



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“BLEEDING LIFE IN THE UNIVERSE OF WOUNDS”:
DESPLAZAMIENTOS, PARÁLISIS Y CUIDADOS EN *ANGELS IN
AMERICA*

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA

ANA LETICIA SÁNCHEZ VILCHIS

ASESOR

DR. MANUEL ALFREDO MICHEL MODENESSI

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX., 2022.





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 esta 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.

AGRADECIMIENTOS

Escribir los agradecimientos de esta tesina en particular es muy difícil ya que conté con el apoyo de mucha gente solidaria y cuidadosa, por lo que me disculpo de antemano si olvido mencionar a alguien. Primero que nada, me gustaría agradecerles a todos y todas mis profesoras de la carrera, en especial a quienes me dieron las materias de inglés (ejem, José Carlos), ya que me ayudaron a desarrollar mi capacidad de lectura y análisis, sin las cuales no habría sido posible llegar hasta donde estoy ahora. También quiero hacer una mención especial para Nattie Golubov, quien no solamente me presentó *Angels in America*, sino que me brindó muchísimo apoyo en un momento muy difícil de mi estancia en la facultad. Sinceramente, no tengo palabras suficientes para agradecer esos gestos tan grandes de cuidado.

Quiero agradecerles también a todas las doctoras que fueron coordinadoras durante mi periodo estudiantil: Mado, por adoptarme académicamente y enseñarme tanto sobre las redes de mujeres y de cuidado; Rocío, por todo el apoyo después del sismo y al inicio de mi servicio social, y Kundalini por apoyarme en todo el servicio social y acompañarme al final de la carrera. A las tres les guardo mucho cariño.

Por supuesto, no puedo olvidar a mis lectores, por quienes siento cariño, respeto y admiración. Gaby, Marianela, David y Ricardo, gracias por leerme con tanto detenimiento. Ha sido un placer platicar con ustedes de esta obra que me gusta tanto. He aprendido mucho de todos ustedes, y espero que estas conversaciones puedan continuar cuando tenga más herramientas teóricas y de investigación. Sus ideas y comentarios siempre serán bien recibidos.

Por último, pero no menos importante, quiero agradecer a una figura crucial en la realización de esta tesina: mi asesor, Alfredo Michel Modenessi. Alfredo, sin tu guía y siempre cuidadosa lectura no habría podido desarrollar mis ideas y argumentos. Gracias por todo tu

apoyo tanto en términos académicos como personales y por compartir el amor tan grande que siento por el drama y el teatro norteamericano. Gracias por asesorarme. Eres un gran maestro.

No puedo olvidar a mi familia y gente cercana. Por ello, quiero agradecer a mis padres por enseñarme lo que es el cuidado, a mi manada, por no soltarme nunca en estos trece años de amistad, a José Emilio y a sus papás, por acogerme en su casa y hacerme parte de su familia. También quiero mencionar a mi tío Emiliano, con quien no tuve una relación cercana hasta que entré a la facultad, pero me acompañó y apoyó a lo largo de toda la carrera. Su apoyo fue invaluable. Gracias por recibirme en Boston y acompañarme a ver *Angels in America*. Mun, Marzipán, Fer, Ana, Natalia, Tori, Yun, Zal, Ceci, MANAS, y todas mis demás amistades tienen un lugar muy especial en mi corazón, así como el resto de mi familia (también la teatral). Gracias a todos y todas. Simplemente, gracias.

Esta tesina es para Argos y para mi abuela, quien se fue a la mitad de mi
carrera, pero nunca me dejó realmente.

ÍNDICE

Introducción.....	6
0.1 <i>Angels</i> en contexto.....	6
0.2 Conflictos del drama.....	11
0.3 Justificación.....	14
0.4 Organización del trabajo.....	17
Capítulo 1: “Such Great Voyages No Longer Exist”:	
Parálisis, vulnerabilidad y resistencia.....	19
1.1 Poder y parálisis.....	20
1.1.1 Prior y el SIDA.....	21
1.1.2 Harper, el Valium y el espacio privado.....	24
1.2 Lenguaje y vulnerabilidad.....	26
1.2.1 El chiste como resistencia.....	29
1.2.2 El umbral de la revelación como espacio de resistencia.....	30
Capítulo 2: “The Great Work Begins”:	
Movimientos, cambios y cuidado.....	35
2.1 Louis y el progreso.....	38
2.2 Prior y la Historia.....	39
2.3 El cuidado.....	43
2.3.1 Cuidados y cuidadores.....	45
2.3.2 La política del cuidado.....	50
2.4 Comunidad.....	55
Conclusión y futuras líneas de investigación.....	59

INTRODUCCIÓN

Angels in America es una de las obras de teatro norteamericanas más aclamadas de la última parte del siglo XX. Se sitúa en un momento y lugar específicos: la ciudad de Nueva York entre 1986 y 1989, durante el punto álgido de la epidemia del SIDA. La obra retrata una crisis que abarca desde cuestiones físicas —sintomáticas de la enfermedad—, hasta problemas sociopolíticos. En buena parte, sus conflictos giran en torno a la segregación de personajes paralizados por su situación física, económica, política o social; en consecuencia, la otredad se convierte en un tema central para el desarrollo de la trama. Esa misma segregación, no obstante, permite que los personajes desarticulen el sistema social que los margina de manera suficiente como para crear una comunidad en la que sus integrantes puedan desarrollarse con características diversas. El propósito de esta tesina es demostrar que, paradójicamente, la parálisis es lo que impulsa los movimientos y desplazamientos que desarticulan y reformulan el marco político y social presentado. Esta desarticulación se estudiará a partir de las éticas del cuidado, analizando las relaciones que se muestran en el drama y su función en el desarrollo y la resolución de la trama.

0.1 *Angels* en contexto

El Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA) llegó a los Estados Unidos de América en algún momento de la década de 1970, pero sólo cobró notoriedad a partir de 1981. Hasta el 2016 se pensaba que el virus que lo provocaba (el Virus de Inmunodeficiencia Adquirida, también conocido como VIH) había llegado a tierras norteamericanas gracias a Gaéten Dugas, el llamado “paciente cero”, un sobrecargo canadiense que había viajado a Haití en los meses anteriores a la epidemia y que contaba con un aproximado de 250 parejas sexuales al año. Dugas falleció en 1984 a consecuencia del SIDA; para este momento se creía que había infectado a docenas —sino es que centenares— de hombres gay estadounidenses. Lo cierto es que el virus arribó a

Estados Unidos por distintos medios: el doctor Jacques Pépin apuntó en 2011 que la propagación del virus pudo haberse dado gracias a transfusiones a pacientes hemofílicos provistas por un banco de sangre caribeño con condiciones poco estériles. Asimismo, Haití, donde se habían presentado casos desde la década de 1960, en esta época era un destino vacacional popular para hombres de la comunidad LGBTQ+, por lo que el contagio pudo haberse dado bajo esas condiciones. No obstante, la historia del “paciente cero” se popularizó rápidamente gracias a Randy Shilts, quien en su libro *And the Band Played On* —del cual existe una adaptación filmica (dir. Roger Spottiswoode 1993)— utilizó el término para hacer publicidad de su trabajo (McNeil Jr.). Esto ayudó a construir un mito alrededor del padecimiento: el SIDA se contagiaba gracias a la promiscuidad de hombres homosexuales.

El estigma de la enfermedad se creó a partir de la desinformación e ignorancia de sus síntomas, y la población afectada sufrió las consecuencias. Cuando la epidemia comenzó y todavía no existía un tratamiento regulado, ser paciente de VIH implicaba una muerte segura. La enfermedad mostraba una sintomatología sin precedentes, la cual incluía, entre muchos otros, “a rare skin cancer and a rare form of pneumonia” (Sontag 21), desfiguración de la cara, caries y debilidad. Estos síntomas, a pesar de que eran conocidos, nunca habían representado una amenaza tan severa para los pacientes, puesto que nunca se habían presentado en conjunto, y no respondían a los tratamientos tradicionales, por lo que nadie sabía cómo aliviarlos. Asimismo, existían otros síntomas que no tenían nada que ver con lo corporal. Dado que no se conocían las causas de la enfermedad, lo más natural fue culpar a la comunidad más perjudicada, ya que se pensaba que el SIDA sólo afectaba a hombres haitianos, hemofílicos, homosexuales o heroinómanos, grupos de por sí marginados (Treichler 285).

El SIDA, entonces, no sólo implicaba una serie de padecimientos que iban aumentando paulatinamente y deteriorando cada vez más al organismo, sino que el hecho de ser diagnosticado

exponía al paciente ante una sociedad prejuiciosa, como afirma Susan Sontag: “to get AIDS is precisely to be revealed, in the majority of cases so far, as a member of a certain ‘risk group’, a community of pariahs” (25). De esta manera, comenzó a asociarse a la comunidad gay con la enfermedad, convirtiéndose esta última en una sinécdoque de la primera, pues se creía que el SIDA —o GRID (Gay Related Immune Deficiency), como se le llamaba en un inicio— era ocasionado por “el virus de la homosexualidad”, una denominación que satanizaba la libertad y la diversidad sexual (Treichler 285). De acuerdo con la ideología de muchos sectores conservadores, cualquier muestra de diversidad (racial, lingüística, sexual, etcétera) representaba una amenaza a los valores que la sociedad debía tener. Todo esto vulneraba al individuo, al tiempo que le impedía acceder a un sistema de salud eficaz y a la esfera pública, segregándolo y privándolo de cualquier clase de cuidado.

Este conflicto, entonces, no se limitaba a un único cuerpo, sino al cuerpo colectivo de la comunidad *queer*, lo que exacerbó y puso al descubierto los prejuicios de la sociedad en la que la epidemia se propagó en esos años. La situación se volvió aun más difícil para los enfermos en un régimen como el de Ronald Reagan, conocido por sus políticas conservadoras, en el que los problemas de comunidades marginadas fueron incluso más ignorados. La mayor parte del senado estadounidense concebía abiertamente a la comunidad gay como una abominación —y en algunos casos, aún lo hace—, por lo que la atención que requería el problema de salud pública fue simplemente descartada, como se afirma en *The World Only Spins Forward: The Ascent of Angels in America*:

The response to AIDS was very much slower than it could have been for two reasons: One, they didn’t want to spend any money, on either the research or the care. And two, they were claiming that people who were gay—obviously we represented a very large percentage of the people getting AIDS—that we were bad people doing immoral things.

And with some vicious bigots like [North Carolina senator] Jesse Helms, it was: “They got what they deserved, don’t help them.” (Frank ctd. en Butler y Koids 5)

De este modo, la epidemia no sólo representó una grave crisis sanitaria, sino también política. El hecho de que el virus no afectara a toda la población redujo la presión social contra el gobierno, por lo que la lucha se volvió más ardua para la comunidad LGBT+. Los afectados, además, no sólo eran un sector ignorado, sino despreciado tanto por un gran porcentaje de los Estados Unidos como por el gobierno en curso.

Es en este marco que Tony Kushner escribe *Angels in America*. Kushner es uno de los dramaturgos más reconocidos en la actualidad. Nacido en Nueva York en 1956 y trasladado después al sur de Estados Unidos, el autor creció en el núcleo de una familia de músicos judíos, única en su comunidad. Kushner no volvió a Nueva York hasta entrar a la universidad, donde estudió literatura inglesa y una maestría en dirección teatral. Luego de presentaciones como obra en desarrollo en Nueva York y Los Ángeles, la primera parte de *Angels in America*, *Millennium Approaches*, fue propiamente estrenada en San Francisco por primera vez en 1991. Tras unos meses, la obra migró a otros teatros gracias al éxito de esta primera puesta en escena, llegando a Londres en 1992, donde fue montada por la compañía nacional de teatro (*National Theatre*), así como de manera directa a Broadway, la meca del teatro norteamericano comercial, luego de que el Public Theater de Nueva York, que poseía los derechos, los cedió con la condición de que en cada función hubiera localidades a precios accesibles, propios de circuitos más populares (Michel 417-418). De este modo, *Angels* fue ganando notoriedad y en 1993 se hizo acreedora del premio Pulitzer de dramaturgia, además de los premios Tony y Drama Desk, entre otros. En los años posteriores ha sido presentada en un sinnúmero de producciones estudiantiles y profesionales a lo largo de Estados Unidos y otros países de habla inglesa, amén de múltiples producciones en traducción, en diversas partes del mundo. Además, la obra fue adaptada para la televisión en

2003 por la cadena HBO, con la dirección de Mike Nichols y las actuaciones de Al Pacino, Meryl Streep y Emma Thompson. Dicha adaptación también resultó aclamada y ganó premios Emmy y Golden Globes. Más recientemente, gozó de un *revival* en 2017 en Inglaterra, y otro en Nueva York, en 2018, en el teatro Neil Simon. Estas dos producciones fueron igualmente elogiadas por la crítica (aunque no tanto por el mismo Kushner),¹ y ganaron tanto premios Tony como Olivier por mejor *revival*. Recientemente (octubre 2020) hubo un evento virtual que consistió en montajes de distintas escenas de la obra en espacios domésticos o privados con el propósito de recaudar fondos tanto para The Actors' Fund como para apoyar la investigación sobre la más reciente cepa de COVID.

Dentro del ámbito académico, *Angels in America* también despertó interés; tanto así que fue la última obra en ser incluida por Harold Bloom en *El canon occidental*, lo que se consideró en su momento una hazaña digna de admiración dada la fama conservadora del crítico y los temas que aborda la obra. Más allá de su canonización, *Angels* ofrece matices en cuanto al género, la historia y la identidad que han sido discutidos y abordados desde distintas perspectivas. De acuerdo con Ricardo Jara, esto se debe a que

[a]demás de ser una gran obra dramática, *Angels* también es una obra de arte que como pocas en la tradición norteamericana pudo retratar su momento histórico y al mismo tiempo reinterpretar los procesos históricos, sociales y políticos que convergieron en él. A partir de la reinterpretación de tal convergencia, *Angels* abre líneas de acción a futuro distintas a lo que la inercia histórica parecería determinar. La atención que la obra ha recibido no es artificial, pues, sino genuina. (21)

¹ Esto lo escuché por propia voz de Kushner, el 15 de julio del 2018, en el vestíbulo del teatro Neil Simon, cuando tuve la oportunidad de ver la obra en vivo. El autor dijo que prefería las producciones más sencillas de la obra con vestuarios y efectos especiales austeros que resaltan la artificialidad de la puesta en escena.

De este modo, Kushner consigue crear una fábula estadounidense siguiendo una tradición brechtiana, en la que se explora el drama en función de la Historia y la Historia en función del drama. Al hacer esto, el autor cuestiona la manera de hacer política en Estados Unidos. Christopher Bigsby, en *Modern American Drama*, explica que Kushner ha insistido en más de una ocasión que el meollo de la liberación de la política estriba en la creación de sistemas nuevos, y que *Angels* es la encarnación de ello: “it is a wild, exuberant fantasy which, in some degree, pitches its own multi-faceted nature of the political and natural world” (421). En esta vena, Bigsby analiza la obra como una disquisición sobre el sistema político estadounidense y una crítica del mismo encauzadas a través de los personajes. Por ejemplo, al personaje de Prior, quien de acuerdo con el crítico encarna la necesidad humana que es ignorada por los que dirigen el sistema, se le contrasta con el de Roy Cohn. De acuerdo con el autor, Roy, al igual que el régimen al que representa y al contrario de quienes cuidan de Prior, evade el problema que representa la responsabilidad y sólo se preocupa por sus intereses y por perpetuar su existencia. “In that sense,” explica Bigsby, “this is not a play about AIDS and the gay community alone” (421).

0.2 Conflictos del drama

La obra expone primordialmente las historias de cinco personajes: Prior Walter, Louis Ironson (su pareja), Harper y Joe Pitt (un matrimonio mormón), y Roy M. Cohn (basado en el funestamente célebre abogado estadounidense del mismo nombre).² Tras una importante (y divertida) elegía pronunciada por el Rabino Isildor Chemelwitz durante el funeral de la abuela de Louis Ironson en el barrio del Bronx, la fragmentaria trama principal de la obra propiamente

² Roy Cohn es recordado por su participación en el caso Rosenberg (1953), en el cual Julius y Ethel Rosenberg fueron procesados bajo el cargo de traición a los Estados Unidos y condenados a muerte. Se dice que el proceso no fue transparente y que el juez, Irving R. Kauffman, fue amenazado por la parte acusatoria, la cual estaba encabezada por Cohn (Beier y Sand 1046).

inicia escenas después cuando Prior le revela a Louis que ha comenzado a experimentar los primeros síntomas del SIDA. Louis confronta a Prior por no haberle dicho antes y Prior expone su miedo al abandono. Antes, en otra parte de la ciudad, ya se ha observado a Roy Cohn, otrora mano derecha del antiguo senador ultraconservador Joseph McCarthy, en una reunión con Joseph Pitt, un joven mormón a quien apenas conoce. Roy, estresado y con una neurosis casi palpable, le ofrece a Joe un puesto en Washington DC, cuyo propósito será el de procurarle información de primera mano sobre asuntos políticos que le ayuden a protegerse de las consecuencias de los múltiples fraudes que ha cometido a lo largo de su vida. En casa, Joe se encuentra con Harper, su mujer, quien suele estar bajo la influencia del Valium; ambos discuten la posibilidad de mudarse a Washington y ella se niega. Poco después, Joe y Louis se encuentran en el juzgado en el que ambos trabajan y se percibe tensión sexual entre ellos. Prior y Harper, por otro lado, se encuentran en un lugar del inconsciente al que llaman el “umbral de la revelación” producido por alucinaciones, sueños y fármacos, y se percatan no sólo de la infelicidad del otro, sino de sus causas. Harper se da cuenta de la homosexualidad de su esposo, y poco después Louis abandona a Prior. Por otro lado, Roy se entera de que tiene VIH al tiempo que debe lidiar con demandas y cuestiones fiscales.

Después de ser abandonado, Prior se encuentra prácticamente solo, aunque recibe los cuidados de Belize, su mejor amigo y exnovio, quien es enfermero profesional. Harper, por otro lado, huye de su casa, mientras que Hannah, la madre de Joe, recibe una llamada de su hijo, quien en ese momento “se sale del clóset”. Hannah vende su casa en Utah para partir a Nueva York y solucionar lo que considera problemas maritales de su hijo. Joe rechaza la invitación de Roy en Washington, lo que ocasiona una pelea que debilita a Roy. *Millennium Approaches* termina con Harper vagando sola en lo que ella piensa que es la Antártica; con Louis y Joe formando una

relación sexoafectiva; con Prior siendo visitado por el Ángel (así identificado en el *dramatis personae*) y con Roy internado en el hospital.

Perestroika, la segunda parte de la obra, da inicio en este punto. Prior aparece bañado en semen después de su encuentro con el Ángel, el cual narra poco después a Belize. Belize, por su parte, recibe a Roy Cohn en el hospital donde trabaja como enfermero. Joe y Louis llegan al departamento de este último, donde Joe se hospeda una temporada. Mientras tanto, Hannah llega a Nueva York y se hace cargo de Harper, a quien la policía encuentra en el Prospect Park de Brooklyn. A lo largo de la segunda parte los hilos narrativos vuelven a entrecruzarse: Prior relata la visita del Ángel, quien vino a compartirle una profecía. Esta profecía, llamada “epístola anti-migratoria”, tiene el propósito de paralizar a la humanidad, pues, de acuerdo con el Ángel, Dios ha huido del cielo debido a lo que sus moradores entienden como el incesante movimiento de la raza humana; es decir, la evolución y el progreso que se ha perseguido a lo largo de la historia moderna. Gracias a esto, Prior comienza a investigar sobre los ángeles, por lo que va a dar al Centro Mormón de Manhattan, donde se encuentra con Hannah y Harper. Ahí, Prior y Harper vuelven a compartir el umbral de la revelación y advierten que Joe y Louis están viviendo juntos. Mientras tanto, Louis y Joe comienzan a tener problemas y terminan por separarse en cuanto Louis descubre la relación de Joe con Roy Cohn. Este último, por su parte, fallece en el hospital, no sin antes conseguir, mediante sus contactos políticos, Azidomitina (AZT), el primer antirretroviral aprobado en Estados Unidos, del cual Belize saca provecho para sus amigos. Prior tiene un episodio de neumonía mientras busca respuestas durante una segunda visita al centro mormón y Hannah lo lleva al hospital. Una vez allí, Prior vuelve a ver al Ángel y rechaza la profecía gracias al consejo de Hannah. *Perestroika* concluye cuando Harper deja a Joe para buscar una nueva vida en San Francisco y Prior, por su parte, perdona a Louis y lo deja volver a su vida

como amigo. En el epílogo de *Angels in America*, titulado *Bethesda*, Prior celebra la vida con Louis, Belize y Hannah, quien se queda en Nueva York y se vuelve parte de una pequeña comunidad.

0.3 Justificación

Esta tesina parte del interés por la red de cuidado que se gesta a lo largo de la obra y se desarrolla hacia el final. Llegué a *Angels in America* (o más bien, *Angels in America* llegó a mí) hace poco más de tres años, cuando estaba buscando un texto con el cual trabajar durante un seminario de investigación. En ese entonces no sabía qué texto quería estudiar, pero estaba segura de que debía pertenecer al género dramático. La profesora, quien sabía esto, me presentó la obra y tan pronto la leí supe que tenía que hacer algo con ella. En ese entonces ignoraba mucho de lo que hoy sé sobre ética, teoría literaria, historia estadounidense y literatura dramática. Sin embargo, la obra me causó un fuerte impacto. Hubo mucho que no alcancé a comprender, pero sabía que estaba ahí. Sobre todo, hubo algo que llamó mi atención desde el primer momento: la enfermedad y el abandono.

Soy cuidadora primaria de mi madre, quien fue diagnosticada con Esclerosis Múltiple en 2002. Fue algo que llegó, que no pedimos y no conocimos hasta que la enfermedad estaba avanzada. Fue algo con lo que crecí y aprendí a vivir. Mi padre la ha acompañado en todo este tiempo y siempre ha visto por nuestras necesidades, por lo que crecí con la idea de que a quien se le quiere no se le abandona, y mucho menos en momentos de necesidad. Por ello, fue impactante leer *Angels*, ya que el drama se origina en el abandono y la incapacidad de cuidar.

Al inicio, éste no era un trabajo tan personal, sino meramente académico, pero decidí convertirlo en mi trabajo de titulación después de haber tenido la oportunidad de ver la última función del *revival* de la obra en Nueva York en 2018. Pasé por muchas ideas y preguntas de investigación, hasta que mi asesor soltó la pregunta “¿y qué te dice a ti la obra?”. Fue entonces

que comencé a indagar en los temas que habían llamado mi atención en un primer acercamiento al texto y a la puesta en escena.

Este trabajo, entonces, parte del hecho de que el cuidado es un elemento crucial en la conformación de una comunidad. El conflicto principal de todos los personajes radica en una deficiencia en los mecanismos y dinámicas de cuidado tanto a nivel personal como estatal. Los personajes abandonados son desatendidos debido a que las personas cercanas a ellos carecen de la capacidad para realizar labores de cuidado. No obstante, las carencias de los personajes que huyen de la situación no son tanto características individuales cuanto sistémicas. En el contexto del drama no existe una infraestructura que promueva el bienestar de todos los miembros de la sociedad, por lo que la falta de cuidado se repite en distintos lugares y en distintas situaciones. Los personajes se enfrentan a la misma crisis porque todos viven en el mismo entorno y forman parte de la misma sociedad. Sin embargo, la manera en que abordan esta crisis varía de acuerdo con sus propias condiciones materiales. Esto es un defecto propio del neoliberalismo que impera en los Estados Unidos, ya que, como explica Rafael Lemus, esta teoría económica sostiene que “la mejor manera de promover el bienestar humano es liberando las capacidades empresariales del individuo y fomentando la propiedad privada y el libre comercio” (12). Al hacer esto, el liberalismo fomenta el desarrollo individual a expensas del sentido de comunidad. Los personajes de *Angels in America*, por tanto, carecen de una red de apoyo, por lo que la manera en que enfrentan la crisis está limitada a sus características individuales.

La obra, pues, refleja un problema fundamental en la falta de cuidados: la responsabilidad recae en las personas cuidadoras, no en la manera en que esta responsabilidad se reparte en la sociedad. En este entendido, si el cuidado falla, la culpa es del individuo y no de la comunidad, como plantea Joan Tronto en *Caring Democracies* cuando habla del problema de la democracia estadounidense:

Personal responsibility seems anti-democratic because it pays no heed to the likely effects that great levels of inequality will have on individuals and on public life. It is anti-democratic because it presumes that all social institutions have the same form as an ideal market, where there is no past, no limits, and no concerns. It also presumes that the market is itself neutral... But the market is not neutral—it advantages certain kinds of people and certain kinds of activities. In ignoring any past injustice, it permits no redress. (Tronto 43)

El problema de la democracia en Estados Unidos, afirma Tronto, es que para que todas las personas puedan ejercer la libertad y soberanía que implica este sistema político, todas tienen que estar en igualdad de condiciones. Sin embargo, al conjuntarse con el neoliberalismo, en el que el mercado se regula a sí mismo, las clases altas se benefician de privilegios históricamente establecidos, lo que impide que haya igualdad de condiciones para toda la población; asimismo, esa conjunción propicia que el cuidado sea un servicio más que puede ser comprado y no un derecho garantizado y proporcionado por el Estado.

De este modo, el drama de Kushner propone un cambio en la organización del Estado a partir de la conformación de una comunidad. Para que ésta tenga lugar, sin embargo, se tienen que tomar en cuenta las condiciones singulares de quienes la integran; en otras palabras, no puede haber comunidad si no existe la pluralidad. De acuerdo con Hannah Arendt, la pluralidad se deriva de la condición humana de la *acción*. Para la autora, existen tres condiciones que conforman la existencia humana: la primera, la condición de labor (la dimensión biológica); luego, la condición de trabajo (la dimensión tecnológica); finalmente, la condición de acción (la dimensión política). La *acción* es lo que nos proporciona la condición humana, puesto que se basa en la manera en que una se presenta ante el mundo e interactúa con otros individuos. La pluralidad es parte de esta acción en tanto que “we are all the same, that is, human, in such a way that nobody

is ever the same as anyone else who ever lived, lives or will live” (8). Así, la pluralidad se vuelve el núcleo de la propuesta de Kushner, pues la obra muestra la conformación de la comunidad bajo el entendido de la pluralidad: todos los personajes son distintos, pero buscan el bien común adaptándose a las condiciones y necesidades del otro.

0.4 Organización del trabajo

Esta tesina está dividida en dos capítulos que abordan, respectivamente, el planteamiento del problema y la solución dentro del drama. Cada uno será referido de manera metafórica: el primero mediante la noción de *parálisis* y el segundo mediante la de *desplazamientos*. En el primer capítulo, entonces, exploro la manera en la que los personajes de *Angels* que padecen alguna enfermedad física o psicológica son relegados al espacio privado. Los personajes se encuentran paralizados dentro de su entorno y no tienen oportunidad de movimiento físico ni social, por lo que su parálisis no sólo radica en la inmovilidad, sino en su incapacidad de *actuar* en el sentido arendtiano. En tanto que la marginación de estos personajes es sistémica, el primer capítulo se aborda desde una perspectiva foucaultiana, ya que exploro algunos ejercicios de poder y la manera en que los personajes se resisten a ellos, lo cual termina por conducir a la reconfiguración de sus distintas relaciones.

Por su parte, el segundo capítulo está dedicado a los desplazamientos y reconfiguraciones, así como el modo en que se basan en gestos y dinámicas de cuidado. Estos gestos acontecen entre todos los personajes, quienes de esta manera construyen una comunidad plural. Para este capítulo, además de apoyarme de la propuesta de Arendt sobre la condición de *acción*, empleo la teoría de Nel Noddings sobre el cuidado, en la cual el núcleo de las relaciones es la persona cuidada y sus necesidades, por lo que todas las operaciones que realiza la parte cuidadora giran en torno a ella. Así, analizo cada una de las relaciones que se gestan y desarrollan

en la segunda parte de la obra, llamada *Perestroika*, para demostrar cómo el cuidado es lo que propicia la acción en *Angels in America*.

1. “SUCH GREAT VOYAGES NO LONGER EXIST”: PARÁLISIS, VULNERABILIDAD Y RESISTENCIAS

MARY: It's so lonely here... You're lying to yourself again. You wanted to get rid of them. Their contempt and disgust aren't pleasant company. You're glad they're gone... Then Mother of God, why do I feel so lonely?

—Eugene O'Neill, *Long Day's Journey into Night*.

En cuanto a género, *Angels in America* es una obra didáctica. Como tal, busca “comprometer al público, hacerlo consciente del apoyo que tiene en una sociedad justa, hacerlo manifestar un deseo para remediar la injusticia” (Knowles 79). Por tanto, numerosas obras de este tipo se sitúan en un espacio y tiempo específicos y verídicos, los cuales permiten señalar aspectos puntuales de la sociedad al retratarla en un momento crítico. En el caso de *Angels*, el ambiente es el de los Estados Unidos durante el segundo período presidencial de Ronald Reagan (1984-1989), recordado como altamente conservador. La obra retrata, entonces, una serie de conflictos que se desarrollan debido a las injusticias generadas en el sistema político. Inmersos en una ardua situación, los personajes confrontan la precariedad de los servicios que deberían ayudarlos.

El propósito de este capítulo es demostrar que los personajes más vulnerables de la obra, al momento de ser expuestos ante el público, se vuelven un punto de resistencia al poder ejercido sistemáticamente sobre ellos, lo que resalta el carácter didáctico de *Angels in America*. Para ello, exploraré la noción de parálisis a partir de la caracterización y la presentación de los respectivos conflictos de Harper y Prior, los dos personajes más perjudicados al inicio de la trama. Luego, analizaré las dinámicas de poder a las que están sujetos y sus maneras de resistir a ellas, para después abordar las relaciones entre ellos y el público. Finalmente, relacionaré la exposición de estos personajes sobre un escenario con la vulnerabilidad y el género dramático al que pertenece la obra.

1.1 Poder y parálisis

El poder es un elemento innegable en *Angels in America*, pues todas las relaciones están marcadas de un modo u otro por él. De acuerdo con Michel Foucault, el poder es una constante en todas las sociedades, dado que es la fuerza que determina cómo ciertas acciones modifican a otras (“Sujeto y Poder” 15). De este modo, así como puede haber una relación de poder entre dos personas, un individuo puede estar sujeto al poder de todo un sistema social complejo —también llamado sistema de diferenciaciones— que dicta el comportamiento de toda una comunidad en términos de tradiciones, estatus y privilegios (“Sujeto y Poder” 15-17). La marginación de ciertos sectores representados en *Angels* es producto de un sistema de diferenciaciones, el cual, siguiendo la línea de Foucault, se forma a partir del ejercicio del poder “a partir de innumerables puntos y en el juego de relaciones móviles y no igualitarias” (*Sexualidad* 114). Esto quiere decir que el ejercicio de poder nunca es estático ni se da en el mismo lugar. Para que este dinamismo suceda, empero, Foucault afirma que siempre tiene que existir resistencia, ya que, como sucede con toda fuerza, a toda acción corresponde una reacción de igual magnitud. El poder, entonces, siempre es ejercido sobre un sujeto activo, ya que éste debe ser capaz de realizar y modificar acciones por sí mismo, además de ejercer cierta resistencia (“Sujeto y Poder” 15). Los personajes de *Angels in America* están sujetos a un sistema de poder; sin embargo, lo que hace este sistema es promover su inacción al anular su acceso a la esfera pública y todos los servicios y cuidados que ésta trae consigo.

La parálisis, entonces, se convierte en un motivo recurrente en *Angels in America*. Desde el inicio, se expone una parálisis social dentro de la ficción. La primera escena muestra un funeral, en donde el Rabino a cargo del servicio religioso habla del éxodo judío a los Estados Unidos y afirma que “such great voyages no longer exist” (Kushner 10). Con esta afirmación, el personaje

sugiere la cancelación del movimiento, en tanto ya nadie puede realizar una travesía como la que se hizo para llegar al lugar en el que se encuentran. En consecuencia, su discurso también cancela cualquier posibilidad de cambio o mejora. Aunado a esto, la primera escena se ubica en un funeral, el índice de un límite irreversible, conforme al cual también se significa la cancelación de toda clase de movimiento o cambio. Esta escena —una especie de preludio— presagia la situación de los personajes centrales que luego se presentarán en escena, pues sus conflictos giran en torno a la parálisis. Sin embargo, la parálisis que encarnan estos personajes no se debe, como insinúa el Rabino, a que haya habido una mejora; por el contrario, se encuentran en una posición precaria debido a distintos factores. Prior y Harper son los dos ejemplos más notables, pues desde el inicio se muestra el abandono y malestar que les causan los mismos factores que los mantienen paralizados.

1.1.1 Prior y el SIDA

Prior aparece por primera vez en el escenario en la cuarta escena del primer acto de *Millennium Approaches*. En ella, le cuenta a Louis, su pareja, que ha comenzado a experimentar los síntomas del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA):

PRIOR: See.

LOUIS: That's just a burst blood vessel.

PRIOR: Not according to the best medical authorities.

LOUIS: What?

(Pause)

Tell me.

PRIOR: K. S. baby. Lesion number one. Lookit. The wine dark Kiss of the angel of death.

LOUIS: *(Very softly, holding Prior's arm)*: Oh please...

PRIOR: I'm a lesionnaire. The Foreign Lesion. The American Lesion. Lesionnaire's disease.

LOUIS: Stop.

PRIOR: My troubles are lesion.

(Kushner 21)

En esta escena se establecen la parálisis y la vulnerabilidad del personaje de Prior. En primera instancia, el personaje comparte un malestar físico que lo aqueja y le expone el cuerpo a otra clase de enfermedades debido a que su sistema inmune es casi inexistente. A la vez, este diálogo revela otro tipo de malestar y un factor para otro tipo de vulnerabilidad. Jugando con las palabras, Prior se describe a sí mismo como un “lesionnaire” o “lesionario” dadas las lesiones provocadas por el Sarcoma de Kaposi; adicionalmente, trata al padecimiento como “the foreign lesion” y “the American Lesion”, lo que no sólo demuestra el ingenio del personaje, sino que implica la segregación a la que está sujeto.

Prior sugiere la segregación que sufren los pacientes como él por medio de esta broma macabra, pues, por un lado, el uso del término “foreign” implica una separación entre quienes están dentro y quienes están fuera de la sociedad, siendo los pacientes quienes están afuera, los “foreigners”. Por el otro lado, la frase “the American Lesion” insinúa que el malestar es tanto propio de su país como una molestia inmensa para el mismo, en tanto que constituye una antítesis del concepto original de la “American Legion”, una institución predominantemente conservadora que reúne a veteranos de las fuerzas armadas de EUA y alude a identidades y guerras de índole muy diferente respecto a las que suscriben y libran los enfermos de SIDA. De esta manera, Prior expone con un juego de palabras algunas de las implicaciones de la enfermedad en un contexto como el suyo, pues dentro del cuerpo social norteamericano conservador, él no es visto más que como una condición que impide el correcto funcionamiento

de la colectividad. Prior está enfermo y su enfermedad se traduce al ámbito social como un motivo para su segregación y discriminación.³

La enfermedad de Prior, entonces, lo tiene paralizado tanto física como socialmente. A lo largo de la obra, el personaje va perdiendo movilidad en las piernas, fuerza en los pulmones y agudeza visual, entre otras funciones no explícitas en los diálogos, por lo que literalmente deviene incapaz de moverse. Por otra parte, está privado de un tratamiento médico real y eficaz debido a que no cuenta con los contactos adecuados dentro del gobierno. Esto vulnera al personaje ante diversos riesgos en un contexto social y político que no procura el bienestar de sectores marginales. Su falta de contactos, por consiguiente, impide que Prior cambie su calidad de vida y *se mueva* de su estado actual, es decir, que lo supere o trascienda, pues su condición deriva de ocupar una posición carente de poder y desfavorecida dentro de una sociedad jerárquica, como argumenta Roy Cohn luego de que Henry, su médico particular, le comunique el mismo diagnóstico:

ROY (*A beat, then*): AIDS. Your problem, Henry, is that you are hung up on words, on labels, that you believe they mean what they seem to mean. AIDS. Homosexual. Gay. Lesbian. You think these are names that tell you who someone sleeps with, but they don't tell you that. [...] ⁴ They tell you one thing and one thing only: where does an individual so identified fit in the pecking order? Not ideology, or sexual taste, but something much simpler: clout. Not who I fuck or who fucks me, but who will pick up the phone when I call, who owes me favors. That is what a label refers to.

(Kushner 46)

³ Asimismo, el juego de palabras es un acto de resistencia en sí, pero de esto hablaré más adelante.

⁴ A partir de este momento se marcarán las elipsis con corchetes para que no se confundan con pausas dramáticas en el texto de Kushner.

Prior, a diferencia de Roy, sí se identifica a sí mismo como homosexual y es identificado a su vez como tal. Esto lo coloca en un sector aun más vulnerable pues, aunado a su malestar físico y a la precariedad de los servicios de salud a los que tiene que someterse, el personaje tiene que enfrentarse a la discriminación por su orientación sexual.⁵ Además, carece de contactos, del poder y de los privilegios que disfruta Roy, quien a pesar de que tiene las mismas preferencias sexuales que Prior, cuenta con condiciones sociales —y por tanto médicas— muy distintas. La parálisis de Prior, entonces, se encuentra en varios niveles y denota descuido por parte del Estado y la sociedad, lo cual más adelante se conjunta con que Louis lo abandona, incapaz de soportar la carga física y emocional que representa ser su cuidador primario.

1.1.2 Harper, el Valium y el espacio privado

En segunda instancia tenemos a Harper, el otro personaje abandonado y paralizado en *Angels*. Con ella, la parálisis no se presenta de la misma manera que con Prior. Harper vive en Brooklyn con Joe, su marido, y se pasa el día encerrada en casa. Aunque no tiene ninguna condición que le impida el movimiento corporal, en ella y su entorno existe algo que la frena a pesar del deseo que expresa al inicio de la obra —“I’d like to go traveling. Leave you behind to worry. I’ll send postcards with strange stamps and tantalizing messages on the back: ‘Later, maybe’. ‘Nevermore...’” (Kushner 17)—. Empero, este deseo de Harper por viajar parece contradecirse en el momento en que su marido le propone mudarse a Washington y ella se niega rotundamente:

HARPER: Washington?

⁵ Es importante mencionar, no obstante, que a pesar de que Prior no cuenta con los mismos privilegios que Roy, no deja de ser un hombre blanco y cristiano en Nueva York, por lo que su marginación sigue siendo menor a la de muchas otras personas afectadas por la enfermedad. Aunque en los años 1990 la obra fue aclamada por su diversa representación en cuanto a personajes, no carece de ciertos sesgos raciales, genéricos y culturales, productos de su época, que han sido cuestionados y enfatizados en montajes e interpretaciones más recientes.

JOE: It's an incredible honor, buddy, and—

HARPER: I have to think.

JOE: Of course.

HARPER: Say no.

JOE: You said you were going to think about it.

HARPER: I don't want to move to Washington.

(Kushner 22-23)

En la primera escena en la que aparece, Harper expresa un gran anhelo por salir del lugar en el que está y, sin embargo, la escena inmediata muestra cómo rechaza la oportunidad, sin miramientos, en cuanto se le presenta. Esto vuelve a Harper el personaje más evidentemente paralizado, pues su conflicto enfrenta el deseo por conocer el mundo y ser feliz, con el impedimento que representa la relación con su marido.

Harper habla pocas veces de su pasado, pero en más de una ocasión se muestran sus alucinaciones y amistades imaginarias provocadas por el consumo excesivo de Valium, el cual ingiere para escapar de la realidad que la atormenta. Los acontecimientos que provocaron su adicción nunca son mencionados por ella, sino por su marido:

JOE: The pills were something she started when she miscarried or...no she took some before that. She had a really bad time at home, when she was a kid, her home was really bad. I think a lot of drinking and physical stuff. She doesn't talk about that, instead she talks about...the sky falling down, people with knives hiding under sofas. Monsters. Mormons.

(Kushner 55)

Como relata Joe, Harper evade a toda costa el tema de los abusos que sufrió en la infancia y que le siguen provocando sufrimiento en su matrimonio. Harper vive con miedo de que alguien la

agreda. Al narrar la situación, el tono de su marido denota una profunda consternación, mas a la vez parece que no hace el esfuerzo por comprenderla. En este parlamento, Joe marca una separación entre la situación pasada de su esposa y sus presentes alucinaciones por medio del nexo “instead”; para Joe, Harper no establece una relación entre el pasado y el presente, y mucho menos con él mismo. Esta manera de enunciarlo marca una clara distancia entre Joe y Harper, lo cual provoca la profunda infelicidad de esta última.

En ningún punto de la obra se observa a Harper hablar de su vida previa al matrimonio, jamás se sabe su apellido de soltera, y sólo sale de su casa al final de *Millennium Approaches*. Harper, luego, parece atrapada en un mundo que le impide tener cualquier suerte de individualidad. Está en un matrimonio fracasado, con un esposo homosexual reprimido, además de que su adoctrinamiento mormón la obliga a mantener en secreto sus “problemas emocionales”, como se les llama a lo largo de las dos partes. A causa de esto, Harper es relegada al espacio privado y no tiene contacto con nadie salvo su esposo. Esta privación de cualquier clase de interacción social se traduce a su vez en una privación de la realidad, como expone en la escena tres del primer acto de *Millennium Approaches*: “[p]eople who are lonely, people left alone, sit talking nonsense to the air, imagining...beautiful systems dying, old fixed orders spiraling apart” (Kushner 16). Harper no existe en el mundo real, pues no comparte un cosmos con ninguna otra persona. Se pasa el día pensando en el mundo exterior e imaginando cómo éste cambia, pero forma parte de él; nadie sabe de su existencia y, por tanto, de sus necesidades. La vida de Harper es insignificante para quienes están afuera de su casa, pues, en palabras de Hannah Arendt, “the privation of privacy lies in the absence of others; as far as they are concerned, private man does not appear, and therefore it is as though he did not exist” (Arendt 58). Harper no existe para la sociedad, por lo que sus necesidades no ameritan ninguna clase de atención por parte del Estado.

La condición de Harper es completamente marginal, pues ni siquiera se le concede voz dentro de su entorno; lo único que se sabe de ella en un inicio es lo que esclarecen otros personajes. Su parálisis es social y emocional, lo cual le impide moverse o desplazarse físicamente. Asimismo, el que dependa económica y afectivamente de su marido la sitúa en un punto de suma vulnerabilidad en cuanto esta relación se rompe, pues no puede valerse por sí misma. De este modo, tanto Prior como Harper se encuentran en situaciones que les impiden moverse y que los privan de ciertas condiciones para su bienestar y desarrollo. Ambos son vulnerables, pero esta vulnerabilidad es lo que permite exponer un problema en el sistema político de la sociedad representada en *Angels in America*.

1.2 Lenguaje y vulnerabilidad

Prior y Harper adolecen de varias clases de vulnerabilidad. Una de ellas se denota y se explota lingüísticamente. Los dos personajes están sujetos a etiquetas que los tienen paralizados en cierta condición. Estas etiquetas implican estigmas y prejuicios que provocan la marginación de ambos, y alteran la manera en la que ellos mismos se identifican, como se puede observar en la séptima escena del primer acto de *Millennium Approaches*:

HARPER: I'm not addicted. I don't believe in addiction, and I never—Well, I never drink.

And I never take drugs.

PRIOR: Well, smell you, Nancy Drew.

HARPER: Except Valium.

PRIOR: Except Valium. In wee fistfuls.

HARPER: It's terrible. Mormons are not supposed to be addicted to anything. I'm a
Mormon.

PRIOR: I'm a homosexual.

HARPER: Oh! In my church we don't believe in homosexuals.

PRIOR: In my church we don't believe in Mormons.

HARPER: What church do... Oh! (*She laughs*) I get it.

(Kushner 32)

Los dos personajes se refieren a sí mismos con términos que cuentan con distintos significados dentro de la sociedad. Tanto “homosexual” como “mormón” tienen implicaciones en cuanto al comportamiento y la percepción que se tiene de los sujetos que se identifican y son identificados mediante estos términos, como ejemplifica Harper al momento de afirmar que los mormones “are not supposed to be addicted to anything”. Estas etiquetas regulan la identidad de una persona y, por lo tanto, su comportamiento. Esto es un ejemplo de cómo funciona la performatividad del lenguaje o *language performativity*.

La performatividad del lenguaje radica en la injerencia que tiene el lenguaje en el mundo real y cotidiano. La enunciación de ciertas palabras provoca respuestas y reacciones ora tangibles, ora simbólicas en la realidad, como cuando un mandatario declara la guerra a un país por medio de un discurso radiofónico o cuando alguien pronuncia votos nupciales (Sedgwick ctd. en Butler 17). Ambos ejemplos tienen —en su respectiva medida— repercusiones en la sociedad. El primero implica una transformación en la política de ambos países; el segundo cambia la recepción y la percepción del sujeto ante la sociedad, pues se le asocia a otro individuo y su vida íntima comienza a ser regulada por normas particulares. Del mismo modo, la manera en que se nombra a alguna persona tiene efecto sobre su identidad, pues la gente a su alrededor la identifica con ciertas características y esto, a su vez, produce modificaciones en sus gestos y acciones. Así, el sujeto se vuelve vulnerable a consecuencia del lenguaje, como plantea Judith Butler en *Rethinking Vulnerability and Resistance*:

One clear dimension of our vulnerability has to do with our exposure to name-calling and discursive categories in infancy and childhood—indeed, throughout all the course of our life. All of us are called names, and this kind of name-calling demonstrates an important dimension of the speech act. We do not only act through the speech act; speech acts also act on us. (16)

De este modo, Prior y Harper exponen la vulnerabilidad a la que el lenguaje los sujeta. No obstante, en esta escena ocurre algo que, además de revelar de manera contundente esa vulnerabilidad, comienza a cuestionarla y socavarla: el rechazo del sentido unívoco de los términos empleados para presentarse ante el otro. Esto se realiza a partir de un recurso característico del teatro didáctico: el humor.

1.2.1 El chiste como resistencia

El frecuente sentido del humor en *Angels in America* es una de las características principales del teatro didáctico. Prior, el protagonista, utiliza el humor constantemente para demostrar su miseria. Los chistes funcionan a partir de la creación de expectativas que se rompen y sin embargo producen placer. Esto se da, según Alenka Župančič, gracias a que “we look in one direction and [the answer] comes from the other, and it satisfies something in ourselves that we didn’t even demand to be satisfied” (134). La estructura del chiste se basa en la creación de expectativas que requieren ser satisfechas y no se cumplen. En cambio, se obtiene una respuesta distinta que se sale del esquema del significado y del significante, otorgándole otro significado inesperado al significante que está puesto en juego. Esto, en lugar de producir desilusión, proporciona una satisfacción distinta a la anhelada, que aun así provoca placer y hace que se libere energía a través de la risa. El chiste, pues, produce distancia entre la situación expuesta y

la audiencia, ya que, al romper expectativas, permite al espectador observar dinámicas que se dan por sentadas en su propio contexto.

Este recurso es utilizado en el teatro didáctico, siguiendo la tradición brechtiana, para producir *extrañamiento* y demostrar a la audiencia las injusticias en nuestras dinámicas cotidianas. Walter Benjamin sostiene que este tipo de drama

se trata, sobre todo, de descubrir primero las situaciones. (Podría igualmente decirse: se trata de volverlas extrañas.) Ese descubrimiento (extrañamiento) de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de acción. (“Teatro Épico” 140)

En el diálogo entre Harper y Prior, la interrupción del flujo natural de la acción —de las expectativas que el público podría tener— se da por medio del chiste, exhibiendo así lo absurdo de la afirmación de Harper. Prior se rehúsa a la anulación de su existencia, y rechaza las etiquetas que lo segregan a partir del extrañamiento que provoca la ruptura de las expectativas que crea el chiste. Este rechazo, además, se da en el umbral de la revelación, un lugar físico que puede ser visto en sí mismo como un punto de resistencia, pues en él no aplican las normas sociales a las que tanto Prior como Harper están acostumbrados.

1.2.2 El umbral de la revelación como espacio de resistencia

La escena donde este diálogo tiene lugar está descrita en las didascalias como sigue:

A mutual dream scene. Prior is dreaming that he's at a fantastic makeup table, applying his face. Harper is having a pill-induced hallucination. She has these from time to time. For some reason, Prior has appeared in this one. Or Harper has appeared in Prior's dream. It is bewildering.

(Kushner 30)

La escena tiene lugar fuera del plano “real” de la obra. Por lo tanto, los personajes pueden prescindir de ciertas normas y convenciones sociales. Por ejemplo, Prior está en drag en esta

escena, lo cual, además de ser visto por los sectores conservadores como una aberración, representa una resistencia a la imposición de vestimenta y apariencia física derivada de la carga que trae consigo determinado género en la sociedad. En este pequeño pero crucial contexto común, Harper no cree en el término “homosexual” y Prior descarta la denominación “mormón”, por lo que el estigma y los significados ligados a estas palabras desaparecen. Los personajes, entonces, pueden tener una conversación en la que no imperan los prejuicios. En ella, ambos se percatan de distintos aspectos de sus respectivas realidades allende los límites impuestos por la comunicación lingüística en la realidad cotidiana, por lo que llaman a este lugar “the threshold of revelation” o el umbral de la revelación.

A este umbral de la revelación se le puede leer como un punto de resistencia en el sistema social que oprime a Harper y a Prior y que opera lingüísticamente. En este lugar, los personajes no ligan los significantes con los significados convencionales; al hacer esto, se rompe el signo y por lo tanto el estigma. Esto les permite analizar sus respectivas situaciones de otra manera:

PRIOR: Apologies, I do try to be amusing.

HARPER: Oh, well, don't apologize, you...I can't expect someone who is really sick to entertain me.

PRIOR: How on earth did you know...?

HARPER: Oh that happens. This is the very threshold of revelation sometimes. You can see things...how sick you are. Do you see anything about me?

PRIOR: Yes.

HARPER: What?

PRIOR: You are amazingly unhappy.

HARPER: Oh big deal. You meet a Valium addict and you figure out she's unhappy. That doesn't count. Of course I...Something else. Something surprising.

PRIOR: Something surprising

HARPER: Yes.

PRIOR: Your husband is a homo.

(Kushner 33)

Los personajes no logran escapar del lenguaje, pues les es inevitable utilizarlo para comunicarse, así como les es imposible escapar de la sociedad y todos sus sesgos culturales; sin embargo, la resistencia que oponen ante el lenguaje al momento de rechazar las etiquetas les permite ver más allá de ellas. Harper no es increíblemente infeliz debido a que sea una mormona adicta al Valium, sino a que su matrimonio es fallido porque su esposo en realidad no siente ninguna clase de deseo por ella, como le hace notar Prior, y esto es lo que provoca su adicción. Prior, por su parte, a pesar de que se encuentra muy enfermo, cuenta con una parte que está “entirely free of disease” (34), como le dice Harper al momento de despedirse. El personaje en realidad no padece el malestar debido a que sea homosexual, sino porque no está recibiendo el tratamiento adecuado, y existe una esperanza de vida mayor de la que piensa si recibe los cuidados necesarios. En esta escena, los personajes muestran lo que los hace vulnerables dentro de la sociedad a la que pertenecen y demuestran las fallas en su infraestructura mediante este acto expositivo frente al otro.

Judith Butler propone que la vulnerabilidad puede ser considerada como un punto de resistencia en las grandes estructuras de poder, dado que los cuerpos expuestos, señalados y precarios son los que dan pie a movilizaciones que pueden desarticular los sistemas económicos y políticos:

The demand to end precarity is enacted publicly by those who expose their vulnerability to failing infrastructural conditions; there is plural and performative bodily resistance at work that shows how bodies are being acted on by social and economic policies that are

decimating livelihoods. But these bodies, in showing precarity, are also resisting these very powers; they enact a form of resistance that presupposes vulnerability of a specific kind, and opposes precarity. (15)

De acuerdo con la autora, la resistencia se opone a través de un ejercicio expositivo de la vulnerabilidad. En el momento en que los individuos se exponen públicamente, brotan las dificultades y los defectos de las estructuras e infraestructuras que no priorizan a ciertos sectores, sino más bien los marginan. A Prior y Harper se les puede leer, por tanto, como puntos de resistencia por sí solos, dado que ellos mismos exponen la precariedad en el momento en el que se presentan como seres vulnerables dentro de la ficción, no solamente en esta escena, sino cada que hablan de sus “emotional problems”, o de “the weight problem and the shit problem and the morale problem” (Kushner 101). Fuera de la ficción, los personajes también resultan puntos de resistencia, pues el hecho de que haya cuerpos que manifiestan la precariedad frente a un público revela los problemas en la infraestructura no sólo de la ficción, sino de la sociedad que la observa.

De este modo, el teatro didáctico se vuelve un ejercicio de resistencia, pues como afirma Harper en una reflexión metaficcional sobre el umbral de la revelación: “Imagination can’t create anything new, can it? It only recycles bits and pieces from the world and reassembles them into visions...” (Kushner 32). Este diálogo refiere cómo este espacio imaginario está creado a partir de lo que el personaje ha observado del mundo y cómo la imaginación tiene límites muy marcados. Empero, también puede ser leído como un comentario del propio autor hacia su obra: todo lo que se observa en escena es algo que ocurre fuera de ella, en el público. Todo esto refuerza la tradición del teatro didáctico, cuyo propósito, de acuerdo con Bertolt Brecht, es instar a la acción a través de una exposición de las interacciones humanas:

We need a type of theatre which not only releases the feelings, insights, and impulses possible within the particular historical field of human relations in which actions take place, but employs and encourages those thoughts and feelings which help transform the field itself. (Brecht 189)

Angels muestra un problema estructural tanto dentro como fuera de la obra, lo que permite transformar los mecanismos que conforman el sistema social. Las injusticias expuestas son únicamente un reflejo de la sociedad, lo cual tiene la intención de generar una respuesta en el mundo real.

La parálisis de Harper y Prior, por consiguiente, se vuelve un medio para la propuesta política de la obra. Su vulnerabilidad, en cierta medida, es producto del abandono por parte de sus parejas, pero también por parte del Estado. La resistencia que se presenta contra el sistema político y social dentro de la obra es lo que permite reconfigurar las relaciones y establecer nuevas. En *Millennium Approaches* se expone la vulnerabilidad de los personajes, lo cual permite la reformulación que se da en *Perestroika*. En el siguiente capítulo se abordará cómo tiene lugar esta reformulación y el modo en que la propuesta política de la obra se basa no sólo en la exposición de la parálisis, sino en la creación de relaciones de cuidado para generar cambios y movilidad.

2. “THE GREAT WORK BEGINS”: MOVIMIENTO, CAMBIOS Y CUIDADO”

BLANCHE: I have always depended on the kindness of strangers

—Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*

En el capítulo anterior se expuso cómo las parálisis de Prior y Harper detonan los movimientos y las reconfiguraciones que se dan posteriormente en la obra. A partir de la exposición de su vulnerabilidad, los personajes oponen resistencia al sistema social, político y lingüístico que los oprime. Esto revela las fallas estructurales que producen injusticias, lo cual es el primer paso para que sean corregidas. Sin embargo, no se analizó en qué radican los cambios que se suscitan a partir de esta resistencia. El propósito de este capítulo es demostrar que la parálisis expuesta deviene en distintos desplazamientos que, a su vez, constituyen nuevas relaciones políticas y sociales a partir de dinámicas de cuidado. Esto representa movimiento para los personajes marginados y paralizados. Para ello, me concentraré en las interacciones de los personajes, así como en sus desplazamientos tanto físicos como metafóricos y los vínculos que surgen a partir de ellos.

Angels in America es una obra en la que se observa una estrecha relación entre lo político y lo doméstico. Los conflictos que se presentan a lo largo de sus dos partes (o dos obras, como muchos las han llamado) se centran en problemas particulares e íntimos. Estos problemas surgen a partir de fallas en una estructura social y política en la que los personajes no tienen ninguna injerencia y en la cual, sin embargo, están inmersos. Como afirma Christopher Bigsby, todos ellos “are all, in one way or another, marginal but this seems to be a culture without a true centre” (*Playwrights* 113). El margen en el que se mantienen los personajes estriba en una precariedad derivada de la falta de cuidados por parte del Estado y de la comunidad misma. La propuesta política de *Angels*, entonces, recae en la conformación de una comunidad que se puede observar en el epílogo de la obra. No obstante, para llegar a tal conformación, los personajes deben

atravesar distintas situaciones que terminan remitiendo a una transformación y una reestructuración en sus relaciones personales y políticas. Esto se observa principalmente en la segunda parte de la obra, la cual se titula literalmente “reestructuración”: *Perestroika*.

Perestroika inicia en un momento crítico para los personajes: Harper acaba de huir de su casa y se encuentra vagando sola en un parque de Brooklyn; Louis y Joe comienzan a formar una relación sexo-afectiva; Hannah, la madre de Joe, está en Nueva York después de haber vendido su casa en Salt Lake City al enterarse de que su hijo es homosexual; Prior ha sido visitado por el Ángel; y Roy tiene que ser internado de emergencia en el hospital. Éstos son los puntos de partida para la acción. No obstante, antes de que continúe el desarrollo de las líneas narrativas, en *Perestroika* aparece en escena un personaje que —de manera semejante al Rabino Isildor Chemelwitz en *Millennium Approaches*— pronuncia un monólogo a manera de proemio, donde vaticina los acontecimientos por suceder en la segunda parte. A este personaje se le describe como “The World’s Oldest Bolchevik” y lleva por nombre Aleksii Antedilluvianovich Prelapsarianov. Este monólogo, a diferencia del pronunciado por el Rabino, no descarta la posibilidad de un cambio, sino que exige una teoría que sea capaz de sustentar las transformaciones políticas que se requieren en el contexto de la obra:

ALEKSII: Change? Yes, we must change, only show me the Theory, and I will be at the barricades, show me the book of the next Beautiful Theory, and I promise you these blind eyes will see again, just to read it, to devour that text. Show me the words that will reorder the world, or else keep silent.

(Kushner 138)

Este inicio pone de manifiesto la dicotomía, presente a lo largo de la historia, entre praxis y teoría; en otros términos, la dicotomía entre *vita contemplativa* y *vita activa* propuestas por Hannah Arendt. En *The Human Condition*, Arendt hace un recorrido histórico de esta dicotomía, desde

los griegos hasta la modernidad. Entre otras cosas, expone que, en la filosofía antigua, se le daba una connotación negativa a lo que no tenía como fin la mera contemplación, puesto que ésta implicaba la quietud de la mente y el espíritu; luego, explica que

[t]he primacy of contemplation over activity rests on the conviction that no work of human hands can equal in beauty and truth the physical *kosmos*, which swings in itself in changeless eternity without any interference or assistance from outside, from man or god. (15)

Esta perspectiva no dista mucho de la que tiene Aleksii, puesto que el bolchevique se rehúsa a actuar sin ninguna teoría que lo guíe. De acuerdo con su monólogo, la teoría, la contemplación, está por encima de la acción. El fin último de cualquier actividad es alcanzar esa teoría, hacer realidad lo que sólo puede contemplarse en un ejercicio de pensamiento: “the term *vita activa* receives its meaning from *vita contemplativa*; its very restricted dignity is bestowed upon it because it serves the needs and wants of contemplation in a living body” (Arendt 16). La aspiración de Aleksii es la quietud absoluta, una quietud que brinde paz, por lo que no tendría sentido tomar iniciativa para un cambio si no se tiene la teoría en mente.

Así, el monólogo inicial de *Perestroika* sugiere una aspiración a la inmovilidad. Si el personaje no actúa es debido a que, para él, la praxis sólo existe en función de una teoría, por lo que es inútil pensar en la primera sin la segunda. Asimismo, Aleksii habla de una praxis fallida: “And what have you to offer now, children of this Theory? What have you to offer in this place? [...] American Cheeseburgers? Watered-down Bukharinite stopgap makeshift Capitalism!” (138), lo cual sugiere desilusión respecto a la praxis. Esta desilusión refuerza la dualidad jerárquica entre pensamiento y acción. Sin embargo, el discurso que da el bolchevique resulta contradictorio en tanto que su ejemplo de “true Theory married to Actual Life” (138) es el de una praxis fallida. De este modo, el monólogo que da inicio a *Perestroika* insta irónicamente a la

acción en lugar de justificar la parálisis, al contrario de lo que parecen ser las intenciones de su orador. El mismo argumento es posteriormente desarrollado en el drama mediante un personaje que también expone esta ideología: Louis Ironson.

2.1 Louis y el progreso

Louis inicia *Millennium Approaches* enterándose de que su pareja empieza a experimentar los primeros síntomas del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA). Su conflicto estriba en que no puede soportar ni afrontar la enfermedad de su pareja. El personaje busca por todos los medios en su perspectiva “positivista y neo-hegeliana del mundo”, como él mismo la llama, encontrar una libertad absoluta del espíritu, en la cual no cabe ninguna clase de malestar corporal y lo obliga a ir siempre hacia adelante:

LOUIS: Maybe because this person's sense of the world, that it will change for the better with struggle, maybe a person who has this neo-Hegelian positivist sense of constant historical progress towards happiness or perfection or something, who feels very powerful because he feels connected to these forces, moving uphill all the time... Maybe that person can't, um, incorporate sickness into his sense of how things are supposed to go.

(Kushner 25)

Con base en esta ideología, parecería que Louis debe evitar cualquier clase de obstáculo material que le impida alcanzar la “perfección”. Esta explicación, no obstante, está sesgada por un profundo temor a la pérdida de un ser amado. Esto constituye el conflicto de Louis, y por consiguiente el de Prior, ya que el primero intenta justificar el abandono del segundo mediante este argumento. Así, podría entenderse que dada la manera en la que entiende el progreso y la libertad, Louis siempre tiene que moverse hacia adelante, dejando atrás imperfecciones, errores

y malestares, para alcanzar a una suerte de perfección y felicidad. Esto, como lo plantea David Krasner, “is Louis’s goal; rebellion against that which is given (obstacles such as Prior’s illness) and progress towards spiritual contemplation—pure, abstract thought—devoid of responsibility to the material, i.e. flesh or blood” (Krasner 101).

De tal modo, según el discurso de Louis, el hecho de abandonar a Prior tiene como propósito un movimiento lineal que lo llevará a la perfección. No obstante, el desplazamiento espacial de Louis en realidad no lo lleva a ninguna parte; su trayectoria constantemente lo devuelve a Prior. Así, a pesar de que intenta alejarse, está sumergido en su propia culpa y no puede desprenderse del conflicto de Prior. La búsqueda de la vida ideal en realidad no representa ninguna mejoría, pues el hecho de que Louis parta no conforma ningún progreso para sí mismo ni para ningún otro personaje. Esto es algo que no logra reconocer hasta el final de la obra, cuando termina con Joe y regresa al lado de Prior visiblemente golpeado por la vida. Prior, quien es abandonado y literalmente no puede desplazarse hacia ninguna dirección, logra un progreso mucho mayor hacia el epílogo.

2.2 Prior y la Historia

Prior aparece en *Perestroika* casi completamente ciego, lo cual hace eco de las palabras de Aleksii. La primera vez que se le ve en escena se encuentra en su cama bañado en semen —*spooj*— después de su encuentro con el Ángel. Este encuentro se narra en el segundo acto de *Perestroika* y remite a las “Tesis sobre la filosofía de la historia”, de Walter Benjamin. En este momento, el Ángel narra su propia historia, en la cual Dios abandona el cielo debido al deseo de migrar que copia de los seres humanos:

ANGEL: Surely you see towards what We are Progressing. [...]

The fabric of the sky unravels:

Angels hover, anxious fingers worry the tattered edge.

Before the boiling blood and the searing of skin comes the secret catastrophe:

Before Life on Earth becomes merely impossible,

It will for a long time before have become completely unbearable.

(Coughs, then, with great passion and force)

YOU HAVE DRIVEN HIM AWAY! YOU MUST STOP MOVING!

PRIOR *(Quiet, frightened)*: Stop moving.

ANGEL *(Softly, rapidly)*: Forsake the Open Road: Neither Mix Nor Intermarry. Let Deep Roots Grow: If you do not MINGLE you will Cease to Progress. Seek Not to Fathom the World and its Delicate Particle Logic: You cannot understand, You can only Destroy, You Do not “Advance,” You only Trample.

(Kushner 171-172)

La situación en que se halla el cielo y que describe el Ángel resulta un claro reflejo de lo que ocurre en la realidad de Prior, como lo hace notar Belize unos diálogos más tarde: “abandoned! I smell a motif” (Kushner 171). Los ángeles se encuentran tanto o más desamparados y paralizados que Prior, puesto que Dios los ha abandonado. Los síntomas que describe —“boiling blood”, “the searing of the skin”— son los que Prior ha estado experimentando hasta este punto. El movimiento, la migración, el desplazamiento no significan más que un motivo para el abandono y la precariedad, para una vida completamente insoportable.

Esta explicación trae consuelo a Prior en tanto que identifica una razón hasta entonces desconocida para su malestar. No obstante, también representa más que eso. La imagen que narra el ente celestial remite directamente a las *Tesis* de Benjamin, tal como el propio Kushner lo ha afirmado (Savran 212). En la tesis número nueve, Benjamin describe un cuadro de Paul Klee (figura 1).



FIGURA 1. Paul Klee, *Angelus Novus* (1920).

En este cuadro, de acuerdo con la interpretación de Benjamin, un ángel parece alejarse de algo que ha estado mirando fijamente. Según Benjamin, así es como luce el ángel de la historia: observa las ruinas del pasado e intenta aferrarse a ellas, arreglarlas de algún modo y, sin embargo, una tormenta que viene del paraíso lo arrastra con una violencia que le impide detenerse. Esta fuerza es el progreso (Benjamin 44). Kushner traslada esta tesis al escenario. Sin embargo, ésta no es la única referencia a Benjamin en *Angels*.

Benjamin expresa a lo largo de las *Tesis* una preocupación ante la visión positivista del materialismo histórico, pues afirma que sólo toma en cuenta las narrativas de los vencedores, dejando de lado a quienes fueron vencidos y oprimidos. En este caso, la narrativa que Prior contrapone a la de Louis ilustra este conflicto: Prior está del lado de los oprimidos, paralizado, mientras que Louis, en búsqueda de un progreso constante, decide abandonarlo. De este modo, la situación de Prior refleja la de los ángeles. Empero, la “epístola antimigratoria” —es decir, la enfermedad— no representa una solución a este conflicto. Prior, como afirma David Savran, no deja de buscar su propio progreso (211). Dada la ironía de su situación, este personaje podría resultar contradictorio:

Prior's privileged position is a figure of contradiction, coupling not just blindness with prophecy, but also history with an impossible future, an ancient lineage (embodied by Prior 1 and Prior 2) with the millennium yet to come, and AIDS with a “most inner part, entirely free of disease”. (Savran 212)

No obstante, el progreso que Prior busca dista mucho del que persigue Louis. Prior busca seguir viviendo a pesar del SIDA; no intenta deshacerse de su corporalidad para así poner fin a todos los malestares que lo aquejan, sino que se aferra a la vida con todas sus implicaciones. De tal modo, el personaje plantea un porvenir distinto al *Geist* que propone Hegel y al que se refiere Louis, puesto que se basa en una existencia no sólo racional y espiritual, sino asimismo corpórea. El progreso, entonces, tal y como se propone en este caso, no radica en prescindir de la corporalidad ni en un ejercicio individual de la razón; por lo contrario, se basa en la conformación de vínculos entre distintos individuos. Estos vínculos se logran a través del cuidado.

2.3 El cuidado

El cuidado ha sido definido de muchas maneras. Nel Noddings lo define como un “desirable attribute of relations” (12), en el cual se observa una desigualdad —que no una jerarquía— entre dos partes: la parte que cuida (parte cuidadora) y la que recibe el cuidado (parte cuidada). De acuerdo con esta autora, los encuentros de cuidado se basan en el control compartido de la situación y la atención (*attentiveness*) que dan y reciben ambas partes. El encuentro inicia desde el momento que la parte cuidada (B) tiene una limitación por la cual requiere el cuidado de la parte cuidadora (A). A se percató de que B tiene esta limitación por medio de lo que Noddings denomina “motivational displacement” o desplazamiento motivacional (12). Este desplazamiento radica en la observación de A hacia las necesidades de B, acompañada de un entendimiento de la situación y solidaridad hacia B.⁶ A, entonces, decide actuar conforme a las necesidades de B y realiza acciones para que éstas sean cubiertas. El encuentro está completo en cuanto B recibe las acciones de A y las hace conscientes (Noddings 12-19). De esta manera, el cuidado no es una acción unilateral sino recíproca, en tanto que ambas partes se observan y se reconocen como cuidada y cuidadora. Por ello, Noddings afirma que “caring is not controlled entirely by the carer—it is a mode of shared control” (14). El cuidado es entonces una manera de vincularse con el prójimo y, por tanto, de crear comunidad.

Luego entonces, el cuidado es una manera de vincularse que está presente en *Angels in America* tal y como lo define Noddings. En todas las relaciones que prevalecen hasta el final de la obra se presentan gestos y acciones solidarias entre los personajes. Prior y Harper, por ejemplo,

⁶ Noddings utiliza el término *sympathy* en lugar de *empathy* para evitar que se caiga en la atribución de las propias emociones hacia la otra parte, ya que el desplazamiento motivacional radica en la comprensión más que en la proyección. Esto se debe a que el cuidado siempre gira en torno a la parte cuidada y no a la cuidadora (Noddings 14). Opté por utilizar aquí el término “solidaridad” porque la palabra “simpatía” no tiene la misma connotación en español, a pesar de que en las éticas del cuidado “solidarity” es utilizado para referirse a dinámicas a gran escala.

establecen un vínculo de cuidado desde la escena siete del segundo acto de *Millennium Approaches*, cuando se encuentran por primera vez. Su encuentro tiene lugar en un punto liminal entre el consciente y el inconsciente de ambos, en el sueño de uno y la alucinación de la otra. Prior y Harper se presentan con los términos “homosexual” y “mormón”, los cuales importan cargas simbólicas que los segregan de distintas maneras. Sin embargo, los personajes rechazan las etiquetas que imponen dichos términos, resistiendo de esta manera los prejuicios y la invisibilización que tales etiquetas pudiesen generar —“In my church we don’t believe in homosexuals / In my church we don’t believe in mormons” (32)—. Este acto de resistencia permite que Prior y Harper puedan observar y reconocer los problemas y conflictos del otro, además de ofrecerle soluciones.

El reconocimiento que existe entre ambos consta de todo lo descrito por Noddings, pues los dos fungen como parte cuidadora y cuidada a la vez. Al momento de enunciar y escuchar los problemas del otro, pueden establecer una conexión. No obstante, aunque sus problemas convergen en ciertos puntos, no son del todo iguales. La conversación que sostienen surge de la diferencia. Ambos reconocen al otro como *otro* sin apropiarse del conflicto ajeno en ningún momento. Se observan, se escuchan y reconocen los problemas del interlocutor sin ponerse a sí mismos como referentes. Entre Prior y Harper existe un desplazamiento motivacional que les permite ayudarse mutuamente sugiriendo las fuentes de los problemas que los aquejan. Gracias a esto, los personajes pueden llegar a una resolución para sus conflictos y, en este momento, establecen un vínculo de cuidado. Este vínculo es quizá uno de los más memorables; sin embargo, no es el único. Los personajes se cuidan mutuamente, pero no prescinden de figuras explícitamente cuidadoras. A lo largo de la obra se observan gestos de cuidado hacia ambos personajes que terminan entramando las narrativas de otro modo; estos gestos son realizados por dos personajes poco abordados por la crítica: Hannah y Belize.

2.3.1 Cuidados y cuidadores

Hannah y Belize son los personajes cuidadores más evidentes en *Angels in America*. En ellos recaen la mayor parte de las labores de cuidado. Hannah, por un lado, se hace cargo tanto de Prior como de Harper en distintos momentos de la obra, mientras que Belize, por el otro, se encarga de Prior y de Roy Cohn (aunque en su relación intervengan aspectos que van más allá del cuidado). El personaje de Belize resulta muy interesante en términos dramáticos, pues es la contraparte del personaje de Louis. Estos dos personajes chocan permanentemente ya que tienen visiones de la vida por entero distintas. Louis pertenece a un sector de la comunidad gay que ha sido criticado tanto dentro como fuera de la obra, descrito por Ricardo Jara como

hombres gay completamente aburguesados, cooptados por el capitalismo y atravesados por la heteronormatividad de manera que a pesar de acostarse con otros hombres, despliegan el mismo tipo de homofobia, sexismo y culto por la masculinidad que sus contrapartes heterosexuales. (80)

Louis esconde su homosexualidad ante su familia: “I always get so closety at these family things” (Kushner 19), y critica actividades subversivas a las nociones de género como el *drag*: “The gay community, I think, has to adopt the same attitude towards the drag as black women have to take towards black women blues singers” (Kushner 98). Belize, por el contrario, practica actividades de esta índole y es abiertamente gay en todos los ámbitos. Belize cuestiona a Louis constantemente, pues se encuentra del otro lado del espectro. Este personaje está completamente en contra de la asimilación que Louis critica y al mismo tiempo despliega. Asimismo, Belize hace exactamente lo contrario a Louis en el momento en el que Prior es internado en el hospital: acompañarlo.

Belize es un personaje que desempeña labores de cuidado a lo largo de la obra. Desde la primera vez que aparece en escena, realiza actos de cuidado con Prior: le unta bálsamo en las lesiones del sarcoma, lo escucha cuando pide desahogo y en ningún momento lo abandona. Desde luego, Belize ejerce una de las profesiones de cuidado por excelencia: la enfermería. El cuidado que se realiza en esta profesión no se basa únicamente en el acompañamiento moral y emocional que una persona pueda requerir, sino en la atención *profesional* de las necesidades fisiológicas y materiales que un individuo no puede satisfacer por sí mismo, pues “[c]are requires not only nurturing relationships, but also the physical and mental work of taking care of, cleaning up after, and maintaining bodies” (Tronto 2). De esta manera, Belize está expuesto a una serie de actividades no necesariamente agradables y, además, no sólo cuida a personas con quienes tiene una relación cercana, sino también a gente que lo aborrece y desdeña tanto a él como a todas las comunidades a las que pertenece. Joan Tronto, en *Caring Democracy*, reflexiona sobre este tipo de profesiones y el papel que han desempeñado a partir del siglo XX:

...care also involves a fair amount of necessary “dirty work” — cleaning, preparing food, bodily care, removing waste — that, as it moves out of the home, creates a new class of people, mostly women and disproportionately people of color, who are increasingly left behind by economic growth in the bottom rungs of society. (2)

Belize forma parte de un sector de la población que se ha visto sistemáticamente orillado a realizar este tipo de labores, por lo cual es víctima constante de abusos. Empero, en todo momento actúa conforme al principio del cuidado.

Belize se encuentra con Roy Cohn en *Perestroika*, justo después de que éste es internado en el hospital por una crisis derivada del SIDA. Roy se comporta con Belize de manera hostil, y constantemente señala y se burla de todo lo que lo caracteriza como oprimido. El abogado disfruta de ejercer poder sobre su enfermero en todo momento. Pese a ello, Belize se resiste a

este ejercicio por entero y, en cambio, ayuda a Roy a prolongar (aunque sea brevemente) su vida, pues le da una serie de recomendaciones respecto a su tratamiento y le aconseja conseguir AZT, aun cuando ese tratamiento todavía no se aprobaba en la época en que sucede la trama. Roy, sorprendido y suspicaz, cuestiona la actitud de Belize, cuyas respuestas desafían los estándares de Roy:

ROY: You hate me.

BELIZE: Yes.

ROY: Why are you telling me this?

BELIZE: I wish I knew.

(Pause.)

ROY (*Very nasty*): You're a butterfingers spook faggot nurse. I think...you have little reason to want to help me.

BELIZE: Consider it solidarity. One faggot to another.

(Kushner 155)

Belize odia abiertamente a Roy Cohn y a todo lo que representa y, sin embargo, su manera de oponer resistencia es ofreciéndole ayuda. Belize cuida de él en lugar de responder con más hostilidad. Este personaje resiste a través del cuidado; gracias a esto desestabiliza la estructura que representa y perpetúa Roy, y contribuye a crear la comunidad que se vislumbra en el epílogo de la obra.

El personaje de Hannah Pitt, por otro lado, tiene una participación mucho más fuerte en *Perestroika* que en *Millennium Approaches*. En el momento en que se entera de que su hijo es homosexual y presiente que va a dejar a su esposa, vende impulsivamente su casa en Utah para correr al rescate del matrimonio. No obstante, llega demasiado tarde, cuando la separación ya se ha llevado a cabo y la pareja se ha disuelto. Hannah se aloja en el departamento de los Pitt, y

poco después recibe una llamada que le revela el paradero de Harper. Esta llamada revela el papel de Hannah como cuidadora, pues su interacción con Harper se basa en el bienestar y la satisfacción de sus necesidades.

Desde el momento en el que Hannah habla con la policía sobre la situación de Harper, se da a entender que el oficial se burla de la situación, a lo que Hannah responde “You have no business laughing about it, you can stop it right now. That’s ugly” (Kushner 146). Hannah defiende a Harper, pues entiende que se encuentra en una posición complicada debido a su pasado y su relación con Joe. Unas escenas más tarde, se observa a las dos mujeres juntas por primera vez en todo el ciclo de *Angels*. Harper está desolada y casi congelada después de estar vagando varios días por Brooklyn durante la temporada más fría del año. La escena comienza en el departamento; Harper está en ropa interior después de haberse dado un baño. Hannah aparece con ropa limpia y comienza a vestirla, mientras Harper maldice a su marido, quien se observa simultáneamente en la cama con Louis. La escena gira en torno a Joe, mas el papel de Hannah es crucial para el desarrollo de la historia. Hannah recoge a Harper, la alimenta, la baña y después de vestirla le dice lo siguiente mientras le cepilla el cabello:

HANNAH: It can be very hard to accept how disappointing life is, Harper, because that’s what it is, and you have to accept it. With faith and time and hard work you reach a point where...where the disappointment doesn’t hurt as much, and then it gets easy to live with. Quite easy. Which ... is in its own way a disappointment. But. There.

(Kushner 180)

Dadas las circunstancias de Harper y dependiendo de cómo se monte la escena, el tono de este parlamento puede resultar un tanto cruel para el público. Sin embargo, a pesar de que las palabras de Hannah no ofrecen un consuelo explícito —o al menos, no el consuelo que Harper y el

público podrían estar esperando—, ponen de manifiesto una genuina preocupación por su nuera. Hannah está dispuesta a cuidar de Harper y a defenderla de su propio hijo. Por ello, a pesar de que al inicio insiste en que el lugar de su hijo está en casa, con su mujer, cuando Joe vuelve por su esposa, intenta disuadirlo en cuanto se da cuenta del sufrimiento que esto produciría:

HANNAH: You could tell me so I could tell her where you are. You've been living on
some rainy rooftop for all we knew. That's cruel.

JOE: Not intended to be.

HANNAH: You're sure about that.

JOE: I'm taking her home.

HANNAH: I don't think you have a clue. You can afford not to. You're man, you botch
up, it's not a big deal, but she's been—

JOE: Just being a man doesn't mean anything.

It's still a big deal, Ma. Botching up. [...]

HANNAH (*Quietly but firmly*): Being a woman is harder. Look at her. [...] I think maybe
motion's better for her right now, being out and away [...].

(Kushner 231-232)

Hannah, pues, cuida de Harper como si fuera su propia hija y pone su bienestar por encima de las decisiones de Joe, a pesar de que éstas puedan ser más acordes con su propia ideología. Hannah sabe que el cambio es necesario para que Harper sea feliz (o menos infeliz) y afirma que la única manera en la que puede ser feliz es saliendo de su entorno, aunque esto implique la separación permanente de la pareja. El vínculo que se establece entre ellas está regido por las necesidades de la más vulnerable, por lo que existe un desplazamiento motivacional. Asimismo, la interacción de Hannah con Harper transforma lo que representa para esta última el espacio

privado: ya no es un lugar de invisibilización, sino un entorno en el que sus necesidades específicas e individuales son escuchadas y atendidas *dentro* de los márgenes de la realidad y no como parte una fantasía surgida de una percepción modificada por fármacos, elementos que no le proporcionaban cuidado sino sólo la opción de evadirse.⁷ En palabras de Seyla Benhabib, el espacio privado ahora contribuye a “the nourishment and unfolding of individuality” (108), lo que ayuda a Harper a construir vínculos y, posteriormente, a salir al espacio público y formar comunidad. A partir de esta nueva circunstancia, Harper tendrá la oportunidad de formar comunidad, si bien en otro espacio, probablemente San Francisco, como lo sugiere su situación final: un espacio antes ilusorio al que ahora podrá aspirar como una realidad, en contraste con las fantasías que solía intercambiar con sus “amigos imaginarios” al inicio del drama. Los desplazamientos de Hannah, pues, no son únicamente físicos, sino metafóricos, y todos ellos están dirigidos hacia el bien comunitario.

2.3.2 La política del cuidado

Hannah es un personaje que propicia cambios y transformaciones a lo largo de *Angels in America*. Al hacerse cargo de Harper, Hannah empieza a trabajar en el Centro Mormón de Nueva York, donde ofrece información a visitantes. Es en este lugar donde Harper y Prior se encuentran por segunda ocasión en escena y vuelven a compartir el espacio denominado por ellos mismos como “umbral de la revelación” (Kushner 34). En esta ocasión, se enteran de que Louis y Joe ahora están juntos, y a pesar de que la revelación resulta más despiadada, el vínculo entre ambos se mantiene y se acompañan en su dolor:

⁷ Esto último sucedía en los alucinados encuentros y conversaciones de Harper con Prior y Mr. Lies, un personaje con nombre por demás significativo, descrito por Kushner como “Harper’s imaginary friend, a travel agent” (Kushner 4), quien, aun más significativamente, debe ser interpretado por el mismo actor que hace de Belize.

PRIOR: Dreaming used to be so...safe.

HARPER: It isn't, though, it's dangerous, imagining to excess. It can blow up in your face.

Threshold of revelation.

[...] PRIOR: Till we meet again.

(Kushner 199)

Después de esto, Prior y Harper se separan y continúan con el curso de sus narrativas. Prior busca a Joe, y tanto él como Harper vuelven a encontrarse con sus exparejas. No obstante, Prior vuelve al centro para visitantes, donde sufre un episodio de neumonía. En este punto Hannah lo encuentra, lo observa, lo atiende y lo acompaña al hospital; allí inician una conversación y se forma un vínculo entre ellos. Prior, quien hasta este momento ha estado abrumado y completamente aterrado por las visiones y voces del Ángel, le pide ayuda a Hannah; gracias a esto puede encontrar la resolución de su conflicto. Hannah lo escucha, bromea con él y, pese a que no lo toma en serio al principio, le ofrece una respuesta:

PRIOR: Stay with me.

HANNAH: Oh no, I—

PRIOR: Just till I sleep? You comfort me.

HANNAH: Oh no, I—

PRIOR: You do, you...*(A little Katharine Hepburn)* stiffen my spine.

(Little pause)

HANNAH: I'm not needed elsewhere, I suppose I...

(She thinks for a moment, then sits in a chair)

When I got up this morning this is not how I envisioned the day would end.

PRIOR: Me neither.

(He lies back, and she settles into her chair.)

HANNAH: An angel is a belief. With wings and arms that can carry you. If it lets you
down, reject it.

(Prior looks at her.)

PRIOR: Huh.

HANNAH: There's a scriptural precedent.

PRIOR: And then what?

HANNAH *(A little shrug, then)*: Seek something new.

(Kushner 242)

Esta interacción es lo que le da herramientas a Prior para enfrentarse al Ángel y rechazar la profecía. El personaje aboga por el cambio en todo momento; este cambio, empero, tiene que darse siempre con una condición: la *acción*.

Hannah Arendt habla de tres condiciones para que la *vita activa* tenga lugar: la condición de *labor*, la condición de *trabajo* y la condición de *acción* (7). Estas condiciones comprenden lo que podemos realizar como seres humanos; sin embargo, ello no implica que todas se realicen al mismo tiempo. La *labor*, de acuerdo con la autora, nos refiere a la dimensión biológica de la existencia; es decir, todo lo que realizan los organismos para mantenerse con vida, como comer, respirar, digerir y parpadear. El *trabajo*, por otro lado, describe la dimensión tecnológica de la vida; esto es, todo lo que se realiza para satisfacer las necesidades biológicas, pero además tiene un componente artificial dado que, para llevarse a cabo, tales operaciones requieren objetos y artefactos ajenos al cuerpo humano (7). La última condición es la *acción*. La *acción* se refiere a todas las actividades que constituyen la interacción humana. Ésta, afirma la autora, es en realidad la condición humana por excelencia, dado que el término *vita* literalmente significa “estar entre hombres [i.e. seres humanos]”:

Action is the only activity that goes directly between men without intermediary of things or matter, corresponds to the human condition of plurality, to the fact that men, not man, live on the Earth and inhabit the world [...] this plurality is specifically *the* condition of all political life. (Arendt 7)

La acción, pues, radica en las actividades que implican un intercambio entre individuos, es decir, en todo lo que tiene como resultado vínculos de distinta índole que pueden devenir comunidad. El discurso, entonces, forma parte fundamental de la acción, puesto que nos permite establecer conexiones y relaciones con otros a través de narrativas individuales que nos hacen crear identidad:

If men were not equal, they would neither understand each other and those who came before them nor plan the future and foresee the needs of those who will come after them. If men were not distinct, each human being distinguished from any other who is, was or will ever be, they would need neither speech nor action to make themselves understood. (175)

De acuerdo con Arendt, esta pluralidad es lo que dicta el desarrollo de la sociedad. Lo que distingue a la humanidad de otras formas de vida es el desarrollo en conjunto para satisfacer las necesidades de toda una población, no solamente las individuales. De esta manera, la *acción* siempre representa un cambio para toda la comunidad y nunca se da en aislamiento. La *acción*, pues, es un principio para el cuidado, y en ella descansa por entero el discurso de Hannah.

Hannah insta a la *acción* a todos los personajes con los que interactúa. Más aún, *actúa* por sí misma, ya que siguiendo la línea de Arendt, “to act in its most general sense, means to take initiative, to begin [...], to set something in motion” (177). Asimismo, de acuerdo con las instrucciones de Kushner, Hannah debe ser encarnada por la misma persona que encarna tanto al Rabino Isidor Chemelwitz como a Aleksii Antedilluvianovich Prelapsarianov, personajes que

siembran la propuesta política de la obra. Estos dos personajes dan inicio a *Millennium Approaches* y *Perestroika* respectivamente. Ambos pronuncian monólogos que auguran lo que ocurrirá después; propulsan el drama.

Millennium Approaches, por una parte, comienza con el funeral de la abuela de Louis, en el cual el Rabino aborda el tema del éxodo judío a Estados Unidos y afirma que “such Great Voyages in this world do not any more exist” (10), pues la generación que realizó el viaje está muriendo. Esta escena puede ser leída no sólo como la muerte de un personaje, sino como la de toda la comunidad de la que forma parte, pues el Rabino dice de la abuela: “She was [...] not a person but a whole kind of person” (10). La muerte de la comunidad en este caso, empero, no representa la desaparición de la religión que este grupo profesa, sino de los lazos que los unen como pueblo. Así, este monólogo introduce uno de los temas principales de la obra, pues todos los conflictos de *Angels in America* se derivan de la falta de acción y solidaridad por parte de individuos e instituciones que rehúyen de las labores de cuidado.

Por otra parte, el bolchevique inicia *Perestroika* con el monólogo anteriormente referido, en el que exige una teoría para poner en práctica y cambiar la situación del mundo. Asimismo, el personaje lleva por nombre “Aleksii Antediluvianovich Prelapsarianov”, lo cual sugiere un acontecimiento inminente. “Antediluvianovich”, por un lado, se refiere a la era antes del diluvio, mientras que “Prelapsarianov” puede referirse tanto al estado anterior a la caída de Adán y Eva (*prelapsarian state*) como al momento previo a recaer en una adicción (*Prelapse*). El nombre, pues, indica que el personaje ha estado presente desde antes de la catástrofe, o, quizá, ante ella. Esto hace eco, una vez más, de las *Tesis* de Benjamin, ya que, al igual que el ángel de la historia, este personaje vuelve los ojos a las ruinas del pasado y se niega a ver (literalmente) hacia el presente o hacia el futuro, pues no existe, según él, nada que pueda reordenar al mundo. Esto es un

parteaguas para el desarrollo de la segunda parte, pues, como se comentó a inicios de este capítulo, expone el peso de la acción en relación con la teoría.

Al igual que los demás personajes que muestran el mismo rostro y usan la misma voz, Hannah es un punto de partida para la acción de *Angels*, tanto en sentido literal como en arendtiano. El drama de las dos partes inicia con dos monólogos pronunciados por una figura encarnada en la misma persona, en la misma actriz o el mismo actor. Más aún, las transformaciones en las vidas de Harper y Prior son promovidas por Hannah. Del mismo modo, todos los conflictos de Roy Cohn son detonados ya sea por Henry, su médico; por Joe, al advertir la ilegalidad de sus actos en el caso Rosenberg; o por el fantasma de la misma Ethel Rosenberg, cuya mera aparición le recuerda las injusticias que cometió durante su periodo de mayor influencia en el senado. Ese rostro, esa voz, ese cuerpo, detonan el drama —palabra que significa precisamente acción— en la obra. La acción se detona en el momento en que la obra es encarnada y puesta en escena, ya que existe un intercambio real no sólo entre los actores, sino entre la obra y el público, lo cual es el fin principal del teatro didáctico y le otorga a esta representación un carácter político (Arendt 187). Asimismo, dado que el nombre Prior Walter deriva de Benjamin, no sería descabellado pensar que Hannah obtiene su nombre de su homónima alemana, pues su peso político y discursivo está al mismo nivel. Esto permitiría leer su interacción como un diálogo entre las dos propuestas, dado que la marginación y el abandono derivados de una noción positivista del progreso pueden ser erradicadas a través de la creación de la comunidad.

2.4 Comunidad

Las redes que se forman al final de *Angels in America* desempeñan un papel crucial en el drama, pues en ellas radican la propuesta política y la creación de comunidad. Todos los conflictos giran

en torno a la precariedad y a la falta de cuidados. Prior lo hace explícito cuando le reclama a Louis su abandono:

PRIOR: Companionship. Oh.

You know just when I think he couldn't possibly say anything to make it worse, he does. Companionship. How *good*. I wouldn't want you to be *lone*ly.

There are thousands of men in New York City with AIDS and nearly every one of them is taken care of by...a friend or by...a lover who has stuck with them through things worse than my...so far. Everyone got that except me. I got you.

Why? What's wrong with me?

(Kushner 219-220)

El conflicto principal de Prior no radica en su enfermedad, sino en la falta de cuidados por parte de su pareja. El punto de partida de este personaje se localiza en el acto de comunicar que ya experimenta los primeros síntomas del SIDA; empero, su desenlace no consiste en la cura, sino en la presentación de una red conformada por él mismo, Belize, Louis —quien vuelve golpeado física, emocional y mentalmente— y Hannah. Esta red es la que le permite a Prior seguir viviendo a pesar de todas sus carencias e imposibilidades fisiológicas.

A pesar de que el final de la obra presenta la conformación de la comunidad a partir de vínculos de cuidado, no todos los personajes principales aparecen en el epílogo de la obra, intitulado *Bethesda* en referencia a la plaza y fuente del mismo nombre en Central Park, donde se localiza la escena. Joe, por un lado, no sabe cuidar de sí mismo ni de los demás, pues no reconoce necesidades y sus acciones se basan siempre en lo que le dictan factores como el deseo o una serie de reglas morales derivadas de una ideología conservadora. Roy, por otro lado, no ve más allá de sus intereses personales. No le interesa ayudar al prójimo en lo absoluto, lo cual termina llevándolo a su inevitable y solitario desenlace, pues sin el apoyo comunitario, no puede salir

adelante. Estos dos personajes carecen de las características necesarias para entablar vínculos y hacer comunidad. No obstante, existe un tercer personaje que tampoco aparece en *Bethesda*: Harper Pitt. Al final de *Perestroika*, Harper migra a San Francisco, irónica y significativamente, la ciudad con más frecuencia relacionada con la comunidad LGBT+ en el otro extremo de los Estados Unidos, así como la definición misma del cielo para Belize (Kushner 262). Así, Harper deja atrás un entorno que le ha hecho mucho daño. Su desenlace podría resultar esperanzador en tanto plantea la posibilidad de un porvenir mejor y emocionante para el personaje, así como una presencia en el espacio público; sin embargo, Harper es relegada, pues pareciera que la comunidad no tiene cabida para ella. La comunidad que se forma al final de *Angels* es una entidad *queer*, a la que pertenecen personas que se identifican como LGBT+ a la par de otras, como Hannah, que tengan las condiciones físicas, materiales y emocionales para apoyar a las primeras a pesar de las circunstancias. Por ello, aun cuando Harper requiere de igual manera una red de apoyo, no termina por pertenecer a la comunidad mostrada en *Perestroika*. Harper debe buscar o formar su propia comunidad, para lo cual debe progresar, ir hacia adelante, por lo que se va al otro extremo del país, llevando la esperanza de comunidad a través del territorio estadounidense.

Angels in America plantea un progreso para sus personajes paralizados, mas éste no es igual al que critica Benjamin. Los personajes avanzan en conjunto: sin la comunidad, no existe el progreso, y la noción de historia cambia; ya no es una única historia la que prevalece, sino que ahora existe una pluralidad que crea una historia colectiva. La obra resignifica la noción de progreso, como se observa en el último monólogo de Harper: “Nothing’s lost forever. In this world, there is a kind of painful progress. Longing for what we left behind, and dreaming ahead” (Kushner 285). El futuro se basa en la esperanza de una mejora, la cual no puede darse si no se ve hacia el pasado. Pero esa mejora no ocurre por acciones individuales. El drama se centra en las posibilidades del cambio a partir de la acción, la cual siempre se da en conjunto. Sin embargo,

la comunidad que plantea Kushner, así como las relaciones de cuidado que la conforman, mantiene ciertos sesgos de raza y género, por los cuales Kushner ya ha sido cuestionado, mismos que valdría la pena abordar en otro momento, pues algunos personajes nunca salen del papel de cuidadores. El final abierto, empero, ofrece posibilidades para todos los personajes, lo cual se presta a diversas interpretaciones. Lo único que queda claro es que hay una esperanza de vida, y ésta se transmite de distintas maneras en cada puesta en escena.

CONCLUSIÓN Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

La presente tesina parte del hecho de que la comunidad es un punto de resistencia. Al formar comunidad en un sistema económico y político como el estadounidense, en el que imperan el neoliberalismo y una individualidad que raya en el egoísmo, el hecho de solidarizarse con el prójimo y tratar de resolver conflictos en conjunto es una manera de oponer resistencia a los mecanismos que oprimen y marginan a personas que no pueden valerse por sí mismas. De este modo, este texto explora qué es lo que conforma una comunidad. Para ello, se analizaron el contexto de los personajes, sus características individuales, su interacción con su entorno y otros personajes, y su desarrollo a lo largo de la trama.

Harper y Prior son los personajes más marginados dentro del drama debido a sus respectivos padecimientos. Harper, por un lado, vive atrapada en un matrimonio miserable con Joe, quien se empeña en reprimir su homosexualidad, por lo que se encuentra sola y descuidada. Aunado a esto, el personaje ingiere *Valium* con frecuencia para escapar tanto de su realidad actual como de su pasado, pues vive con el trauma generado durante la infancia a consecuencia de un entorno familiar violento. Por otro lado, se encuentra Prior, quien además de ser abiertamente homosexual en un lugar y un momento histórico en el que dominaba el conservadurismo en la sociedad y en el gobierno, padece el Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA) y es abandonado por su pareja, quien admite no ser capaz de lidiar con el dolor ajeno. Estos dos personajes son segregados tanto en su entorno cercano como en el lejano, dado que no existe una infraestructura adecuada para que tengan una vida digna. Al ser ignorados de esta manera, la existencia de ambos personajes es negada, pues al ser empujados sistemáticamente, pareciera que no existe lugar para individuos con carencias en una sociedad como en la que están insertos.

Prior y Harper, entonces, viven en constante resistencia contra lo que Michel Foucault denomina un “sistema de diferenciaciones”, en el que se ponen en marcha diversas dinámicas y

mecanismos de poder. Este sistema en particular busca borrar la existencia de individuos con deficiencias como las de estos personajes; no obstante, al afirmar su existencia por medio de su exposición frente al otro en el escenario, los personajes oponen resistencia. Asimismo, dada la naturaleza del género al que pertenece *Angels in America*, la manifestación de estos personajes frente a un público cuyo contexto es similar —si no es que igual— es un ejercicio de resistencia hacia los mecanismos de poder que están fuera de la ficción.

No obstante, afirmar su existencia no es suficiente para desarticular el sistema político. Ni Harper ni Prior pueden valerse por sí mismos, por lo que su conflicto principal radica en que padecen una falta de cuidados tanto en su círculo cercano como en el lejano. La resolución de este conflicto, por tanto, está basada en el reconocimiento de sus necesidades y el apoyo comunitario. Harper y Prior no sólo sobreviven al drama, sino que tienen una vida digna gracias a los vínculos que forman con otros individuos, principalmente Hannah y Belize. Estos últimos, además, procuran su bienestar en un contexto íntimo, lo que resuelve la problemática del abandono y sugiere la esperanza de un cambio social significativo.

Lo que anula la parálisis que se presenta al inicio es la formación de la comunidad. Sin embargo, la comunidad sólo existe cuando sus miembros y mandatarios son capaces de realizar labores de cuidado. *Angels in America* es, después de todo, “*A Gay Fantasia on National Themes*”, por lo que el drama en cuestión propone la conformación de redes de cuidado que van más allá de un contexto particular, ya que las cuestiones domésticas retratadas son al mismo tiempo —y sobre todo— políticas.

Queda mucho más que decir sobre *Angels in America*, por lo que espero que este trabajo abra futuras líneas de investigación. El personaje de Harper, por ejemplo, guarda una relación escasamente explorada con una historia particular del teatro norteamericano: la que muestra a un personaje femenino mental y emocionalmente inestable en un entorno masculino. Este

personaje, ya sea Martha en *Who's Afraid of Virginia Woolf*, Mary en *Long Day's Journey into Night*, o Blanche en *A Streetcar Named Desire* —por mencionar sólo algunas de las más reconocibles—, lucha por mantenerse fuerte, completamente aislada en una sociedad inhóspita y su interacción se da principalmente con personajes masculinos. Sin embargo, el desarrollo de Harper es muy distinto gracias a su relación con Hannah, lo cual podría ser leído como una respuesta a la tradición y un replanteamiento en el drama norteamericano. Espero que esta investigación sea desarrollada en un futuro próximo, ya sea por mí o por alguna otra persona interesada en la producción teatral estadounidense.

Otra línea de investigación que podría desprenderse del presente trabajo es la relación racial e ideológica que existe entre Belize y Louis. Éste fue un tema que se mencionó tangencialmente en el segundo capítulo, pero queda aún mucho por decir al respecto, pues su constante choque se remonta a cuestiones culturales que van más allá de lo retratado en *Angels*. Tanto la comunidad afroestadounidense como la comunidad judía han sido marginadas y discriminadas en Estados Unidos por los mismos sectores de la población; no obstante, los problemas que han enfrentado históricamente distan mucho entre sí, así como su inclusión y asimilación en la sociedad estadounidense. Valdría la pena rastrear estas diferencias históricas dentro de la obra, así como los choques culturales e ideológicos que se logran percibir entre ambas comunidades.

Queda también abierto el estudio de la corporalidad de la obra en relación con el cuidado. Esto es algo presente a lo largo de la tesina; sin embargo, no se ahondó en todo lo que cada uno de los cuerpos cuidados representa. Al SIDA, como lo refleja *Angels*, se le asociaba principalmente con la comunidad gay. Los cuerpos enfermos dentro de la obra son cuerpos *queer*, cuerpos, también, hípersexuados. Pensar la corporalidad, la sensualidad y la sexualidad, por tanto, resultaría innovador en términos de cuidado, dado que el cuidado es una acción no sólo

social, sino corporal. Esto añadiría una lectura interesante a las que ya se han hecho sobre los símbolos *queer* con relación a la propuesta política de la obra, pues la corporalidad funciona en varios niveles y de maneras complejas. ¿Qué relación guardan la sexualidad y el cuidado? ¿Qué pasa cuando el cuerpo enfermo es al mismo tiempo un cuerpo que goza? ¿Cómo agoniza este cuerpo? ¿Cómo se mantiene este cuerpo?

Por último, dado que *Angels in America* es una obra didáctica situada en un contexto particular, me parecería prudente que se hicieran estudios comparativos entre ésta y otras obras de carácter didáctico producidas fuera de los Estados Unidos. La propuesta de Kushner es, aunque pertinente, muy localizada, por lo que las posibles reinterpretaciones del cuidado en un contexto político varían de un contexto a otro. Especialmente, aquí en México existen varias compañías que se han dedicado a hacer obras de carácter didáctico sobre acontecimientos particulares en la historia reciente de nuestro país (por ejemplo, Teatro Ojo, Lagartijas Tiradas al Sol). Un estudio sobre las diferencias y similitudes entre éstas y el teatro de Kushner brindaría una mejor comprensión de la función del teatro a nivel político.

Éstas son sólo algunas de las líneas de investigación que podrían desprenderse de la presente tesina. Es probable que esté pasando varias por alto, pero ya será tarea de quien lea tanto la obra como este trabajo cuestionar otros aspectos o desarrollar algunos de los aquí propuestos. Las interpretaciones variarán, así como las puestas en escena, pero sin pluralidad no existe intercambio y sin intercambio no hay comunidad. Sólo me queda citar a Kushner: “the Great Work Begins”.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. University of Chicago Press, 1998.
- Beier, Norman S., and Leonard B. Sand. "The Rosenberg Case: History and Hysteria." *American Bar Association Journal*, vol. 40, no. 12, 1954, pp. 1046–1050. JSTOR, www.jstor.org/stable/25719022.
- Benhabib, Seyla. "Feminist Theory and Hannah Arendt's Concept of Public Space." *History of the Human Sciences*, 1993.
- Benjamin, Walter. "¿Qué es el Teatro Épico?". *Iluminaciones*. Taurus, 2018.
- . *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la historia*. LOM Ediciones, 2002.
- Bigsby, Christopher. *Contemporary American Playwrights*. Cambridge University Press, 1999.
- . *Modern American Drama 1945-2000*. Cambridge University Press, 2000.
- Brecht, Bertolt. "A Short Organum for the Theatre". *Brecht on Theatre*, editado y traducido por John Willett. Methuen and Co, 1988.
- Butler, Isaac, and Dan Kois. *The World Only Spins Forward: The Ascent of Angels in America*. Bloomsbury, 2018, EPUB.
- Butler, Judith. "Rethinking Vulnerability in Resistance." *Vulnerability in Resistance*. Duke University Press, 2016.
- Foucault, Michel. "El Sujeto y El Poder." *Revista Mexicana De Sociología*, vol. 50, no. 3, 1988, pp. 3–20. JSTOR, www.jstor.org/stable/3540551.
- . *Historia de la Sexualidad: La voluntad de saber*. Traducción de Ulises Guiñazú. Siglo XXI, 2007.
- Jara Fernández, Ricardo. *Transformaciones y espacios de poder en Angels in America de Tony Kushner*. 2013. UNAM. Tesis para obtener el grado de Maestría.
- Knowles, John Kenneth. *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*. UNAM, 1980.

- Krasner, David. "Stonewall, 'Constant Historical Progress,' and *Angels in America*: The Neo-Hegelian Positivist Sense." *Tony Kushner: New Essays on the Art and Politics of the Plays*. McFarland & Company, Inc., 2006.
- Kushner, Tony. *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*. Theatre Communication Group, Inc., 2013.
- Lemus, Rafael. *Breve historia de nuestro neoliberalismo: Poder y cultura en México*. Random House, 2021.
- McNeil, Donald G. "H.I.V. Arrived in the U.S. Long Before 'Patient Zero'". *New York Times*. Octubre 26, 2016. www.nytimes.com/2016/10/27/health/hiv-patient-zero-genetic-analysis.html
- Michel Modenessi, Alfredo. *El teatro norteamericano: una síntesis*. UNAM, 2013.
- Noddings, Nel. *Starting at Home: Caring and Social Policy*. University of California Press Ltd., 2002.
- Savran, David. "Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism: How 'Angels in America' Reconstructs the Nation." *Theatre Journal*, vol. 47, no. 2, 1995, pp. 207-227. JSTOR, www.jstor.org/stable/3208484.
- Sontag, Susan. *AIDS and Its Metaphors*. McGraw-Hill Ryerson Ltd., 1988.
- Treichler, Paula A. "AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification." JSTOR, www.jstor.org/stable/3397564.
- Tronto, Joan. *Caring Democracies: Markets Equality and Justice*. New York University Press, 2013.
- Župančič, Alenka. *The Odd One In: On Comedy*. MIT Press, 2008.