

EL TEATRO NORTEAMERICANO:  
UNA SÍNTESIS

# Espejo del Mundo

Coordinación de Difusión Cultural  
Dirección de Teatro  
Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial

# El teatro norteamericano: una síntesis

ALFREDO MICHEL MODENESSI



Universidad Nacional Autónoma de México  
México 2013

Modenessi, Alfredo Michel, autor  
*El teatro norteamericano: una síntesis* / Alfredo Michel Modenessi. – Primera edición  
476 páginas. – (Espejo del mundo)

ISBN 978-607-02-4812-2 (colección)

ISBN 978-607-02-4815-3

1. Drama estadounidense – Siglo XX – Historia y crítica. I. Título. II. Serie  
PS351.M53 2013

Primera edición en la UNAM: 24 de octubre de 2013

D. R. © Universidad Nacional Autónoma de México,  
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,  
04510, México, D. F.

Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial  
Dirección de Teatro

ISBN de la colección: 978-607-02-4812-2

ISBN de la obra: 978-607-02-4815-3

Esta edición y sus características son propiedad  
de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Prohibida su reproducción parcial o total por cualquier medio,  
sin autorización escrita del titular.

Hecho e impreso en México

## CONTENIDO

PRÓLOGO . . . . .	9
INTRODUCCIÓN. . . . .	13
I. EL TEATRO ANTERIOR AL SIGLO XX . . . . .	35
ANTES Y ALREDEDOR DE LA INDEPENDENCIA. . . . .	36
EL TEATRO EN EL SIGLO XIX . . . . .	43
II. UN TEATRO NUEVO. . . . .	69
LOS PROVINCETOWN PLAYERS . . . . .	72
EUGENE O'NEILL . . . . .	81
III. UN TEATRO EN DESARROLLO . . . . .	109
LOS TREINTA: EL GROUP THEATRE . . . . .	114
LA IZQUIERDA Y EL TEATRO . . . . .	122
EL FEDERAL THEATRE PROJECT . . . . .	125
OTROS DRAMATURGOS . . . . .	134
IV. DRAMATURGIA DE LA POSGUERRA. . . . .	141
ARTHUR MILLER . . . . .	145
TENNESSEE WILLIAMS . . . . .	159
UN TEATRO EN CRISIS. . . . .	169
EDWARD ALBEE. . . . .	172

V. LAS VANGUARDIAS . . . . .	185
EL <i>PERFORMANCE THEATRE</i> . . . . .	191
EL “TEATRO DE IMÁGENES”. . . . .	200
EL TEATRO MILITANTE . . . . .	210
VANGUARDIAS DEL FINAL Y HACIA EL NUEVO SIGLO . . . . .	216
VI. LA DRAMATURGIA ACTUAL. . . . .	231
AL FINAL DEL SIGLO XX. . . . .	234
SAM SHEPARD . . . . .	264
DAVID MAMET . . . . .	275
HACIA EL NUEVO MILENIO . . . . .	301
VII. TEATRO E IDENTIDADES 1:	
LOS GRUPOS ÉTNICOS. . . . .	303
EL TEATRO NEGRO . . . . .	317
EL TEATRO CHICANO . . . . .	355
EL TEATRO LATINO . . . . .	381
OTRAS ETNIAS . . . . .	401
VIII. TEATRO E IDENTIDADES 2:	
SEXUALIDAD Y GÉNERO . . . . .	409
EL TEATRO GAY . . . . .	409
EL TEATRO FEMENINO . . . . .	425
BIBLIOGRAFÍA. . . . .	463
FUENTES CITADAS. . . . .	463
FUENTES ADICIONALES Y LECTURAS RECOMENDADAS. . . . .	468

## PRÓLOGO

La década de los noventa y lo que va de la primera del siglo XXI han traído al teatro de Estados Unidos un vigor y una variedad que rivalizan con los de otros momentos cruciales de su historia. Así pues, la meta inmediata de una segunda versión de *El teatro norteamericano: una síntesis*, cuya primera edición apareció en 1993, es llenar el vacío que se ha presentado desde entonces y ampliar el espectro allí necesariamente acotado por el espacio, el tiempo, los recursos y la experiencia, amén de revisar y corregir puntos de vista (y múltiples gazapos) que en aquel momento se entrometían.

En un sentido más general, los objetivos de entonces son muy similares a los de hoy. Tanto en el momento de su primera edición —época en que arrancó un proyecto de integración económica entre los países de Norteamérica cuyos efectos siguen sintiéndose y en ciertos casos apenas revelándose— como en las circunstancias actuales, tal vez menos optimistas y ciertamente igual de conflictivas, el propósito evidente de un libro sobre el teatro de Estados Unidos debía y debe ser contribuir a satisfacer, en lo que corresponda, la exigencia de mejor información y reflexión acerca de nuestros inseparables vecinos, exigencia que sin duda existe en todos y cada uno de los ámbitos de nuestra sociedad y cultura. Dada nuestra problemática relación con una economía y sociedad tan distintas, resulta obligado explorar la cultura que se genera en ese país y la influencia que, quierase o no, ejerce en nuestros modos de vida.

Empero, un proyecto de divulgación como éste no puede cubrir todos los campos del teatro producido en Estados Unidos; eso corresponde a estudios de mayor extensión y mercados más propicios. Así, por principio, este libro no dará cuenta sólo ni en forma extensiva del teatro más

identificado como “norteamericano” por el público en general: el teatro específicamente comercial, el de Broadway, y su producto más reconocible, la comedia musical. Por ello se impone ofrecer una disculpa y una explicación. La disculpa será para la comedia musical, la contribución más evidentemente norteamericana al arte escénico convencional; desde luego no la única, pero sí la más popular. Ese teatro merece una atención que no puedo darle debido a restricciones de espacio y a mi carencia de los conocimientos musicales indispensables. La explicación se refiere a por qué el teatro escrito de manera fundamental para Broadway no es objeto primordial de esta síntesis. Espero que ambas sean satisfactorias tal y como las ofrezco en la introducción. Tampoco he tratado de escribir crítica exhaustiva. Sólo deseo sugerir algunos puntos de vista que pueden ser de interés y servicio para lectores y espectadores de distintas extracciones.

Son varias las cartas de recomendación que siguen siendo válidas para este libro —distintas de las circunstancias originales y actuales de nuestra relación con Estados Unidos—. Por una parte, el tema se enfoca desde una perspectiva extranjera respecto a ese país. Me parece que la visión del forastero interesado en la cultura norteamericana pero independiente de ella es la más apropiada para una introducción como ésta. Por otra parte, el teatro es el más directo, revelador, crítico y variado retrato de sí mismo realizado hasta ahora por los estadounidenses, aunque resulte menos accesible que su cine. A esas ventajas se suma que la presente edición ha contado con recursos tanto de investigación como de organización que hace 14 años no estaban al alcance, al menos no tan eficazmente. He corregido tantos errores como le ha sido posible captar a mi miope vista; algunos eran flagrantes, otros requerían el ojo de verdaderos especialistas, pero todas esas enmiendas hacen de éste un documento menos revelador de mis limitaciones.

El primer capítulo ha sido enriquecido con abundantes cambios y lecturas adicionales, para sugerir, creo que de mejor modo, cuánto del teatro estadounidense mejor conocido, el del siglo xx y el incipiente xxi, descansa sobre la agitada historia de las artes escénicas norteamericanas desde la Colonia hasta la Primera Guerra Mundial. Asimismo, he reorganizado



y actualizado gran parte del material, ya fuera porque mantenerlo como aparecía en la versión anterior no tenía sentido, ya porque mi opinión de ese material ha cambiado radicalmente. La bibliografía incluida al final, que representa sólo una selección de las fuentes que creo indispensables en la actualidad, es mucho más extensa y rigurosa. Deseo que se constituya en una guía del interés de quienes hallen atractiva esta materia y, quizá, de las empresas académicas o artísticas. Los últimos 14 años de teatro estadounidense han arrojado tal cantidad de obras de consulta que este volumen, si bien de gran extensión, resulta en realidad más pequeño que el anterior. Con todo, quiere ser más puntual que su antecesor.

Según la costumbre, debo aprovechar el espacio para los agradecimientos y dedicatorias. De los primeros, vayan a Ángela Moyano, por la invitación original hace ya tanto tiempo. A mi alma máter, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y a mi segunda casa, la Modern American School. A la Comisión México-Estados Unidos para el Intercambio Educativo y Cultural (Comexus), por su irrestricto esfuerzo, respaldo y eficiencia, sin los que no hubiera existido el agradecimiento que sigue. Al programa de becas Fulbright-García Robles, por haber posibilitado la crucial y gozosa estancia que me permitió hacer de este volumen una verdadera nueva edición. A la New York Public Library for the Performing Arts, por su respaldo como institución huésped, por el incondicional acceso a sus invaluable acervos bibliográficos, hemerográficos, electrónicos y, sobre todo, filmicos y videograbados, así como a sus excepcionales instalaciones. Más grande y afectuoso sea el que debo al personal de ese inmejorable sitio de investigación y continuo asombro, en especial a Christine Karatnystky, bibliotecaria maestra e infalible desfacedora de entuertos. A la Brooklyn Academy of Music (BAM) por darme autorización para estudiar videograbaciones de algunos montajes de Robert Wilson.

Punto y aparte, reciban mención varios queridos nombres propios, a sabiendas de que saben cuán importantes han sido para esto y para mi vida: Dina y Manuel; José Roberto y Celina; y Mayté, Francisco, Magda y Fernando, *in memoriam*.

A los amigos que entre una y otra versiones me hicieron un poco menos incapaz en el teatro, en especial y en el orden del desorden de mi memoria: José Luis, Ludwik, José, Otto, Claudia, Mónica, Antonio, Rubén, Martha, David, Norma, Diana, Miguel, Peter, Herb, Bernice, Russell, Sonia, Doug, Ruth, Ana, Albert, otra Sonia, José Ramón, Martín, otro David, Laura, Cristina, Silvia, otra Claudia, Enrique, Hugo. Y los que se me hayan escapado. A Lucía, por tanto compartido.

La dedicatoria, para mi luz fundamental: Sarah, “the guide, the guardian of my heart”.

Nueva York y México, julio de 2006-julio de 2008

## INTRODUCCIÓN

*A love once new has now grown old.*

Paul Simon

A 15 años de la primera edición de *El teatro norteamericano*, definir un objeto de estudio, discusión o incluso mera divulgación acerca de la cultura estadounidense continúa siendo complicado. Quizá hoy lo sea más que nunca por dos razones muy importantes. La primera es que los derivados del poder y desarrollo de Estados Unidos ofrecen al mundo rostros contradictorios: de las contribuciones intelectuales y emotivas de sus grandes artistas y pensadores a la deplorable imposición global de estrategias políticas por quienes aún sostienen una visión errónea sobre el papel de esa nación en la historia. La segunda es que en los años posteriores a la primera publicación de esta síntesis, las normas que definían —o intentaban definir— a Estados Unidos en su vida interna sufrieron cambios fundamentales. En el caso particular de la producción cultural norteamericana, quizá sea más claro decir que los cambios radicales en los paradigmas de Occidente ocurridos en las décadas finales del siglo xx se han manifestado en ella de manera contundente y clara en los últimos 15 años.

La fecha con que cerraba el prólogo a la primera edición de este estudio, diciembre de 1991 —si bien el volumen apareció en las postrimerías de 1993—, explica algo en relación con el libro, que hoy me parece tan curioso como desafortunado: en él no había siquiera una breve mención a cuatro de las cinco obras más importantes, y quizá las mejores, que se escribieron y montaron en el teatro norteamericano durante los 15 años que mediaron entre el punto final de aquella versión y la primera mayúscula de esta. Me

parece curioso en tanto que las cinco obras a que me refiero alcanzaron sus formas y producciones históricamente definitivas en un tiempo muy corto: entre el segundo semestre de 1990 y el primero de 1994; esto es, durante casi el mismo lapso entre el día en que di por concluido mi primer volumen y la fecha de su aparición. *Six Degrees of Separation*, de John Guare, fue estrenada en 1990, pero apenas hice mención de ella en aquel entonces. *Three Tall Women*, de Edward Albee, se estrenó en Viena en 1991, pero no llegó a Broadway sino hasta 1994. *Oleanna*, de David Mamet, llegó al teatro Orpheum del circuito llamado off-Broadway (es decir, topográfica y metafóricamente “al margen” de Broadway) en el primer semestre de 1992. *Twilight: Los Angeles, 1992*, de Anna Devere Smith, como su título lo indica, sólo pudo generarse y generar la atención y consideración que recibió un par de años después de los hechos en que se funda: los motines raciales en Los Ángeles tras la absolución de los victimarios de Rodney King. Y *Angels in America*, de Tony Kushner, si bien tuvo sus inicios en 1987 como pequeño proyecto del Eureka Theatre de San Francisco, se presentó como “proyecto en desarrollo” en 1990; pasó por un estreno parcial en 1991; sus gigantescas dos partes se corrieron juntas por primera vez en octubre de 1992 en el Mark Taper Forum de Los Ángeles; tuvo su estreno primario en Londres en 1993, y por último apareció en Nueva York, de manera directa en Broadway, a mediados de ese mismo año. Hallo desafortunado, desde luego, que por década y media haya circulado un libro en cierto modo incompleto desde su origen; en cierto modo, digo, pues su crónica de las décadas anteriores a los noventa era puntual. Finalmente colocado en las librerías al término de 1993, en unos meses *El teatro norteamericano* resultó, pues, caduco respecto de las mejores piezas de la década de los noventa. ¿Será también de lamentarse que a pesar del enorme número de producciones que han tenido lugar, y del también vasto número de talentosos escritores y escritoras que han producido excelentes textos en estos años, nada parece tener la trascendencia y calidad de esas cinco obras? En realidad no hay nada de qué lamentarse: simplemente habría que darse cuenta de que 10 años, o algo así, es lo que se toma por lo general un pro-

ducto artístico antes de que comience a deseársele “trascendental”... y otros 20, quizá, para que desaparezca del mapa en caso de no serlo.

No obstante lo anterior, el fenómeno que merece la mayor consideración en este lapso ha sido el viraje radical en la manera de concebir lo “normal” en el entorno estadounidense, viraje al que hice referencia un par de párrafos atrás y cuyas implicaciones no se manifestaron en forma plena en el teatro hasta *Angels in America*, precisamente en 1993. La obra de Kushner, el espectáculo más célebre en los escenarios norteamericanos de los últimos 15 años, indica con certeza la diferencia entre modos antiguos y actuales de percibirse a sí misma y percibir al mundo en que tanto influye la sociedad estadounidense. Esa diferencia constituye el más relevante fenómeno que la primera edición de esta síntesis no estaba en condiciones de registrar de modo cabal. A pesar de que *Angels in America* es un fenómeno identificado con el teatro *gay* —y como tal se le presta atención en el capítulo VIII—, quiero por ahora referirme a lo que de él se empalma con la llamada *mainstream* del teatro norteamericano (su “corriente principal”, o si se quiere, políticamente dominante), en tanto su estreno definitivo y su subsecuente éxito de crítica se dieron en Broadway, el circuito comercial más conocido y reconocible. *Angels in America* tomó por asalto los territorios de premios, crítica y, sobre todo, públicos “normalmente” reservados para obras más conservadoras y tradicionales.

El subtítulo de la pieza: *A Gay Fantasia on National Themes* (“Fantasía *gay* sobre temas nacionales”) señala un enfoque y alcance desusados en los escenarios *mainstream*. Aunque sus temas no son ni pueden señalarse como desconocidos ni desatendidos en el pasado inmediato —por algo son “*National Themes*”—, su enfoque los puso en *recirculación* crítica, al ser éste abiertamente *queer*, es decir, “raro”, literalmente “*ex-céntrico*”, característico de la década de los noventa y lo que va del nuevo siglo: un enfoque beligerante e incisivo en sus premisas y en su negativa a reducir la definición de la persona, comenzando por su sexualidad, a normativas modernas primordialmente binarias. *Angels in America* se puede entender como pivote de una nueva actitud para apreciar los rasgos del teatro estadounidense, por

cuanto logró evidenciar un sacudimiento de la atención del público convencional más allá de su típica reacción curiosa o paternalista hacia la homosexualidad y muchos otros tópicos y fenómenos otrora “marginales” que Kushner logró entretener en su amplia trama: la religión, el travestismo, la identidad racial y sus estereotipos, la izquierda y la derecha en política, y la terrible y desoladora “enfermedad del milenio”, significada mediante el siglónimo sida, junto con la desilusión y la esperanza que la pueden acompañar. La crisis del sida ha sido un factor definitivo para el teatro y la cultura norteamericana durante los 14 años que han transcurrido desde la primera versión de esta síntesis. Como en tantos otros aspectos de la vida humana, en los escenarios de Estados Unidos y del mundo entero hay una era anterior y otra posterior a la epidemia del fin de siglo, como resultará claro por las numerosas referencias que se irán dando a lo largo de este volumen.

En consonancia con una multitud de cambios a su alrededor, en y desde Broadway, el foro de mayor alcance comercial y convencional de Estados Unidos, *Angels in America* puso en jaque la categoría de lo “normal” al cuestionarla como un constructo políticamente necesario al proyecto original de nación norteamericana: esto es, la obra hizo crítica de la necesidad original de construir la noción (la “ficción”, como la llama Kushner)<sup>1</sup> de la “normalidad” norteamericana —y a fin de cuentas moderna— sobre paradigmas propios de lo masculino, blanco y heterosexual, y así también sometió a revisión la consiguiente historia de vanos esfuerzos por convalidarla como eje de la estructura social y como núcleo de la familia. La obra de Kushner puso de manifiesto un viraje profundo en relación con la idea de la “marginalidad” del arte y los artistas cuyas búsquedas, formas y planteamientos no se ajustan a los parámetros “centrales” de la “idea norteamericana”. De esta manera confirmó lo que con anterioridad se podía concluir mas no había surgido con tal fuerza y claridad en escena: que en la

---

<sup>1</sup> En Savran, “Tony”, 1994, p. 26. Todas las traducciones al español de citas originalmente en inglés que se ofrecen en este volumen son de mi autoría.

historia del arte estadounidense, a partir del siglo xx —en este caso el teatro—, no se ha tratado de dar continuidad a ese paradigma y consolidarlo, sino de evidenciar su constante e incontestable crisis y hacer su crítica de modo igualmente incesante, todo ello a cargo de las mejores sensibilidades y mentes creativas nacidas o surgidas de la atención del mundo en la “tierra de la promesa y la prosperidad”. Si bien muchos y valiosos esfuerzos habían puesto de relieve esa crisis, la mayoría aún apuntaba a la opción de conciliar el modelo dominante central con las abundantes periferias que se planteaban a su alrededor. La decisiva crisis del sida y las vergonzosas y destructivas políticas que la acompañaron desde el “centro” —en oposición a las posturas humanitarias, desafiantes y autoafirmativas de los grupos al principio más afectados—, así como la guerra del Golfo y los disturbios raciales en Los Ángeles, sirvieron como heraldos a comienzos de los noventa, antes de que fuera evidente que el modelo central o bien ya no importaba o era una quimera nada atractiva como para que una conciliación tuviera sentido. Fracasado su modelo, el “centro” de lo norteamericano —aun contra sus peores inclinaciones y sólo de manera gradual pero inevitable— ha tenido que ceder ante la creciente diversidad y excentricidad de los más avanzados proyectos sociales y culturales de Estados Unidos. No obstante, el camino de esos proyectos es aún largo y sus miembros y promotores tienen que pagar onerosas cuotas cuando el poder político y material (que la sociedad dominante conserva) usa sus recursos más regresivos y represivos.

En tal escenario de extrema diversidad y polarización, el lugar común sigue siendo que no se puede estar seguro de que exista tal cosa como “la cultura estadounidense”. No quiero participar en esa polémica más allá de indicar mi desacuerdo con la discusión; añadir algo, además de inútil, resultaría aburrido, lo que no significa que las bases del debate no sean dignas de tomar en cuenta. Si la forma que toma la discusión es banal —en tanto yerra en la identificación del problema— su fondo es atractivo. El carácter múltiple de la cultura norteamericana (en adelante preferiré este adjetivo al de “estadounidense”, por mera comodidad) obliga a muchas consideraciones. ¿A qué se refiere el título de este volumen? Decir “teatro norteamer-

ricano” no sólo es decir muchos teatros sino también muchas maneras de hacer teatro dentro de la variedad de conceptos, identidades e intereses que le dan vida. Éste es uno de los criterios con que se conduce quien decide ocuparse de él: hallar puntos en común dentro de la inmensa y compleja variedad del fenómeno. La palabra *síntesis* que ahora aparece en el título de este libro quiere jugar con ese planteamiento, con la idea de que en el teatro de Estados Unidos se refleja la síntesis que ese país y su cultura necesariamente constituyen, dada su historia de inmigración y conglomerado de múltiples identidades. A la vez, esa palabra indica, desde luego, el carácter de este volumen, indispensablemente sintético.

Cuando se piensa en el teatro de Estados Unidos se piensa en Broadway, en los productos del teatro “comercial” que incluso llegan a nuestros escenarios en montajes profesionales normados por la rentabilidad. Los nombres y títulos que el público suele escuchar son los de dramaturgos y producciones que han alcanzado el éxito en las marquesinas más grandes de Nueva York, y en esto no se hacen distinciones de género, tendencia, calidad o época. Buena parte del teatro que mencionaré ha tenido éxito comercial, sin menoscabo de su trascendencia. Pero el teatro del que quiero ocuparme de manera primordial no tiene por objetivo fundamental ese éxito, que de cualquier modo no le viene mal. Anualmente el centro convencional de la actividad teatral de Estados Unidos estrena cientos de obras originales y adaptadas de otros tantos dramaturgos, compositores y experimentadores. Los orígenes, estilos y fines de tales espectáculos van del boato de Broadway y las comedias musicales hasta la intimidad del *musichall* y la experimentación en lugares inimaginados, pasando por festivales, compañías independientes y teatros de comunidades étnicas o sexuales, o una combinación de ambas. Hablo en exclusiva de Nueva York y alrededores. Pero multipliquemos por el número de ciudades con intensa actividad teatral —pienso en Chicago y San Francisco, por sólo mencionar dos—, así como por el de teatros comunitarios, étnicos, regionales o de género y luego por el de escritores, actores y directores a través del territorio estadounidense, y el resultado será una cantidad de información que desafía cualquier investigación.



Mi propósito es describir el teatro que más ofrece tanto en términos globales como específica y variadamente norteamericanos: el teatro de dramaturgos, directores, actores y artistas escénicos en general que han intentado enfrentar el problema de definir, con todo y su multiplicidad, una cultura e identidad que puedan llamarse norteamericanas y relacionarse con las demás culturas de modos significativos, desde la perspectiva de lo privado o de lo social, como búsqueda o como experimento, o inclusive como necesidad. No deseo tratar el teatro de las estrellas. Me explico: la tradición teatral anglosajona tiene una particularidad que se ejemplifica con una breve referencia al cine. Todos, quizá, seguimos a mayor o menor distancia las acrobacias del cine de Estados Unidos, en especial en épocas cercanas a la premiación de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. El Oscar es hacedor de reputaciones comerciales, como se puede apreciar al echar un vistazo a las carteleras en las fechas próximas y posteriores a la premiación. Ahora bien, la calidad de un espectáculo varía según el espectador. Para el espectador convencionalmente “serio” —sobre todo después del *boom* de cinefilia con raíces francesas que tuvo lugar a mediados del siglo xx— quien define qué película vale la pena ver es el director-autor. Un espectador medio elige más “a la norteamericana”, se guía por los nombres de actores y actrices. Ése es el enfoque medio norteamericano respecto de las artes de la representación: el ejecutante como núcleo. La premiación a lo mejor de Hollywood tiene tres momentos especiales: las entregas de la estatuilla al mejor actor, a la mejor actriz y a la mejor película, premio que se entrega al productor. Ésas son las figuras principales, las *estrellas*. Y el concepto de estrella es el distintivo del mundo del espectáculo norteamericano, el obviamente llamado *star system*.

El público norteamericano —y ello tiene su origen en Inglaterra— gusta sobre todo del virtuosismo de la actuación, lo cual, entre otras cosas, facilita la mercadotecnia del espectáculo. Pero este culto tiene su mayor efecto sobre la autoimagen de la sociedad. La sociedad capitalista más avanzada, indudablemente la del mundo de habla inglesa, halla en el actor uno de los mayores modelos de su mito primordial, el de la autoconstrucción del

destino individual: el actor como el paradigma de quien se adapta a lo que le exige su ambición, el triunfador de muchos rostros, el gran transformista, el éxito encarnado, y no es coincidencia ni accidente que la enorme mayoría de ellos han sido hombres blancos heterosexuales... o que cuando menos se les haya hecho pasar por tales.<sup>2</sup> Esta visión tiene un excepcional poder de convocatoria y, con el respaldo de la máquina creadora de sueños, ha llegado a adquirir tintes ilusoriamente “universales”, sobre todo como consecuencia de grandes aparatos publicitarios que buscan convencer al mundo de que lo “universal” es lo culturalmente homogéneo y homogeneizador, cuando frecuentemente es de baja calidad o de menor complejidad, de menor diferenciación y, por ende, de menor capacidad para provocarnos emocional e intelectualmente. En repetidas ocasiones el público llega a confundir la calidad de una representación o el virtuosismo con los espejismos promovidos por los voceros del consumo. No son raros los casos de personajes que pasaron a ser, en las mentes del público, propiedad única de un actor, como Stanley Kowalsky, personaje central de *A Streetcar Named Desire* de Tennessee Williams, interpretado por Marlon Brando.

La rentabilidad está en la raíz de muchos conflictos en el medio del espectáculo en Estados Unidos. Es famosa la época de los productores-dictadores a la David O. Selznick —el de *Lo que el viento se llevó*— capaces de hacer y deshacer cualquier concepto de los artistas partícipes en su producción para satisfacer un vigoroso criterio industrial: la taquilla. Si el teatro de todas las épocas —pero sobre todo la moderna; tenemos a Shakespeare y a los demás isabelinos para dar testimonio— ha sido una empresa de entretenimiento público con indisolubles intereses comerciales, el de Broadway ha elevado ese factor a su máxima potencia y ha hecho del productor, para

---

<sup>2</sup> Recuérdese el caso de Rock Hudson y otros tantos actores gay que tuvieron, y tienen, que permanecer “en el armario” para preservar, al menos a modo de ficción, las normas de la fábrica de sueños. Asimismo, no han sido pocos los latinos que han tenido que cambiar sus nombres o los negros que se han visto obligados a asimilarse a las conductas y apariencias blancas. Todo ello se aplica, con las variantes indispensables, a las mujeres; con todo, los cambios han ido abriéndose paso, cada vez con mayor celeridad.

bien o para mal, rector del arte escénico. Y no es para menos, dado que los costos de producción en Broadway son estratosféricos. Siendo la regla y no la excepción el que en la “tierra de la prosperidad” los negocios de todo tipo generalmente fracasan, el *show business* es un gran riesgo. Una mala selección en el reparto, una equivocación sobre las expectativas del público, una crítica adversa de un reseñista influyente, el capricho imprevisible, todo puede llevar a la ruina. La apariencia de prosperidad de los espectáculos de Broadway es de hecho uno de sus mayores éxitos de ilusionismo. Todo proyecto debe considerar qué público espera tener, y el público que se espera en Broadway, a su vez, ha sido educado en una corriente más o menos homogénea de teatro-espectáculo, de diversión garantizada, de nombres relevantes en marquesina, pero sobre todo de comodidad. Una comodidad que no es la de las butacas, sino la de la relación con el espectáculo. El espectador medio de Broadway es un espectador que espera no sólo en el sentido de aguardar, sino en el sentido de no estar acostumbrado a *participar* o contribuir con el espectáculo.

Ésa es la queja reiterada de quienes pugnan por un teatro más emocional e intelectualmente exigente en Estados Unidos. Uno tras otro, desde 1993, año en que comenzó a circular la primera edición de esta síntesis, las reseñas, columnas financieras y otros documentos relativos al negocio del espectáculo que pude consultar para esta nueva versión insisten, directa o indirectamente, en el grave problema de que el teatro dependa en primer lugar de los aparatos de competencia y comercialización y sólo de manera secundaria involucre al público en experiencias artísticas y críticas valiosas, significativas.<sup>3</sup> Sin importar cuán grandes sean los nombres que las generen (Miller, Shepard, Albee), las producciones de teatro que más exigen respuestas y participación tienden a fracasar cuando se muestran en

---

<sup>3</sup> A la par de sus frivolidades, la revista *Variety*, por ejemplo, suele publicar columnas especializadas en dar seguimiento, con nombres, cifras y puntuales cálculos, a la historia y las vicisitudes financieras de los espectáculos de Broadway o que intentan llegar allí.

Broadway. Incluso *Angels in America* terminó perdiendo dinero,<sup>4</sup> pese a ser la producción más importante de su tipo en llegar a Broadway durante la última década, y no obstante que su duración en cartelera fue excepcional para una obra no musical. En parte, ello se debió al eterno círculo vicioso: *Angels in America* también fue la obra no musical de más cara producción en la historia de Broadway; de otro modo, no habría llegado allí. La presión de obtener un “éxito resonante” a fin de acceder al mayor mercado posible es muy grande. Cuenta la leyenda que, tras el estreno de *Perestroika*, la segunda parte de *Angels in America*, sus productores se encerraron en el baño del teatro a leer las principales reseñas que aparecerían al día siguiente, antes de dar luz verde para que comenzara la fiesta de celebración. Quizá temían no poder amortizarla en caso de que se diera una reseña realmente negativa, equivalente a la peor de las campañas publicitarias.

Pero lo reiterativo no quita lo verdadero. El teatro de Broadway, con su indudable espectacularidad y calidad técnica, propicia la pasividad y el sueño. No quiero decir que sea naturalmente aburrido; de hecho, sus mejores productos, si algo tienen es que son de lo más divertido. Me refiero al concepto en el que el valor central es el *American dream*. El teatro de Broadway tiene por característica y amuleto el ilusionismo, cuya constante es la impresión de que lo que se presenta es una porción de la vida real, cuando tal vez sólo se trate de lugares comunes y sentimientos esquematizados. En los productos comerciales medios se tiende a crear la ilusión de que lo norteamericano se caracteriza por su caridad cristiana, heroísmo, magnanimidad y oportunidades, o por una autocrítica que termina en lo bonachón o lo engañosamente cargado de sentimentalismo (que no de sentimiento); en pocas palabras, se propicia y fomenta la autocomplacencia. En ello va un

---

<sup>4</sup> El costo total de producción de *Angels in America* en Broadway fue de 3 500 000 dólares, pese a que el primer presupuesto contemplaba sólo 2 200 000. Sus pérdidas ascendieron a 600 000 dólares. A la larga, esas pérdidas se compensaron, como sucede en muchos otros casos, mediante giras fuera de Nueva York.

rasgo fundamental de la cultura norteamericana, tema central de su mejor teatro: la profunda brecha entre la realidad y esa ilusión.

La crítica a su estrechez artística no cancela que el teatro de Broadway sea en ciertos sentidos una maquinaria ejemplar, sobre todo en cuanto a la disciplina profesional que impone.<sup>5</sup> Su logro cimero es la comedia musical, que mucho aporta al teatro “serio” cuando rebasa positivamente la norma del ilusionismo y el sentimentalismo. Basta mencionar compositores del calibre de Cole Porter, Rodgers y Hammerstein, Sondheim, Hamlisch, entre tantos otros, para dar cuenta de la calidad musical y, a su modo, *literaria* que puede llegar a haber en un *musical*. No sólo es un fenómeno comercial —las comedias musicales suelen ser los éxitos más sonoros, y por ende también los fracasos más rotundos—, sino una forma *moderna* de teatro.<sup>6</sup> Las dos obras que han permanecido más tiempo en cartelera en la historia de Broadway, *A Chorus Line* (premio Pulitzer 1976)<sup>7</sup> y *Cats*,

<sup>5</sup> El respetable crítico conservador Stanley Kaufmann lo expresó así, en 1978: “Es hasta cierto punto una generalización, pero no del todo falso decir que el teatro contrario a Broadway ha promovido el talento a expensas de refinarlo, de modo que hoy existe un grupo de dramaturgos de más o menos 40 años —entre quienes Shepard es el mejor— que no han mejorado mucho desde que comenzaron. Tal vez sea hora de que el teatro no comercial aprenda de la idea de disciplina que sostiene el viejo y malvado teatro comercial y la aplique a sus *proprios fines*”.

<sup>6</sup> Robert Brustein opina que entre las formas que existen en el teatro norteamericano, sólo la comedia musical entiende algo que todas las corrientes de teatro en el mundo comprenden, salvo la del realismo occidental moderno: “El secreto de la magia escénica no reside en tratar de hipnotizar a los públicos hasta llevarlos a una ilusión de realidad sino en recordarles continuamente que están sentados en las butacas de un teatro”. La comedia musical tiene la cualidad intrínseca de lograr rupturas objetivas mediante la continua irrupción de números musicales, es capaz de efectos de extrañamiento constantes y naturales: jamás ha sido teatro ilusionista pero se le fuerza a compartir el sentimentalismo y la banalidad de él. Brecht mismo reconoce esas virtudes y las explota. Quienes pugnan por un teatro no ilusionista pecarán de ceguera si no aprecian las cualidades inherentes a este género teatral.

<sup>7</sup> El premio Pulitzer se otorga anualmente desde 1917 a obras literarias y periodísticas de Estados Unidos conforme a una variedad de categorías, entre ellas el teatro. No debe verse, sin embargo, como un sello definitivo de calidad ni importancia, si bien en el medio teatral es generalmente respetado. En adelante se le mencionará con relativa frecuencia. En el caso de *A Chorus Line* vale recalcar que se otorgó a un musical, lo que no ha pasado a menudo.

son comedias musicales nada carentes de interés, pese a lo que se diga con frecuencia, a veces por simple prejuicio. No obstante, hasta ahora la comedia musical no parece haber logrado el producto del que se pueda afirmar “he allí la gran obra que, además, es una comedia musical”, o viceversa. Nunca ha dejado de intentarlo, sin embargo. En ese sentido también es cabalmente norteamericana. La comedia musical ha buscado materiales por todas partes, con la apropiación de otros géneros y con aspiraciones mayor o menormente fallidas. Piénsese en *My Fair Lady*, adaptada del *Pygmalion* de Shaw, o la archifamosa *Cats*, surgida de poemas de T. S. Eliot, o *West Side Story*, a partir de *Romeo y Julieta*. Esos esfuerzos a veces derivan en la trivialización de sus fuentes (*The Man of La Mancha*) o en sensacionales juegos metateatrales (*Kiss me, Kate*).

Con revisar carteleras de Broadway de los últimos años se obtiene una idea de los esfuerzos de la comedia musical por lograr ese espectáculo que todavía no llega. La espléndida *Sunday in the Park with George* (1984, premio Pulitzer) de Sondheim y Lepine dio testimonio de la calidad textual y escénica que un musical puede alcanzar. En la temporada de 1991 destacaba, por ejemplo, *City of Angels*, de Gelbart, Coleman y Zippel, o *The Secret Garden*, cuya dramaturgia se debió a una de las autoras más importantes de esa década, Marsha Norman. En 2004, la sobresaliente era *Caroline, or Change*, con dramaturgia de Tony Kushner, y el fiasco fue la reposición de una versión musical de *Las ranas* de Aristófanes, en firma original compuesta por Stephen Sondheim y Burt Shevelove 30 años atrás, pero ahora pretenciosa y pobremente readaptada por Nathan Lane. En la misma línea hay que decir que la producción de musicales toca cada vez más temas reservados por lo común a teatros distintos de los de la calle principal de Nueva York. *Rent*, de Jonathan Larson, aún escenificándose, es un conglomerado de historias sobre las miserias urbanas, con sida y secuelas incluidas; ganó el premio Pulitzer a la mejor obra dramática en 1996. *Miss Saigon* ha resultado uno de los musicales de mayor interés; su título señala la presencia del delicado tema de Vietnam. No está de más, sin embargo, recordar que ambas comenzaron en off-Broadway, lo que no fue el caso de

*Sunday in the Park with George*, temáticamente también espléndida, aunque no igual de exitosa, por otra parte. La comedia musical es un fenómeno ambivalente, pero en sus mejores productos ha sido capaz de trascender los propósitos netamente comerciales.

Lo mismo se puede decir del teatro convencional. Sólo siendo poco objetivo se puede condenar toda la producción de Broadway sobre la base de que es “teatro fácil” y nada más. En efecto, la comedia sentimental y el melodrama esquemático han reinado. Es imposible registrar la cantidad de autores y obras que han pasado por la gran marquesina. Su número es incalculable, y la calidad parece ir en proporción inversa. No obstante, sería absurdo negar la calidad que llega a darse, adicional a la de los productos no comerciales que con frecuencia acceden a la calle mayor. En ese sentido, una carrera como la de Neil Simon, quien de manera gradual ha ido alcanzando dimensiones superiores a las del circuito, quizá debería considerarse dentro de una historia del teatro norteamericano... y no pocas cosas de años anteriores tendrían que volver a revisarse. De nuevo, las carteleras pueden demostrar el esfuerzo de Broadway por diversificarse durante los ochenta y principios de los noventa, así como la sequía de ofertas en verdad interesantes del nuevo siglo. La temporada de 1991, por ejemplo, incluía, entre otras cosas, los eternos musicales *A Chorus Line*, *Cats*, *Phantom of the Opera* y *Les Misérables*, a la par de los entonces nuevos *Miss Saigon* y *The Secret Garden* o *The Will Rogers Follies*, que era más una revista que una comedia musical; además se podía ver *Lost in Yonkers* de Simon, comedia de alto nivel (premio Pulitzer), junto con algo del corte de, digamos, *Breaking Legs*, apreciablemente menor. Al mismo tiempo se presentaba una obra del dramaturgo irlandés Brian Friel, otra del británico Harold Pinter y dos de norteamericanos reconocidos, John Guare e Israel Horowitz. Nada mal para Broadway.

En 1988, apenas tres años atrás, los musicales de siempre convivían, por ejemplo, con las últimas representaciones de la reliquia de 19 años de edad, *Oh Calcutta!*, y la reposición de *Anything Goes*, de Cole Porter, al igual que la revista negra *Ain't Misbehavin'*. También en el género musical se encontraban *Into the Woods*, de Sondheim y Lepine, y la anodina *Starlight*

*Express*, de Andrew Lloyd Webber, así como una atractiva producción de raíces africanas llamada *Sarafina!* En el cuadro de dramaturgia convencional, mientras tanto, aparecía el inevitable Simon con *Broadway Bound*; dos de los más importantes dramaturgos actuales, Lanford Wilson (*Burn This*) y David Mamet (*Speed-the-Plow*); *M. Butterfly*, la obra que consolidó la carrera de David Hwang, y una reposición floja de una obra igualmente floja de Tennessee Williams, *The Night of the Iguana*. Una temporada tampoco despreciable. Además, off-Broadway ofrecía cosas como *Driving Miss Daisy*, ganadora del Pulitzer, la célebre *Tamara*, *Steel Magnolias* y *Vampire Lesbians of Sodom*, entre otras.

La temporada 2004, en cambio, exhibía productos dominantes de una importante fuente de poder de Broadway, relativamente nueva en esta modalidad, si bien influyente en el pasado y muy bien conocida por otras razones durante largo rato: los espectáculos respaldados por la corporación Disney. *The Lion King*, el nuevo rey de los musicales; *La bella y la bestia*, muy por abajo de la anterior, y *Aida*, en su última temporada, de mejor factura pero poco atractiva, ilustran bien la combinación de factores que la industria cultural busca amalgamar para sus fines expresos en el nuevo milenio. En el caso de la primera obra: una historia de éxito más que comprobado; una directora, Julie Taymor, de gran imaginación, trayectoria y prestigio fuera de Broadway;<sup>8</sup> la música de un ídolo pop, Elton John, combinada con la de Lebo M, un sudafricano poco conocido hasta la época en que se estrenó este espectáculo, pero cuya contribución al mismo supera con creces la del *lord* del pop inglés; letras de uno de los mejores en el negocio, Tim Rice; coreografía de altísima calidad por parte de Garth Fagan; un concepto de producción visual regio, debido a Taymor, quien convirtió un producto literalmente de caricatura en despliegue de imágenes asombrosas, y un elenco casi por entero afronorteamericano cuyas habilidades, como de costumbre, son impecables tanto en lo vocal como en lo dancístico.

---

<sup>8</sup> Véase Blumenthal y Taymor, *Julie*, 1995.