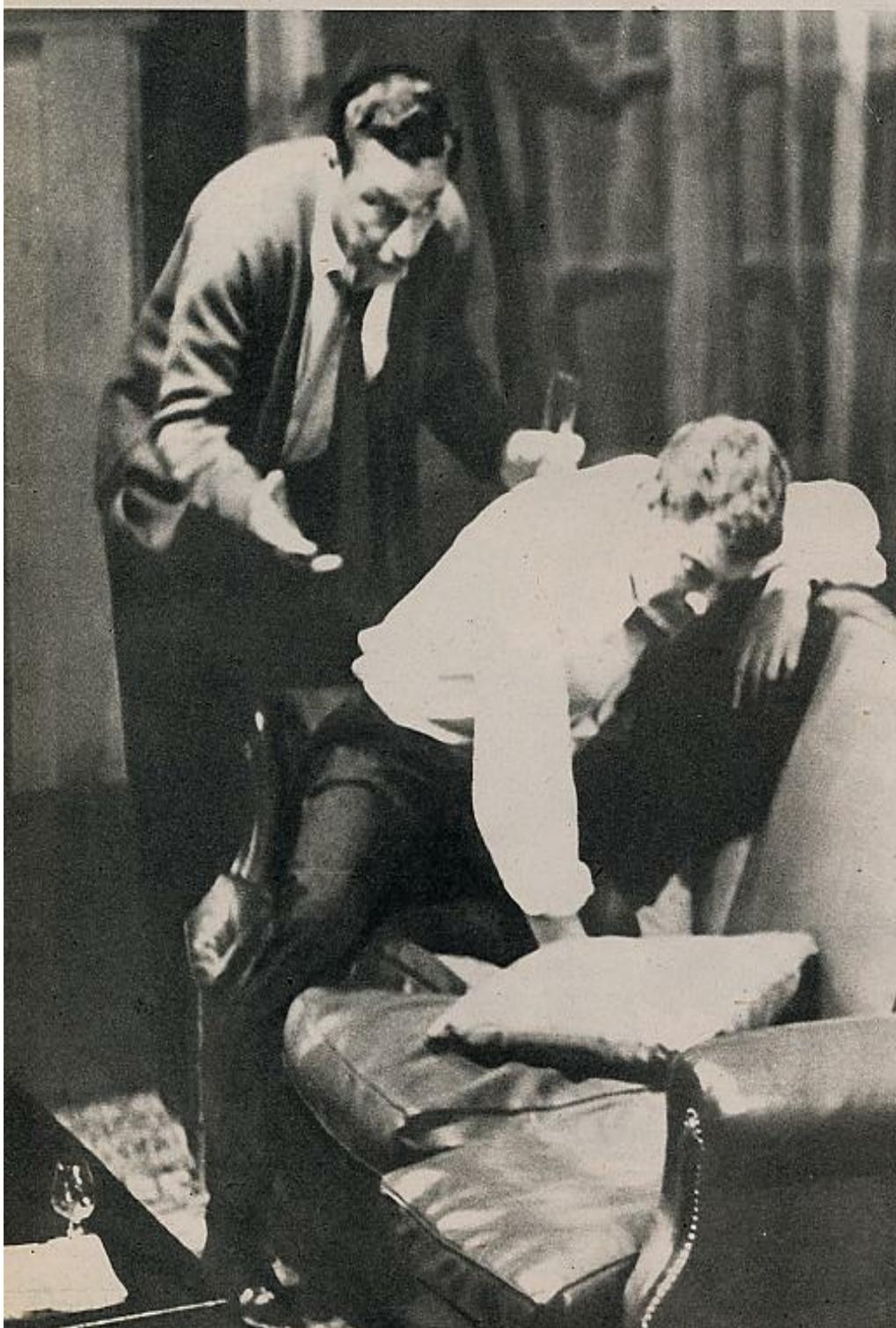


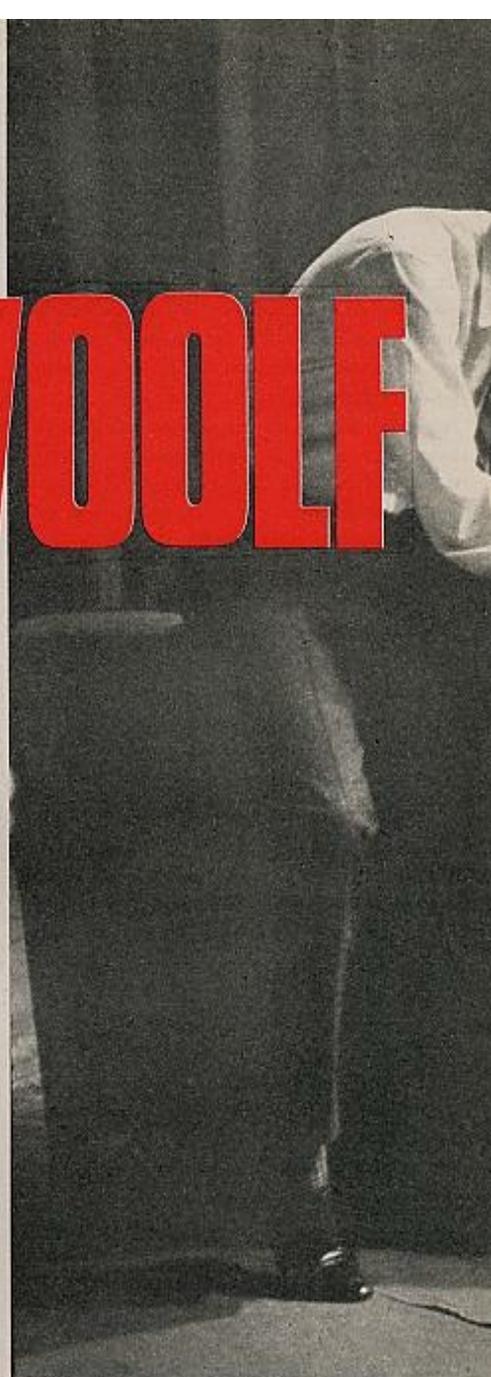
# EL ANGUSTIOSO MUNDO DE VIRGINIA WOOLF

JORGE (Enrique Diosdado), marido de Marta. Profesor de historia, se considera a sí mismo un profundo «fracasado». Su vida matrimonial es una constante destrucción. NICK (Ricardo Garrido), marido de Honey. Es profesor de biología y ha decidido llegar hasta arriba haciendo uso de su atractivo físico y su simpatía.



## UN ESTUDIO DEL COMPLEJO "AMERICAN WAY OF LIFE"

**C**UANDO Marta el personaje femenino de Albee, acaricia su vaso de whisky y lanza una frase agresiva, o confiesa una oscura intimidad, o mira sin ningún pudor al joven invitado, nos viene a la memoria una larga serie de mujeres afines ya propuestas por el teatro norteamericano. Gran parte de ellas, las vimos en obras de Tennessee Williams, pero, si vamos más allá del arquetipo melodramático, perci- **SIGUE**





MARTA (Mari Carrillo), otra norteamericana desquiciada. Vive exasperada por su fracaso matrimonial y el fracaso de su marido. Se venga como puede.



HONEY, una muchacha joven que, en el futuro, quizá sea como Marta. Toda su vida responde a una hipócrita elementalidad. Consentirá lo que haga falta.

# VIRGINIA WOOLF

biremos una especie de mancha neurótica que alcanza a las mujeres teatrales de innumerables dramaturgos. Desde la misma *Electra*, de O'Neill, con sus confusos recovecos sexuales y psicológicos, hasta la *Marta*, de Albee, hay una larga sucesión de mujeres sustancialmente enfermas, vitalmente frustradas y socialmente demoleadoras.

Ciñéndonos al teatro de los últimos veinticinco años, quizá la sociedad norteamericana haya dado a través de este mundo femenino un testimonio de sí misma mucho más agudo y significativo que el que han configurado escénicamente los personajes masculinos. El proceso tiene su explicación. Existen media docena de títulos donde el dramaturgo —y el nombre de Miller surge en seguida— ha abordado con cierta claridad el análisis de los conflictos individuales dentro del cuadro de las relaciones sociales. Sin embargo, la verdad es que la particularísima situación política norteamericana, su condición de «gran potencia» al viejo estilo, ha determinado un teatro en el que, por lo general, los hombres aparecen ceñidos a sus conflictos más íntimos e inmediatos. A la salud social de los años treinta, con su teatro vigorosamente autocrítico, ha sucedido una dramaturgia políticamente cautelosa y anclada en problemas individuales y domésticos. Al Clifford

Odets de «Despierta y canta» o «Esperando al zurdo», ha seguido el mediocre Odets de las denuncias ante el Comité de Actividades Antiame-ricanas y sus tristes films crepusculares.

Al hombre norteamericano lo ha ido encerrando el teatro en la problemática de sus procesos más inmediatos, de signo fundamentalmente físico o síquico. Beber whisky, practicar el deporte, hacer el amor, ir a gran velocidad, visitar al psicoanalista y ganar dinero para permitirse estas cosas, han sido las notas repetidas de esta larga sinfonía patética. Reducido el hombre a sus actividades más particulares, la mujer cobra, lógicamente, una absorbente importancia. Porque, justamente, es ella, por definición, la heroína indiscutida de esta zona de la realidad. Si va a olvidarse lo que existe de puertas a fuera y va a debatirse lo que gravita sobre la alcoba y la sala de estar, la mujer habrá de ser la protagonista, la que imponga sus conflictos como problemática fundamental. El hombre, políticamente masificado por la filosofía económica del «éxito» y por la disciplina de «las obligaciones internacionales de una gran potencia», se refugiará en su casa terriblemente vacío, sin más posibilidad que organizar su vida en torno a sus relaciones y frustraciones más íntimas.

No estamos, pues, ante unos personajes dispuestos a vivir armónicamente lo público y lo privado. Nunca sentimos que su inmersión en los complejos particulares tenga un valor de clarifi-

cación, de progresión y enriquecimiento humano. Son, por lo común, personajes sin paz. Personajes histéricos, desequilibrados, que llegan al psicoanálisis portadores de profundos traumas, y que se plantean la relación de sexos no como una destrucción al modo strindbergiano —una destrucción fatal, entendida como ley natural— ni, claro, como una complementación sexual y síquica, sino como un juego desleal y degradatorio.

Si en el mundo se habla hoy de un Nuevo Teatro Americano, es, precisamente, porque han surgido una docena de autores —blancos y negros— que han sacado a los personajes del psicoanálisis de alcoba y los han colocado en situaciones «transferibles». El propio Albee, en alguna de sus obras anteriores —muy especialmente en «El sueño americano», ha respondido a estas nuevas exigencias, más o menos ligadas al resurgir soterrado de una opinión que quiere ser activa. Entre los últimos movimientos de divergencia registrados en sectores jóvenes de la sociedad norteamericana —sea respecto de la política internacional, sea respecto de problemas interiores— y el Nuevo Teatro U.S.A. existe una indudable correlación. Como la hay entre la dramaturgia intimista y patológica de un largo período y el anonadamiento crítico de una sociedad que acepta la guerra atómica como una posible «solución» democrática.

«¿Quién teme a Virginia Woolf?» ha vuelto a ponernos delante de una radiografía sicopatológi-



Marta y Jorge esperan, en su domicilio, la visita del nuevo profesor de historia. Será, en principio, una reunión amable y protocolaria, en la que se hablará de la Universidad

ca. Es seguro que el instinto teatral del autor ha cargado las tintas. Pero la base o raíz de verdad, existe. Lo prueban y certifican los innumerables antecedentes del personaje. Sólo que ahora, Albee, que es un autor joven, vital y teatralmente crecido en nuestra época, no se limita a encerrar a los personajes en el rincón de su casa para espiar sus delirios. Esto lo hacía Williams, que buscaba «poesía» y humanismo en todos los caminos de la frustración. Albee adopta una actitud mucho más positiva. A sus personajes, los golpea y desenmascara en presencia del público. Y, al mismo tiempo, procura que no sean monstruos caídos del cielo, sino personajes que tienen la raíz de su degradación en una serie de supuestos de la sociedad y la moral en que viven.

La obra está cargada de referencias a hechos y vivencias que gravitan sobre el norteamericano de hoy. Esto es lo que hace de «¿Quién teme a Virginia Woolf?», a pesar de su dudosa carga de extralimitaciones, una obra que excede a ese teatro puramente «clínico», en el que, eso sí, cabe encontrar su antecedente.

Afrontar la perversión de los personajes de Albee es, en suma, algo mucho más arriesgado y candente que perseguir las huellas de «los dulces pájaros de juventud».

## el mundo de virginia woolf

No es difícil vertebrar el mundo ideológico de «¿Quién teme a Virginia Woolf?». Periódicamente surgen una serie de pensamientos que nos dan la clave. He aquí, algunas de mis notas:

*El presente personal.*—Ninguno de los cuatro personajes está satisfecho. Los cuatro han inventado enfermizamente su particular realidad. Ninguno de ellos acepta su trabajo o su familia. Cada uno lloriquea y miente desde su respectivo rincón.

*El presente político.*—Nadie lo alude, nadie se interesa por él. La única cita explícita que se hace a la última guerra, es de Jorge, quien se lamenta que no muriera en ella ninguno de los que le precedían en su escalafón profesional.

*Biología e Historia.*—El profesor más viejo, lo es de historia. El más joven, de biología. Hay, en uno de sus diálogos, claras alusiones al enfrentamiento entre tecnocracia y humanismo, entre automatismo y libertad. Sin embargo —viene a decir Albee— el historiador degradado y el biólogo deshumanizado acaban siendo iguales. El uno, el más viejo, se lamenta por la evolución tecnocrática; el otro, el más joven, la acepta de un modo mecánico. A ambos personajes se opone un auténtico humanismo en el que la ciencia esté al servicio del hombre y no gravitando como la vía que conduce a la apocalipsis nuclear.

*El dinero.*—El hombre se vende siempre para conseguirlo. Todos los actos humanos, incluso los más íntimos, tienen por meta ascender, conquistar un nuevo puesto, alcanzar el éxito, ser rico. Si tales cosas no se alcanzan, el hombre se siente «un fracasado», un estúpido, un inútil. El «complejo de fracasos», en su sentido más elemental y más pobre, destruye la vida matrimonial y toda posibilidad de paz. Existe una obsesión por «el éxito». Los dos matrimonios de esta obra surgen y se descomponen en el cuadro de estas presiones.

*Sexo.*—No estamos, siquiera, ante una concepción deshumanizada de la relación sexual. En el mundo de estos personajes, el sexo tiene una significación patológica. Profundas inhibiciones de diverso orden, frustraciones ideológicas —recordemos el caso de «Después de la caída»—, sentimientos de culpabilidad, se proyectan oscuramente sobre las relaciones sexuales.

*Matriarcado.*—En este ámbito fami-

**SIGUE**



La reunión ha entrado muy pronto en vías de violencia. El whisky y el desequilibrio vital del viejo matrimonio envuelven inmediatamente a la joven pareja.

# VIRGINIA WOOLF



Marta acaricia a Nick. Además de su gran interés por el joven profesor, su intención es humillar a su marido.



Jorge ataca a Marta. Es un largo proceso de recíproca destrucción, en el que Nick es solamente un pretexto.



Mientras Marta baila con Nick, e intenta enfurecer a su marido, Jorge se tiende al lado de Honey. Frente Jorge renunciará a servirse de esta última para luchar contra Marta. Sus procedimientos serán otros...



# VIRGINIA WOOLF

## drama y no tragedia



Marta ha llegado a encerrarse con Nick. Jorge, después de desenterrar las degradaciones ocultas del joven matrimonio, decide destruir a Marta: se valdrá para ello del supuesto hijo que Marta y él se atribuyen.

liar, quien gobierna, absolutamente, es la mujer. En sus manos está el tener o no tener hijos; ella es la que hace feliz o desgraciado al marido; ella, la que dice siempre la última palabra. El marido, por su parte, es un tipo complaciente, incapaz de imponerse. Incluso cabría pensar que mientras el hombre se siente rebajado por sus complejos, la mujer encuentra en ellos cierta complacencia, cierto sentimiento de grandeza, aparte, claro, de un instrumento que la hace invencible en la «lucha» matrimonial.

**Escepticismo.**—La consecuencia última de este sistema de ideas, puramente pragmáticas, es una terrible incredulidad. Hay una insensibilización general, una especie de incapacidad para «imaginar» el dolor ajeno. La lucha de estos personajes está ceñida a su patética supervivencia.

**Alcohol.**—Los personajes beben y beben sin cesar. El whisky juega un papel estimulante. El alcohol crea un clima de impudor, en el que son más fáciles las oscuras confesiones, los brutales ataques, las indagaciones más turbias. La borrachera es el rito de la confesión psicoanalítica, que permite decir, sin freno alguno de la propia estimación, lo que subyace en el fondo, lo que el puritanismo cotidiano no permite desvelar.

**Lenguaje.**—El lenguaje es, en estos trances, desvergonzado y audaz. Esto es lógico y derivación natural de la situación. A una «liberación» de las contradicciones íntimas, a una expresión angustiada de las frustraciones, corresponde también un lenguaje descontrolado. De hecho, con este modo de hablar, los personajes están expresando, quizá subconscientemente, su disconformidad consigo mismos. A la función de descarga que tienen estas confesiones, corresponde esta voluntaria degradación verbal. Si Marta hablase de un modo correcto, sería un monstruo, un caso de manicomio. Al hablar como lo hace, está justifi-

cando la sinceridad de la confesión y rebajándose humanamente hasta un punto que le permita luego sentirse un poco mejor. Cualquier control verbal lo estimaría, sin duda, como insostenible cinismo. Ha de quedar bien claro que ella tiene conciencia de su perversión...

Esto me parece importante. Juzgar el lenguaje de «¿Quién teme a Virginia Woolf?» desde la terminología de nuestro teatro habitual es una tontería. Cada obra, cada problemática, exige un lenguaje. Y lo que importa en cada ocasión es saber si está o no justificado, sobre todo, como en este caso, cuando se trata de un teatro psicológico de pretensiones naturalistas.

Cuando vi la obra de Albee, tenía a mi lado unas escandalizadas señoras que no hacían más que repetir: «¡Qué mal educados!». La idea de que los cuatro personajes, metidos en el trance en que los coloca Albee, en pleno vómito de su intimidad, pudiesen manifestarse como cuatro seres educados, es, sin duda alguna, insostenible.

Afrontar el problema nos llevaría a consideraciones generales sobre el teatro español que no están en los cauces del presente artículo. Si quiero decir que las palabras duras o soeces no son, en teatro, entidades abstractas y, en sí mismas, aceptables o recusables. Surgen en una situación y en boca de unos personajes. Y cualquier juicio sobre su oportunidad o inoportunidad ha de ir ligado al examen de las circunstancias en que emergen. En este sentido no tengo ningún inconveniente en afirmar que he visto en Madrid obras de escatología infinitamente más gratuita que la existente en la obra de Albee.

Celebro que, pese a las protestas de aquellas señoras que tenía al lado y del sector social y mental que representan, la «prueba de la condición adulta de los adultos» se esté celebrando diariamente en nuestro teatro Goya.

Dentro de la significación un tanto equívoca que hoy tienen los términos de drama y tragedia —¿cómo ha de ser la tragedia de un tiempo que ya no acepta «el destino» de determinados hombres como razón de sus actos y situaciones? ¿Debemos llamar drama a todo el teatro, o a una acción que transcurre en el plano de los infortunios humanamente corregibles?—, si nos atenemos a la valoración convencional de calamidad afrontable y fraguada por actos conscientes o de infortunio surgido fatalmente, habremos de decir que «¿Quién teme a Virginia Woolf?» es, sin duda, un drama.

Ya hemos dicho que Albee no es Tennessee Williams. Y que para él la materia de su obra es una materia crítica y no un material «poético». Albee, por lo pronto, no se identifica con sus personajes, tal y como lo hacía Williams. Para Albee son personajes desdichados y lamentables, en los que se extreman las consecuencias de un determinado sistema moral. Ciertamente, son las «víctimas» de ese sistema. Pero se trata de una moral que ellos mismos han contribuido a edificar y que, de algún modo, aceptan y consolidan con su actitud.

Si los personajes luchasen contra los principios sociales de su mundo, en lugar de aceptar los asqueados, sin duda serían distintos. Y la representación de su vida habría de serlo también.

El mismo Albee ha hecho de ellos las voces indirectas de su protesta personal contra esa realidad americana.

El desenlace no puede ser más explícito:

JORGE.—¿Quién teme a Virginia Woolf?

MARTA.—Yo, Jorge... yo... muchísimo.

El enemigo del personaje es el propio personaje. El lobo feroz de los cuentos infantiles (sinónimo de Virginia Woolf) es el hombre. El antagonista de Marta, su lobo feroz, es su propio subconsciente traumatizado por un sistema de vida.

La lucha que espera a éstos y a sus personajes herederos va a ser muy larga y quizá no tenga un final feliz. Albee se esfuerza en mostrar, indirectamente, que la salud habrá que buscarla más allá de aquellas cuatro paredes entre las que no cabe otra cosa que pagar.

Acaso a «¿Quién teme a Virginia Woolf?» haya que hacerle un reproche importante. Su condición de caso-límite la descarga de una parte de sus valores. Conozco críticas norteamericanas y sé que para muchos la obra no era un espejo en el que la sociedad pudiera reconocerse, sino una exageración que, como ocurre siempre en estos casos, cumplía la negativa función de bálsamo consolador. Nadie se sentía «tan desquiciado» como los cuatro personajes de la obra, y en esa misma medida, todos se sentían reconfortados. O quizá no siempre fuera así y las reacciones fueran diversas.

En lo que no hay ninguna duda es en que la obra de Albee ha obtenido un enorme éxito internacional. Y que, en Madrid mismo, constituye un saludable revulsivo, aparte de un material que anima una excelente y sólida representación teatral.

Es razonable pensar que este éxito descansa, por encima del tremendismo, en su exploración de la trastornada patológica de la gran potencia norteamericana. En su estudio del complejo «American way of life», etiqueta del nivel de vida en U.S.A.

J. M.

(Reportaje gráfico Gijó Corbasa).



El hijo no existe. Es otra máscara para su fracaso. Marta se sentirá terriblemente sola, atemorizada por su propio yo. El joven matrimonio, deshecho, abandona la casa.