre el perro? Es difícil poder diferenciar las herramientas de amor-odio que Albee plantea en estas dos narraciones.

d. La llegada de Harry y Edna completa el cuadro de soledad: vinieron porque sintieron miedo de estar solos. Harry explica la situación, mientras Edna, en su callada histeria, llora. Los cinco están perdidos en la oscuridad, extraviados, con miedo de encontrarse otra vez en el mundo de la juventud.

e. La doble complicación o nudo se completará con la llegada de Julia, que ha reñido con su cuarto marido, uno cada tres años. Su insistencia-desesperación de querer recuperar su cuarto desnuda el carácter de Julia al de una mujer-niña inmadura. El fracaso de sus cuatro matrimonios revela un deseo de querer regresar al vientre de la seguridad familiar, siendo Agnes la aliada-madre que no le interesa su regreso. Albee fracasa en este intento de Julia ya que la somete a constantes ataques de histeria, en vez de ir la preparando al asalto final de lograr su objetivo. Tiene, dentro de su inmadurez, que ser llevada por Agnes a su cama, como una niña, demostrando su estado

mental infantil.

#### 4. HARRY Y EDNA:

Se convierten en símbolos: son el espejo de Tobías y Agnes, idénticos, y son, al mismo tiempo, sus amigos-enemigos, que invaden su hogar. Utilizan la cama de Julia, siempre lista para usarse, con papá y mamá -Tobías y Agnes- protegiéndolos al otro lado del pasillo. Tobías se quedará en vela durante el resto de la noche. Indiscutiblemente, de ahí el acierto mejor logrado de Albee, todos regresan al oasis del desierto moderno: el hogar.

#### 5. ¿OTRA VEZ EL HIJO IMAGINARIO?

El vínculo de unión entre Agnes y Tobías -Teddy, el hijo muerto cuando niño- vuelve a ser traído por Albee de manera superficial. Agnes evoca la presencia del hijo y al mismo tiempo duda de que hubiese existido en realidad. Albee insiste en desvirtuar la verdadera esencia del conflicto existencial introduciendo elementos que no son necesarios para completar un estudio anatómico completo del carácter. El juego de la realidad y la ilusión está presentado como un simple recurso íntimo y escapista de la debilidad de Agnes como mujer y no como parte sustancial de la trama.

a. Tobías y Agnes es el primer matrimonio en las obras de Albee que logran procrear un hijo; no obstante, fracasan en el intento de mantenerlo vivo. Tobías jamás pudo culminar un coito y Agnes, conservando el símbolo de mujer-objeto sexual, nunca planteó el problema con la seriedad debida.

#### 6. JUEGOS FÍSICOS:

a. Albee insiste en el juego de la inversión de los sexos: Agnes deplora su suerte de ser mujer y se lamenta de no haber nacido hombre. Nadie se conforma con lo que tiene. Este producto de fácil venta es utilizado por-



Albee, directa e indirectamente, en todas sus obras.

b. La narración de Claire sobre su fracasada tentativa de comprar un traje de baño sin la parte superior -o sin la parte inferior-, ¿no es la misma que describe Mommy al tratar de comprar el sombrero? Esta es otra falta que Albee no ha logrado superar; obliga a sus caracteres a montar toda una escena -Jerry, Mommy, la Sra. Barker, la Enfermera, George-, para beneficio del espectador, en vez de preocuparse en el juego de crear una escena para completar ese carácter y a todos los que lo rodean.

c. Claire advierte su estado de ánimo de abierta frustración -el juego de la frustración y la hipocresía-: es alcohólica y ama a un hombre que no la ama. Es, además, la observadora, la espectadora objetiva de los problemas de Julia.

d. Agnes es el punto de apoyo, representa el juego del sargento instructor, de esa familia en busca de un balance delicado.

e. Claire utiliza, como un juego personal donde cimentar su individualismo, el acordeón y sus estruendosos acordes para destacar los momentos culminantes del diálogo. La presencia del músico aparece una vez más: La caja de arena. Representa el bufón de la corte, a la manera de Shakespeare, que se entromete y trae soluciones, utilizando la ironía y el ingenio, para llegar al núcleo del problema, las verdades de cada carácter representado. Todo, porque no tiene una verdadera relación directa con ninguno de ellos. No tiene nada que perder, ningún balance que conservar.

f. La muerte no se actualiza en esta obra. El juego de la violencia física está relegada a una simple cachetada, al vaso de jugo de naranja desparramado sobre la alfombra, y a un intento ineficaz del uso del revólver. Claire exige que Tobías le dispare a todos, primero a Agnes, luego a Julia y a ella a lo último. Agnes sugiere que Claire se suicide, y Claire riposta que por qué Agnes no se muere. Es esta relación familiar de las dos hermanas

lo que motiva a Tobías a narrar la historia de la gata. Claire y Agnes aprueban su conducta con la gata, mientras que Claire y Julia aprobarán su conducta hacia Harry y Edna. El balance de la consciencia mala de Tobías está establecido: mantiene su delicado balance emocional, con la muerte de la gata, a pesar de su mala consciencia; con la partida de Harry y Edna se mantendrá el delicado equilibrio de la familia de Tobías contra la voluntad de su mala consciencia.

#### 7. JUEGOS DE LA PERSONALIDAD:

a. Harry y Edna, como recursos simbólicos, representan la peste, la enfermedad traída al escenario. Serán, a la postre, los agentes portadores de la purificación.

b. Tobías y Agnes son la prolongación de los otros caracteres, al plantearse el problema del divorcio entre ellos: Agnes refuta que con los de Julia es suficiente; lo mismo sucede con la posibilidad de una separación entre ellos: con la de Harry y Edna basta. Albee no añade méritos a su cuenta con esta generalización; considera el balance de la pareja como algo trivial y no como un todo donde se plantee el problema con seriedad. El ambiente que rodea la escena es superficial:

a. Claire es vista y tratada como la reencarnación de Falstaff, simbolizando el espíritu de rebeldía que ha sido sojuzgado con ellos para lograr el balance delicado.

b. El problema de los matrimonios de Julia van unidos al de ellos.

c. Harry y Edna simbolizan la otra mitad esquizofrénica de la personalidad de Tobías y Agnes.

d. Tobías simboliza la aceptada hipocresía del norteamericano promedio. Recurre a la exclamación incoherente para así eludir la responsabi

lidad de tener que decir, "No".

e. Harry simboliza la trillada y mal usada sinceridad norteamericana, con sonrisa amable y tímida, de decir las cosas como desee y abiertamente: si Tobías y Agnes hubieran ido a su casa, él y Edna no lo hubieran aceptado.

#### 8. ¿JUEGO DE LA MENTE?:

a. Agnes, en un arrebatado -¿juego?- voluntario, declara la posibilidad de volverse loca y la satisfacción que eso le brindaría. Albee desnuda lo árido de la conversación -Agnes-Tobías- para indicar la desecación de sus vidas. Este es el balance delicado que Albee desea desarrollar y no el problema mental de Agnes; es importante el balance dentro del ajuste con la vida matrimonial del pasado.

#### 9. LENGUAJE:

a. El problema en el uso del lenguaje que utiliza Albee en Balance delicado es mayor que en cualquiera de sus obras anteriores; sin embargo no ha podido integrar el problema básico del lenguaje teatral. No logra articular un lenguaje realista preciso ya que sus caracteres no están conscientes de sus verdaderas funciones, porque no están conscientes de ellos mismos como seres de valor descentralizados de una sociedad que los necesita para poder construir una mejor. Esa es la falta grande de Albee como arquitecto de un lenguaje característico y valioso.

Al dramatizar el fracaso del amor, que es muerte, Albee es devotamente ahorrativo en el uso de imágenes intensas y diálogo deslumbrante. Cada vez que dos caracteres comienzan a atacarse verbalmente y a desviar el efecto, el resplandor se opaca. Todos, al menos en una ocasión, piden disculpas, re-

funfuñando lindezas candentes.

#### 10. A MANERA DE CONCLUSIÓN

La sensación de absurdo y desesperación que Albee deja al final de sus obras difícilmente se podría clasificar como correctivo para los males sociales. Sus obras se prestan para hacer posible cualquier corrección que uno, como crítico, desee hacerle. Esta es la mayor debilidad de Albee al faltarle valores que le permitan hacer moralmente significativo los acontecimientos; es, en nuestra opinión, la debilidad que lo hace fracasar en el intento de ser crítico social y de poder escribir la gran tragedia que retrate al norteamericano como un todo y no como representante de un sector determinado. No puede considerársele, para angustia de Albee, como crítica social.

Un balance delicado simboliza, en el mejor de los casos, como el balance entre el niño muerto y un nuevo amanecer entre la manera de amar y la manera de vivir.

CAPÍTULO IV BALANCE DELICADO DE UN "ENFANT TERRIBLE"

"Cada época necesita de "su" teatro y éste de "sus" actores (del mismo modo que necesita de sus autores, de su público, de sus empresarios -en forma de mecenazgo, de negocio comercial o de labor -estatal-, y hasta de sus críticos, porque en definitiva el teatro es una realidad unitaria, y todos -- sus elementos se justifican y complementan entre sí)". 1

1. Ricardo Doménech. El teatro, hoy. Op. cit., p. 113.

## 1. EL "JUEGO" DE LA REALIDAD Y LA ILUSIÓN

¿Existe una escuela realista en el teatro norteamericano? Sí. Sus miembros: Williams, Miller, Hellman, Rice, Odets, Saroyan, O'Neill, entre los que hacen aparecer dicha escuela como homogénea. Una característica del realismo norteamericano en el teatro es que ninguno de los que actualmente lo practican -- aceptan ser llamados realistas. Albee no escapa a esta generalización. Desea ser un crítico social demoníaco y se refugia detrás del biombo transparente del 'expresionismo', 'surrealismo', 'simbolismo', 'sátira', etc., mezcla de estilos y géneros que da melodramas poéticos, para eludir la responsabilidad última del teatro: el compromiso responsable, sea político, social o religioso. Los dos casos más conocidos que mantienen el "juego" del realismo son: Tennessee Williams y el llamado 'realismo poético', y Arthur Miller, que se declara exponente del 'realismo social'.

¿Por qué este hecho de que casi ninguno de estos dramaturgos acepte el ser considerado simplemente realista, sin ningún otro adjetivo mitigador? ¿Qué significa 'realismo' en lengua común? Cuando se aplica el término a una novela o a un drama, -- queremos decir, ciertamente, que da una imagen de la vida ordinaria. Sus personajes serán procedentes de la clase media, baja, -- en ocasiones de la clase trabajadora; no se escriben dramas realistas sobre la vida de las clases altas. Esta es la crítica más directa que se le puede hacer al drama realista. El realismo está asociado con el periodismo y la fotografía: 'realismo fotográfico'

Término peyorativo, queriendo decir así que el drama realista es una fotografía cotidiana de cerca y nada más, del pulso de la sociedad. De ahí, en parte, la asociación del lenguaje común con la palabra 'realista': voy a tomar una "decisión realista", entendiéndose que va a hacer algo duro, que va a surgir una acción menos grata. ¿Cómo puede un hombre corriente salir en los periódicos? Cometiendo un crimen: asesinato o suicidio o desfalco o estafa. ¿Y la clase noble? ¿Edipo, Macbeth y Otelo?: éstos son héroes y no pueden ser desinflados mostrando cuan ordinarios son.

Albee establece el realismo en la descripción de sus caracteres: empleados, amas de casa, maestros, hombres y mujeres de negocios, etc. Cometan crímenes pero no pueden ser profesionales del crimen; aquí Albee se aleja de Genet, que presenta a los profesionales del crimen, que pertenecen a una raza aparte. Albee ubica sus obras en un parque donde el césped, el árbol y las flores no son importantes, en un departamento grisáceo con sus paredes desnudas, descubriendo el alma de sus inquilinos, etc. Excluye la naturaleza que ha sido corroída por todos los males de la sociedad. De existir una planta puede ser de plástico, careciendo la escena interior de algún atractivo; la mezquindad de la vida cotidiana se retrata fielmente. Albee no logra establecer su crítica puesto que esquivo su responsabilidad. No cuenta toda la verdad, fuerza y pasión del realismo, y se refugia en la hipocresía, pecado cardinal de la clase media. El realista evita el viejo método de la sátira: Albee utiliza la sátira y el melodrama. Al abandonar la revelación comprometedora del realismo, se niega a sí mismo. Albee no se descubre al público; el hacerlo le traería

un problema consigo mismo. No ofrece un examen moral, como un deber, una misión realista de esa sociedad. El autoexamen no existe en los caracteres de Albee; ni siquiera en él mismo. Se abandona a las reglas del juego de la crítica, y el público, sintiendo que está contemplando algo ensayado o adornado por el dramaturgo, no acepta la imagen como auténtica.

Albee, indiscutiblemente, en el primer ciclo, es un -- dramaturgo realista que sin embargo, no le da importancia al accesorio teatral. Sus detalles escenográficos y de vestuario no describen extensamente el lugar y los caracteres. Solamente la iluminación, símbolo del plano doble de la realidad y la ilusión, cobra importancia en sus obras. Su mezcla aporta elementos realistas externos pero con una estructura dramática no realista. En el segundo ciclo juega en un plano más realista, dejando al espectador el poder reconocer los muebles y los adornos; destaca la importancia del decorado y los accesorios: utilería, vestuario, iluminación. Establece sus obras en el 'estilo caja' del drama realista, simbolizando el "ataúd" de la vida de la clase media. Albee juega con esta doble realidad, doble ilusión, doble fondo: todo parece estar vivo pero esta apariencia de vida es muerte. Esto, a nuestro juicio, es el gran defecto de Albee como crítico. El horizonte de vida de sus caracteres está obstaculizado por un muro impenetrable: son incidentalmente historias de muerte-en-vida. Albee no actúa -- como testigo que promete decir toda la verdad lo mejor que pueda; por eso tiene que recurrir a la ironía, a la hipocresía y a los -- símbolos, sin tratar de encontrar otra dimensión, sin subsanar los elementos que hagan falta para completar la crítica deseada. Los -



símbolos destruyen el armazón de la crítica. La belleza del lenguaje destaca, en ambos ciclos, como un maquillaje que realza la indiferencia del autor de tratar los temas con profundidad. Albee utiliza el esteticismo en el idioma tratando de alejar la obra a otros niveles, cuyo núcleo debía ser realista, es decir, atacar de frente: el total significado de una acción verdadera se esfuma en Albee. La presenta, sin lugar a dudas, pero como una mentira, como una evasión, como una ilusión. Este equívoco lo hizo entregarse a un ciclo de repetición estéril: la acción como un producto de la imaginación, de la ilusión del autor, carente de todo interés. El espectador no podrá ser estremecido si sabe de antemano el juego que garantizaba el dramaturgo. Albee no sitúa a sus personajes en el ámbito de lo histórico social; es ahí, por consiguiente, donde el espectador se encuentra al descubierto, y no podrá, aun cuando desee experimentarlo, introducirse en la acción presentada. Es este divorcio el que Albee no ha logrado superar; para él, como para casi todos los realistas norteamericanos, "su" acción, "su" drama debe ser mayor que sus personajes. Miller es el único que, en mayor grado, trata de saltar este obstáculo al ampliar "su" acción a la nación entera. Es esta substitución, este juego del complacer y de la comodidad lo que atormenta a Albee. Su sensacionalismo muestra hechos sórdidos, verídicos, de albañal, pero no revela los mecanismos que están en la base de esa sociedad que -obviamente- no puede crear sino tal tipo de productos. Albee no miente pero su verdad es superficial: no ataca estructuras sino los resultados viciados epidérmicos. Desea perturbar, y lo que logra, lejos de destapar una mentira - que la sociedad procura disimular, es causar placer al espectador

al descubrir un "mundo nuevo", un mundo de desvelos, sórdido y ordinario, donde todos se destruyen: la pareja impotente, el in conformista, la castración sexual, la inclinación homosexual, - corrupción del clero, etc. Nadie protestará si fue útil y beneficioso el presentar a estos seres humanos en escena; el "sím-- bolo pornográfico" que Albee desea vender es débil en su estructura. ¿Acabará repudiándose a sí mismo? Si Albee no vence ese - oportunismo y se entrega a una petición verdadera de principios, el fin ya está pronosticado. Si desea ser un crítico y pertenecer a su tiempo, antes tiene que encontrar la realidad, y abandonar, para enfrentarse a una causa justa, el "juego" de la ilusión.

## 2. ¿HAY QUE TEMERLE A EDWARD ALBEE?

El problema mayor que Albee tuvo que afrontar con su ingreso al circuito teatral de BO, fue el de tener que mantener su posición de escritor de primera magnitud, como corresponde a un dramaturgo que ha sido elevado a la categoría de un O'Neill, Williams y Miller; ya no es el aprendiz y novel escritor; ahora es el artífice que tiene que demostrar sus aptitudes ante el público y la crítica. Frente a este panorama, ¿qué hizo para complacerlos? Albee simplemente presenta su lascivia, sus bromas -sucias, su habilidad para la observación ingeniosamente chistosa. Richard Schechner, editor del Tulane Drama Review, nos explica: "Albee es aceptado porque vemos en su trabajo el reflejo de una mirada sentimental sobre nosotros mismos, la cual nos complace. Gozamos visualizándonos como 'perversos', y ansiosamente exageramos nuestra iniquidad dentro de vicios groseros, y nuestros vicios dentro de las perversidades. ¡Oh, si solamente pudiéramos representar el cómo 'humillar al anfitrión', o, 'monta a la anfitriona', como hacen los héroes de Virginia Woolf; si sólo nuestras vidas fueran verdaderamente así de decadentes! Albee satisface a una cultura adolescente que le gusta creerse decadente".<sup>1</sup>

1. "Albee runs because we see in his work a reflection of a sentimental view of ourselves, a view which please us. We enjoy thinking of ourselves as "naughty", and we exaggerate our --naughtiness into hard vices and our vices into perversities. Oh, if we only could play "humiliate the host" or "hump the hostess" as do the heroes of Virginia Woolf; if only our lives were truly that decadent! Albee gratifies and adolescent culture which likes to think of itself as decadent". Richard Schechner, "Who's Afraid of Edward Albee? En: Bigsby. Edward Albee. Op. cit., ps. 62-63.

Ese es el mundo que Albee dibujó; una sociedad joven, en la que se piensa que el individuo está viviendo sus últimos días, que se nos cae el mundo sobre nuestras cabezas, que no -- existe la esperanza, que todo está ordenado, según las reglas de una sociedad organizada y democrática, donde el individuo puede hacer lo que le venga en gana, siempre y cuando no lacere la integridad del prójimo, donde sólo las ilusiones más enfermas son las que nos ofrecen alguna razón de vivir. Es una sociedad donde el vecino no interesa mientras no haga nada desordenado; si lo hace, nos convertimos en simples observadores de su destrucción: la orgía de ser parte de esa destrucción. Esto, llanamente, es un cómodo escape de la realidad. Es la impotencia del individuo de poderse rebelar, ya que ha sido condicionado desde su nacimiento, de que no existe nada superior a su sistema político, de que su sociedad es la ideal, y de que el mundo entero desearía poder imitarlos. Si este es el cuadro íntegro que Albee presenta en sus obras, nos interrogamos, ¿por qué la crítica le tiene tanto miedo a Edward Albee? Él representó el juego de la decadencia de una sociedad, que al verse retratada, al mismo tiempo se sintió complacida y disgustada. Era el juego de la burla, la trampa, el ardid, el truco del prestidigitador, donde no existía la más remota alusión de que algo podría ajustarse. El balance delicado estaba descartado. Albee deseaba, sin confesarlo abiertamente, - que nosotros nos viéramos reflejados en los cuadros de desolación que desarrolló: si una obra era burlesca (Virginia Woolf), satírica (Balance delicado), o, tediosa (Alicia), es porque en nosotros existen esas "cualidades". Si todo esto es así, ¿por qué - tanto miedo?

Nadie puede juzgar "mejor" a Albee, y a todo el teatro norteamericano, como lo hace Richard Schechner. Nos dice: "El -- teatro norteamericano, nuestro teatro, está tan hambriento, tan voraz, tan corrupto, tan ciego moralmente, tan perverso, que Virginia Woolf se convierte en un éxito".<sup>2</sup> ¿Es así como se expresa el editor de una de las revistas más conocidas y difundidas en Estados Unidos, sobre el teatro de su país? Califica a Albee de "gracioso" y "embustero": "Albee no está consciente de su propia comicidad, tampoco de lo gracioso de su trabajo. Pero ha posado -- tanto tiempo que su pose se ha convertido en parte de la industria de su vida creadora: es su propia mentira".<sup>3</sup> Y, para culminar, su perorata contra Albee y la "cultura norteamericana": "No debemos ignorar lo que Albee representa y pretende, aun para nuestra sociedad. La mentira de su trabajo es la mentira de nuestro teatro y la mentira de Norteamérica".<sup>4</sup> Se nos haría muy difícil, conociendo la trayectoria del crítico que existe en Schechner, -- comparar estas declaraciones con algo parecido como las que se hicieron en la Comisión del Congreso para las actividades anti-norteamericanas - House Un-American Activities Committee-, que impuso

2. "The American theatre, our theatre, is so hungry, so voracious, so corrupt, so morally blind, so perverse that Virginia Woolf is a success". Ibid., p. 64.
3. "Albee is not conscious of his own phoniness, nor the phoniness of his work. But he has posed so long that his pose has become part of the fabric of his creative life: he is his own lie".-- Ibid., p. 63.
4. "We must not ignore what Albee represents and pretends, either for our theatre or for our society. The lie of his work is the lie of our theatre and the lie of America". Ibid., p. 64.

Joseph McCarthy.<sup>5</sup> Considerar el trabajo de un escritor como una plaga para la sociedad y la cultura, como una mentira intelectual, es ir en contra del deber y la misión de un artista de ser sincero e íntegro en sus obras. Si el retrato que Schechner nos presentó al principio es sincero, entonces, ¿por qué esta posición radical de espanto y terror insultando al propio teatro de su país y a todos los dramaturgos que han aportado algo al desarrollo del teatro? ¿Fue teatro corrupto el de O'Neill, Rice, -- Hellman, Wilder, Williams, Miller, y todos los cientos de escritores, que en mayor o menor grado, cimentaron el teatro norteamericano? Tal barbaridad a nadie se le hubiera ocurrido. Juzgar a Albee por su "morbosidad" y "perversidad", tanto como al público - que asiste a sus obras, es una herejía. Nos dice: "Estoy cansado de la morbosidad y la perversión sexual que son las únicas que producen la picazón del placer en un teatro impotente y homosexual, al igual que el auditorio"<sup>6</sup> ¿Es ese el concepto que tiene Schechner de un público que paga por ver una obra y que, además, también compra su revista, ávido de poder superarse intelectualmente sobre cualquier tema con relación al teatro? Schechner se olvidó de su primer postulado: Albee retrata al individuo que al verse reflejado en sus personajes se estremece, le duelen sus -- vísceras, ya que son parte de su propio yo interno.

Alan Schneider, director de todas las obras de Albee,

5. Joseph McCarthy. Cf. "APÉNDICE BIOGRÁFICO". parte 3, p. 283.
6. "I'm tired of morbidity and sexual perversity which are there only to titillate and impotent and homosexual theatre and audience". Ibid., p. 64.

le sale al paso a Schechner: "Hasta ahora ha sido evidente que - el Tulane Drama Review está contra la voracidad y la hipocresía de Broadway. Y cuando una obra, le guste o no, como usted desee, es seria, conforme a las reglas, con un estilo personal, abundante de talento, y escrita sin importar los valores de Broadway - -fue originalmente planeada para "off-Broadway"-; cuando dicha obra es presentada con gusto y economía, sin abdicar al sistema de primeras figuras, al sistema de bandos teatrales, a la publicidad caprichosa; cuando se combinan los talentos de un reparto distinguido unido, en la forma que los de Broadway raramente hacen, para elevar un trabajo a ser un "éxito" en una máquina de - crear mediocridades que predomina en nuestro teatro comercial, - me parece una causa de regocijo para uno, más bien que el lamentarse y el crujir de dientes".<sup>7</sup> George exclama en Virginia --- Woolf: "Puedo admirar cosas que no admiro".

Reconocemos que la defensa de Schneider es de clase, estructural, del director apegado a una obra y a su mensaje, del efecto que causó en el circuito teatral por la integridad profe-

7. "That TDR is against the voracity and hypocrisy of Broadway - has always been evident -till now. And when a play which, like it or not as you will, is serious, literate, individual - in style, ablaze with talent, and written without concerned for Broadway values (it was originally intended for Off- -- Broadway); when such a play is presented with taste and economy, without abdicating to the star system, the theatre-party system, the fancy-advertising system; then the combined -- talents of a remarkable cast working together in a way Broadway casts rarely do serve to lift the work to "success" over the normal run of machine-made mediocrities which reign supreme in our commercial theatre, it seems to me cause for - rejoicing rather than wailing and gnashing of teeth". Alan - Schneider, "Why So Afraid?" En: Bigsby. Edward Albee. Ibid., p. 68.

sional del equipo que la representaba; en la crítica de Schechner, que enfatiza los valores mezquinos de esa clase social, vemos la denuncia cruda. Lo que no aceptamos de Schechner es su posición de querer involucrar a todo el mundo en esa denuncia: todo el teatro norteamericano es corrupto, incluyendo al espectador. Schechner critica a Albee y sus obras "bien hechas", pero se refugia, al abandonar el Tulane Drama Review, en organizar y dirigir un grupo de "Happenings": años más tarde renegará de todo lo que expresó a favor del desenfreno del "happening", y regresará al teatro convencional que tanto le mortificó y criticó. Schechner no ataca a Albee directamente; se escuda en él para lanzar su rebeldía contra todo el sistema. Debió criticar a Albee como el oportunista que favorece la explotación de los recursos del mismo nivel que su clase social. Esto, sencillamente, es el símbolo que Albee representa.

Diana Trilling aporta algo que podría ser el antídoto de lo expuesto por Schechner: "La comunicación de la realidad no depende de algo tan sencillo como el del conocimiento de una visión personal con el material humano o social que ha sido representado. Es el caso de si una verdad reconocible ha sido o no revelada".<sup>8</sup>

Schechner y Albee cumplen funciones divergentes; ambos,

8. "The communication of reality is not dependent upon anything so simple as one viewer's personal acquaintance with the human or social material which is being represented. It is a matter of whether or not a recognizable truth is being spoken". Diana Trilling, "The Riddle of Albee's Who's Afraid of Virginia Woolf?" En: Bigsby. Edward Albee. Ibid., p. 82.



desde luego, funcionan dentro de esa clase: los dos viven del sistema político y social a conveniencia. Debemos dilucidar quién vive a expensas de una clase y quién sabe analizarla en sus mecanismos básicos. Albee es el artista complaciente que saca provecho personal de esa clase que desea re-crear. Schechner, sin lugar a dudas, representa al crítico que estructura y analiza un pensamiento en contra de todo un sistema social. Albee, en parte, es culpable de esta reacción. Ya hemos establecido que él nunca aclaró su posición de crítico social demoníaco. Albee vuelve a insistir en sus ideas, cuando sale en defensa de su obra -- La pequeña Alicia, que los críticos y el público, según él, no quisieron entender: "Nunca he puesto algo en una obra para estremecer al auditorio. Sólo trato de escribir las cosas que estos personajes dirían ahora. No me incumbe la reacción del público. Sin embargo, si la gente es sacada de su concentración en la acción por un impacto repentino, es algo desafortunado".<sup>9</sup> Y más adelante: "La cuestión no es si la obra coincide de cómo el crítico creería que estaría escrita, o de lo que piensa sobre lo -- que se dice. Lo que debería decir a sus lectores es lo que él -- cree sobre la efectividad lograda en lo que se dijo, cualquier cosa se quiera afirmar".<sup>10</sup>

9. "I've never put anything in a play in order to shock the audience. I try to write only those things these characters would say at this time. I don't concern myself with the audience's reaction. However, if people are taken out of their concentration on the action by shock it is unfortunate". Declaraciones de Edward Albee en una Conferencia de prensa sobre La pequeña Alicia, realizada en el Billy Rose Theater, el 22 de marzo de 1965. Recopilados por: Henry Hewes, "The Tiny Alice Caper". En: Bigsby. Edward Albee. Ibid., p. 103.

10. "What matters is not whether the play coincides with how a -

Henry Hewes termina su ensayo sobre La pequeña Alicia con una observación de por sí puntillosa y original, al parodiar a Albee. Demuestra que si el público puede entender lo que desee, según Albee, también puede llegar a las conclusiones que considere apropiadas. Nos dice: "Al concluir mis apuntes, me pregunté si el señor Albee estaría complacido si alguien hubiera llamado a La pequeña Alicia, 'una obra que se desarrolla con gran destreza, no importa qué demonios se quiera afirmar'.<sup>11</sup>

Louis Calta completa las declaraciones de Albee, al decir que La pequeña Alicia es "un estudio psicológico equitativo, no un discurso filosófico, excepto con un algo de desvarío metafísico, el cual debe ser ingerido y experimentado, sin determinar hacia qué supuesto punto puede dirigirse".<sup>12</sup>

El psiquiatra Abraham N. Franzblau, amplía el panorama: "¿Ofrece Albee respuestas? No lo hace. Él maniató las absurdidades de la vida, sus desigualdades e incompetencia, enfoca su microscopio sobre ella, y deja a uno reaccionar. Pero nadie abandona el teatro con todas las anteojeras psicológicas y lentes oscuras todavía en sus lugares. Y en esto reposa la razón de que -

critics it should be written, or what a critic thinks of what it says. What a critic should tell his reader is how effectively he thinks the play has said whatever it chooses to say". Ibid., ps. 103-104.

11. "As I closed my notebook, I wondered if Mr. Albee would have been pleased if someone had called Tiny Alice "a play that unfolds with great skill, whatever the hell it is choosing to say". Ibid., p. 104.

12. "...a straight psychological study nor a philosophical tract, but something of a metaphysical dream play which must be en-

somos perturbados y confundidos al mismo tiempo que estamos fascinados. Albee penetra en las capas superficiales de nuestra personalidad consciente y, usando las escaleras misteriosas del inconsciente, alcanza la ciudadela de nuestras certezas, y las dispara llena de signos de interrogación".<sup>13</sup> Albee tiene muchas salidas de escape.

Tom F. Driver rechaza todo el teatro de Albee. Establece que el público ha alabado "los trabajos mediocres de Edward -- Albee como si fueran excelentes. Han convertido al autor de seis obras malas en un hombre famoso y rico".<sup>14</sup> Luego: "Remendar y coser es la marca del estilo de Albee, si a los malos hábitos se le puede llamar estilo".<sup>15</sup> Y para culminar su ensayo: "Norteamérica ha encontrado en él su propio dramaturgo. Es un sueño".<sup>16</sup>

tered into and experienced without predetermination of how a play is supposed to go". Louis Calta, "Albee Lectures Critics on Taste". New York Times. March 23/65, p. 31.

13. "Does Albee offer any answers? He does not. He pinions the absurdities of life, its iniquities and iniquities, focuses his microscope upon it, and leaves you to react. But no one comes out of the theatre with all of his own psychological blinders and colored glasses still in place. And therein lies --- the reason we are disturbed and puzzled at the same time as we are fascinated. Albee penetrates the superficial layers of our conscious personality and, using the mysterious escalators of the unconscious, reaches the citadels of our certainties and shoots them full of question marks" Abraham N. --- Franzblau, "A Psychiatrist Look at Tiny Alice". En: Bigsby. Edward Albee. Ibid., p. 111.
14. "... the mediocre work of Edward Albee as if it were excellence. They have made the author of six bad plays into a man of fame and fortune". Tom F. Driver, "What's the Matter with -- Edward Albee?" En: Bigsby. Edward Albee. Ibid., p. 99.
15. "Patching and stitching is the mark of Albee's style, if bad habits may be called a style". Ibid., p. 100.
16. "In him America has found its very own playwright. He's a ---- dream". Ibid., p. 103.

El propio Albee ayudó a cimentar una leyenda negra contra su persona y su teatro. Él provocó la reacción negativa de muchos críticos, partiendo de esa inconsistencia que demostraba, no sólo en las defensas que hacía de las críticas negativas, sino, también, de algunos de sus ensayos, y de su posición de no querer brindar soluciones últimas que provoquen un cambio al sistema. El primer ensayo que Albee escribe es "¿Cuál teatro es el del absurdo?", donde intenta explicar su concepto de dicho movimiento. Esto logra, inevitablemente, que los críticos se aferren, aún más, a la idea de que Albee es un discípulo de los "absurdistas" europeos. Dos años más tarde escribe "Who's Afraid of the Truth?" -¿Quién le teme a la verdad?-, donde insiste por una verdadera visión de parte de los críticos. Nunca ha podido hacer -- las paces con la crítica.

Es así como aparecen artículos, críticas y ensayos de todo género alabando o atacando a Albee, y aludiendo al título de sus obras. La fórmula de utilizar el nombre de Albee con el título de sus obras, o el nombre de un acto, comienza desde que apareció su primer ensayo. Veamos algunos ejemplos:

1. Allan Lewis, "The Fun and Games of Edward Albee". Op. cit. ps. 81-98.
2. Jordan Miller, "Myth and the American Dream". Modern Drama. VII, i (sept., 1964), ps. 190-198.
3. Elizabeth C. Phillips, "Albee and the Theatre of the Absurd". En: Tennessee Studies in Literature. X -1965-, ps. 73-80.
4. Los ya citados: Richard Schechner, "Who's Afraid of Edward

Albee". ps. 62-65; Alan Schneider, "Why So Afraid?", ps. 66-68, y el de Tom F. Driver "What's the Matter with Edward Albee?", ps. 99-103. Este es el trabajo más increíblemente injustificado que se le pueda hacer a un dramaturgo como Edward Albee.

5. Stuart W. Little, "The Importance of Being Edward Albee".

En: Off-Broadway: The Prophetic Theater. New York, Coward, McCann and Geoghegan, Inc., 1972, ps. 216-228.

6. Nosotros mismos, en la elaboración de esta tesis, mezclamos el nombre de Albee con el título de dos de sus obras: ¿Quién le teme a Edward Albee?, con el sub-título: Balance delicado de un "enfant-terrible".

Es esta inconsistencia de Albee, el no querer afrontar responsabilidades por el temor de que lo tilden de moralista, lo que causa que los críticos reaccionen en la forma como Schechner y Driver lo hicieron. Al verse acorralado, el mismo Albee se cuestiona si es que él está asumiendo una actitud defensiva: "Si una obra es confusa y turbia en sus ideas, entonces es una obra mala. Pero si una obra exige un poco del auditorio, incluyendo a los críticos, creo que no es un fracaso de parte de la obra. ¿O acaso me estoy volviendo defensivo?"<sup>17</sup> Albee construye su propia fosa, creada por un talón de Aquiles débil y vulnerable. La crítica lo reconoce así, y por eso, lo ataca.

Cuando Miller u O'Neill desmantelan la sociedad nortea

17. "If a play is confused and muddle in its thinking, then -- that's bad writing. But if a play demands a little bit from

americana, no sólo enjuician su conducta desordenada, sino además proponen, aún dentro del liberalismo político y la tradición cristiana, un cambio de conducta de sus personajes, que, de no tenerlo, enloquecen o mueren; Albee es más bien como un cineasta que vende un producto erótico por el erotismo en sí -consumo-, y no por el deseo de cambio. Un alto porcentaje del teatro, la literatura y el arte contemporáneos son ejercicios de este tipo: violencia, crimen, sexo, degradación, no dirigidos al desenmascaramiento de cierta condición humana que contiene eso y lo practica sin control, sin poder superarlos, sino precisamente desarrollados para contribuir al enmascaramiento de lo que pudiera ser el ser humano: Albee presenta al hombre y evade la responsabilidad sobre lo que él pueda hacer para lograr un cambio; al contrario, Miller y O'Neill presentan al hombre dentro de su núcleo social, conscientes de que algo anda mal, y de lo que ellos, como dramaturgos, pueden hacer para cambiarlo.

Posiblemente Albee crea que cualquier compromiso político pueda anular su función. Este aspecto no es el importante; lo importante será: ¿cómo el dramaturgo utiliza su juicio, su compromiso? Esto, obviamente, nace de las convicciones políticas y sociales -Miller y Williams- que tenga el artista. Albee carece de interés político, y el elemento social, objeto de su preocupación, se relega a un segundo plano, únicamente como un mo-

the audience, including the audience of critics, then I don't think that's a failure on the play's part. Or, am I getting deffensive?" R. S. Stewart, "John Gielgud and Edward Albee -- Talk About the Theater". En: Bigsby. Edward Albee. Ibid., p. 120.

tivo de decoración o excusa de que el asunto fue planteado. Sabemos que el compromiso político puede ser desastroso para un - artista -Miller-. Albee ni siquiera considera presentar el asunto político como una anécdota; da la impresión de que teme ser descubierto en alguna tendencia anárquica que ofrezca la oportunidad de revelar su pensamiento, o simplemente, por fácil acomodo y aceptación, prefiere "vender" su obra y ser aclamado como el mejor producto que Broadway ha podido crear para consumo general. Lo que Albee ha olvidado, si es que verdaderamente lo ha aprendido, es que la visión de la vida que tenga el artista, si es genuina y representativa de su medio social, es auténticamente suya, y el lector o el espectador deberá aceptarla en los términos que él lo exprese. No podemos partir de la premisa de que el autor tiene que estar de acuerdo con nosotros: eso, simplemente, sería tan absurdo que no cabría en mente alguna. Nos preocupamos por el "cómo está el artista comprometido" y no por el "en qué está comprometido". No criticamos a Albee por el simple hecho de hacerlo y quererle encontrar "la paja en el ojo ajeno"; no podemos condenar un juicio en el cual no creemos. Albee apunta hacia el "ojo ajeno" pero su mira no alcanza el objetivo; lanza, por conveniencia propia, la piedra sobre "el tejado de cristal del vecino", olvidándose que el suyo hace ya mucho tiempo está quebrado. Se limita a presentar la sociedad de lejos, imitando sus actitudes y acciones, retirado de su verdadera esencia; intenta cambiarlo dentro de un gran rompecabezas desordenado. El verdadero artista debe ir más allá: debe enjuiciar, no únicamente con una explicación, sino, con una resolución. El dramaturgo está obligado a involucrarse en temas políticos y

sociales de envergadura del mundo que él forma parte; debe atacar el tema sin eludir obstáculos.

El teatro es un acto social, político y religioso. La eficacia y las consecuencias son los productos que se tratan de alcanzar. Albee nos luce como el tenor lírico, espada en mano, dispuesto a salvar a la joven doncella encerrada en su torre de marfil. La esencia, la eficacia y las consecuencias se esfuman al concluir la obra. No podemos aceptar la posición de K. W. Gransden cuando, al tratar el tema del compromiso nos dice: "Todo. Nada...Es la actitud, la naturaleza generalizada de la protesta que ellos sienten impulsadas a presentar lo que es significativo".<sup>18</sup> Semejante declaración ambigua carece de lógica y de orden crítico. El arte debe, aunque sea a favor de una rosa roja, sostener y demostrar su condición y su color; de otra manera resultará una rosa descolorida y sin aroma. Si aceptamos la posición de Gransden ni siquiera sería una rosa. Si todo arte tiene un compromiso debe ser demostrado. El problema del dramaturgo actual radica entre el conflicto de su integridad artística --- frente al de cualquier compromiso que pueda presentar. Albee se mueve en este círculo y no ha podido vencerlo. Producto indiscutible de esa sociedad de consumo, opta por el camino de la integridad personal, del "crítico a la carta", que selecciona sólo la fracción que desea plantear. La crítica de Albee no genera --

18. "Everything. Nothing...It is the attitude, the generalized nature of the protest they feel impelled to make which is significant". K.W. Gransden, "Till Rome Burns". En: International Literary Annual. London, no. 1, 1958, p. 28.



actividad; su energía se pierde en la pasividad: está preocupado por las categorías de la clasificación y no por las perspectivas de la observación.

Albee no ha podido integrar al artista y su obra: su trabajo se convierte en algo subjetivo, preocupado por logros de ocasión oportuna. Mantiene su "juego" hasta el final: en la mano izquierda desea ser el dramaturgo rebelde y el artista, y en la derecha, el hombre condescendiente y mercenario. Es el artista que martilla gran cantidad de clavos, sin dar enteramente en sus cabezas. Albee es un disidente, pero queda al margen; su pasividad lo disocia de la realidad.

El método empleado por Albee es el apropiado para dar la impresión ligeramente absurda de la continuidad de la vida, convirtiéndose, no obstante, en una falsificación insípida de la esencia y continuidad de esa verdad. El cielo de la vida no es su esfera; lo real es mera apariencia simbólica.

## CONCLUSIÓN

"En los últimos siglos hemos desarrollado un tipo de literatura especial. La llamamos moderna y la distinguimos solamente de la contemporánea; - por cuanto lo contemporáneo recurre al tiempo, lo moderno se remite a la sensibilidad y al estilo, y, así como lo contemporáneo es un término de referencia, lo moderno es un término de empleo delicado y de discernimiento. La literatura modernista parece llegar a un final, aunque, de ningún modo, podemos estar seguros; así hay críticos que argüirían que, dada la naturaleza de nuestra sociedad, el período moderno no desaparecerá". 1

1. "In the past hundred years we have had a special kind of literature. We call it modern and distinguish it from the merely contemporary; for where the contemporary refers to time, the modern refers to sensibility and style, and where the contemporary is a term of neutral reference, the modern is a term of critical placement and judgment. Modernist literature seems to be coming to an end, though we can by no means be certain and there are critics who would argue that, given the nature of our society, the modern period cannot come to an end". Irving Howe. Literary Modernism. Op. cit., ps. 12-13.

Tomando como tema el desarrollo de la experimentación - en el teatro moderno, nos enfrentamos a la realización de este - estudio sobre el teatro de Edward Albee, y al surgimiento de lo que llamamos el Nuevo teatro norteamericano, productos indiscutibles de la inconformidad que apareció a partir del holocausto producido por la Segunda guerra. Estados Unidos, país que no sufrió en carne propia este derrumbamiento de las estructuras físicas y mentales, fue tocado con el germen de la incomunicación. Era necesario crear una nueva forma de expresión escénica. El nuevo teatro respondió con creces.

Hemos tratado de rastrear los orígenes históricos del movimiento de la vanguardia de la posguerra en Estados Unidos. Hemos cubierto también los antecedentes del teatro experimental remontándonos a lo que comunmente, valga la insistencia, se dio por llamar "el teatro del absurdo" europeo. Fijar fechas e influencias para los movimientos siempre presenta problemas y supone ambigüedades. No siempre la abundancia significa novedad. No ha sido un trabajo de monografía histórica; simplemente hemos intentado delinear influencias decisivas, las necesarias, y no las fabricadas para complicar el desarrollo de creación de dichos movimientos. El proceso es análogo uno al otro. Las influencias del pasado crearon el nuevo teatro de la posguerra europea; tanto como este teatro influyó en parte en la conciencia colectiva de los dramaturgos norteamericanos para crear su nuevo teatro.

Demasiado conocidas son las obras de Albee como para -- que haya sido necesario rastrear, con citas textuales, un esque-

ma básico de la trama argumental. Nuestro propósito consistió en desentrañar las determinaciones conscientes o inconscientes que Albee desea retratar en sus obras. Creemos, dentro de nuestro balance delicado al trabajo que desarrollamos, que logramos nuestros objetivos y que nuestras ideas básicas quedaron suficientemente comprobadas. Veamos:

a. Albee es sólo un producto generacional hábilmente vendido a BO por un sistema, debido a las características "exóticas" -homosexualidad, frustraciones, criminalidad, hipocresía, etc.- de su producción. Actualmente no se vendería por sólo eso.

b. Su teatro no es "absurdo" a la manera europea, porque Estados Unidos no es Europa.

c. Posee recursos dramáticos suficientes pero no extraordinarios.

d. Procede a una confesión pública de sus propias características de conducta y las de la sociedad, pero no considera -- su modificación.

Sabemos que la verdadera función del filósofo no es dar seguridad a su interlocutor, sino por el contrario, el filósofo es alguien que provoca, inquieta, molesta. Albee no es un filósofo, y debe, enunciando una tesis formal, tomar una posición -- frontal al sistema de vida al cual pertenece. No tiene una opinión completa sobre su sociedad. Está preocupado por presentarnos la realidad social que él considera es la aceptable y no nos da la oportunidad de apropiarnos de nuestros propios criterios de esa realidad total. Por eso no es un filósofo. El filósofo se preguntará por el proceso de constitución de las categorías de -

esa realidad, por la función específica que cumplen en esa sociedad determinada. Albee se limita a una serie de encadenamiento de ideas de un sector determinado. Así, indiscutiblemente, fracasa en el intento de apropiación de la realidad. La obra de Albee no impacta en forma permanente y profunda. El fantasma de la persecución del macartismo le impide liberarse completamente para superar su estado de sufriente angustia y alcanzar un desarrollo pleno que le permita construir una sociedad justa. Sólo reconociéndose como hombre enajenado es que se puede sufrir un cambio estimulante, que le permita interrogarse a sí mismo, para alcanzar dignidad. Albee no intenta obtener estos resultados; tampoco desmenuza y analiza su sociedad, a fin de ofrecer a sus contemporáneos una alternativa de combate contra el prejuicio, el odio y el indiscriminado sometimiento a los falsos valores - que tornan al hombre codicioso, trivial, mezquino, falso y vacío, en franca alteración de su auténtica naturaleza humana.

Albee representa al hombre que dócilmente sostiene el capitalismo, que desea consumir más, con gusto "standarizado" -- de fácil satisfacción, que se supone libre y autosuficiente, pero que siempre está dispuesto a ser manejado, ser cumplido y -- funcional. Albee está enajenado de sí mismo, de sus semejantes, de la naturaleza. Sus fuerzas están al servicio del máximo beneficio económico imperante en el mercado y su terror a la soledad le impide re-crearse a solas consigo mismo. Todo es objeto de intercambio y consumo:

a. Daddy cree, de manera equivocada, que tener éxito, poder y riqueza, de acuerdo a su determinado "status", es el ca-

mino conveniente para que se le ame y respete.

b. Mommy y la Sra. Barker se sumerjen en todas las proezas triviales por resultar físicamente más atractivas y seductoras, imitando el patrón de belleza inspirado por la publicidad. Algunos de los caracteres pretenden mejorar su conversación -Peter, Mommy-, tener buenos modales -la Sra. Barker-, conocer el arte de la persuasión -Jerry, la Enfermera, Martha-, aparentar ser útiles -Grandma, el Ordenanza-, inofensivos y modestos -Tobías, Julián-, lo que convencionalmente los impulsa a creer de que así serán dignos de ser amados. Todos quieren comprar, abasteciendo el alienado ego de la masa consumista.

c. Todas las mujeres -exceptuando a Grandma- enloquecen con las cualidades que la mercadotecnia enlista para que tengan demanda y puedan cambiar como varía la moda. Así, una mujer que bebe, fuma y es sexualmente emprendedora, resulta fascinante. La falla de Albee estriba en que nos quiere hacer creer que es en todos los sectores de la sociedad norteamericana. Creemos que actualmente resulta mejor cotizada una belleza más recatada y doméstica.

De igual manera Albee desarrolla el tema del amor:

a. Las mujeres de Albee son frías y sólo se aman a sí mismas, dentro del concepto freudiano, de manera narcisista, se aman ellas mismas en el otro, dominando y controlando la felicidad. Al ser poseída le debe amor a su propietario.

b. Los hombres -menos Jerry- siguen siendo dependientes, alardean de su vigor, volviendo a la mujer objeto de su propiedad.

En ninguno de ellos el amor es otorgamiento, sino posesión. Solamente para Jerry el amor es un comprometerse sin garantías y entregarse en un acto de fe.

c. Para Albee el amor responde a la oferta y demanda de las leyes del mercado capitalista. Nunca debe aprenderse con pasión. Albee confunde el fin con los medios: el amor no es el resultado de la satisfacción sexual, sino al contrario, la felicidad sexual es el resultado del amor.

d. Otro concepto erróneo es aquel donde el amor es -- visto como un sistema de colaboración en que dos personas se -- adaptan a las reglas del juego -Peter y su esposa, Mommy y ---- Daddy, George y Martha, Nick y Honey, Agnes y Tobías, etc.--, pa ra conservar prestigio, superioridad y mérito. Todos confunden su conducta afectuosa y complaciente con el genuino amor. Misóginos continuos se manifiestan emocionalmente inválidos de por vida.

e. En ninguno de los personajes de Albee existe la -- ternura. Este sentimiento generado por el hombre dentro de sí -- mismo, representa una cualidad esencialmente humana. Al experimentar ternura, no desea nada de la otra persona, ni siquiera -- reciprocidad, ya que no está circunscrita a ningún sexo ni edad.

f. La experiencia central del amor sólo es posible -- cuando dos personas se comunican desde el núcleo de su existen-- cia, experimentándose a sí mismos desde el centro de sus exis-- tencias. Este proceso nunca ocurre en los caracteres de Albee.

¿Cómo esperar que autómatas alienados de sí mismos, -- caricaturas de una sociedad fatigada por el exceso de confianza, manso rebaño de seres consumistas, sean capaces de amar, de ---

ofrendar, desafiar y luchar? Se hace necesario e imperioso que esa estructura social sufra un cambio radical. Albee no logra materializar la denuncia a las reglas del juego para establecer nuevas categorías sociales. Nunca alcanza el nivel de crítico-social demoníaco comprometido con las cuestiones candentes de su tiempo.

Lo mismo sucede con el lenguaje:

a. No podemos hablar de un objetivo social y político dentro del lenguaje presentado por Albee, como recurso que se utiliza para desenmascarar al sistema. Hay una concepción algo ingenua y escapista de la verdadera significación del idioma.

b. Albee presenta el lenguaje trabajado y elaborado por el poder; cómo una sociedad produce estereotipos que luego esa misma sociedad consume: Peter, la Sra. Barker, el Cardenal, el Abogado.

c. La relación lenguaje-ideología está ausente. Es clara esta posición de Albee ya que así elude la responsabilidad de tener que analizar el proceso de constitución del sujeto. La vía franca se la construye una vez más el dramaturgo.

d. La interpretación de un texto no puede ir dirigida hacia un sentido sino la apreciación de su plural donde sea significativo, sin olvidar el gran conjunto final. Albee, al igual que Esslin, abre su obra a diversas interpretaciones, pero introduce, con sobrada intención, el juego de la evasión que se extiende desde el uso del lenguaje hasta el mundo interior de los caracteres.

e. Albee acierta a escribir fragmentos de la propia -



cotidianidad de la clase media-alta norteamericana; lo que no logra es la coexistencia con el lector o espectador.

f. El lenguaje de Albee es todo un mosaico de reacciones; no le interesa herir o seducir; no es, por definición, subversiva. Se ha dedicado a demostrar a los sujetos de una sociedad alienada en su lenguaje no como símbolo de poder. El individuo queda atrapado en el robo del lenguaje, eludiendo la respuesta a la pregunta formulada.

Asimismo elabora la relación hombre-consumo:

a. Establece que el sueño del bienestar material -Mommy- no conduce a la felicidad, sino que es sólo eso, una ilusión.

b. Lo que vive es el poder de la organización -la editorial donde trabaja Peter, el hospital de Memphis, la casa de adopción de la Sra. Barker, el emporio de BO de Fam, la universidad y la figura del padre de Martha, la iglesia, el tribunal- y la empresa de La pequeña Alicia, el hogar de Agnes, donde el hombre es un esclavo, en lugar de ser su dueño.

c. Albee presenta al ser que desea consumir cada vez más -Peter, Mommy, Sra. Barker, el Cardenal- y cuyos gustos pueden orientarse y anticiparse fácilmente, que encajen dentro de la maquinaria social sin fricciones. Es el hombre enajenado -Jerry, Julián-: sus actos y sus propias fuerzas están por encima y contra él; le gobiernan en vez de ser gobernadas.

d. El hombre enajenado se considera a sí mismo no como el portador de sus propias fuerzas y bienes -George, Nick, Julián-, sino como una "cosa" empobrecida y dependiente de otras

cosas que le son ajenas. Es el prisionero de las circunstancias económicas y políticas que él mismo ha creado.

e. Presenta al hombre atrapado en el consumo sostenido, en el "loco" por el consumismo. Es el autómatata que sin el menor placer auténtico consume cualquier artificio que surja.

f. El sexo se convierte en otro objeto de consumo ---  
-Nick-.

g. El hombre es sólo una minúscula y bien engrasada tuerca de la maquinaria consumista. A pesar de tanta lubricación el hombre se ha vuelto impotente, ineficaz, infeliz.

h. El hombre, maniatado dentro de su propia angustia, se ve incapaz de sentir la menor satisfacción real o interés -- por la vida -el Joven- y todo lo hace por dinero.

i. Todos los caracteres carecen de un sentimiento de identidad, porque ninguna de sus sensaciones o pensamientos brotan de sí mismos, ninguno es auténtico.

j. El hombre, en su pasión desbordada por el consumo, se transforma a sí mismo en una mercancía.

Albee presenta estos puntos con claridad y eficacia; lo que no logra, o no desea lograr, es el resultado inmediato -- que motive un cambio en esa sociedad. Está atado a los moldes establecidos y no da el primer paso que indique el camino hacia una re-estructuración en todas las esferas. Un cambio restringido a una sola esfera -el consumo- sólo conduciría a una avenida recta hacia el infinito. El hombre es producto de las circunstancias, pero las circunstancias también son producto del hombre.

Veamos:

a. En Un balance delicado, Tobías y su familia viven en una mansión en un suburbio-infierno -al igual que Alicia-. En ese infierno-mansión hay muchos cuartos-jaula donde podrían estar todos los caracteres de ambos ciclos, prisioneros del -- gran zoológico de la vida diaria. Aquí Albee completa el ciclo que comenzó con La historia del zoológico, se fortaleció con -- ¿Quién le teme a Virginia Woolf?, amplió su horizonte con La pequeña Alicia, para volver a encerrar a sus caracteres en su zoológico privado: Un balance delicado.

b. La evolución del personaje femenino dominante lleva a Albee a su máxima creación: la Enfermera es el embrión que crea a Martha -culminación de la violencia-, para terminar en - el grito desesperado -fragmentado- de Agnes, donde la única --- piel que Tobías ha tocado es la suya, seca y fría. El veneno es tá presente en cada una de las jaulas.

c. Albee insiste en la carencia de amor en todos sus caracteres; el ciclo se reinicia en cada obra: comienza con -- Jerry, se trasplanta al Joven, se experimenta con Nick, y se -- fragmenta con Tobías. Julián-Alicia no es una excepción, y la - Enfermera, obsesionada por su enfermedad de no poder amar, completan el ciclo de una conexión extraña y de por sí solitaria: el fracaso del amor físico, el amor sexual, símbolo de amor de Albee. Todos son unos fracasados sexuales. El más patético de - todos es Tobías, quien al no poder culminar su acto sexual se - refugia en el vientre de Agnes. ¿No podría ser este el mismo -- símbolo que Albee utiliza en su primera obra, donde Jerry, en - su imposibilidad de amar, acepta el acto de amor con el perro - solamente porque sus miradas se encontraron por más de veinte -

segundos? Albee, sin lugar a dudas, culmina ambos ciclos.

d. Mommy se conforma con la apariencia del amor, del sexo: la realidad no cuenta. La concha carente de amor del Joven la complace y la culmina como mujer. Este aspecto es el que Albee no logra superar. Siempre abandona a sus caracteres en la copia de sí mismos, en la imagen que desean aparentar, no colocándolos dentro de una forma de vida. Se limita a fragmentar, olvidándose que en esa mansión que es su obra toda, también existen otras jaulas que podrían abrirle un horizonte más amplio para poder culminar su crítica.

e. La máscara de aislamiento y la soledad aparece como una muletilla que Albee utilizará en ambos ciclos. El colapso de los valores es, por consiguiente, trasladado a toda la cultura occidental. ¿De dónde Albee sacó esta teoría horripilante? Ni siquiera, aun cuando se esfuerza en decir que critica a su sociedad, podría aplicarse, como un ejemplo vivo, a todos los sectores de Norteamérica.

Al Albee utilizar el recurso de los "juegos", en una cultura fragmentada que no tiene valores predeterminados, crea un mundo limitado con precisión, estrechamente organizado con reglas y valores absolutos. Constituye una sociedad que actúa unida voluntariamente de acuerdo con el orden que prescriben las reglas. Dentro de esta regla es como logra unir sus caracteres. Necesita del juego para que se lastimen, una arena de juegos malignos, para que cada cual llegue al otro: el contenido de los juegos permite que las partes se embistan entre sí revelando la naturaleza de sus vidas. Cada juego tiene por resulta-

do una incursión por el mundo privado del individuo. Se crea -- una cultura en miniatura con reglas, convenciones y un sistema de valores. Lo que le criticamos a Albee es esta insistencia al juego hasta el final. Si cada juego representa una respuesta al desafío del antagonista, ¿cuándo Albee podrá situar su obra en el juego final de la verdad y la realidad? La obra continuará "ad infinitum" en el juego del "ustedes jugaron el suyo... ahora es mi turno".

APÉNDICE BIOGRÁFICO<sub>1</sub>

"No le digan nada a los bastardos. No les puede importar. Díganles que na cí hace dos años, hijo de un caimán y de una esclava negra, en la Conferencia de paz de Ginebra".<sub>2</sub>

"Ningún hombre es él mismo, es la suma de su pasado. No existe tal cosa como el fue, porque el pasado, es".<sub>3</sub>

1. Para la redacción de esta biografía se emplearon las siguientes fuentes:

- a. Ronald Hayman. Edward Albee. New York, Frederic Ungar Publishing Co., 1973, ps. 1-2.
  - b. Gilbert Debusscher, Op. cit., ps. 7-10.
  - c. Jean Gould. Modern American Playwrights. Op. cit., - ps. 247-261.
  - d. Richard E. Amacher. Edward Albee. Op. cit., ps. 13-24.
  - e. Brooks Atkinson, "A Double Bill Off-Broadway". New York Times, January 15/60, p. 37.
  - f. Arthur Gelb, "Dramatist Deny Nihilistic Trend". Op. cit., p. 23.
  - g. Howard Taubman, "New Voice on Broadway". New York Times. October 15/62, p. 33.
2. "Don't tell the bastards anything. It can't matter to them. - Tell them I was born of an alligator and a nigger slave at - the Geneva peace conference two years ago. William Faulkner. Selected Letters. New York, Random House, 1977, p. 48.
3. "No man is himself, he is the sum of his past. There is no -- such thing really as was because the past is". Frederick L. - Gwynn. Faulkner in the University. Charlottesville, University Press of Virginia, 1959, p. 84.

- h. Howard Greenberger. The Off-Broadway Experience: -  
"The Playwright: Edward Albee- Albeit!" Op. cit., -  
ps. 52-62.
- i. Myron Matlaw. Modern World Drama: an Encyclopedia.  
New York, E. P. Dutton and Co., 1972, ps. 16-17.
- j. William Flanagan, "Albee in the Village". New York  
Tribune. October 27/63, p. 27.

## 1. INFANCIA Y ADOLESCENCIA

Edward Albee nace el 2 de marzo de 1928 en Washington, D.C. Fue adoptado dos semanas después de su nacimiento por el millonario Reed Albee y su segunda esposa, Frances, veintitrés años más joven que él, naturales de Larchmont, estado de Nueva York. Se le bautiza con el nombre de Edward en homenaje al abuelo adoptivo, Edward Franklin Albee, copropietario del KEITH-ALBEE THEATER CIRCUIT, que se extendía a todo lo largo y ancho de Estados Unidos, con más de doscientas salas de representación.

La idea de la adopción surge de la madre, joven modelo y maniquí profesional. Era una mujer hermosa, alta, extremadamente locuaz y aficionada a la equitación. Su padre, por el contrario, era un hombre bajito, regordete, tímido e introvertido. Reed abandonó el negocio de su padre, al adoptar a Edward, y se dedicó a la crianza y venta de caballos pura sangre. De ahí surge toda la manía de la madre adoptiva de convertirse en una gran amazona y de que Edward fuera el mejor jinete del mundo. Frances, mujer rara y extravagante en su forma de vestir y pensar, crió a Edward encerrado en las habitaciones que le tenían reservadas en una lujosa casa estilo Tudor, bajo la vigilancia de niñeras y criados. Cosa curiosa, al morir su padre en 1963, aparece en el testamento la mención de otro hermano; no se sabe, ya que el autor nunca ha dejado en claro este asunto, si dicho hermano creció junto a él. Lo más aceptable sería supo



ner que no, dado el espíritu excéntrico y disciplinario de la madre. Deseaba poseer y dominar a Edward como si fuera la fusta de caballo que siempre llevaba en sus manos para poder expresar autoridad y dominio sobre todo lo que la rodeaba.

Se crió Edward en un ambiente de lujos, tutores, lecciones de todo -tenis, equitación, música, juegos de mesa-. Disfrutó de vacaciones invernales en Florida y viajes a Europa en yate. Le regalaban cientos de juguetes, que no compartía con nadie, ni con él mismo, ya que los almacenaba en un cuarto, y por ende, se aburría con todo ese esplendor alrededor. Los animales que deseaba se los conseguían: gatos, pericos, perros de distintas razas, conejillos, etc. Su guardarropa era extenso y surtido. Iba a la escuela con un chofer vestido de etiqueta y en un Rolls-Royce; asistía al cine y al teatro como un principito, todo de blanco, a gusto y antojo de su madre. A Edward no le interesaba nada, ni el negocio de su padre y abuelo, ni el exhibicionismo de su madre; nunca le interesó ningún deporte, sus músculos eran flácidos y engordaba con facilidad.

En 1939, a los once años, fue expulsado de la escuela - Rye County Day School, de Larchmont, y lo enviaron a Lawrenceville, estado de Nueva Jersey, con la esperanza de que cambiara -- sus modales y actitudes de niño rebelde y malcriado, distintos a las maneras de sus padres. Allí Edward hizo lo que le vino en gana: no asistía a clases, no aprobaba los exámenes, y lo único -- que le interesaba era escribir por las noches. Esto motivó de -- nuevo su expulsión un año y medio más tarde. Su madre se enojó y en un arranque de histeria lo inscribió en Valley Forge Military

Academy, en Wayne, estado de Pennsylvania. Aquí desarrolla su carácter adusto, y este enclaustramiento lo perturba de tal forma que tarda años en reponerse de esa pesadilla y recuperar su buen humor un tanto cínico y siniestro. Escribe Aliqueen, una farsa en tres actos, sobre los incidentes de unos pasajeros en un buque de turismo.

En 1943, expulsado nuevamente de la academia militar, ingresa en Choate School, en Wallingford, estado de Connecticut, donde el jovencito de quince años es aparentemente feliz, ya -- que puede trabajar a gusto escribiendo lo que se le ocurre. Su facultad creadora no causó mucha impresión a sus profesores de literatura, pero el joven era constante en su deseo de ser escritor. Redactó una gran cantidad de poesías, narraciones, cuentos cortos, y una novela de 538 páginas titulada The Flesh of the Unbelievers. Sus temas eran fácilmente identificables, conociendo, claro está, todo lo que había sufrido y experimentado. Expresaba ira, descontento, odio y venganza, desilusión y repudio en contra del dominio de las mujeres, etc. En 1945, uno de sus poemas fue aceptado y publicado por la revista literaria Kaleidograph, de Texas. En 1946 escribió Schism, una obra en un acto acerca de un joven desilusionado con los cánones del catolicismo. Fue publicado en el Choate Literary Magazine, en mayo de 1946. De Choate pasó al Trinity College, en Hartford, estado de Connecticut, donde permaneció por espacio de año y medio. Actuó en una obra de Maxwell Anderson, The Masque of Kings, pero descubrió, para satisfacción personal, que su interés en el teatro no estaba en el campo de la actuación. Tampoco había desper-

tado en él el deseo o voluntad de escribir únicamente para el teatro. Su interés en la poesía y el verso era superior a todo otro gusto literario. Por negarse a asistir a las clases de matemáticas, las cuales aborrecía, y a las clases de religión, -- que detestaba, fue obligado a que abandonara el colegio a mediados de 1947.

A los diecinueve años, 1947, va perdiendo la tendencia a engordar y adquiere un toque de hombre distinguido y gallardo, un tanto altanero, que manifiesta ahora, en cierta manera, la forma como había sido criado y educado en su infancia. Desarrolló un carácter serio, raramente reía a carcajadas, y su ingenio, rápido y preciso, no tardó en mostrar indicios sarcásticos y cínicos. Orson Welles era el modelo a imitar. Consiguió un trabajo de escritor sobre material para programas musicales radiales, y pudo comenzar otra novela de la que llegó a escribir unas doscientas páginas. Rompe definitivamente con los lazos familiares en 1948, después de una serie de irregularidades, peleas y discusiones con su madre, ya que ésta no aceptaba su forma de vida, sus actitudes, y en especial, sus amistades, que ella no podía entender. Se refugia en Greenwich Village, ciudad de Nueva York.

## 2. LA CIUDAD DE NUEVA YORK

Tras su partida, Edward comenzó su época de cimentación propia, el formarse solo en dos ambientes que desconocía por completo: la ciudad de Nueva York y el "Village". Recibía -

una pensión de doscientos cincuenta dólares al mes, proveniente de una herencia adelantada de cien mil dólares que le otorgó su abuela paterna, de modo que pudo vivir a sus anchas y escribir a entera satisfacción. Esta pensión la disfrutó hasta los treinta años, en que entró en plena posesión del capital que restaba. A pesar de esa entrada monetaria que lo convertía en el joven más rico del "Village", Edward consiguió una serie de trabajos temporales que le ayudaban a sobrevivir en la ciudad y así podía costearse todos los vicios y extravagancias que deseaba. Trabajó como ayudante de oficina -office boy- en una agencia de publicidad, vendedor en el departamento de discos de la tienda -- Gimbels, de mesero en el Manhattan Towers Hotel, y de mensajero del Western Union, trabajo que retuvo por espacio de tres años. Esta fue su experiencia mayor en la ciudad. Conoció gente de todas las razas, religiones, edades, de distintos niveles sociales, y pudo, para así incrementar más su dominio y conocimiento del carácter de las personas, entrar en las casas y apartamentos de los usuarios. Al mismo tiempo estudió por espacio de seis meses en la Universidad de Columbia unos cursos de literatura, pero, por no variar su conducta de insatisfecho, rechazó todo orden y disciplina académica, y abandonó sus estudios definitivamente. Todo el conocimiento que adquirió de ahí en adelante lo logró por esfuerzo propio. Se enlistó en el ejército, no combatió, y lo único que realizó, con cierto grado de seriedad, fue el estudiar ruso y el escribir artículos para revistas militares. Se mantuvo escribiendo versos hasta que cumplió los veintisiete años.

Con su arribo a Nueva York conoció a William Flanagan,

compositor y musicólogo, con quien compartió la existencia por nueve años. Flanagan lo presentó a Thornton Wilder, quien dio algún aliento a su obra poética y lo entusiasmó para que escribiera teatro. Albee permaneció dos meses junto al viejo escritor pero tardó unos años en decidirse a escribir exclusivamente para el teatro. W. H. Auden le propuso que abandonara la poesía un tanto erótica y escribiera versos pornográficos, lo que resultó desalentador y frustrante para el joven escritor.

Albee vive a sus anchas, derrocha dinero, se aparta de las buenas costumbres y formas de vida en que fue educado, vive en un apartamento sin agua caliente que olía a comida descompuesta y a vahos de alimentos gatunos, húmedo y deprimente. Todo esto, añadiendo la portera grosera y su perro, lo describe en su primera obra, La historia del zoológico. Agrega a su diario vivir un modo de vida desmesurado, fiestas en departamentos desconocidos y gente extraña, orgías nocturnas que se tornan veladas aburridas y tediosas. La ciudad se convierte en su gran departamento, camina por sus aceras a altas horas de la noche, lee el periódico en el Central Park, y toma el sol en Washington Square. Esa búsqueda y el dejarse arrastrar, dando tumbos por la ciudad, corre a tono con toda la problemática social de la ciudad de Nueva York que va, desgraciadamente, a la deriva y a su destrucción.

En los alrededores de la plaza Washington Square, Albee observa cómo se va alterando ese lugar de un ambiente familiar a un sitio donde todo el mundo puede hacer lo que quiera. André --

Kertész, fotógrafo profesional de origen húngaro, recoge en su libro de fotografías<sup>4</sup> la historia gráfica de la transformación de esta plaza desde mediados de los años treinta hasta la década de los años sesenta. Primero nos presenta un lugar apacible, acogedor, sitio de tertulias y juegos de mesa con espacio suficiente para que la gente pueda asolearse sin necesidad de molestar o ser perturbado. Repentinamente, en el período de la posguerra, aparece la escena de la desolación, del vandalismo y del depósito de basura en los alrededores. Un flautista toca su instrumento y nadie lo escucha ni observa; todo el mundo pasa y lo ignora. Otros bañan sus perros en la fuente, los borrachos y jóvenes --- "existencialistas" duermen plácidamente sin importarles un bledo el ornato o la salud pública. Parejas de enamorados de origen étnico mixto se besan al lado de las ancianas o la familia sentada en la misma banca. Se crea un mercado ambulante debajo del gran arco del monumento de la plaza y al terminar las labores deja un vertedero de basura. Washington Square se convierte también en una gran feria dominical donde se exhibían las señoras con lo último de la moda del buen vestir. Se hacían exposiciones, desfiles, demostraciones políticas y civiles, sacaban a relucir sus emociones y complejos, caminaban unos, corrían en bicicletas --- otros, se subían a los árboles y los destruían, o simplemente se sentaban para disfrutar un helado o tomarse un refresco. Era todo un espectáculo teatral. Pero todos disfrutaban del lugar y -- respiraban el aire de la ciudad, que estaba, ya para ese enton--

4. André Kertész. Washington Square in Photos. New York, Grossman Publishers, 1975.

ces, completamente contaminado. Toda esta transformación la sufrió la ciudad de Nueva York más que cualquiera otra ciudad en Estados Unidos. Albee la observó, con sus ojos escrutadores, y logró interpretar ese cambio, esa enajenación y locura colectiva. Los trasladó al teatro e impactó al público y a la crítica, acostumbrado el primero al teatro fácil de revistas musicales, y la última al teatro realista, poético y de desigualdad social de Williams, Miller e Inge.

Ya para 1957, Albee casi no escribía y bebía en demasía. No salía de noche y se encerraba en su cuarto. El desconcierto, el aturdimiento y la soledad lo llevaron a escribir su primer drama, sobre un joven desesperado y solitario en la ciudad de Nueva York. Con todo el cúmulo de experiencias personales, y el cambio surgido en la sociedad donde vivió, va creando toda una serie de personajes. Incorpora nuevos "juegos" que culminan en su primera obra de gran extensión, ¿Quién le teme a Virginia Woolf?

Después de la Segunda guerra, a la ciudad de Nueva York la bautizan con diferentes nombres. Se le conoce como: "Organic City" -Ciudad sistematizada-, "urban sprawl" -desparramamiento urbano o el ciudadano que se divierte desordenadamente-, "Violence City" -Ciudad violenta-, "Strike City" -Ciudad de la huelga-, "Welfare City" -Ciudad del bienestar público (manten--go)-, o "Bank City" -Ciudad de los bancos-.<sup>5</sup> Otros nombres co-

5. Nathan Glazer. Cities in Trouble. Chicago, Quadrangle Books, 1970, ps. 19, 55, 65, 120 y 122.

nocidos son: La babel de hierro, La ciudad de los rascacielos, -  
 La ciudad del "barrio", El gran "ghetto", "Wall Street City" ---  
 Ciudad de la bolsa de valores-, etc.

Albee logra ver una ciudad cambiante en toda su estructura. En el período de la posguerra comienza la llegada de la --- gran masa de negros norteamericanos que querían salir de los estados del sur huyendo de la discriminación racial y la desigualdad social; al mismo tiempo, irrumpen los puertorriqueños y latinoamericanos inmigrantes y, para los primeros años de la década - del cincuenta, ya se conocía a Nueva York como "la ciudad que se convertía en negra" -"turning black city"-.<sup>6</sup>

### 3. HECHOS RELEVANTES DURANTE "LA DÉCADA DE FORMACIÓN"

(1948-1958)

Para finales de los años cuarenta y principios de los - del cincuenta, ya el sistema de televisión había desplazado al ci ne y al teatro en la preferencia del público. Aparece la T.V. en color. El individuo se encierra en su casa o departamento un año y desconfiado; es el "tonto útil" al servicio y órdenes del sistema televisivo que le daña el cerebro con su publicidad a man-- salva e insistente consumismo. Surgen series como Gunsmoke --- (La ley del revólver), que dura alrededor de veinte años en la - T.V. comercial, donde la violencia impera, y Payton Place, nove-

6. David Maldwyn Ellis New York: State and City. New York, Cornell University Press, 1979, p. 39.



la adaptada para la televisión, que presenta la radiografía --- cruel y cruda de un pueblo y cómo va desintegrándose. La T.V. - también proclama la doctrina de la "unidad familiar", con el -- único propósito de incrementar el consumo doméstico, retener al televidente en su celda de modo que encuentre una excusa para - excluir al vecino o amigos del sagrado círculo de la intimidad. Mientras más sofisticados y cómodos se tornan los placeres do-- mésticos, las relaciones públicas intercomunitarias van decli-- nando.

Una prensa puritana hecha a la medida del New York Ti- mes, expulsa a su jefe de la sección fotográfica, sólo porque per- mite una foto en primera plana de Marilyn Monroe besando a Joe -- DiMaggio, el astro beisbolero. Guy Talese nos narra este inciden- te: "La boda de Marilyn Monroe y Joe DiMaggio, en enero de 1954, carecía de importancia para el Times, pero era noticia, y merece- dora de una breve reseña que apareció en la página 21, y se deci- dió usar una fotografía de la pareja. Así, John Randolph, jefe - de la sección fotográfica, eligió una foto al azar. Aparecía --- Marilyn Monroe con su cabeza hacia atrás y sus labios ligeramen- te abiertos, y a Joe DiMaggio con labios provocadores y ojos ce- rrados. Parecía que nada particular o excepcionalmente vulgar ha- bía en la foto -al menos eso creía Randolph-. A la mañana siguien- te, John Randolph -como asimismo varias docenas de redactores-, quedó sorprendido al enterarse de que la fotografía había desen- cadenado una "tormenta" en el despacho del editor, y de que él, Randolph, ya no era el jefe de la sección fotográfica. De momen- to no podía darle crédito. Por supuesto, ciertamente, los críte- rios del Times sobre sexo no tenían nada de amplios. Era igual--

mente cierto que el Times permanecía en la época victoriana".<sup>7</sup> En 1954 se decía que "el sexo es la maldición del Times".<sup>8</sup> Un hecho parecido presenta Albee en La historia del zoológico, en cuanto a la salud y buenos hábitos se refiere. Es el momento en que el personaje Jerry hace referencia al uso del cigarrillo y sus efectos nocivos y afirma lo leyó en el "Times Magazine".<sup>9</sup>

En el período 1950-1955 irrumpió en la escena política Joseph R. McCarthy, quien monopolizó la atención pública acusando de traidores a la administración del presidente Harry S. Truman y a la de su sucesor, Dwight D. Eisenhower. Acusó también a la prensa y a más de cien senadores y representantes, fueran republicanos o demócratas. Es el agitador intelectual que conduce al enjuiciamiento y condena de muerte en 1953 del matrimonio de Jules y Ethel Rosenberg, por ser espías soviéticos.

7. "The marriage of Marilyn Monroe and Joe DiMaggio in January of 1954, was not momentous news to The Times, but it was news and a brief account of the ceremony was scheduled for page 21, and it was decided to use a photograph of the couple. So, John Randolph, picture editor, routinely picked one picture from out of the pile. The picture showed Marilyn Monroe with her head back and her mouth slightly open, and DiMaggio with his lips puckered, and his eyes closed. There seemed nothing particularly vulgar or exceptional about the picture -at least Randolph did not think so-. The next morning, John Randolph was no less surprised than dozens of other Timesmen to hear that the picture in The Times had caused a "great flap" in the publisher's office, and that Randolph was no longer The Times' picture editor. Randolph at first could not believe it. Of course, it was true that there was an incredible double standard where sex was concerned at The Times. It was equally true that The Times remains comparatively Victorian". Guy Talese, The Kingdom and the Power. New York, The World Publishing Company, 1969, ps. 217 y 218.

8. "...sex is the course of The Times". Ibid., p. 218.

9. Edward Albee. Two Plays. Op. cit., p. 13.

Estos acontecimientos, entre otros, son los que hacen que se transforme todo un país y la sociedad que lo conforma. - Albee estuvo presente y formó parte de esa gran masa humana ambulante. Todos estos hechos vividos en carne propia se desdoblaron en su personalidad y un modo de desquitarse es recrearlos en su mente y trasladarlos a la producción dramática. Es así como --- Albee estructura sus obras, dándose entera cuenta de la significación de sus personajes que representan el conflicto de su propio ser, de su drama frente a la vida.

Albee tardó diez años -de 1948 a 1958- en madurar. Recogió datos, observó, analizó y sufrió esa transformación social. Caía con frecuencia en estados de depresión continua. Un día se sentía capaz de todo, de escribir por espacio de veinticuatro horas o más, sin que pudiera explicarse bien de qué, mientras que al día siguiente preponderaba en él la inquietud y la desesperación; por eso tardó tanto tiempo en superar esa crisis.

#### 4. EVOLUCIÓN DRAMÁTICA DE EDWARD ALBEE

Durante los años de 1966 al 1980, Edward Albee ha escrito siete obras dramáticas:

- a. Box and Quotations  
From Chairman Mao Tse-Tung...1968
- b. All Over.....1971
- c. Seascape.....1975  
(Premio Pulitzer)
- d. Listening.....1975
- e. Counting the Ways.....1976

- f. The Lady From Dubuque.....1978

Ha elaborado tres adaptaciones al teatro:

- a. The Ballad of the Sad Café.....1963  
(de la novela de Carson McCullers)
- b. Malcolm.....1965  
(de la novela de James Purdy)
- c. Everything in the Garden.....1967  
(de la obra de Giles Cooper)

Albee se ha distinguido también dentro del campo del en  
sayo crítico. Algunos de ellos:

- a. "Which Theatre is the Absurd One?"<sup>10</sup>
- b. "What's It About? A Playwright Tries to Tell".<sup>11</sup>
- c. "Who's Afraid of the Truth?".<sup>12</sup>
- d. "Creativity and Commitment".<sup>13</sup>
- e. "Apartheid in the Theater".<sup>14</sup>
- f. "The Future Belongs to Youth".<sup>15</sup>

El montaje teatral en Estados Unidos es costoso. Eso -  
ha influido grandemente en los dramaturgos que prefieren elabo--

10. New York Times Magazine, op. cit., ps. 30,31,64 y 66.
11. New York Herald Tribune Magazine, op. cit., p. 5.
12. Segunda Sección Dominical New York Times. August 18/63, p.1.
13. Saturday Review. New York, XLIX, June 4/66, p. 26.
14. New York Times. July 30/67, Sec. II, ps. 1 y 6.
15. New York Times. Nov. 26/67, Sec. II, ps. 1 y 7.

rar sus trabajos en talleres colectivos -que incluyen desde el autor, productor, publicista, relaciones públicas, etc.-, para así poder abaratar los costos de producción. Es así como aparecen las representaciones improvisadas -"happenings"-, los grupos de actores rodantes, el espectáculo del "clown" en las esquinas, y los ejercicios de danza, gimnasia y música, con efectos técnicos de luz y sonido. Dramaturgos como Kopit, Richardson, Gelber, Jones, etc., desaparecieron de los escenarios de BO y de OB por no tener el apoyo financiero necesario para mantener sus obras en cartelera.

En 1967 un programa teatral de obras cortas en OB costaba alrededor de ciento treinta mil dólares. Richard Barr nos dice: "Lo que actualmente está sucediendo es que desde la guerra ha habido una revolución en el método de producir y presentar obras en este país. Con anterioridad a la guerra, en los años veinte y en los treinta, era relativamente barato el montar una obra. Con cinco o diez mil dólares, entonces, podías mostrar una producción muy respetable. Cuando uno se excedía en una producción a los veinticinco o treinta mil dólares, se pretendía algo mucho más extravagante. Después de la guerra, todos los precios subieron. La situación cambió los teatros. Las uniones demandaron más dinero para sus miembros, los impuestos a la propiedad aumentaron, y, obviamente, los costos del teatro también subieron. Consecuentemente, en vez de costar de cinco a diez o veinte mil, o aún, digamos, treinta mil dólares para financiar un espectáculo, comenzó a costar ciento quince, ciento veinte, ciento treinta mil dólares, y esto trajo como consecuencia un sistema -

que requirió productores individuales, quienes no tenían esa cantidad de dinero, a salir fuera y buscar fondos de los promotores, como los llamamos -en otras palabras, el público-. Ahora, cuando usted hace eso, súbitamente se convierte en comerciante con un negocio que tiene que cuidar, y se ha movido un poco fuera de -- una expresión de una forma de arte. Lo que resultó fue un gran descenso en el número de obras que se producían en Broadway. Recuerdo, en los inicios de Broadway, habían a menudo cien obras - en cartelera; ahora, veinticinco o treinta es una cantidad razonable".<sup>16</sup>

Es interesante la evolución que sufre OB como centro teatral. Al principio presentaban obras de principiantes interesados en el teatro como una forma de arte, y no necesariamente como un negocio. Al presentar sus primeras obras exitosas muchos dramaturgos creyeron que ya estaban preparados para enfrentarse

16. "What has actually happened is that since the war there has been a revolution in the method of producing and presenting theater in this country. Long before the war, in the twenties and thirties, it was a relatively cheap proposition to put on a play. Most producers capitalized the plays with -- their own money. On five to ten thousand dollars, then, -- you could bring out a very respectable production. When you got into a twenty-five or thirty-thousand-dollar production, you were really going for the more extravagant ones. After the war, all the costs rose. The unions demanded more money for their members, real estate taxes went up, and obviously theater costs went up too. Consequently, instead of costing from five to ten to twenty or even, let us say, thirty thousand dollars to finance a show, it began to take one hundred fifteen, one hundred twenty, or one hundred thirty --- thousand, and this brought about a system which required individual producers, who did not have that kind of money, to go out and seek funds from backers, as we call them -in --- other words, the general public. Now, when you do this, you have suddenly become a businessman with a business to care for, and you have moved a bit away from an expression of an art form. What resulted was a great decrease in the numbe--

a B0; ni ellos ni sus obras estaban listos para ese enfrenta---  
 miento. El resultado: fracaso total, y el retiro prematuro de -  
 un joven escritor con recursos suficientes como para poderse --  
 convertir en un baluarte de la dramaturgia. Es así como desapa-  
 recen de las marquesinas los dramaturgos William Hanley, Teren-  
 ce McNally, David Raepfel, Oliver Hailey, Robert Hivnor, etc.,  
 quienes no esperaron el tiempo de pulirse en OB. Todo esto, uni-  
 do al poder que ejerce la crítica comercial de los grandes rota-  
 tivos como el "Times" sobre el público, hace más difícil el esta-  
 blecerse en B0. Richard Barr nos aclara: "Si a los críticos les  
 gusta una obra, usualmente es un éxito; si no les gusta, rara --  
 vez pueden superar el desfavor crítico".<sup>17</sup>

Con Edward Albee sucedió todo lo contrario. Esperó el  
 tiempo suficiente en OB, donde representó cinco obras en un acto,  
 hasta que escribió una obra que fue considerada apropiada para -  
 B0. Tenemos que recordar que este primer intento de Albee para -  
 conquistar B0 fue planeado para representarse primero en OB. Ri-  
 chard Barr nos explica: "Así que, estábamos preocupados de que -  
¿Quién le teme a Virginia Woolf?, pudiera volverse un fracaso de  
 cinco días, es decir, que pudiera abrir martes y cerrar el sába-  
 do. Y nosotros no queríamos exponer a Albee; de este modo senti--

red of plays that were produced on Broadway. As I remembered,  
 in the early days of Broadway, there were often a hundred ---  
 plays running at a time; now twenty-five or thirty is a remar-  
 kable total". Richard Barr, "The Problems of the Producer". -  
 En: Downer. The American Theater Today. Op. cit., ps. 101-102.

17. If the critics find favor with a play, it usually meets with  
 success; if they do not like it, rarely can it rise above --  
 the critical disfavor". Ibid., p. 106.

mos que sería inteligente estrenar esta nueva obra en "Off-Broadway". Así, creímos, conseguiría amplia reacción crítica. También sentimos que, aparte de la aceptación crítica, podíamos mantener una obra de esta calidad en "Off-Broadway" indefinidamente, y - por lo tanto, mantener el nombre de Albee vivo ante el público, más que arriesgarlo a una muerte prematura, como los casos conocidos de otros dramaturgos que han llegado a Broadway quizás un poco adelantados".<sup>18</sup> Albee fue, en ese preciso instante del teatro norteamericano, el único dramaturgo que supo establecer un balance apropiado entre su producción dramática y sus respectivas puestas en escena.

18. Thus we worried that Who's Afraid of Virginia Woolf? might turn out to be a five-day failure, that is, it might open - on Tuesday and close on Saturday. And we did not want to expose Albee to this, so we felt that it might be clever to open this new play Off-Broadway. This, we thought, would get wide critical reaction. We felt also that regardless of the critics' reception, we could run a play of this stature Off-Broadway indefinitely and thereby keep Albee's name alive before the public rather than risk a premature death, like that met by many another playwright who has gone to Broadway perhaps a bit too early". Ibid., p. 106.



## BIBLIOGRAFÍA

## A. OBRAS DE EDWARD ALBEE QUE HAN SIDO ESTUDIADAS Y ANALIZADAS:

1. La historia del zoológico. Two Plays (A), New York, A Signet Book, Ist. p., April, 1963.
2. La caja de arena. Two Plays (B), New York, A Signet Book, Ist. p., October, 1963.
3. La muerte de Bessie Smith. (B).
4. El sueño norteamericano. (A).
5. Fam y Yam. (B)
6. ¿Quién le teme a Virginia Woolf?. New York, A Pocket Cardinal Edition, Ist. p., 1963.
7. La pequeña Alicia. New York, A Pocket Cardinal Edition, - Ist. p., 1966.
8. Un balance delicado. New York, Samuel French, Inc., Ist.-p., 1967.

## B. LIBROS QUE SE CITARON EN LA ELABORACIÓN DE ESTA TESIS:

1. Albee, Edward. Two Plays (A). New York, A Signet Book, -- Ist. p., April, 1963.
2. Amacher, Richard. Edward Albee. New York, Twayne Publi -- shers, Inc., 1969.
3. Anderson, Michael. Contemporary Drama. New York, Thomas Y. Crowell Co., 1971.
4. Aristóteles. Poética. Madrid, Aguilar, 1966.
5. Artaud, Antonin. Le Théâtre et son double. Paris, Galli-- mard, 1964.
6. Baxandall, Lee. Radical Perspectives in the Arts. Baltimo -- re, Penguin Books Inc., 1972.
7. Beckett, Samuel. Waiting for Godot. New York, Grove Press, Inc., 1954; London, Faber and Faber, Ltd., 1959.

8. Bigsby, C.W.E. Edward Albee: A Collection of Critical - Essays. New Jersey, Prentice Hall, Inc., 1975.
9. Block, Jean Richard. Sociología y destino del teatro: Hacia un teatro humanista. Buenos Aires, Colección Panorama No. 2, Ediciones Siglo Veinte, 1a. ed., 1957.
10. Bridwell, James H. The Theater of the Anti-Absurd. Florida State University Microfilms, 1971.
11. Brustein, Robert. Seasons of Discontent. New York, Simon and Schuster, 1965.
12. Brustein, Robert. The Theatre of Revolt. Boston, Little, Brown and Co., 1964.
13. Camus, Albert. Le Mythe de Sisyphe. Paris, Gallimard, - 1942.
14. Clurman, Harold. The Divine Pastime. New York, Macmillan Publishing Co., 1974.
15. Clurman, Harold. The Naked Image. New York, The Macmillan Co., 1966.
16. Cohn, Ruby. Dialogue in American Drama. Bloomington, Indiana University Press, 1971.
17. Cohn, Ruby. Edward Albee. Minneapolis, University of Minnesota Press, Number 77, 1969.
18. Croyden, Margaret. Lunáticos, amantes y poetas: El teatro experimental moderno. Buenos Aires, Ediciones "Las paralelas", 1977.
19. Debusscher, Gilbert. Edward Albee: Tradition and Renewal. Brussels, Royal Library of Belgium, 1967.
20. Diccionario enciclopédico de la lengua castellana.
21. Doménech, Ricardo. El teatro, hoy. Madrid, Editorial Cuadernos para el diálogo, S. A., 1966.
22. Dort, Bernard. Théâtre Réel. Paris, Editions du Seuil, - 1955.
23. Downer, Alan S. Recent American Drama. Minneapolis, University of Minnesota Press, Number 7, 1961.
24. Downer, Alan S. The American Theater Today. New York, - Basic Book, Inc., 1967.
25. Esslin, Martin. Absurd Drama. Harmondsworth-England, Penguin Books, 1965.

26. Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd. New York, Anchor Books, 1961.
27. Faulkner, William. Selected Letters. New York, Random House, 1977.
28. Gassner, John. Directions in Modern Theatre and Drama. - New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1965.
29. Glazer, Nathan. Cities in Trouble. Chicago, Quadrangle Books, 1970.
30. Gottfried, Martin. A Theater Divided. Boston, Little, -- Brown and Co., 1967.
31. Gould, Jean. Modern American Playwrights. New York, Dood, Mead and Co., 1966.
32. Greenberger, Howard. The Off-Broadway Experience. New - Jersey, Prentice Hall, Inc., 1971.
33. Gwynn, Frederick L. Faulkner in the University. Charlo- ttesville, University Press of Virginia, 1959.
34. Hayman, Ronald. Edward Albee. New York, Frederic Ungar Publishing Co., 1973.
35. Hobson Quinn, Arthur. A History of the American Drama. - New York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1951.
36. Howe, Irving. Literary Modernism. New York, Fawcett Pu- blications, Inc., 1967.
37. Ionesco, Eugène. Notes et contre-notes. Paris, Gallimard, 1966.
38. Jacquot, Jean. Le Théâtre Moderne: Hommes et tendances. Paris, Éditions Du Centre National de la Recherche Scien- tifique, 1958.
39. Kirby, Michael. Happenings: An Illustrated Anthology. New York, E. P. Dutton and Co., Inc., 1966.
40. Kirby, Michael. The Art of Time. New York, E.P. Dutton -- and Co., 1969.
41. Kertész, André. Washington Square in Photos. New York, - Grossman Publishers, 1975.
42. Lahr, John. Up Against the Four Wall. New York, Grove -- Press, Inc., 1970.
43. Lewis, Allan. American Plays and Playwrights of the Con- temporary Theatre. New York, Crown Publishers, Inc., --- 1970.

44. Lewis, Allan. El teatro contemporáneo. México, Imprenta Universitaria, 1957.
45. Little, Stuart W. Off-Broadway: The Prophetic Theater. - New York, Coward, McCann and Geoghegan, Inc., 1972.
46. Matlaw, Myron. Modern World Drama: an Encyclopedia. New York, E. P. Dutton and Co., 1972.
47. Maldwyn Ellis, David. New York: State and City. New York, Cornell University Press, 1979.
48. McMullen, Roy. Art, Affluence and Alienation. New York, Frederick A. Praeger, Inc., 1968.
49. Meserve, Walter. Discussions of Modern American Drama. - Boston, D.C. Heath and Co., 1966.
50. Mirlas, León. Artaud y el teatro moderno. México, Editorial El Ateneo, 1978.
51. Moody, Richard. Dramas From the American Theatre (1762-1909). Boston, Houghton Mifflin Co., 1969.
52. Price, Julia S. The Off-Broadway Theater. New York, The Scarecrow Press, Inc., 1962.
53. Porter, Thomas E. Myth and Modern American Drama. Detroit, Wayne State University Press, 1969.
54. Quinn, Edward and Gassner, John. The Reader's Encyclopedia of World Drama. New York, Thomas Y. Crowell Co., -- 1969.
55. Rabkin, Gerald. Drama and Commitment. Bloomington, Indiana University Press, 1964.
56. Renzo Morteo, Jean. Teatro Dadá. Barcelona, Barral Editores, 1971.
57. Rest, Jaime. El teatro moderno. Buenos Aires, Enciclopedia literaria 1006, 1966.
58. Rubin, William S. Dada, Surrealism and Their Heritage. - New York, New York Graphic Society, Ltd. 1968.
59. Russel Taylor, John. El teatro de la ira. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1968.
60. Sartre, Jean-Paul. La Nausée. Paris, Gallimard, 1938.
61. Serreau, Geneviève. Histoire de "nouveau théâtre" Paris, Gallimard, 1966.
62. Sophocles. Antigone. London, Oxford University Press, 1974.

63. Starkie, Enid. Arthur Rimbaud. Nueva York, Nuevos Rum--  
bos, 1961.
64. Talese, Guy. The Kingdom and the Power. New York, The -  
World Publishing Company, 1969.
65. Teilhard de Chardin, Pierre. Le Phénomène Humain. Paris,  
Éditions de Seuil, 1955.
66. Tynan, Kenneth. Curtains. New York, Atheneum, 1964.
67. Weales, Gerald. American Drama Since World War II. New  
York, Harcourt, Brace and World, Inc., 1962.
68. Weales, Gerald. The Jumping-Off Place. London, The Mac-  
millan Company, 1969.
69. Wood Krutch, Joseph. American Drama Since 1918. New York,  
George Braziller, Inc., 1965.
70. Wellwarth, George E. The Theater of Protest and Paradox.  
New York, New York University Press, 1967.

#### C. PERIÓDICOS Y REVISTAS CITADOS:

1. Albee, Edward: "Which Theatre is the Absurd One?" New --  
York Times. Sec. II, February 25, 1962.
2. Atkinson, Brooks: "A Double Bill Off-Broadway". New York  
Times, January 15, 1960.
3. Baxandall, Lee: "The Theatre of Edward Albee". Tulane --  
Drama Review. Vol. 9, Number 4, Summer, 1969.
4. Calta, Louis: "Albee Lectures Critics on Taste". New York  
Times. March 23, 1965.
5. Flanagan, William: "Albee in the Village". New York ----  
Herald Tribune. October 27, 1963.
6. Flanagan, William: "The Zoo Story". Evergreen Review. Vol.  
4, Number 12, March/April, 1960.
7. Gelb, Arthur: "Dramatist Deny Nihilistic Trend". New York  
Times. February 15, 1960.
8. Goodman, Florence Jeanne: "Questioning the Absurd". The -  
Midwest Quarterly. IV, 1963.
9. Gransden, K. W.: "Till Rome Burns". International Literary  
Annual. London, no. 1, 1958.

10. Meehan, Thomas: "Edward Albee and a Mystery". New York Times. Sec. 11, December 27, 1964.
11. Schneck, Stephen. Ramparts. New York, November 30, - 1968.
12. Skow, John: "Broadway Hottes Playwright, Edward Albee". New York, Saturday Evening Post, CCXXXVII, January 18, 1964.
13. Smith, Michael: "The Good Scene: Off-Off Broadway". - Tulane Drama Review. X, Summer, 1966.
14. Taubman, Howard: "New Voice on Broadway". New York Times October 15, 1962.
15. Taubman, Howard: "One Work at a Time". New York Times. March 11, 1962.
16. Taubman, Howard: "Sparkle of Ideas". New York Times. - October 7, 1962.
17. The Drama Review on Black Theater. Summer, 1968.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
 FACULTAD O ESCUELA FILOSOFÍA Y LETRAS  
 CLAVE 01086

HOJA No. 1

DOCTORADO EN LETRAS

| No.<br>PROG. | A U T O R                         | T I T U L O                            | A Ñ O |
|--------------|-----------------------------------|--|-------|
| 1            | BYRON CARNES, HUGH                | FACUNDO Y SU OBRA.                     | S/A   |
| 2            | DORRA, HUMBERTO RAUL              | LA DIALECTICA LITERATURA-TESTIMONIO... | "     |
| 3            | RUSCALLEDA BERCEDONIZ, ISABEL MA. | JOSE LUIS GONZALEZ: EL PROCESO DE...   | "     |
| 1            | ROJAS ALVAREZ, MAIDE LOURDES      | LAS PASTORALES DE DAFNIS Y CLOE...     | 1980  |
| 1            | PERUJO ALVAREZ, FRANCISCA         | ORIENTE EN LA CULTURA ESPAÑOLA DEL...  | 1981  |
| 1            | PLA, CARLOS M. DE JESUS           | QUIEN LE TEME A EDWARD ALBEC...        | 1982  |