

INFLUENCIA DE SAMUEL BECKETT EN EL 'NUEVO TEATRO AMERICANO'

Manuel GORRIZ VILLARROYA

Parece que cada día abundan menos los críticos que se atreven a discutir las producciones de Beckett utilizando esquemas convencionales de crítica literaria, dilucidando referencias y aclarando símbolos, o valorando la filosofía que subyace a sus obras. Tal vez no tenga tanta importancia y, por otra parte, puede resultar en vano aclarar si *Godot* es un diminutivo de "God" o si es una alusión al Godeau de *Le Faiseur*, de Balzac. Está claro que a Beckett no le preocupaba el tema reducido a algo tan elemental. Cuando Alan Schneider, director teatral de la producción americana de *Waiting for Godot*, le preguntó a Beckett quién o qué significaba Godot, el autor contestó: "If I knew, I would have said so in the play".

Tampoco preocupó este asunto a aquella audiencia tan especial que tuvo la compañía del 'San Francisco Actor's Workshop' el día 19 de noviembre de 1957. Los espectadores eran 1.400 presidiarios de la cárcel de San Quentin. Se había elegido esta obra, principalmente, porque no aparecía ninguna mujer en el reparto. El director y los actores abrigaban ciertos y lógicos recelos acerca de la recepción de una pieza tan oscura, tan intelectual, por parte de aquel auditorio. Una obra que había confundido y había causado auténticos "motines" entre las audiencias sofisticadas europeas. Sin embargo, aquellos espectadores no tuvieron ninguna dificultad de

comprensión. La entendieron y les gustó. Efectivamente, la situación que se presenta es, en cierto sentido, similar a la que se enfrentaban los reclusos, pero ese no parece ser el motivo del impacto inmediato que causó la representación entre aquel público. Al menos no es esa la explicación total. La explicación nos la trae Martin Esslin (1977:21) en su magnífico estudio sobre el *Teatro del Absurdo*. Los espectadores de San Quentin habrían cometido otros pecados, pero eran absolutamente inocentes del pecado de presunción intelectual. Se habían sentado en su butaca sin nociones preconcebidas y sin perspectivas confeccionadas. Así evitaron el error en el que han caído tantos críticos oficiales, que han condenado la obra por su carencia de *plot*, de desarrollo, de caracterización o de simple sentido común.

Quedó claro que la producción tenía algo que decir y que podía entenderse. Es evidente también que la incomprensión de las creaciones de Beckett, como las de Ionesco, las de Adamov o las de Genet, se ha debido, en gran parte, a críticos inconscientes de que tenían ante sí una convención escénica diferente que, consiguientemente, utilizaba métodos nuevos. Son ellos los que han desconcertado al espectador y han inyectado grandes dosis de perplejidad y confusión a las piezas, pues han juzgado los productos de esa nueva convención dramática con criterios y esquemas de otra, convirtiéndolos así en imposturas desaforadas e impertinentes.

Esos críticos exigen en una buena obra de teatro una historia bien construida. En las obras de Beckett no se puede hablar de historia ni de *plot*. *Waiting for Godot* es un farsa trágica vaga en la que nada sucede, nadie llega, nadie se va. Dos vagabundos, Vladimir y Estragon, en un camino, al lado de un árbol esperan la llegada del misterioso Godot, un ser indefinible, inalcanzable, de quien ellos se consideran dependientes, pero que nunca llega. En lugar de un desarrollo lineal de los acontecimientos, la obra presenta la intuición del autor sobre la condición humana a través de un método polifónico. El espectador se enfrenta a una estructura organizada de declaraciones e imágenes que deben aprehenderse en su totalidad.

En *Endgame* se muestra la condición de cuatro personas: Hamm, el amo ciego que vegeta en una silla de ruedas; sus padres, Nagg y Nell, que han perdido las piernas en un accidente y están ahora dentro de sendos cubos de basura, y Clov, el inútil sirviente/hijo de Hamm que siempre está tratando de abandonar la torre en la que todos viven separados de un mundo calcinado y desierto, pero que nunca lo hace. En *Krapp's Last Tape*, el protagonista, como los de la trilogía de novelas, rememora su pasado, tratando de encontrar algún hecho significativo en su vida para probarse a sí mismo que no todo fue en vano. Cada año por su aniversario, Krapp ha

grabado una cinta magnetofónica con sus impresiones sobre el año anterior. Ahora, en su 69 cumpleaños, escucha la cinta que grabó hace 30 años. *Happy Days* es un monólogo dramático de Winnie, una mujer que en el primer acto está hundida hasta la cintura en una pequeña colina sobre unos pastizales quemados. En el segundo acto, se ha hundido aún más y sólo sobresale su cabeza.

Las concesiones a la convención teatral desaparecen del todo en *Play*: Tres personajes, cuyos rostros permanecen impassibles durante toda la obra, se hallan dentro de otras tantas urnas, sólo asoman la cabeza, y únicamente hablan cuando un proyector los ilumina. El hombre y las dos mujeres rememoran inacabablemente la banalidad de sus relaciones sexuales en vida. *Come and Go* presenta tres personajes femeninos, un mínimo de acción y, en realidad, un mínimo de todo lo demás. En los tres minutos que dura la obra, Vi, Flo y Ru permanecen sentadas, cada una estrechamente unida a las otras dos, y al mismo tiempo dos saben algo terrible acerca de la tercera que ella misma ignora.

Aquellos críticos de los que hablábamos antes piensan que una buena obra de teatro ha de juzgarse por la sutilidad de la caracterización y de la motivación. En las obras de Beckett casi no hay personajes reconocibles, antes bien, se trata muy a menudo de muñecos mecánicos. Obsérvese la aparición de Pozzo y Lucky en *Waiting for Godot*. Pozzo, el amo, haciendo restallar su látigo como un domador, tira con una mano de la larga cuerda atada al cuello de Lucky, su lacayo, quien tiene que llevar una cesta y una maleta absurdamente repleta de arena. Vladimir y Estragon, por otra parte, se hallan despojados por completo de todos los atributos externos de una vida humana, libres de tiempo y espacio, de historia y de carácter, para poner de manifiesto allí, bajo un árbol sin hojas, la verdadera desnudez del hombre (Hensel 1972:44). En *Happy Days*, Winnie, enterrada en la arena hasta la cintura en el primer acto, y hasta el cuello en el segundo, no actúa, apenas se da cuenta de que la arena, que se eleva a su alrededor, la va enterrando. El hombre de *Act Without Words I* ha sido arrojado al desierto y no puede hacer nada contra las fuerzas que lo han echado allí. No puede mejorar ni poner fin a su situación; debe renunciar a toda esperanza. En *Act Without Words II*, "una pantomima para dos personajes y un aguijón", se repite la historia: el hombre como Tántalo y Tántalo como payaso.

Todos los personajes de Beckett están más o menos incapacitados físicamente, como si la imperfección y la deformidad fueran el estado natural del hombre (Wellwarth 1974:69). Vladimir y Estragon, en *Waiting for Godot*, tienen una perpetua sensación de malestar. Pozzo se queda ciego e imposibilitado, y Lucky es mudo al final. En *Endgame*, Nagg y Nell son

viejos e inválidos y no pueden salir de sus cubos de basura. Hamm es ciego y no puede andar, Clov no puede sentarse y continuamente se encuentra mal. Mrs. Roonoy, en *All That Fall*, es gorda, senil e hidrópica, y su marido es ciego. Krapp, en *Krapp's Last Tape*, es un viejo achacoso grotescamente ataviado: pantalones demasiado cortos, camisa sucia sin cuello, bolsillos abombados, sucios y enormes zapatos blancos, cabellos grises en desorden; apenas oye, es tremendamente miope y le encantan los plátanos que, por cierto, agravan su estreñimiento crónico. En *Happy Days*, Winnie es miope y va quedándose ciega, mientras que Willie va quedándose sordo. Y lo mismo sucede en las novelas. En la última de la trilogía, *The Unnamable* no sólo carece de nombre sino también de cuerpo. Es una especie de bulto parlante que observa el mundo asomándose desde el interior de un cántaro, como figura de propaganda, colgado a la puerta de un restaurante, cuya propietaria le da de comer y le cambia el serrín una vez a la semana. Molloy se sostiene sobre muletas o apoyándose en una bicicleta, está casi ciego y casi sordo, y va perdiendo la memoria. Finalmente, en *Watt*, los 28 miembros de que consta la familia Lynch tienen todos ellos una u otra deficiencia física.

Las obras de Beckett carecen de caracteres y de *plot* convencionales porque abordan los temas desde un nivel en el que no existen ni caracteres ni *plot*. Los caracteres presuponen siempre que la naturaleza humana, la diversidad de personalidades y la individualidad son cosas reales e importantes. El *plot* puede existir solamente si asumimos que los sucesos en el tiempo son significativos. Hamm y Clov, Nagg y Nell, Vladimir y Estragon no son caracteres sino encarnaciones de actitudes humanas básicas. Podrían conectarse, en todo caso, con las virtudes y los vicios personificados en los *Mystery Plays* medievales o con los personajes de los Autos Sacramentales. Y lo que sucede en esas obras no son incidentes con un principio y un final definidos, sino que nos hallamos ante situaciones o tipos de situación que se repetirán eternamente. Por eso, el esquema del acto I de *Waiting for Godot* se repite con algunas variaciones en el segundo acto. Por eso Clov no abandona realmente a Hamm en *Endgame*, sino que en la escena final los vemos a los dos congelados en una posición de tablas. Ambas obras recrean el modelo de la disparatada canción de Vladimir acerca del perro que sigue comiendo y muriendo, comiendo y muriendo, comiendo y muriendo... Es una canción cuyo final vuelve al principio.

Aquellos críticos creían que una buena obra de teatro debe presentar un asunto completamente desarrollado, bien expuesto y finalmente resuelto. Podría decirse que, en este sentido, los temas de Beckett son eternos, pues,

frecuentemente, no tienen principio ni fin. No sabemos quién es Godot, ya que nunca llega. Vladimir y Estragon seguirán esperando no-sabemos-qué. En *Endgame*, no llegamos a ver en el escenario ni la catástrofe anterior a la obra, ni al niño que probablemente anuncia una nueva historia. Como observa Wellwarth (1974:62), la pieza representa una de las ideas más claras de su autor: la futilidad de cualquier intento de llegar a una conclusión, sea ésta del orden que sea. El título puede aludir a la extinción de las vidas de los personajes, al final de la existencia humana o a los movimiento últimos de un juego de ajedrez fantásticamente desvirtuado. La obra es un *ballet* estático a cargo de dos peones inmóviles, un rey indefenso y un caballo errático, que termina en una insoluble situación de tablas. En *All that Fall*, no llegamos a saber si Mr. Rooney vio el accidente del tren, si, en realidad, se trató de un accidente, si arrojó del tren al niño o si, al menos, no impidió que cayera. ¿Cuál será ese secreto del que tan misteriosamente se habla en *Come and Go*?

Aquellos críticos creían que una buena obra de teatro debía reflejar fielmente la naturaleza y retratar las maneras y amaneramientos generacionales en esbozos elegantemente observados. Las creaciones de Beckett a menudo parecen reflexiones sobre sueños y pesadillas. Revelan su experiencia de la fugacidad y la temporalidad; su sentido de la enorme dificultad trágica de llegar a ser conscientes de nuestros propios *egos*, en ese implacable proceso de renovación y destrucción que comporta el paso del tiempo; de la dificultad de comunicación entre los seres humanos; de la eterna persecución de la realidad en un mundo en el que todo es incierto y en el que la línea divisoria entre el sueño y la vigilia se halla en continua mutación. Obsérvese, en este sentido, el proceso lento, como de pesadilla, de Mrs. Rooney, en *All that Fall*, en su camino hacia la estación y sus intentos fallidos de establecer contacto con otras personas. En *Krapp's Last Tape*, Beckett utiliza el grabador para mostrar la vaguedad de la personalidad humana. El *ego* actual se encuentra con una encarnación anterior que le resulta absolutamente extraña. Es el problema de la siempre cambiante identidad del yo. En *Embers*, Henry relata una historia que se convierte en una semialucinación, una auténtica melodía de soledad: una urdimbre de recuerdos de los que no surge ninguna imagen clara, de preguntas que no obtienen respuesta. Las voces que Henry oye provienen de sí mismo y son tan incomprensibles como lo es él mismo.

Aquellos críticos creían que una buena obra de teatro debe apoyarse en un diálogo ingenioso de respuestas prontas y agudas. En lugar de ello, las obras de Beckett ofrecen en muchos casos garrulerías incoherentes. Desde el momento en que la acción no significa nada, todo lo que el hombre hace no

es sino absurda pretensión. En *Endgame* hay una escena en que Hamm da órdenes a su perro de trapo. Hamm, que está ciego, pregunta a Clov si el perro está de pie junto a él, "implorándole". Clov responde que sí, aunque el perro sigue tumbado en su sitio y no puede implorar a nadie. Vladimir y Estragon están condenados a mostrarse mutuamente la realidad de su existencia, en balde buscan un contenido que puedan comunicarse. Sus palabras se las lleva el viento y sus actos no dejan ninguna huella. Sólo disponen ya de lugares comunes y deben recitar sus parlamentos con monotonía, como un castigo. Su diálogo está caracterizado por esa cualidad repetitiva característica de la "cross-talk" de la jerga de los comediantes.

En su tesis sobre Beckett ("La insuficiencia del lenguaje"), Niklaus Gessner (1957) viene a demostrar que, si las obras de Beckett expresan la dificultad de hallar un significado a un mundo sujeto a un cambio incesante, su utilización del lenguaje muestra las limitaciones del lenguaje tanto como medio de comunicación como de vehículo de expresión o instrumento de pensamiento. Hay que encontrar un medio de expresión más allá del lenguaje. Hay que revelar la realidad que se esconde tras las palabras. Por ello, muchas veces, la acción de los personajes contradice su expresión verbal: "Let's go", dicen los vagabundos de *Waiting for Godot* al final de los dos actos, pero no se mueven, no se van. En este sentido hay que valorar también la importancia del mimo y del silencio en las producciones de Beckett. El lenguaje aquí sirve para expresar la desintegración del lenguaje. Gessner ha encontrado diez modos diferentes de desintegración del lenguaje en *Waiting for Godot*, que van desde los simples malentendidos o "dobleentendidos" hasta los monólogos (signos claros de la incapacidad de comunicación que exhiben los personajes), clichés, repeticiones de sinónimos, torpeza a la hora de encontrar la palabra correcta, "estilo telegráfico", es decir, pérdida de la estructura gramatical, etc. La propia naturaleza del diálogo se viene abajo puesto que éste no comporta un intercambio dialéctico real. O las palabras más simples han perdido su significado -como cuando al niño mensajero de Godot le preguntan si es feliz y responde: "I don't know, sir"- o los personajes son incapaces de recordar lo que acaban de decir.

En un mundo sin sentido que ha perdido sus últimos objetivos, el diálogo, como la acción, se convierten en un mero juego para pasar el tiempo; como señala Hamm al final de *Endgame*:

"... babble, babble, words, like the solitary child who turns himself into children, two, three, so as to be together and whisper together in the dark..." (p. 70).

Aunque el teatro del absurdo se centró en París, no se trata de una corriente esencialmente francesa, pues también tiene sus exponentes en Inglaterra, España, Italia, Alemania, Suiza, la Europa del Este y los Estados Unidos, si bien, se observa una relativa ausencia de dramaturgos del absurdo en este último país, lo cual se debe al hecho de que esa convención dramática surge de un sentimiento de profunda desilusión al privar a la vida de significado y finalidad. Este sentimiento ha sido característico de países como Francia e Inglaterra en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Ciertamente es que Norteamérica se vio atacada por una gran crisis de optimismo, de aquel optimismo que la había caracterizado, pero no acusó tan profundamente esta pérdida de significado y propósito vitales, supuesto que el *American Dream* es todavía un sentimiento y una práctica vital muy fuertes. La fe en el progreso que caracterizó a Europa en el siglo XIX, ha sido mantenida por los americanos durante el siglo XX.

Así y todo, se observan influencias, en la superficie al menos, del teatro del absurdo en lo que se ha llamado el "Nuevo Teatro Americano", que vendría a ser, en cierto sentido, un movimiento paralelo al de los "Nuevos Dramaturgos Ingleses". Cuatro son los nombres básicos que integran ese "Nuevo Teatro Americano": Jack Richardson, Jack Gelber, Arthur Kopit y el que puede ser considerado portavoz del movimiento, Edward Albee.

Resulta curioso el hecho de que la primera vez que Albee oyó que era incluido en el teatro del absurdo, se sintió indignado por creer que aquel apelativo se empleaba para designar la producción insustancial de Broadway. Según el propio Albee, el propósito del auténtico *teatro del absurdo* es "lograr que un hombre afronte la condición humana tal como es en realidad" (1962:31). Y Richard E. Amacher (1971:42) sugiere que, aunque admitamos que Albee pudo haber llegado a esa conclusión por su cuenta, la verdad es que Martín Esslin había dicho en letras de molde prácticamente lo mismo alrededor de un año antes. En efecto, según Esslin (1977:418):

"... the Theatre of the Absurd does not reflect despair or a return to dark irrational forces but expresses modern man's endeavour to come to terms with the world in which he lives. It attempts to make him face up to the human condition as it really is, to free him from illusions that are bound to cause constant maladjustment and disappointment".

Piensa Albee que el teatro del absurdo es la adopción de ciertos conceptos filosóficos existencialistas y postexistencialista, referentes principalmente al intento del hombre por dar sentido a su situación, que carece de propósito, en un mundo absurdo. Para nuestro autor, "the world makes no sense because the moral, religious, political and social structures

man has erected to 'illusion' himself have collapsed" (Albee 1962:31). Y cita a Camus, Ionesco y Esslin en apoyo de sus ideas. Para Amacher no hay dudas al respecto; Edward Albee bebe, aunque lo niegue, en las fuentes de la corriente del absurdo; es uno más junto a Beckett o Ionesco. Más aún, piensa el citado crítico que "si la vanguardia francesa ejerció algún influjo sobre el teatro norteamericano de principios de la década 1960-70, lo hizo por medio del temprano realismo social de las obras de Albee, como *The Zoo Story*, *The Sandbox*, *The Death of Bessie Smith* y *The American Dream*, y no a través de los dramas más existencialistas de Sarte, Camus y Beckett" (Amacher 1971:43).

Así y todo, no todos los críticos convienen en afirmar tan rotundamente este punto. Indudablemente, existen puntos comunes entre ambas convenciones de escena, pero diferencias también se observan. Parece que Albee llega al primer nivel del absurdo, es decir, a la crítica despiadada, a la sátira de la sociedad complaciente y complacida, pero de ahí no pasa. El descenso a la capa más profunda del despropósito en la existencia humana no le interesa porque, tal vez, no le sirve para sus propósitos. Al igual que los dramaturgos del absurdo, siente la alienación del individuo en medio de una sociedad de orientación grupal. Puesto que observa que las convenciones sociales se han convertido en mecanismo de defensa que contribuye esencialmente a esa alineación, su método es el del satirista. El espíritu satírico revela las debilidades de la sociedad para ridiculizarlas y restaurar de esta manera el equilibrio. Como sugiere Thomas E. Porter (1972:321), "el teatro del absurdo coloca al hombre moderno frente al Vacío y explora dramáticamente este momento de confrontación: qué acucia a la mente, qué imágenes tiene el visionario, qué emociones surgen en este momento... Albee no va tan lejos... no decide si el hombre puede comunicarse, ni si, en última instancia, la comunicación vale la pena; ataca las maneras y actitudes de la sociedad que le impide al hombre comunicarse. Una vez derribadas las barreras artificiales, se verá si hay esperanzas de lograr una comunidad".

En 1958, cuando Albee se acerca a los treinta años y se halla en un estado de verdadera "desesperación", escribe *The Zoo Story*, obra que iba a marcar el comienzo de su encumbramiento como rey del *Off-Broadway*. La acción viene situada temporal y espacialmente. Es verano, un domingo por la tarde. El lugar de los hechos, Central Park, Nueva York. Un hombre de mediana edad, Peter, está sentado en un banco del parque y lee tranquilamente un libro. De pronto aparece otro personaje, Jerry, algo más joven que el anterior. Trae aspecto cansado y comienza a hablar con Peter. Sus preguntas y declaraciones parecen absurdas e impertinentes. A Peter le gustaría que le dejaran en paz, pero tiene que soportar las insolencias del

otro por educación. A través de la conversación, ambos hombres nos muestran sus intimidades, sus vidas; las dos miserables a distinto nivel. El diálogo se hace punzante y cruel. Jerry escarba en las heridas vitales de Peter, con lo que la primera indiferencia de éste pronto se torna en nerviosismo e irritación. Pero Jerry sigue importunándolo con insultos y actitudes, llegando, incluso, a echarle fuera de "su" banco. En este punto, ante el furor de Peter, Jerry le incita a luchar por su honrría y por el banco, arrojándole una navaja para que pelee. Peter, asustado, trata de huir pero Jerry impide su fuga y lo abofetea; entonces, enfurecido, toma la navaja y la empuña en actitud amenazante, pero retrocede sin intención de atacar. Jerry se abalanza sobre él y la navaja se incrusta en su propio cuerpo. Jerry se *ha suicidado*. No cabe duda de que la obra de Albee es amarga. Parece que no deja salir al hombre de ese caos monstruoso que domina nuestra desatinada existencia. Elementos del teatro del absurdo encontramos, en primer lugar, en la acción y en el diálogo, pues son arbitrarios, "absurdos" y dislocados. También en la temática observamos que el autor está flagelando a una sociedad vacía y autocomplacida, en la cual no existe la comunicación, y la vida carece de sentido, temas que son básicos en el teatro del absurdo.

La ausencia de comunicación se detecta asimismo en *The American Dream*. Los personajes de esta obra se hallan distanciados, "arrancados" los unos de los otros por el egoísmo y la impotencia. El calor humano que podría haber en el amor materno, marital o familiar, o, al menos, la atracción sexual se han desvanecido en esa atmósfera absurda y carente de significado, en la cual sólo campan enfermizas actitudes burguesas tales como la preservación de las apariencias, la cobardía y el autoengaño. Es ésta una de las creaciones de Albee que más se acerca a la convención de Beckett y sus prosélitos. Observamos esa "devaluación" del lenguaje al expresar los hipócritas, artificiales y vacuos sentimientos de hospitalidad y cortesía burguesas. Una muestra de este diálogo bastará:

DADDY.- Uh... Mrs. Barker, is it? Won't you sit down?

MRS. BARKER.- I don't mind if I do.

MOMMY.- Would you like a cigarette, and a drink, and would you like to cross your legs.

MRS. BARKER.- You forget yourself, Mommy; I'm a professional woman. But I will cross my legs.

DADDY.- Yes, make yourself comfortable.

MRS. BARKER.- I don't mind if I do" (Albee 1961:77).

Otra clave para relacionar esta obra con las del teatro del absurdo la encontramos en esa escena en que Mrs. Barker confiesa no saber a qué ha

venido exactamente a la casa de Mommy, Daddy y Grandma. Se trata de un motivo que aparece a menudo en las obras de Beckett, Ionesco o Genet y que expresa la arbitrariedad e irrelevancia de toda acción en un mundo privado de propósito.

Box y *Quotations from Chairman Mao Tse-Tung* son dos obras "independientes" que pueden representarse por separado, pero, en opinión del autor, son más efectivas si se representan "enredadas". Más aún, advierte Albee que *Quotations from Chairman Mao Tse-Tung* quizá no se hubiera escrito si *Box* no se hubiera compuesto con anticipación; la primera es, por tanto, un desarrollo de la segunda. *Box* es una obra abstracta que carece de acción y de actores. Al abrirse el telón la oscuridad reina en el escenario. Se encienden lentamente las luces para mostrar el contorno de un gran cubo que ocupa una gran parte del proscenio. Excepto unos pocos efectos sonoros (boyas, gaviotas), el espectador no oirá más que una voz en *off* que recita una especie de poema en prosa. Como ha observado Ronald Hayman (1971:85), Beckett y Pinter tendrían mucho que ver en este método, sobre todo Beckett. El efecto hemos de buscarlo a través de las propias palabras, en el propio texto y en los intersticios. La cadencia, el ritmo, las pausas... serán de capital importancia; esas cadencias que reverberan en *Happy Days*. Sin embargo, Albee es más específico que Beckett a la hora de entregar direcciones escénicas; acota la duración exacta de las pausas principales, que unas veces son largas, otras duran tres o cinco segundos:

"VOICE.- (*Matter-of-fact; announcement of a subject*)

Box.

(*Five-second silence*)

Box.

(*Three-second silence*)

Nicely done. Well put...

(*Pause*)

...together. Box.

(*Three-second silence. More conversational now*)

Room inside for a sedia d'ondalo, which, in English -for that is Italian- would be, is, rocking chair. Room to rock. And room to move about in... some. Enough" (Albee: 1970:3).

En *Box* no hay personajes y en *Quotations from Chairman Mao Tse-Tung* se toman prestados de otros escritores casi todos los parlamentos, para fragmentarlos luego y subvertirlos a nivel de control consciente. A la hora de aproximarnos a estas obras, es interesante considerar los comentarios de su autor, sobre todo la afirmación de que el uso del inconsciente en el

teatro del siglo XX constituye su evolución más notable. En este sentido afirma Albee que "whatever symbolic content there may be in *Box* and *Quotations from Chairman Mao Tse-Tung*, both plays deal with the unconscious, primarily" (Rutenberg 1969:247). Efectivamente, ambas producciones constituyen un experimento que trata de liberar lo dramático de lo consciente. Estamos ante un *collage* de palabras e imágenes, un método surrealista para penetrar el suave barniz de la realidad personal, religiosa y política de nuestros días.

Cesa la voz y se hace el silencio en escena, un silencio roto sólo ocasionalmente por el ruido de las boyas y las gaviotas. La luz se desvanece lentamente y con ella desaparecen también estos sonidos. Durante el "apagón" se prepara el escenario para *Quotations*. Permanece el contorno del cubo, en cuyo interior surge ahora la cubierta de un transatlántico. Luz de un brillante día en medio del océano. Cuatro personajes: Chairman Mao, al lado de la barandilla, habla con un tono razonable, sin levantar la voz ni entregarse al histrionismo; se dirige continuamente al público y es sabedor de la presencia de los otros tres personajes, pero nunca los mira ni le afecta lo que ellos dicen en lo más mínimo. Long-Winded Lady es una señora de sesenta años normal y corriente, sentada en una hamaca; a veces se dirige al Minister, nunca al público; otras veces se ensimisma. En realidad, usa al Minister como caja de resonancia. Old Woman es una mujer pobremente vestida y lleva una bolsa que contiene una naranja, una manzana, una lata de judías y otra de carne; de todo ello comerá ocasionalmente durante la representación. No ignora la presencia de los otros personajes pero se dirige únicamente al público. Su lectura del poema de Will Carleton será emotiva, aunque sin exagerar la nota. Puede mirar a los otros caracteres de vez en cuando, pero no debe dar la sensación en ningún momento de que lo que ella dice proviene de o tiene relación con los parlamentos de los demás. Podrá, en todo caso, cabecear mostrando acuerdo con las palabras de Mao o aceptando la triste postura de Long-Winded Lady. Recita intermitentemente unos versos que nos hablan de la vida y sufrimientos de una anciana como ella. El Minister, un hombre de setenta años con cuello clerical y cara rojiza, carece de "lines" y permanece todo el tiempo sentado en una silla. Prestará atención a las palabras de Long-Winded Lady y se entretendrá con su pipa, su petaca y sus cerillas. De vez en cuando se dormirá. Ignora por completo la presencia del público, así como la de Mao y Old Woman.

Observamos, pues, que uno de los personajes no habla, otro repite citas de Mao, otro recita un poema de Carleton. Sólo uno tiene diálogo de Albee. Como hemos dicho antes, el significado de este experimento hay que hallarlo en los intersticios monologales, en la asociación de ideas, la cual

procede de la yuxtaposición de experiencias aisladas e interpretaciones de la realidad. La obra genera su propio significado a través de la asociación, no a través de la ideología de Mao o del sentimiento poético de Carleton.

Señala Bigsby (1975:159) que los diferentes personajes representan el pasado (Old Woman), el presente (Long-Winded Lady) y el futuro (Mao); la realidad externa, interna y social. Pero a Albee le preocupan menos las diferencias que las similitudes. Todos ellos están unidos por la insistencia en las imperfecciones de la vida y por la conciencia de una crisis inminente. Como la propia audiencia, a la que representan de algún modo, se hallan reunidos y sentados en un lugar apretado y estrecho, sin establecer comunicación, y remodelan su experiencia en un entretenimiento sensiblero, en unas reminiscencias personales o en dogma político. El hecho de que la obra no nos entregue un significado claro crea una ambigüedad que obliga al público a suministrar causas de ese miedo generalizado que subyace a la representación. Temas y motivos se yuxtaponen para proporcionar símiles y relaciones. Palabras enigmáticas, sugerencias de cataclismo y aforismos de Mao describen el momento de la aniquilación.

El mensaje explícito de la obra es la necesidad de restablecer los vínculos entre los individuos, vínculos que han sido quebrados por el egoísmo y la deliberada ignorancia de las fallas humanas. Tanto de autoengaño tiene el estúpido optimismo político de Mao como la falta de introspección que exhibe Long-Winded Lady. Albee siempre ha puesto de manifiesto que la negación de la realidad y el rechazo del sentido de crueldad y de pérdida -aspectos ineludibles de la existencia- son las causas primordiales de la tendencia al aislamiento, a la desesperanza y a la destrucción. Los seres humanos ya no se comunican porque habitan mundos separados, contruidos por cada cual. Es la autodecepción de que hace gala Long-Winded Lady:

"...One... concludes things -and if those things and what is really there don't...are not the *same*... well!... it would usually be better if it were so. The mind does that: it helps" (Albee 1970:27).

La actitud de resignación que caracteriza a este personaje nos recuerda a Winnie en *Happy Days* y la estructura de la obra, el método de construcción a través del engranaje de monólogos, aparentemente independientes, procede de Beckett, al menos nos hace pensar en *Play*. En cualquier caso, *Box-Mao-Box* es una notable labor de investigación sobre la naturaleza del drama y parece un intento serio de cambiar tal naturaleza. Nos hallamos ante la obra más aventurada del dramaturgo, supuesto que

intenta destruir la narrativa dramática convencional, la narrativa lineal o secuencial, para reemplazarla por una estructura abstracta, musical. Es una creación que incide en la médula misma del problema del arte. Es una provocación y un reto al espectador.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ALBEE, Edward. 1961. *The American Dream and The Zoo Story*. New York: Signet Books.
- ALBEE, Edward. 1962. "Which Theater is the Absurd One?". In: *New York Times*, February 25, 1962.
- ALBEE, Edward. 1970. *Box and Quotations from Chairman Mao Tse-Tung*. London: Jonathan Cape.
- AMACHER, Richard E. 1971. *Edward Albee*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- BECKETT, Samuel. 1958. *Endgame*. New York: Grove Press.
- BIGSBY, C.W.E. 1975. "Box and Quotations from Chairman Mao Tse-Tung: Albee's Diptych". In: C.W.E. Bigsby, ed., *Edward Albee (A Collection of Critical Essays)*. New Jersey: Prentice-Hall/Englewood Cliffs.
- ESSLIN, Martin. 1977. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin Books.
- GESSNER, Niklaus. 1957. *Die Unzulänglichkeit der Sprache*. Zurich: Juris Verlag.
- HAYMAN, Ronald. 1971. *Edward Albee*. London: Heinemann.
- HENSEL, Georg. 1972. *Samuel Beckett*. México: Fondo de cultura Económica.
- KENNER, Hugh. 1980. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*. London: Thames and Hudson.
- PORTER, Tomas E. 1972. *El mito y el teatro norteamericano moderno*. Buenos Aires: Juan Goyanarte.
- RUTENBERG, Michael. 1969. *Edward Albee: Playwright in Protest*. New York: DBS Publications.
- WELLWARTH, George E. 1974. *Teatro de protesta y paradoja*. Madrid: Alianza.