

# FOOL FOR LOVE Y LA ESTIRPE DE LOS FANTASEADORES EN EL TEATRO DE SAM SHEPARD

**ANA FERNÁNDEZ-CAPARRÓS TURINA**

Universitat de València

ana.fernandez-caparros@uv.es

---

51

I'm haunted by your scent  
When I'm talking to someone else

I'm haunted by your eyes  
In the middle of brushing my teeth

I'm haunted by your hair  
By your skin  
When you're not around

Are you visiting me

Am I dreaming you up

Sam Shepard and Joseph Chaikin, *Savage/Love*

## 1. Introducción

*Fool for Love* se estrenó en el Magic Theatre de San Francisco el 8 de febrero de 1983, dirigida por el propio Sam Shepard. Junto con *True West* (1980), es la obra de Shepard más representada en los Estados Unidos e internacionalmente. Como sugiere Bottoms (1998: 182-83), aparte de poder interpretarse con un reducido

reparto, supuso una variación estilística en la producción del dramaturgo. En los dos textos teatrales mencionados, Shepard abandonó deliberadamente su gusto por lo contradictorio, por las extravagancias, los excesos lingüísticos y las reflexiones metadramáticas para crear obras aparentemente más cercanas a las convenciones dramáticas del realismo y, por lo tanto, más accesibles al gran público. Shepard ya había explorado el amor y las relaciones sentimentales en la obra experimental que escribió con Joseph Chaikin en 1979, *Savage/Love*, descrita por Chaikin como “common poems of real and imagined moments in the spell of love” (Shepard 1997: 321) pero esta nunca llegaría a tener la repercusión que alcanzó *Fool for Love*.

La obra escenifica el reencuentro entre dos viejos amantes, May y Eddie, en la austera habitación de un motel situado al borde del desierto de Mojave. Desde el primer momento, tanto el diálogo como el lenguaje gestual de los protagonistas anticipan y nos hacen comprender lo apasionado y tormentoso de su relación. Al comienzo de la representación, vemos a May durante varios minutos sentada al borde de la cama, frente al público, sin levantar la cabeza y mirando al suelo. La fuerza con la que, aun sin apartar la mirada del suelo, May se aferra a las rodillas de Eddie cuando él se le acerca y le asegura que no se va a marchar, prefigura ya la intensidad del reencuentro. Con este gesto tan tierno como exasperado, May no eleva una súplica ni le ofrece su sumisión incondicional al que fuera en otros tiempos su gran amor; en cambio, sorprende al público con una actitud desafiante, literalmente combativa y crítica hacia un hombre que cree que, por el mero hecho de haber conducido durante 2.480 millas para llegar hasta ese motel en el que ella vive, tiene derecho a irrumpir en su vida y reclamarle inmediatamente ese amor despedazado por el paso de tiempo, los celos y el dolor producido por las constantes separaciones. El enfrentamiento que dramatiza la obra es tanto dialéctico como corporal. De hecho, dentro del repertorio de los clásicos contemporáneos, *Fool* destaca porque exige un gran esfuerzo físico, pues hace gran hincapié en lo visceral de la atracción entre May y Eddie. En el montaje original, protagonizado por Kathy Baker y Ed Harris, junto a Dennis Ludlow y Will Marchetti como Martin y The Old Man, para aumentar el impacto emocional de la pugna entre los amantes, Shepard hizo colocar tras las paredes del escenario micrófonos conectados a amplificadores que intensificasen el efecto de los portazos y de los golpes que los actores se daban contra las paredes. Además, hizo que se colocaran altavoces bajo los asientos del teatro para que los espectadores pudiesen sentir aquellos sonidos aún más cerca. Esta amplificación del sonido no es estrictamente necesaria, pero los actores tienen que conseguir transmitir lo irremediable y lo incontrolable de su pasión.<sup>1</sup>

Shepard explicó, en una entrevista concedida al *Sunday Times* en 1984, que desde comienzos de los ochenta se había interesado por la música *country* y que pensaba que este género musical reflejaba mejor que cualquier otra forma artística la verdadera

relación, “terrible e imposible”, entre el hombre y la mujer americanos (Fay 1984: 19). Dado que *Fool for Love* comienza y termina con temas musicales de Merle Haggard, *Wake Up* y *I'm the One Who Loves You*, Bottoms (1998) sugiere que la naturaleza trágica e imposible del vínculo entre sus protagonistas es también el tema principal de *Fool for Love*. May y Eddie se complementan y se necesitan pero, al igual que Austin y Lee en *True West*, su relación también los destruye: “as ever in Shepard's work, duality leads not to a healthy balance, but to perpetual division. Like the eagle and the cat in *Curse*, these pairings are both interdependent and self-destructive, caught in an impossible bind of mutual incompatibility” (Bottoms 1998: 191).

Identificar qué es exactamente lo que hace imposible la relación de May y Eddie en *Fool for Love* es crucial para entender la complejidad de la obra. A lo largo de la obra se va desvelando que son más de uno los motivos que impiden el establecimiento de un vínculo duradero y satisfactorio entre los protagonistas. El más evidente en un primer momento es la tendencia de Eddie a desaparecer y abandonar a May para luego reaparecer y pretender que ella lo esté esperando sumisa sin cuestionar ni su actitud ni su relación con ese misterioso personaje, The Countess, que nunca aparece en escena, pero que se deja sentir entre bastidores. A pesar de lo visceral y efectista de la pugna entre los amantes, el problema subyacente que la obra explora con mayor originalidad es la dicotomía entre la predisposición de Eddie a vivir inmerso en sus fantasías y la pretensión de May de mantener una relación arraigada en la realidad o, al menos, no tan contaminada de visiones idealizadas. *Fool* ha recibido una amplia atención por parte de la crítica; sin embargo, no se ha incidido lo suficiente en la importancia de su discurso metaimaginativo ni en las implicaciones de este en la obra de Shepard. A Eddie lo describe explícitamente en el texto teatral como un “fantaseador”: su condición de tal no solo confirma el interés recurrente del dramaturgo, a lo largo de toda su carrera, por representar y comprender la fuerza de la imaginación humana y por mostrar su iconografía y su función, sino también el modo en el que el autor iría renovando las estrategias dramáticas para abordar y reconocer su tremenda ambivalencia. Por ello, en el presente artículo me propongo indagar en esa vertiente del texto para vincular y cuestionar la relación de la ambivalencia de la imaginación con la representación y la interpretación crítica del determinismo genético en la obra que aquí se analiza y otras del mismo autor estadounidense conocidas como “familiares”.

## **2. It's all fantasy / That's realism: la figura del fantaseador**

El enfrentamiento entre May y Eddie en *Fool* parece plantear, de primeras, una oposición irreconciliable entre la fantasía y la realidad, como si fuesen necesariamente antitéticas. Esta falsa oposición será pronto desmantelada. Lo primero que la celosa

May le recrimina al recién llegado Eddie es su relación con otra mujer, pero, cuando él intenta convencerla de que ha venido a buscarla para llevársela a Wyoming, donde quiere montar un rancho, es precisamente su persistencia en invocar como modo de vida una fantasía pastoral inspirada en el mito de la frontera lo que le enfurece a May: “I hate chickens! I hate horses! I hate all that shit! You know that. You got me confused with someone else. You keep comin’ up here with this lame country dream life with chickens and vegetables and I can’t stand any of it” (Shepard 1984: 23).<sup>2</sup> El discurso de May incide recurrentemente en esa idea:

MAY: [...] How many times have you done this to me?

EDDIE: What?

MAY: Suckered me into some little dumb fantasy and then dropped me like a hot rock. How many times has that happened?

EDDIE: It’s no fantasy.

MAY: It’s all fantasy. (24)

Pese a que May insista en el carácter ilusorio de las fantasías de Eddie, uno de los aspectos más significativos de *Fool* es que la reflexión presente en el texto sobre la privilegiada función de la fantasía en la vida psíquica, esta se articula dramática y discursivamente, sin embargo, a través de la relación de Eddie con el misterioso personaje que entra a escena a continuación, The Old Man, y no en la discusión de los amantes: esta última muestra más bien los ‘efectos’ destructivos del deseo de posesión masculino. Cuando el Viejo interviene en la acción, apenas May sale del escenario para encerrarse por segunda vez en el baño, lo hace para interpelar a Eddie y reafirmar, precisamente, su naturaleza de fantaseador:

THE OLD MAN: I thought you were supposed to be a fantasist, right? Isn’t it basically the deal with you? You dream things up. Isn’t that true?

EDDIE: (*stays on the floor*) I don’t know.

THE OLD MAN: You don’t know. Well, if you don’t know I don’t know who the hell does. I wanna show you somethin’. Somethin’ real, okay? Somethin’ actual. (26-27)

Las acotaciones de la edición impresa indican que este personaje “*exists only in the minds of MAY and EDDIE, even though they might talk to him directly and acknowledge his physical presence. THE OLD MAN treats them as though they all existed in the same time and place*” (15). Por ello, aunque para los espectadores esto no quede claro aún, cuando el Viejo irrumpe en el escenario —abandonando la plataforma anexa al escenario desde la que observaba la acción sentado en una mecedora— introduce un plano de acción simultáneo e independiente del que hasta entonces se le había mostrado al público. El despliegue de diferentes planos de acción paralelos y aparentemente contradictorios, enfatizado por los cambios en la iluminación escénica, es una técnica que Shepard ya había usado en *Suicide in B-Flat* (1976). En aquella pieza, el uso de dicha estrategia en la estructura

dramática, inspirada en la libertad compositiva del jazz, revelaba un deseo de evitar tanto la lógica de la significación unívoca como la búsqueda de certezas y resoluciones, propia de las narrativas postmodernistas. En *Fool for Love*, el espacio que el Viejo ocupa añade un plano que puede denominarse de ‘lo imaginario’ en el que, pese a la inestabilidad ontológica del personaje, su presencia física es determinante.

Shepard hubo de redactar doce borradores del manuscrito hasta que tanto él como el director artístico del Magic Theatre, John Lion, quedaron satisfechos. Lion sugiere que cuando leyó el decimoprimer borrador en el que aún no figuraban los personajes de la Condesa (que por entonces se llamaba *The Princess*) o del Viejo, fue él quien instó al dramaturgo a ir más allá:

I was convinced it would play like gangbusters, but it somehow seemed “square”. (I don’t mean the attitude, I mean the shape). It was pretty linear unusual for Sam, and I remarked on it. “Maybe it needs a three-quarter circle surrounding three points square”, I said. Three weeks later, we had the complete script, with “the old man”. (Lion 1984: 6)

Aparte de liberar a Shepard de las constricciones que le imponían las convenciones dramáticas del realismo, permitiéndole que, como sugiere DeRose (1993: 122), la obra quede suspendida entre la fantasía y la realidad, la incorporación del personaje del Viejo consigue además ejercer otra función determinante: articular plenamente por qué la unión de May y Eddie resulta imposible: ambos son sus hijos. Cuando el Viejo aparece de nuevo en escena para interponerse entre ellos, los planos de acción simultánea dejan de concurrir en paralelo y como sugiere Putzel: “This is Shepard rather unstable method of signifying by a physical barrier the social taboo, the common paternity that turns [May and Eddie’s] passion into tragedy” (1987: 156).

Las escuetas intervenciones del Viejo, sobre todo la primera, tienen una importancia cuyo mérito no se ha reconocido del todo, pues son las que permiten que emerjan “*suspended moment[s] of recognition*” (49), como reza una de las acotaciones en las que se indica la aparición del personaje. Vázquez Negro sostiene que su presencia “determina el marco en el que interpretar la obra” (2011:180), lo cual es cierto, pero cabe preguntarse cuál es exactamente ese marco. También Geis (1993: 83) cree que la argumentación en torno al fantaseador se erige en paradigma interpretativo de la obra, pues con ella el Viejo sugiere que la verificación de la representación no depende necesariamente de una prueba visual o física, sino de la *creencia* en su certeza: una proposición que se puede aplicar a todo lo que acontecerá después. El Viejo, en efecto, le pide a Eddie que mire una pared vacía en la que supuestamente hay un retrato de la famosa cantante de *country* y popular actriz en la década de los ochenta Barbara Mandrell:

THE OLD MAN: Well, would you believe me if I told ya' I was married to her?

EDDIE: (*pause*) No.

THE OLD MAN: Well, see, now that's the difference right there. That's realism. I am actually married to Barbara Mandrell in my mind. Can you understand that?

EDDIE: Sure.

THE OLD MAN: Good. I'm glad we have an understanding. (27)

El marco, o el paradigma, que Shepard introduce con la figura de The Old Man, aparte de lo anecdótico de su fantasía, no es ni más ni menos que el de la compleja categoría de la imaginación humana, un marco que permite sobrepasar el mero reconocimiento de la percepción subjetiva de la realidad para enfatizar la ambivalencia y la enorme influencia de las imágenes de la mente en la vida cotidiana.<sup>3</sup>

En el diálogo entre Eddie y su padre, la tranquilidad con la que el primero entra en el juego del segundo aceptando el pacto imaginativo que conduce a la visualización de Mandrell no resulta sorprendente, pues visualizar otras realidades u objetos ausentes se considera desde la antigüedad una de las facultades de la imaginación. Lo que de verdad resulta inquietante es la determinación con la que el Viejo defiende el 'realismo' de su mente. En el artículo "La imaginación en el discurso y en la acción", publicado originalmente en 1976, Paul Ricoeur sostiene que el espacio bidimensional de las teorías sobre la imaginación puede medirse según dos ejes de oposición: por el lado del objeto, el eje de la presencia y de la ausencia; por el lado del sujeto, el eje de la conciencia fascinada y de la conciencia crítica, según sea el sujeto de la imaginación capaz o no de asumir una conciencia crítica de la diferencia entre lo imaginario y lo real: una variación determinada, por lo tanto, por el grado de creencia. The Old Man se encuentra claramente en el extremo del eje correspondiente a la conciencia crítica nula, en el que se confunde la imagen con lo real e incluso se la toma por ello, "la potencia de mentira y de error denunciada por Pascal [y] también, *mutatis mutandi*, la *imaginatio* de Spinoza, infectada de creencia" (Ricoeur 1988: 96). No cabe duda de que la actitud del personaje está muy lejos de alcanzar la distancia crítica consciente de sí misma que usa la imaginación como instrumento de crítica de la realidad, pero la claridad, la determinación y la férrea voluntad con la que el Viejo defiende su creencia es muy significativa. El discurso del personaje y su defensa de la ética del fantaseador no se corresponden con lo que el filósofo francés denomina el estado de confusión "característico de la conciencia que, *sin saberlo*, toma como real aquello que, para otra conciencia, no es real" (1988: 97; la cursiva es mía). En el caso del Viejo, la defensa que hace del 'realismo' de su fantasía revela una conciencia plena de su postura y sus consecuencias.

Pese al empeño con el que defiende la validez de la fascinación imaginativa como instrumento lícito con el que afrontar la realidad, puede que lo más problemático

de este personaje sea su propia irrealidad. Como sugiere Geis (1993), el Viejo es simultáneamente potente e impotente, capaz de captar la atención de otros personajes y del público y, sin embargo, incapaz de superar el ser ex-céntrico en la acción dramática: “Given his status as both visible and invisible, ‘actual’ and imaginary, it is fitting that the figure of the Old Man plays a role in the validation of (and, later, in the attempt to discredit) narratives that may or may not be ‘merely fictional’” (1993: 83). Su ambiguo estado, no obstante, puede que sea precisamente lo que sintetiza de una manera más clara la ambivalencia de la fantasía. Como apunta Lapoujade, esta última es en general, “la operación de las funciones psíquicas por la que se crean imágenes que ni reproducen, ni reconstruyen la realidad, sino que la alteran, en sentido literal, la hacen devenir otra” (1988: 136). La inestabilidad de The Old Man encarna la duplicidad que la propia etimología de la palabra fantasía, proveniente del griego φαντασία, encierra: pone de manifiesto la doble vertiente de un concepto que por un lado alude al ‘fenómeno’, es decir, lo que aparece y se hace visible, y por otro lado alude al ‘fantasma’, lo que aparece, se manifiesta, pero como engañoso, como trampa. Desde un análisis complementario a este, Hardison Londré (1993) argumenta que la obra escenifica la conciencia dividida de unos personajes que se encuentran entre el sueño y la vigilia, de modo que el motel donde acontece la acción se convierte en una metáfora escénica de su estado mental. La representación distorsionada y alterada que se les presenta a los espectadores a través de las percepciones subjetivas de los personajes permite pensar que May y Eddie bien podrían erigirse en una proyección mental o en un sueño del Viejo, un personaje cuya inestabilidad y presencia turbadora consiguen, sin lugar a dudas, poner en evidencia el extraordinario poder de las imágenes de la mente para ‘alterar’ la realidad, rompiendo así esa falsa oposición inicial entre dos órdenes, el de lo real y el de lo imaginario, que no son independientes.

El Viejo defiende imperturbable su aprehensión imaginativa de la realidad —lo que acredita la imposibilidad de establecer una distinción entre lo real y lo no-real como opuestos en nuestras mentes (Andrews 2014: 6)— y se erige en la figura que, sobre el escenario, encarna esa ambivalencia. Su actitud parece contrastar con la actitud mundana de Eddie y la violencia con la que este reclama la entrega de May. Eddie no llega en ningún momento a ejercer la violencia física sobre su amante, pero la violencia psicológica con la que, irritado por la indiferencia de ella, invade su espacio vital, es abrumadora, tanto que Bottoms habla de “an extended process of rape” (1998: 198). Cuando May le explica a su inesperado visitante que tendrá que marcharse porque ya ha quedado esa noche, la reacción del celoso Eddie es ir a por su escopeta, dispuesto a no moverse de la habitación de May. A partir de este momento, el repertorio de acciones que Eddie desplegará para mostrarle a su antiguo amor su virilidad no se limitará a dejar bien visible sobre la mesa un arma de fuego: además traerá sus espuelas, enlazará uno a uno los postes

de la cama para hacer ver que no está desentrenado como ‘cowboy’, beberá tequila sin cesar, y permanecerá en la habitación para imponerse sobre Martin, el apocado y bonachón pretendiente de May. Aunque las actitudes de Eddie y el Viejo parezcan muy distantes, cabe preguntarse si acaso la obra plantea un vínculo entre la epistemología de la posesión imaginativa de la realidad del padre y la impetuosa intimidación del hijo y, si es así, de qué modo se revela dicho vínculo.

### 3. La maldición de la herencia genética y la transgresión femenina

Resulta casi irónico y algo cargante que, en la incursión shepardiana en la investigación dramática de la pasión amorosa, el conflicto entre padre e hijo ocupe un lugar tan significativo o, dicho de otro modo, que el dramaturgo no pudiera desprenderse de la influencia de ese fantasma paterno ni siquiera durante el período en que se interesó por lo que él denominó “el lado femenino de las cosas” (Rosen 1993: 8). Si la presencia de *The Old Man* en *Fool for Love* desestabiliza la distinción entre fantasía y realidad, el personaje desempeña aun otra función fundamental: la de conectar de manera ostensible dos obsesiones recurrentes en el teatro de Sam Shepard que hasta entonces habían discurrido en paralelo y que aquí quedan, sin embargo, íntimamente vinculadas: la indagación intuitiva en la función de la vida imaginativa de los personajes y la relación traumática entre el padre y el hijo. Más allá de lo cual, la predisposición de los personajes masculinos a imponer sus fantasías, que la obra articula principalmente como una herencia genética, revela también, no obstante, ansiedades propias del contexto sociocultural en el que emerge. Como veremos, *Fool* indaga y ahonda de un modo intuitivo en cuestiones que generaron un intenso debate a partir de la década de los ochenta en los Estados Unidos, sobre todo en el ámbito de los estudios sociológicos y culturales, coincidiendo con la aparición de los estudios sobre la masculinidad, que reclamaban la necesidad de reevaluar el concepto de género, la construcción social de la identidad y los modelos hegemónicos de masculinidad que hasta entonces no se habían cuestionado.

En el teatro de Shepard, la aparición recurrente de un conflicto entre un padre y un hijo, presente ya en la primigenia *The Rock Garden* (1964) y también en *The Holy Ghostly* (1970) y *The Tooth of Crime* (1972), cobraría una relevancia sin precedentes en las que se conocen como ‘obras familiares’ del dramaturgo, sobre todo a partir del estreno de *Curse of the Starving Class* en 1976, cuando empezó a percibirse como una maldición transmitida de modo inexorable entre los personajes masculinos. Varios estudios críticos (Taav 2000; McDonough 2002) han incidido en la importancia de una obsesión que tiene su origen en la difícil relación del



dramaturgo con su padre alcohólico. Las estrategias simbólicas que Shepard utiliza para explorar ese patrón dramático son numerosas, pero resulta primordial individuar en qué habría de consistir esa maldición y qué es exactamente lo que, transmitido de padre a hijo, se convierte en motivo de decadencia. En las obras familiares anteriores a *Fool for Love* encontramos el reconocimiento de esa transmisión y su identificación como maldición, así como su asociación a una violencia indómita. En *Curse of the Starving Class*, Weston reconoce ser portador de un ‘veneno’ heredado de su padre, y el diálogo que mantiene con su hijo Wesley es indicativo de la insistencia con la que quiere mostrar la ‘inevitabilidad’ de su transmisión: “I never saw my old man’s poison until I was much older than you. Much older. And then you know how I recognized it? [...] Because I saw myself infected with it. That’s how. I saw me carrying it around. His poison in my body” (Shepard 1997: 167). Sin embargo, hay una clara reticencia a indagar en la naturaleza del veneno:

WESLEY: What is it anyway?

WESTON: What do you mean, what is it? You can see it for yourself!

WESLEY: I know it’s there, but I don’t know what it is.

WESTON: You’ll find out. (Shepard 1997: 168)

59

Al igual que en *The Rock Garden*, en *Curse of the Starving Class* se presta más atención al ritual mediante el cual la herencia maldita se transmite de padre a hijo que a la naturaleza misma de aquello que se transfiere. En *Curse*, como en la obra en un acto incluida en el programa doble con el que Shepard se estrenó como dramaturgo en el Theatre Genesis de St. Mark’s Church in the Bowery en 1964, el rito de pasaje se expresa mediante el acto de vestirse y desvestirse. Solo cuando Wesley se pone la ropa sucia y vieja que su padre llevaba en los dos primeros actos de la obra, comprende que ese gesto aparentemente cotidiano se ha convertido en portador de una revelación y en el acto simbólico de aceptación de un legado ineludible:

WESLEY: I started putting all his clothes on. His baseball cap, his tennis shoes, his overcoat. And every time I put one thing on it seemed like a part of him was growing on me. I could feel him taking over. [...] I could feel my self retreating. I could feel him coming in and me going out. Just like the change of guards [...] I didn’t do a thing [...] I just grew up here. (Shepard 1997: 196)

Tanto *Buried Child* como *True West*, las obras familiares posteriores a *Curse* y anteriores a *Fool for Love*, también volvían a explorar la imposibilidad de escapar a las redes de influencia de los vínculos familiares dejando claro que la naturaleza de ese veneno heredado del padre consistía, sobre todo, en la erupción de una violencia aparentemente imposible de reprimir. En *Buried Child*, el joven Vince visita la casa familiar, pero nadie le reconoce. Solo cuando, totalmente ebrio,

irrumpe con violencia en la casa “crashing through the screen porch door up left, tearing it off its hinges” (Shepard 1997: 125), vociferando el himno de la marina estadounidense y lanzando botellas vacías de whisky contra el porche, lo reconocerá su abuelo. Vince vuelve transformado en “the Midnight Strangler! I devour whole families in a single gulp!” (Shepard 1997: 126), dispuesto a enfrentarse a todos sus impertérritos familiares si fuese necesario, y a convertir la casa en un auténtico campo de batalla. Hasta que no sufre esta repentina metamorfosis —que lo convierte en una víctima de la fuerza entrópica y visceral de su propio cuerpo, de sus instintos y de la violencia específicamente masculina que hasta entonces había reprimido— no reconocen sus familiares a quien ya no se reconoce a sí mismo. También en *True West* Austin sufre una transformación parecida. Igualmente, la imagen de los hermanos al final de la obra, en el instante en el que están a punto de estrangularse el uno al otro, es representativa de esa violencia heredada del padre alcohólico al que se alude con frecuencia, un padre que determina profundamente el conflicto entre Austin y Lee, si bien no figura en el elenco de los personajes dramáticos. Sus hijos, los dos hermanos se definen a sí mismos por el modo en que establecen una relación afectiva con ese progenitor común y ausente.<sup>4</sup>

60

Llegados a *Fool for Love*, en cambio, la escenificación del conflicto paterno-filial revela un deseo de abordar con mayor madurez la reflexión acerca de la naturaleza de lo que se transmite de generación en generación y de las posibles causas de la violencia típicamente masculina que el hijo hereda de su progenitor, dado que Shepard las vincula, por primera vez, con las funciones psíquicas de la imaginación humana. En primer lugar, sitúa al Viejo en un plano mental que es el plano de la imaginación de los otros personajes —tal vez solo en el de Eddie, pues May no se dirige a él directamente en ningún momento, o acaso en el de todos ellos alterando la percepción de las fantasías y recuerdos de unos y otros. En segundo lugar, la radicalización del discurso de *The Old Man* en defensa de la superioridad de la fascinación imaginativa supone también una alteración notable en el modo de articular, escenificar y entender la herencia patriarcal. La obra revela y reconoce el poder de lo imaginario en los procesos afectivos y cognitivos de todos los personajes dramáticos, pero la actitud que cada uno de ellos muestra hacia esta cuestión es muy diferente. La defensa a ultranza por parte del Viejo de una creencia deliberada y absoluta en las imágenes de su mente queda asociada a un modelo de masculinidad problemático y en última instancia fallido porque, como apunta Hall (1993) desde una perspectiva feminista, la predisposición a darles un papel primordial a las fantasías es nociva si además corre pareja con la insistencia en imponerla como única visión de la realidad amparándose en la posición privilegiada que tradicionalmente ocupan los varones en una sociedad patriarcal. La postura de *The Old Man* contrasta con la honestidad con la que May le confiesa a su hermano y

amante el enorme impacto emocional que tienen sus visiones y la dificultad que le supone librarse de ellas:

MAY: I don't understand my feelings. I really don't [...] How, no matter how much I'd like not to hate you, I hate you even more. It grows. I can't even see you now. All I see is a picture of you. You and her. I don't even know if the picture's real anymore. I don't even care. It's a made up picture. It invades my head. The two of you. And this picture stings even more than if I'd actually seen you with her. (28)

Influyentes estudios críticos (Hall 1993; McDonough 1997) llamaron la atención ya en la década de los noventa sobre la importantísima función crítica y transgresora del personaje de May en *Fool*, pese a que al final de la obra Eddie no quiera aceptar su exigencia de un compromiso y de una relación afrontada con madurez y prefiera huir con la Condesa, cuya principal característica es, como sugiere Vázquez (2011: 171), su propia irrealidad. El único momento en el que May parece “triunfar sobre la epistemología masculina” (Vázquez 2011: 172) es cuando da su versión de la compleja historia de adulterios que les une a los tres personajes, y le cuenta a Martin que su madre “just turned herself inside out. [...] She'd pull herself up into a ball and just stare at the floor” (53), mientras que la madre de Eddie se pegó un tiro al ser incapaz de soportar más las infidelidades del Viejo. Esta confesión es tan impactante como reveladora y, de hecho, tiene como efecto inmediato que el Viejo, sintiendo amenazada su autoridad, interfiere en la acción dramática para rogarle a su hijo que narre “the male side a' this thing” (73) y hable en su nombre para representarlo. Eddie, no obstante, no puede sino confesar ante la fantasmal figura de su padre: “It was your shotgun. Same one we used to duck-hunt with. Browning. She never fired a gun before in her life. That was her first time” (73). La importancia de esta escena no puede obviarse pues en ella queda escenificada e identificada con crudeza no tanto, o no solo, la obstinación con la que el padre intenta imponer una visión y una ‘versión’ masculina de los hechos, aunque estas estén fundadas sobre vanas fantasías, sino, sobre todo, la aceptación del hijo de ese legado, pese al inesperado enfrentamiento con el progenitor forzado por May. Si en las obras anteriores el legado genético se había identificado con una maldición oscura e incompresible, en *Fool* la referencia a un ‘pacto’ introduce un grado de volición inédito: “Now tell her”, le suplica el Viejo a su hijo, “Tell her the way it happened. We've got a pact. Don't forget that” (73). El pacto que se representa en escena bien podrían imaginarlo Eddie o su padre, pero ha de entenderse como un pacto imaginario entre varones para justificarse a sí mismos: no solo para no enfrentarse con madurez a una relación adulta, sino para no asumir las fatídicas consecuencias que los actos de uno y otro tuvieron y tienen en las vidas de las mujeres que los amaron.

#### 4. La estirpe de los fantaseadores

En el ámbito de las obras familiares de Sam Shepard, *Fool for Love* es la obra que por primera vez incorpora un discurso metaimaginario para incidir en el enorme potencial que tienen las imágenes de la mente para alterar la realidad. Hay en la obra un claro intento de vincular la imposibilidad o la renuencia de los hombres a desprenderse de sus fantasías —o del realismo de su mente, como lo denomina el Viejo— con la violencia física o simbólica que ejercen sobre las mujeres de su entorno, derivada de la necesidad de imponer y afirmar su visión. Tan importante como este reconocimiento fue el poner en boca del personaje de May un discurso transgresor y una oposición beligerante a la dominación física y mental que sobre ella ejerce Eddie. No obstante, como apunta Vázquez Negro, Shepard no dota finalmente “a May de una fuerza imaginativa que pueda competir con la visión masculina del mundo” (2011: 180), pese a la falta de profundidad psicológica de su contrincante. Si, en efecto, la fuerza imaginativa del personaje femenino no logra imponerse todavía al lado masculino de las cosas, el incesto tampoco emerge como un tropo de transgresión, sino como un modo de reforzar otra vez, en el universo shepardiano, el sentido de inexorabilidad de la herencia genética, reiterando la inminencia del fracaso en la lucha del hijo contra la preponderancia del padre y en la pugna del presente contra la imposición del pasado.

El incesto se puede entender simultáneamente como un lugar de fascinación, por el acercamiento a lo prohibido, y por lo tanto como un tropo de transgresión, y también como un elemento paralizante, al convertirse en símbolo de la incapacidad para romper con el círculo familiar. Entre la crítica psicoanalítica, la teoría más influyente es todavía el voluminoso estudio que Otto Rank publicó en 1912 en alemán, y que apareció en 1991 en su traducción al inglés con el título *The Incest Theme in Literature and Legend: Fundamentals of a Psychology of Literary Creation*. En el análisis de Rank, el incesto entre hermanos estaba entendido esencialmente como una repetición de la relación con los progenitores:

It is only through the primary parent complex that the significance of the sibling complex can correctly be appreciated and understood. This is because one's relationship with siblings is revealed by psychoanalytical research to be a “second edition”, less intense but unchanged in content of the etiologically earlier relationship with one's parents. (Rank 1991: 363)

Incluso queriendo escapar a la lógica ‘esencializante’ y ‘universalizadora’ de la teoría freudiana aplicada por Rank en su monumental estudio, en el que el complejo de Edipo gobierna todas las fases del desarrollo psicosexual, esta lógica es sustancialmente coincidente con los estudios críticos de *Fool* que amplían las perspectivas psicoanalíticas (Carveth 1997; McDonough 1997). Carveth sugiere

que la repetición compulsiva del patrón de dependencia hostil, reunión y separación violenta de los amantes que dramatiza *Fool for Love* estaría vinculada, en una lectura lacaniana, a la imposibilidad de haber llevado a cabo satisfactoriamente un proceso normal de ‘edipalización’,<sup>5</sup> pues en el origen de la relación incestuosa entre May y Eddie parecen estar las continuas desapariciones del Viejo, que abandonaba repetidamente a sus esposas y a los hijos habidos con ellas. Por otra parte, el final de la obra —en el que se deja intuir que May, pese a saber que Eddie es incapaz de asumir una relación no corrompida por la herencia patriarcal, no podrá evitar perseguirlo aunque él la abandone una y otra vez— también lleva a McDonough a proponer una lectura muy similar, pues Eddie parece abocado a reiterar la incapacidad para comprometerse con las mujeres de la que adolecta su padre y May a recapitular los movimientos de Eddie, yendo de ciudad en ciudad, de motel en motel perseguida por un amante celoso:

The audience is left to assume that Eddie and May’s encounter will be repeated again in some future motel room or trailer as the characters “do nothing but repeat” themselves. However, a further rub is that these two lovers are not really repeating themselves as they are repeating the lives of their parents —her mother and their father— recapitulating a pattern of interaction they have inherited rather than created and upon which they have structured their identities. (McDonough 1997: 62)

63

Estos análisis reafirman la percepción de que en *Fool for Love* el tropo del incesto refuerza el sentido de ineluctabilidad de la herencia genética en detrimento de la visión crítica que emerge en la obra a través del reconocimiento del dañino potencial de la ilusión imaginativa y la voz transgresora femenina. El incesto se convierte en un elemento paralizante que disminuye el impacto producido, en la representación escénica, por una identificación más compleja, más perspicaz y más clara que en las piezas previas de una verdadera patología masculina, que en la siguiente obra del dramaturgo, *A Lie of the Mind* (1985), ya se denomina sin ambages una “mentira de la mente”. A pesar de ello, es importante destacar el hecho de que en *Fool* se identificara por fin ese veneno, aún no reconocido por Weston y Wesley en *Curse of the Starving Class*, con la creencia ciega de los hombres en sus propias fantasías. De este modo se reconoce que los padres y los hijos de las obras familiares constituyen, esencialmente, toda una estirpe de fantaseadores. Pero *Fool* deja claro que la condición de fantaseador, lejos de ser una herencia incontrolable, ha de ser aceptada y asumida por los fantaseadores para que la tradición patriarcal pueda perpetuarse. Para ser fantaseador no es preciso imaginar simplemente y creer ciegamente en el “realismo de la mente”, sino narrar, y por lo tanto, articular plenamente, la defensa de una autonomía imaginativa como la que propone *The Old Man*, o como la que defendía el excéntrico personaje de Henry Hackamore en *Seduced* (1978). Todos ellos son lo que podríamos denominar “willing fantasists” (Fernández-Caparrós 2014: 270).

La voluntad de asumir una herencia familiar y patriarcal ya se puede atisbar en *Buried Child*, otra obra en la que Shepard también recurre, aunque de un modo diferente a en *Fool*, al tropo de la sexualidad dirigida peligrosamente hacia el interior de la familia y lo explora. La visión narrada por el personaje de Vince se ha entendido tradicionalmente como una expresión de la irrevocabilidad genética, si bien es igualmente lícito interpretarla como un ejercicio de autoafirmación y adhesión deliberada a un linaje maldito en el que hasta ese momento se le ha negado la entrada, pues cuando el joven llega a la lóbrega casa familiar, tanto su abuelo como su padre se niegan a reconocerlo. El violento regreso de Vince en el acto tercero es finalmente significativo para sus familiares porque, semejante derroche de agresiva vitalidad, como si de la resurrección de un moderno Osiris se tratara, trae consigo una virilidad que se había extinguido.<sup>6</sup> El joven le revela a su novia, Shelly: “I’ve gotta carry on the line. I’ve gotta see to it that things keep rolling” (Shepard 1997: 130), pero como la memoria familiar se ha negado y desplazado, se la sustituye por una visión imaginada. Vince narra ante el público cómo tras ser expulsado de la casa familiar, al descubrir su reflejo en el retrovisor del automóvil cree estar viendo a otra persona, “Studied everything about it. As though I was looking at another man. As though I could see his whole race behind him. Like a mummy’s face. I saw him dead and alive at the same time”. Su soliloquio continúa así:

And then his face changed. His face became his father’s face. Same bones. Same eyes. Same nose. Same breath. And his father’s face changed to his Grandfather’s face. And it went on like that. Changing. Clear on back to faces I’d never seen before but still recognize. Still recognized the bones underneath. The eyes. The breath. The mouth. I followed my family clear into Iowa. Every last one. Straight into the Corn Belt and further. Straight back as far as they’d take me. Then it all dissolved. Everything dissolved. (Shepard 1997: 130)

En una obra llena de ambigüedades, es difícil concluir si el personaje realmente llega a reconocerse a sí mismo en la sucesión de rostros que conforman su visión. Vince, en su discurso, hace uso tanto del pronombre de la primera persona del singular como de la tercera (his face/my family), lo que acentúa la extrañeza que le produce su imaginado desdoblamiento. Por otra parte, el complejo entramado de ecos míticos con los que juega la obra es perceptible para el público pero no necesariamente para un personaje que, lejos de alcanzar la anagnórisis, se erige, vivo y muerto a la vez, como en su visión, en la reencarnación simbólica del misterioso niño enterrado en el pasado por sus familiares.

La incorporación de Vince a un linaje maldito a través de su visión imaginada le convierte, al igual que a Wesley en *Curse*, a The Old Man y a Eddie en *Fool* y después a Jake en *A Lie of the Mind*, en un fantaseador poseído por su propia visión, cuya maldición no es tanto la de no reconocer el potencial crítico de la

imaginación cuanto la de ampararse ciegamente en su capacidad para la fascinación y transformarla en una obstinación tal que termina desembocando en violencia física. En 1993, durante una entrevista concedida a Carol Rosen, Shepard explicó que cuando comenzó a incorporar sus obras personajes femeninos consistentes “algo comenzó a tener más sentido también para los hombres” (Rosen 1993: 8). En *Fool for Love*, pieza en la que se establece una distinción explícita entre la visión masculina y la femenina del mundo, la presencia de May propicia, en efecto, el inicio de un reconocimiento importante, si bien aún no asumido plenamente por los personajes masculinos: que la predisposición de los hombres a perpetuarse como fantaseadores puede conducirles a situaciones aciagas, para ellos mismos y sobre todo para las mujeres que los rodean. En realidad, las obras tempranas y experimentales de Shepard, sobre todo las de la década de los sesenta, muestran claramente que su teatro siempre estuvo poblado por soñadores y fantaseadores compulsivos. En el caso de *Chicago* (1965), *Cowboys #2* (1967), *The Mad Dog Blues* (1971) y otras, sin embargo, al convertir las ensoñaciones y la narración imaginativa de los personajes en el motor de la acción dramática, la escenificación de la “acción imaginante” (Bachelard 1958: 9) de unos visionarios elocuentes fue un vehículo para abrir la escena hacia lo posible dotando así de sentido, aunque fuese momentáneamente, a la experiencia de unos personajes tragicómicos desprovistos de coordenadas y certezas. Con *Fool for Love* la identificación del fantaseador y la alusión explícita a él abrieron una vía para ahondar con mayor lucidez, valga la contradicción, en los engaños de la mente.

## Notes

---

<sup>1</sup>. En su crítica del montaje del Riverside Studio de Londres en enero de 2010, Michael Billington lamentaba el error de anteponer un reparto con rostros conocidos por el gran público —Sadie Frost y Carl Barat, miembro de la banda de rock The Libertines— a actores de envergadura: “I first saw the play in New York in 1983 and have never forgotten how the original performers hurled themselves at both the motel walls and each other with a frenetic violence. It is difficult for English actors to produce that innate physicality, and Frost and Barat rarely suggest they have been much further west than Truro. Frost tries hard

and even sports, in a gesture towards characterisation, a bruise on her leg. But she never conveys the character's bruised soul or the desperation of May's naked jealousy at Eddie's affair with another woman” (2010).

<sup>2</sup>. Todas las citas de la obra están tomadas de esta edición y se indicará solo el número de página entre paréntesis.

<sup>3</sup>. La imagen, como explica Durand (2000), puede abrirse al infinito a una descripción, a una inagotable contemplación, no puede ser bloqueada en el enunciado neto

de un silogismo, de ahí que, si bien Aristóteles reconoció pronto que no hay pensamiento sin imágenes (Sepper 2013), en una tradición filosófica occidental dominada por la lógica y la razón, el potencial de la imaginación para alterar lo que se entendía tradicionalmente como el orden natural de las cosas siempre se haya visto con suspicacia.

<sup>4</sup>. McDonough (1997) en el análisis lacaniano de *Fool for Love*, que puede extenderse a todas las obras shepardianas en las que emerge el conflicto de la ley del padre, apunta que el poder de la figura paterna es mayor cuando el padre está ausente y la ley que representa ha sido interiorizada por los hijos.

<sup>5</sup>. Carveth define el proceso de edipalización como "Lacan's idea that the paternal function performed by the symbolic father (the father) is essential to the formation of social identity and that the failure of this function leaves the subject enmeshed in a narcissistic state of fusional identification with the mother and with mirror images of the self" (6). El artículo de Carveth, pese a ser un ensayo de psicoanálisis comparado acerca del narcisismo patológico en *Paris, Texas* y otras obras de Shepard, no se ciñe exclusivamente a una perspectiva edípica con ideas de Marcuse y Lacan, sino que también toma en consideración problemas culturales más amplios y determinantes en lo que el crítico denomina la psicopatología de nuestra

época, que en las obras de Shepard encuentra una representación simbólica y formal particularmente sugestiva y emblemática.

<sup>6</sup>. *Buried Child* recurre a esquemas míticos y a su posterior deconstrucción, al igual que *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot. Las alusiones a la leyenda artúrica del Rey Pescador y a los mitos de vegetación y fertilidad, que fueron analizados por Sir James Frazer en *The Golden Bough* (1890), se convierten en una fuente de creatividad insospechada en esta obra dramática. Shepard recurre a un "método mítico" similar al empleado por Eliot, en el que el uso de referencias ya asentadas culturalmente concede un mayor espacio al desarrollo del significado emocional de la obra. De acuerdo con estas referencias, Dodge sería un soberano moderno, descomponiéndose en el trono de su sofá, cuya afección y falta de vitalidad han afectado la infertilidad de su tierra. Los impotentes hijos de Dodge, Tilden y Bradley, que intentan arebatarle su posición, tampoco son capaces de restituir la vitalidad a la familia. No es casual que Halie exclame indignada en el acto tercero: "What's happened to the men in this family! Where are the men!" (Shepard 1997: 124). La redención tiene que provenir de otro lugar, y la llegada inesperada de Vince, el hijo pródigo, parece que podría llevar a la restauración de un nuevo y vital heredero, así como a la posible renovación de la tierra hasta entonces baldía.

66

## Works Cited

ANDREWS, Molly. 2014. *Narrative Imagination and Everyday Life*. Oxford: Oxford U.P.

BACHELARD, Gaston. (1943). 1958. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación y el movimiento*. Trad. E. Champourcin. México, D.F.: Fondo de cultura económica.

BILLINGTON, Michael. 2010. "Fool for Love: Theatre Review" *The Guardian* (29 January). <<http://www.guardian.co.uk/stage/2010/jan/29/fool-for-love-review>>. Accessed February 12, 2015.

BOTTOMS, Stephen. 1998. *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*. Cambridge: Cambridge U.P.

CARVETH, Donald L. 1997. "The Borderline Dilemma in *Paris, Texas*: Psychoanalytic Approaches to Sam Shepard." *PSYART: A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts* (December). <[http://www.clas.ufl.edu/ipsa/journal/articles/psyart/1997\\_carveth01.shtml](http://www.clas.ufl.edu/ipsa/journal/articles/psyart/1997_carveth01.shtml)>. Accessed December 12, 2014.



## “Fool for Love y la estirpe de los fantaseadores en el teatro...”

- DeROSE, David J. 1993. *Sam Shepard*. New York: Twayne.
- DURAND, Gilbert. (1994). 2000. *Lo imaginario*. Prólogo de Jean-Jacques Wunenburger; trad. Carme València. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- FAY, Stephen. 1984. “Renaissance Man Rides Out of the West”. *Sunday Times Magazine* (26 August): 16, 19.
- FERNÁNDEZ-CAPARRÓS, Ana. 2014. “The World Grasped as Picture: Subjective Vision and the Embodiment of Male Gaze in Sam Shepard’s *Seduced*”. *Journal of Contemporary Drama in English 2.2*: 260-274.
- GEIS, Deborah. 1993. *Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- HALL, Anne C. 1993. “Speaking Without Words: the Myth of Masculine Autonomy in Sam Shepard’s *Fool for Love*”. In Wilcox, Leonard. (ed.): 150-167.
- HARDISON LONDRE, Felicia. 1993. “A Motel of the Mind: *Fool for Love* and *A Lie of the Mind*”. In Wilcox, Leonard. (ed.): 215-224.
- LAPOUJADE, María Noel. 1988. *Filosofía de la imaginación*. México, D.F.: Siglo XXI.
- LION, John. 1984. “Rock and Roll Jesus with a Cowboy Mouth”. *American Theater 1.2*: 4-8.
- McDONOUGH, Carla. 1997. *Staging Masculinity: Male Identity in Contemporary American Drama*. Jefferson, NC: MacFarland.
- McDONOUGH, Carla. 2002. “Patriarchal Pathology from *The Holy Ghostly* to *Silent Tongue*”. In Roudané, Matthew. (ed.): 154-170.
- RANK, Otto. (1912). 1991. *The Incest Theme in Literature and Legend: Fundamentals of a Psychology of Literary Creation*. Baltimore: The John Hopkins U.P.
- RICOEUR, Paul. 1988. *Hermeneútica y acción: De la hermeneútica del texto a la hermeneútica de la acción*. Buenos Aires: Docencia.
- ROSEN, Carol. 1993. “Emotional Territory: An Interview with Sam Shepard”. *Modern Drama 36.1*: 1-11.
- ROUDANÉ, Matthew. (ed.) 2002. *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Cambridge: Cambridge U.P.
- SEPPER, Dennis L. 2013. *Understanding Imagination: The Reason of Images*. Heidelberg, New York, London: Springer.
- SHEPARD, Sam. 1984. *Fool for Love and The Sad Lament of Pecos Bill on the Eve of Killing his Wife*. London, Boston: Faber and Faber.
- SHEPARD, Sam. 1997. *Sam Shepard: Plays 2*. London, Boston: Faber and Faber.
- TAAV, Michael. 2000. *A Body Across the Map: The Father-Son Plays of Sam Shepard*. New York: Peter Lang.
- VÁZQUEZ NEGRO, Rubén. 2011. *Sam Shepard: el teatro contra sí mismo*. Valencia: PUV.
- WILCOX, Leonard. (ed.) 1993. *Rereading Shepard: Contemporary Critical Essays on the Plays of Sam Shepard*. New York: St. Martin’s Press.