

12-1992

El Teatro Americano en Marcha: ¿Crisis o Cambio?

Robert Brustein

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Brustein, Robert (1992) "El Teatro Americano en Marcha: ¿Crisis o Cambio?," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 2, pp. 21-33.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

2

EL TEATRO AMERICANO EN MARCHA: ¿CRISIS O CAMBIO?

Robert BRUSTEIN

El teatro, normalmente reñido con la realidad, parece que imita a la naturaleza en un aspecto importante: sus ciclos de muerte y renacimiento. Parece que algo se muere y, como con todos los cambios estacionales, que algo nuevo pugna por nacer. La muerte del teatro se ha proclamado tantas veces hoy en día que nadie se molesta en escribir artículos sobre ello. En su lugar, los medios de comunicación -televisión, periódicos y revistas- se comportan como si su defunción ya hubiese sucedido. En el pasado, el estado de salud del teatro se discutía en revistas intelectuales, diarios y periódicos especializados, en los cuartos de estar y en los bares, incluso en las canciones de Simon y Garfunkle. Hoy, todo el asunto se trata con un silencio vacuo y bastante aburrido. La sección de Artes y Ocio del *Times* de Nueva York -¿se acuerda alguien de cuando solía llamarse sección de Teatro?- apenas puede sacar con aprietos un artículo sobre la escena cada dos o tres semanas y raramente en primera plana. Aunque a menudo no se refiere al teatro americano.

En su lugar, encontramos a Frank Rich o a Benedict Nitghtingale alabando la opulencia que se encuentra en Londres, y cuando Mel Gussow realiza una reseña completa de algún número de la temporada de Broadway, que normalmente es de importación inglesa, también. El *Times* tiene dos críticos a tiempo completo y otros dos o tres colaboradores a media jornada, pero por la frecuencia con la que aparecen en las páginas diarias culturales -es decir una o dos veces a la semana como máximo- sería más económico pagarlos por horas.

Newsweek ha reducido drásticamente el espacio de su crítico teatral fijo, Jack Kroll, de suerte que rara vez aparece en prensa a menos que esté cubriendo algún acontecimiento monumental -como el *Mahabharata* de Peter Brooks o la temporada teatral de Londres.

La revista *Time* es más generosa con su crítico, William Henry III, pero *USA Today* ha prescindido de su crítico teatral, Linda Winer, y otros periódicos neoyorquinos presentan críticas que parecen un telex, no muy distintas en grado a los resúmenes comprimidos ofrecidos por los engominados de TV. El *Village Voice*, junto con *Variety*, aún hacen un esfuerzo para cubrir la mayoría de los eventos teatrales de Nueva York, y Michael Feingold, Gordon Rogoff, Don Shewey, Alisa Solomon y otros constituyen el mayor grupo de críticos en cualquier periódico actual. Pero incluso esta valiosa empresa se entierra ahora bajo anuncios y notas de sociedad, un esfuerzo visceral considerable en contraste con una época en la que la mitad del periódico estaba dedicado a la escena.

En cuanto a las revistas serias, ni *Harpers*, ni *Atlantic* han publicado un artículo de teatro en años -una excepción fue *Theaterophobia* de David Denby, un salvaje ataque a la escena. Yo aún escribo en el *New Republic*, pero mi columna semanal aparece ahora cada tres semanas. John Simon continúa enfureciéndose semanalmente con espectáculos conmovedoramente patéticos en la revista *New York*, pero es más una especie de deporte sangriento que crítica y pertenece menos a la historia de la crítica que a la lidia de toros con perros. Puedo recordar un tiempo en el que cada revista seria reservaba un espacio considerable para analizar lo que estaba ocurriendo en el teatro -cuando Mary McCarthy y Susan Sontag eran críticos de *Partisan Review*, cuando Elisabeth Hardwick estaba cubriendo el teatro para *The New York Review*, cuando el *New Leader* destacaba a Albert Bermel, *The Nation* tenía a Harold Clurman (más tarde a Alan Schneider y a Richard Gilman), y Wilfrid Sheed y Richard Gilman estaban escribiendo para *Commonweal*. Incluso el *Hudson Review* tenía críticos fijos, John Simon destacaba entre ellos por ser más reflexivo que agresivo. Y *Commentary* -años antes los editores empezaron a ver rojos en cada camerino- acogía una panorámica sociológica de la escena americana. De hecho, hubo un tiempo en que, virtualmente, cada intelectual americano sintió un impulso irresistible de tener opinión sobre el estado del teatro de Broadway.

Bien, ¿qué ocurrió? Lo primero fue el declive de Broadway. Estábamos todos pasándolo tan bien tirando piedras a nuestro floreciente teatro comercial que estábamos desprevenidos cuando el musculoso Filisteo cayó tendido de bruces ante los asaltos. No estoy sugiriendo que fueran nuestros pequeños trabucazos los que derribaron a Goliat. Los temas eran mucho más fundamentales que eso, pero cuando estás debatiéndote contra la mediocridad y el mal gusto de un poderoso adversario y de repente no hay objetivo, el efecto puede ser desconcertante. Ciertamente lo fue para muchos de los críticos que acabo de nombrar, muchos de

los cuales abandonaron la crítica teatral en el momento en que dejó de prestársele atención y volvieron a actividades más literarias. Puesto que, debe decirse, nosotros los críticos intelectuales de teatro estábamos disfrutando entonces de algo de moda, estábamos teniendo impacto. Por lo cual, el *Times* de Nueva York incluso me pidió, a comienzos de los sesenta, a mí, un engreído notorio, convertirme en su crítico dramático diario, sin duda alguna a consecuencia del descontento general que entonces expresaban los intelectuales hacia el personal de la sección cultural de los periódicos -Howard Taubman en teatro, Bosley Crowther en películas, Orville Prescott en libros. Rehusé, alegando mi incapacidad para escribir una crítica en dos horas (la razón real era mi repulsa a ejercitar el poder de vida o muerte sobre una representación). Recomendé a Stanley Kauffmann para el puesto, lo ocupó menos de un año y aún no me ha perdonado.

Intento describir dos cambios culturales bastante importantes en los años sesenta, primero, el creciente interés de los intelectuales por el teatro y, segundo, la creciente absorción de los intelectuales por los medios de comunicación populares. Ambos desarrollos tuvieron una vida corta, pero ambos tuvieron un serio impacto en nuestra cultura. Esto es algo que espero desarrollar con más extensión más adelante pero lo mencionaré aquí: mi creencia de que la captación - y neutralización- de los intelectuales por los periódicos populares probablemente ha tenido una influencia tan grande en el declive del pensamiento sobre la escena como cualquier otra cosa, especialmente cuando esos periódicos, reconociendo que su futuro continuaba dependiendo de lectores urbanos, prescindían de sus colaboradores cultos o les presionan para atraer a los lectores de la sección *Home*. Esto no habría sido grave, de hecho debiera haberse previsto, si no hubiera sido por el hecho de que la captación de la "inteligencia" por la prensa popular terminó efectivamente con una era de revolución cultural. *Partisan Review* aún publica, quizá con mayor circulación que antes. Pero aparte del hecho de que no ha destacado un artículo de teatro hace unos veinte años ¿quién considera hoy en día esta revista, ni remotamente, tan influyente como cuando sus lectores ascendían a cinco mil, cuando cada escritor ambicioso en América estaba deseoso de publicar allí?

El final de la inteligente reflexión conjunta sobre el estado de nuestro teatro coincidía, como he dicho, con el deterioro de la escena comercial y la pérdida de una plataforma central para los aspirantes a artistas teatrales americanos. Esto dejó a nuestros críticos de Nueva York con muy poco sobre lo que escribir, excepto sobre la calidad de mal gusto del arte escénico de Broadway. ¿Y con qué frecuencia se puede hacer referencia a esto sin caer en la rabia o la repetición? Se ataca a menudo a Frank Rich por destruir Broadway, y no hay duda -dado el poder del *Times*- de que sus amargos juicios han sido más responsables que otra cosa del actual declive económico del teatro comercial. Pero no es necesario estar de acuerdo con sus opiniones, ni siquiera con su estética, para llegar a la

conclusión de que algunas veces la única alternativa crítica a la ferocidad es la mentira, o encontrar un lugar menos perjudicial en donde expresar un punto de vista. En gran parte por razones monetarias Broadway ha degenerado en un ruedo para los probados y seguros: musicales colosales, torpes y vulgares; comedias al estilo de Neil Simon; o, en el mejor de los casos, importaciones de Gran Bretaña y teatros estables americanos. La nueva obra teatral americana -una vez orgullosa materia prima del teatro comercial de los años 30, 40 y 50- ha desaparecido virtualmente de las agendas de los productores, a menos que puedan venderse como una variante de la acción en sentido afirmativo, aliviando la culpa liberal hacia las minorías o los impedidos. Y el día del original musical genuinamente americano ha pasado también, eclipsado por tales demoledores mastodontes británicos como *Cats* y *Les Miserables*.

Claramente, los precios de las entradas son el tema principal. Como resultado de la ambición de productores, los derechos de los artistas, los costosos gastos de alquiler del teatro y el lecho de plumas sindical, un par de asientos para un espectáculo en Broadway -contando el transporte, restaurante, aparcamiento y canguro- puede costar tanto como un par de acciones de la IBM, y cuando la noche se termina ni siquiera puedes mostrar un dividendo. Con tales precios cualquier amante del teatro se queda en casa a menos que tenga la promesa de un bombazo. Consecuentemente, Nueva York -antes el centro del teatro del mundo- ya no tiene una audiencia teatral regular. Miren alrededor del Majestic o del Winter Garden la próxima vez que visiten Broadway y vean si pueden reconocer a alguien que conozcan. Es un público de turistas y contables de gastos, usuarios del tren que van por el puente y el túnel. Pero esa parlanchina, festiva, ruidosa y exigente audiencia de Nueva York que solía invadir la taquilla de Broadway es cosa del pasado. Oh, probablemente verán unos pocos nativos en la reposición de *Gypsy* o de *Cat On a Hot Tin Roof*. Pero en su mayor parte, los productores comerciales reconocen que no tienen la más mínima idea de quienes son sus clientes.

Y es por esta razón, creo, por la que la mayoría de las actuales producciones de Broadway son tan vulgares y banales. Donde antes el criterio para los espectáculos puestos en escena era la originalidad y la sorpresa, ahora es la capacidad para repetir fórmulas de éxito del pasado. A veces funciona. Todos los grandes musicales mecánicos de Lloyd-Webber le suenan exactamente igual a la gente como a mí, pero cada uno de ellos se las arregla para producir una estampida taquillera. Lo mismo vale para Neil Simon, cada una de sus recientes obras de éxito no es más que otro capítulo de su romántica autobiografía, teñida de acuarela color de rosa y anécdotas ingeniosas. Por otra parte, es más probable que algún trabajo teatral basado en algún éxito previo parezca pasado y aburrido, a menos que tenga una infusión de energía artística nueva, y esa energía es precisamente la que asusta a los productores convencionales de Broadway en estos

días. Nadie arriesga de cuatro a seis millones de dólares en algo desconocido.

Pero dejando de creer en sus audiencias, los productores de Broadway han fomentado audiencias que no confían en ellos, con el resultado de que la conversación de salón en estos días nunca versa sobre la última obra de teatro; sino sobre la última película o espectáculo televisivo. La asistencia es baja, sin embargo, la ganancia de la taquilla continua subiendo, inflada por los astronómicos precios de la entrada. Cada nueva temporada se anuncia más horrible que la última. Es por estas razones -y por la ausencia de cualquier juventud, vigor, excitación, o nuevas ideas en la escena de Broadway- por lo que ahora todo el teatro se considera moribundo. Y por lo que los intelectuales han desertado de él también, ninguna voz poderosa en este país llama la atención sobre el hecho de que, lejos de estar muerto, el teatro americano hoy puede ser más avanzado y más dinámico que virtualmente en cualquier otra época de su historia.

Soy consciente de que es una queja grande y aislada. Pero pudiera parecer menos disparatada una vez se reconozca que la idea de teatro ha sufrido un profundo cambio durante las pasadas dos décadas -en su definición, su estructura, su propósito y su geografía. Siendo un mercado para artículos de consumo probados, más que un jardín para nuevas formas. La ciudad de Nueva York ha sido de las últimas áreas en esta nación que ha reconocido este hecho. Hasta hace poco, el nuevo teatro se ha visto sólo en torno a la periferia de la ciudad -en la Academy of Music de Brooklyn o en La Mama de Ellen Stewart, o en Kitchen, aunque el festival de verano de actores del Lincoln Center de hace dos veranos hizo pensar en cierta conciencia creciente en su media sección.

No está se ha reconocido suficientemente que Nueva York se ha convertido en una ciudad provinciana en relación con las artes. Está bastante claro en ópera, cuando el Met continúa asando viejas castañas y el City Opera dedica cada vez más su repertorio a la opereta y a las comedias musicales del pasado. Si se quiere ver una nueva ópera americana hay que volar a Chicago, Filadelfia, Houston, Louisville o -esto es un escándalo mayor- a Holanda y Alemania, donde, por ejemplo, se ha premiado la mayor parte de la obra de Philip Glass. El primer crítico musical del *Times*, quien parece creer que la ópera consiste en cantantes virtuosos agrupados bajo el escenario, de cara al público y trinando arias *in situ*, quiere invariablemente atacar cualquier iniciativa operística que se desvía de algún modo de los métodos convencionales de composición y producción. Esto puede explicar por qué una reciente publicación de la revista *Dedalus* se dedicaba completamente a analizar por qué Nueva York ha perdido su lugar, en favor de Europa y de las ciudades regionales americanas, como una acogedora arena para las nuevas visiones musicales.

Lo que comúnmente se advierte menos es que lo mismo es cierto para la escena. Hace 25 años, un numero de directores de teatro -Tyrone Guthrie y Zelda Fichandler fueron los pioneros- reconocían que si el teatro tenía que sobrevivir

en este país había que descentralizarlo y basarlo en un sistema motivado por el arte, no por los beneficios. Fichhandler fue a Washington y fundó el Arena Stage. Guthrie -rechazando Boston por estar demasiado cerca de Nueva York- fue a Minneapolis, donde no solo fundó un teatro culto, sino que ayudó a colocar esa ciudad entre las más progresistas del país por la ayuda filantrópica a las artes.

Los primeros teatros estables de este país se formaron esencialmente sobre el modelo de ciertos repertorios británicos como la Royal Shakespeare Company y el National Theatre: mezclaron clásicos conocidos con nuevas obras ocasionales, representaron con un estilo interpretativo influenciado por los grandes actores ingleses: Gielgud, Olivier, Richardson. Pero pronto algunas de las compañías más nuevas comenzaron a cultivar brotes teatrales del suelo nativo. El Theatre of Living Arts, fundado en Filadelfia por Andre Gregory, desarrolló una aproximación radical y exhuberante a los trabajos de Beckett y Anouilh; El New York Shakespeare Festival de Joe Papp y el Public Theatre, especialmente en sus primeros días, comenzaron a producir obras nuevas americanas y a experimentar con un Shakespeare peculiarmente americano, basado en estilos de corte duro prestados de las farsas películeras. Y, si puedo mencionarlo, el Yale Repertory Theater, que fundé en 1966, estaba volviendo a una mezcla de Brecht y cabaret en su aproximación a los clásicos poco conocidos y a las nuevas obras satíricas. Al mismo tiempo, bajo la influencia de el Living Theatre, grupos de actores como el Open Theatre -y más tarde Mabou Mines y el Wooster Group- exploraban un intento totalmente nuevo de interpretar en su evolución de nuevas obras para la escena.

Los sesenta y el comienzo de los setenta fueron un gran hito para el movimiento del teatro estable, aunque quizá no se sepa que después de un tiempo - en gran parte como resultado de una crisis de fondos causada por la retirada de la ayuda de la fundación privada y del lentísimo crecimiento del National Endowment for the Arts- muchos de esos teatros comenzaron a volverse sosos y convencionales, perdiendo su inicial empuje radical. Una de las cosas más imponentes de este movimiento en su comienzo fue su independencia de la escena comercial de Nueva York. Ahora muchos regresan a un viejo papel como tributarios, generando productos para Broadway. Sin embargo, los trabajos teatrales tendrían una oportunidad para moverse por todo el país, si fuesen algo buenos y no hay ninguna razón por la que Nueva York no pudiera ser una de sus paradas. Pero esto era diferente de los artículos de consumo que se diseñan actualmente para Broadway, o que reescenifican éxitos pasados de Broadway y de fuera de Broadway. *A Chorus Line*, si bien salvó a Joe Papp de la bancarrota y le incapacitó durante algún tiempo para mantener una dedicación a las nuevas obras impopulares, fue un temprano precursor del casamiento desigual entre teatros no-lucrativos y la escena comercial. Bastante antes, los teatros estables estuvieron sometiendo a prueba las comedias de Neil Simon, o las producciones itinerantes

de *The Piano Lesson* y *Into the Woods* en otros teatros estables como estaciones probatorias en el camino de Nueva York.

Esto benefició a la sensación de solvencia fiscal. Aportó una infusión de derechos de autor a las instituciones muy apuradas y dio celebridad a sus directores artísticos, directores, dramaturgos y actores. Pero como los medios de comunicación cambiaron de opinión para aplaudir a esta nueva raza de gente del teatro americano y los convirtió en estrellas de la semana, las mismas instituciones comenzaron a enfermar e incluso a morir. La primera víctima fue la idea de compañía estable permanente porque ¿cómo podía un grupo permanecer junto cuando tantos de sus miembros estaban actuando en Nueva York? Como resultado no hay más que un puñado de compañías estables en este país que actúan aún en su lugar, porque sus miembros -una vez felices de reunir un grupo con metas sublimes y claramente definidas- en gran parte se han largado a Hollywood y Nueva York. Otra víctima fueron los ideales y aspiraciones de esas instituciones antiguamente comisionadas. Steppenwolf sumamente solicitado en Chicago produce *Grapes of Wrath* en Broadway con solo un puñado de los escasos miembros que permanecen en la compañía --John Malkovich y Joan Allen habían desertado a Broadway y a los estudios de cine. El Vivian Beaumont Theatre en el Lincoln Center da programas de antiguos éxitos musicales y farsas americanas de época. El Long Wharf es en su mayor parte un teatro de ensayo. Y otros lugares, antes vez dedicados a desarrollar su propio estilo y sus propios artistas, están rabiosamente compitiendo entre ellos en proyectos que piensan que pueden ir más de prisa para alcanzar el Este.

Algo de esto es comprensible y quizá inevitable. Pero es que actualmente se ha extendido tan general y endémico que está desacreditando al movimiento entero. De forma admitida, virtualmente nadie -en una cultura en la que se rinde culto al éxito- está preparado para vociferar contra este progresivo deterioro. Muy al contrario, se está animando, en gran parte por críticos interesados solo en los resultados, a quienes no tienen conocimiento del proceso por el cual esos resultados se logran. Aún, los campos y jardines que alimentan las obras de arte están siendo sistemáticamente esquilados de sus fértiles semillas por mercados del espectáculo, interesados solo en producir, y esta condición está predestinada a acabar en la esterilidad y la aridez.

Esto ya se ha notado en Inglaterra, por ejemplo, que actualmente provee de tanta producción a nuestra propia escena comercial, así como a nuestro teatro no-lucrativo. Las dos mayores compañías responsables, a pesar de que eran muy poderosas y originales en el teatro inglés, perdieron su principales directores artísticos hace pocos años -Trevor Nunn de la RSC y Peter Hall del National. Ambos estaban bajo el fuego enemigo por haber abandonado su propuesta originaria para aprovecharse personalmente de sus especulaciones comerciales. Si alguien hubiera dicho, hace una década, que el proveedor principal de

mastodónticos musicales para Broadway y el West End iba a estar a la cabeza de la Royal Shakespeare Company, podría haber sido puesto en la picota por poner en tela de juicio el honor de la cultura británica. Aún, Trevor Nunn gasta ahora millones haciendo tales artículos manufacturados como *Cats* y *Starlight Express* y *Miss Saigon*, mientras Peter Hall hace lejanas reposiciones, adornadas de estrellas, de Shakespeare y Williams para Broadway. Mientras tanto, las compañías que ellos una vez encabezaron dedican cada vez más de sus repertorios a los nuevos y viejos musicales y los productores americanos y los críticos compran nuevos productos por los pasillos de los teatros clásicos establecidos.

Un artículo del *Times* de Nueva York sobre este asunto, que observa el predominio del talento inglés en el teatro musical americano, se tituló "The Empire Strikes Back". Un mejor título podría haber sido "The Empire Strikes Out". Ciertamente, el movimiento del teatro estable americano también ha sido recientemente atacado por la espalda hasta el punto de que, en muchas ciudades de este país, apenas se distingue del teatro comercial, excepto en cierto modo su forma no-lucrativa 501-C3.

Antes abandoné este tema tan, déjeme citar una posible razón más para la decepcionante crónica, reciente, de el movimiento una vez prometedor del teatro estable: El tiempo mismo. Los dirigentes iniciadores de este movimiento eran normalmente hombres y mujeres que habían fundado sus teatros y los dotaron de su estructura y visión. Su entusiasmo condujo a atraer no solo a un grupo de artistas igualmente dispuestos, sino a patrocinadores de la comunidad prestos a ayudar en su trabajo en un crucial sentido moral y financiero. Ahora que el movimiento tiene casi 30 años, muchos de sus dirigentes ya han muerto, se han apagado o retirado con el resultado de que el poder sobre el teatro ha cambiado no a sus sucesores artísticos, sino más bien a sus directores gerentes y sus comisiones. Los miembros de la comisión administran el dinero, también administran el poder para contratar y despedir. Pero mientras que viejos soldados como Tyrone Guthrie, Joe Papp y William Ball normalmente son capaces de tener a la comisión acosada, si no es productiva y amistosa (Adrian Hall despidió a su comisión cuando está amenazó con volverse hostil), sus reemplazos de jóvenes directores artísticos están considerablemente sujetos a los antojos y caprichos de los asesores financieros. En muchos casos, esta segunda generación artística se compone de directores talentosos e imaginativos, pero puesto que no fundaron sus teatros y, en muchos casos, han renunciado a aumentar los fondos para el desarrollo popular, están a menudo mucho menos comprometidos con la salud fiscal de las instituciones que ellos dirigen. En términos económicos, son casi más empleados que líderes independientes. En términos psicológicos, son bastante como hijos e hijas que aceptan su paga sin sentir una responsabilidad particular por mantener la cuenta bancaria familiar en balance.

En consecuencia, sus trabajos están siempre en peligro si vacilan las

suscripciones o la renta de la inversión cae, y sus teatros se convierten en responsables no de las exigencias de la exploración artística sino bastante de las extravagancias de la taquilla. Esto vuelve a poner al teatro estable -por tomar un término de Jean Genet- en el burdel, y explica por qué tantos de sus directores han comenzado a descorazonarse y lo abandonan. Adrian Hall, el brillante director artístico del Trinity Rep y, más recientemente, de la Dallas Theatre Company, es solo la última víctima de la anemia general. Un elocuente y dedicado portavoz de las compañías no-lucrativas, así como uno de nuestros más imaginativos artistas creativos, ahora ha abandonado el movimiento para buscar satisfacciones personales en trabajos independientes en general y haciendo películas. Y quién puede culparle cuando los procedimientos del sistema, tan implacable e inexorablemente, para absorber el idealismo y la aventura -y el placer-, extinguen cualquier riesgo teatral prometedor.

Estoy probablemente exagerando el alcance de la podredumbre, pero incluso si lo que digo es solo parcialmente exacto, es un bonito relato deprimente del teatro en este país. Y, bajo estas circunstancias, se puede correctamente preguntar, cómo puedo sugerir por todo el mundo que el teatro americano es extrañamente más sólido en la calidad y visión de sus artistas creativos. Las condiciones que he intentado describir, en superficie, parecen difícilmente compatibles con un renacimiento de este arte bloqueado. Aún y todo, algo como un renacimiento se ha estado fraguando en los cinco o seis últimos años -y quizá la crisis haya sido responsable en parte.

Tómense los dramaturgos. Todo el mundo recuerda una época dorada cuando el teatro americano podía jactarse de una sucesión de dramaturgos reconocidos en todo el mundo: empezando con O'Neill y continuando por Odets, Hellman, Miller, Williams y Albee. Por contraste, hoy está generalmente asumido que escribir teatro está en declive. Pero quisiera sugerir que tenemos un grupo de jóvenes escritores trabajando para la escena que tienen capacidad para igualar, o incluso sobrepasar, a muchos de los que acabo de nombrar. Admitidamente, ellos son más oscuros. Pocos han tenido un importante éxito en Broadway. Pero es más una condición de un sistema culpable que de sus propios talentos intrínsecos. Sam Shepard, por ejemplo, ha aportado un grupo de obras -destacan entre ellas *Buried Child* y *True West*- que soportarán la comparación con, virtualmente, cualquier cosa escrita en los últimos 20 años, aunque es cierto que ha suspendido su escritura para participar en películas como *Baby Boom*. David Mamet -quien también pasa tiempo en Hollywood, escribiendo y dirigiendo- es otro importante dramaturgo del período: *American Buffalo* y *Glen Garry Glen Ross* son obras maestras, si bien la totalidad de sus dramas procede de la mano de un maestro. *Hurly Burly* de David Rabe -en su versión completa, no en el truncado mecanismo cómico engrasado para la escena por Mike Nichols- puede competir, en poder y rabia con los últimos dramas de O'Neill. Christopher Durang, una mortífera

piraña, que pone sanguijuelas venenosas en su pluma cuando escribe, es uno de los más poderosos satiristas que se han visto en nuestra escena. Y Ronald Ribman continúa escribiendo con una aguijón surrealista y penetración poética que hace que muchos de los dramas nacionales del pasado parezcan declarativos, lineales y obvios. Muchos otros escritores característicos -Arthur Kopit, Craig Lucas, Howard Korder, William Hauptman, Lanford Wilson, John Guare, August Wilson, Alfred Uhry, Harry Kondoleon, Marsha Norman, Tina Howe, Ted Talley, Wallace Shawn, Keith Reddin, A. H. Gurney, Charles Mee Jr., docenas más- todos han aportado formidables trabajos. Los números solos sugieren que algo inusual está sucediendo en nuestro teatro, pero la inteligencia y la aspiración general de sus obras son la medida real. Porque raramente tienen éxitos en Broadway, pocos de estos dramaturgos han sido aclamados por los medios de comunicación y su existencia no es un hecho significativo en las mentes del público en general. Pero quizá por esto ellos continúan escribiendo con tanta intensidad obstinada, con tan impredecible asombro. La obscuridad tiene tantas ventajas como inconvenientes, igual que la fama súbita puede ser enemigo de la promesa -como lo era de nuestros más célebres dramaturgos en el pasado, muchos de los cuales fallaban al intentar repetir sus primeros éxitos. Los dramaturgos de hoy no pueden tener la suerte de los de antaño para disfrutar de los premios del éxito americano. Pero tienen su mejor haber en algo más indefinible y satisfactorio -la persistencia para resistir la trayectoria con dignidad, sin comprometer sus talentos.

Y muchos de ellos han encontrado directores afines: Jerry Zaks, Gregory Mosher, Ron Lagomarsino, Noeman Rene -quienes montan sus obras con gusto y fidelidad, aparte los más interesantes directores de hoy parecen ser esencialmente los autores que, siguiendo a Peter Brook y Grotowski, trabajan mejor con material inventado por ellos mismos o por actores y dramaturgos. La ascensión del autor-director es otro fenómeno reciente del teatro americano digno de notar -un movimiento con paralelos, a menudo sin encuentro, al movimiento en la escritura dramática. Las grandiosas creaciones de Robert Wilson, apenas empiezan a ser reconocidas y apreciadas en su país, aunque hace tiempo alabadas en Europa, están entre los más avanzados y originales trabajos del teatro, incluso vistos por un americano: *Einstein on the Beach*, creada en colaboración con Philip Glass (un compositor cuyas válidas contribuciones a la escena moderna no se han medido aún), *Death and Destruction in Detroit*, partes I y II; la monumental *The CIVIL WarS*. Esas creaciones están haciendo historia teatral en un tiempo en que el teatro ya no está pensado para tener historia.

El trabajo de Richard Foreman con el Ontological/Hysterical Theatre, Lee Breuer y Joanne Akakaitis con Mabou Mines, Elisabeth LaCompte con el Wooster Group, Andrei Serban con una variedad de teatros (incluido el mfo), Anne Bogart, Robert Woodruff, Peter Sellars, Des Macanuff, John Jesurun, Ping Chong e innumerables otros -usualmente en colaboración con un cuadro de talentosos

diseñadores, compositores y actores- da testimonio de un autor vitalmente único en nuestra historia teatral. Y con los atrevimientos de la bailarina Martha Clarke en el terreno teatral, en conjunción con el compositor Richard Peasle y el diseñador Robert Israel, los límites se han roto entre el teatro y la danza, a parte ciertas creaciones asombrosas como *The Garden of Earthly Delights* y el sólo escasamente menos impresionante *Vienna: Lusthaus* y *The Hunger Artist*. Estos artistas, que luchan por el reconocimiento y los subsidios en nuestro propio país, al menos han sido reconocidos todos en Europa y Asia, así como entre aquellos quienes hacen de nuestro teatro experimental la envidia del mundo -en el mismo momento en que se envían las esquelas fúnebres por nuestros propios críticos y periodistas.

Dos nuevas salidas podrían anotarse: el creciente interés de los autores-directores en el drama clásico e, incluso más inesperado, en obras nuevas americanas. Lee Breuer fue de los primeros en hacer la prueba en este sentido, después de experimentar con las piezas cortas de Beckett, primero con su *Lulu* en el American Repertory Theatre (un compendio de *Earth Spirit* de Wedekind y de *Pandora's Box*), luego con una controvertida *Tempest* en el New York Shakespeare Festival, más tarde con una adaptación moderna de *Oedipus at Colonus*, adaptada para cantantes de gospel y retitulada *The Gospel at Colonus* y más recientemente con una menos afortunada deconstrucción de *King Lear* con Ruth Malaczek en el papel del título. Joanne Akalaitis también ha estado trabajando con textos, primero del período moderno -con su *Endgame* y *The Balcony* en el American Repertory Theatre- y luego con algunos clásicos como *Leonce and Lena* de Buechner y *The Screens* de Genet en el Guthrie, y, actualmente, con *Tis Pity She's a Whore*, espantosa tragedia de los Estuardo de John Ford, en el Goodman Theatre en Chicago. También notables entre los recientes clásicos de autores-directores son *Woyzeck* de Richard Foreman en el Hartford Stage y *Baal* de Robert Woodruff en el Trinity Rep. Hace pocas temporadas, persuadí a Robert Wilson de que dirigiera su primer texto clásico - *Alceste* de Eurípides- como preparación para su trabajo sobre la ópera de Gluck, y los resultados fueron lo bastante, bastante, sólidos para ganar un premio como Mejor Producción Extranjera en Francia cuando presentó la producción al Festival D'Automme en París.

Andrei Serban, quien ha estado trabajando con clásicos toda su vida creativa, emprendió su primer nuevo drama americano en nuestro teatro hace algunos años - *Sweet Table at the Richelieu* de Ronald Ribman del que, a pesar de su acercamiento idiosincrásico, el autor declaró que era la mejor producción de su drama que hubo nunca. En la misma temporada, Richard Foreman volvió por un momento de sus propios escenarios para dirigir una radical producción *End of the World (With Symposium to Follow)* de Arthur Kopit. Estas, lo mismo que otras aventuras de directores experimentales, mientras ninguna duda amenazó con

batallas potenciales entre *authors* y *auteurs*, presagió un acercamiento a una de las pocas lagunas que quedaban en nuestro proceso teatral -la antes insuperable división entre dramaturgos vivos y directores independientes.

Déjenme mencionar un elemento en este nuevo despertar -el público. Las audiencias, antes bastante más dormidas y piadosas ante los esfuerzos americanos por crear un teatro serio, de repente se han vuelto activas. Hay un inteligente y creciente seguimiento de los artistas más radicales en nuestro medio, y una vez más, la audiencia de una obra incluye a mucha gente joven que presta un aire de frescura y vitalidad al evento teatral. El New Wave Festival en BAM, que presenta algo del arte más avanzado del mundo, envía absolutamente fuera lo mejor de sus representaciones. Y nosotros en el American Repertory Theatre, en la que se considera que es la muy formal y conservadora área de Boston, hemos estado dando representaciones con casi el noventa por ciento de ocupación de algunos trabajos bastante difíciles y desafiantes. No todos los teatros avanzados pueden presumir aún de una historia exitosa, pero está cada vez más claro que aquellos que mantienen la confianza en la inteligencia de la audiencia al final ganan con un poco de persistencia.

Dos problemas aún mayores quedan en el teatro americano, uno que conciere a los actores, otro que involucra a los críticos. Muchos actores americanos parecen haber perdido interés en la escena, y aquellos que permanecen están llenos de incertidumbre y duda de sí mismos. Todas las presiones de nuestra sociedad enloquecida por el éxito dicen al actor que él es un loco por permanecer en una profesión que promete poco dinero y menos fama cuando estas tentaciones están continuamente haciéndole señas, a él o a ella, desde la tierra de LaLa. Como resultado, y con una gran sensación de tristeza, nosotros en el movimiento de teatro estable hemos estado obligados a ver que algunos de nuestros actores mejor dotados van a parar a una tonta serie de televisión o, en el mejor de los casos, una película, mientras andan mendigando los grandes papeles de la escena. Lo que también anda mendigando es su chispa creativa en una cultura de carnicería donde se les valora solo por sus cualidades personales vendibles en ese momento, hasta que la carne se vuelve vieja y rancia y quedan desperdiciados, lamentando el derroche de espíritu en un gasto de vergüenza.

Y luego hay esos que evalúan nuestra escena, abandonando la solo permanente crónica de un efímero arte que desaparece en el momento en que cae el telón. Bien puede que sean nuestros críticos y periodistas, con un puñado de honrosas excepciones, quienes representan el mayor fracaso del teatro contemporáneo americano, aunque solo la historia sea capaz de medir cuanta responsabilidad tienen por los errores y fallos del arte que ellos continuamente maltratan. Muy pocos de nuestros críticos se han adaptado a los recientes cambios primarios en la estructura de nuestro teatro -su institucionalización y descentralización. Los críticos de Nueva York aún permanecen mucho tiempo en

Nueva York, donde la estructura está cayendo aparte. Y los pocos que viajan, e incluso muchos de los que regularmente trabajan en otras ciudades, aún valoran la producción sobre la base del espectáculo por el espectáculo, como si el teatro estable fuese una casa comercial sin ninguna identidad propia como una institución orgánica. Como resultado, mucha gente ambiciosa dedicada al teatro siente como si estuviesen trabajando en un vacío, lo cual se añade a su sensación de futilidad. ¿Cuántos críticos de teatro están preparados para ver la relación entre una producción de una compañía y otra, o para admitir que han visto antes a un actor estable en otra clase de papel completamente diferente, o para advertir el desarrollo de un director, un dramaturgo, un diseñador de una creación a otra, o para empujar a un teatro que parece decaer por los mismos propósitos manifestados? No, la crítica de repertorio que podría estimular al nuevo movimiento -del que estética y energías están ligadas a una forma completamente distinta de teatro alternativo- con poquísimas excepciones, no se ha materializado, y como resultado, el teatro americano está siendo normalmente valorado sobre la base de evidencias mínimas y falsos indicios.

Aún, como dije, existe un gran y creciente público para la clase de trabajo que he intentado describir, y esto nos da fuerza en tiempos difíciles. El público puede ser lento en responder a los nuevos desarrollos -son ciertamente resistentes a la temporada radical de Ann Bogart en el Trinity Rep y a la de Mark Lamos en el Hartford Stage- pero con un poco de coraje y paciencia por parte de las comisiones teatrales, eventualmente esto cambia. Ellos deben. Está en la mente y en la memoria del público que encontraremos nuestra historia permanente hasta el tiempo en que la crítica y los críticos asuman otra vez sus plenas responsabilidades con este arte provisional.

(Trad. del inglés: M^a del Carmen de Lucas).