

Teatro norteamericano

EL VIAJANTE MUERE OTRA VEZ



George C. Scott, en «La muerte de un viajante», de Miller, uno de los grandes títulos de Broadway.

A través de la múltiple actividad teatral norteamericana que se dibuja en este verano de 1975, una de sus líneas ha sido la vuelta a los «últimos clásicos» nacionales, es decir, a los Miller, Wilder, Williams, Albee...

El dato es significativo y excede del perímetro, siempre muy particular en el país, de Nueva York. Si en Broadway constituye la reposición de «La muerte de un viajante» el máximo acontecimiento, y «El sueño americano», de Albee, ocupa uno de los teatros del «off-off» Broadway, en sitios tan heterogéneos y distantes como el Festival de Williamstown o la temporada veraniega del teatro de la Universidad de Albany —la capital del Estado de Nueva York— me he encontrado con «Verano y humo», de Williams; «Nuestra Ciudad», de Wilder, y «¿Quién teme a Virginia Woolf?», de Albee.

Naturalmente, el valor de estos montajes es distinto y distinta también su repercusión concreta. Pero la presencia de tales autores, el hecho de que recurran a ellos los productores teatrales y que los críticos dediquen largos comentarios a sus reposiciones, quizá reflejan un hecho que da pena comentar.

Cierto, se dirá, que agosto es mal mes para el teatro neoyorquino. Pero ya he dicho que el dato tiene características más amplias, aparte de que, dados los costes del hecho teatral, aquí se busca siempre desesperadamente el éxito, incluso cuando hay subvenciones de por medio. Los citados autores, en fin, están ahí porque interesan de nuevo, hasta el punto

de convertirse en la expresión «actual» del teatro norteamericano.

¿Por qué?

La obra que podría darnos la clave de este renovado interés por el mejor teatro norteamericano del último cuarto de siglo quizá podría ser «La muerte de un viajante», de Arthur Miller, que George C. Scott ha dirigido para el Circle in The Square Theatre, en el mismo corazón de Broadway.

Es obvio que la presencia de George C. Scott —que, además de dirigir la obra, interpreta el papel de Willy Loman— junto a Teresa Wright, actriz de varios «clásicos» del cine norteamericano, que uno recuerda sobre todo en «Los mejores años de nuestra vida», es un factor que contribuye al renovado triunfo de la obra. Pero no debemos olvidar que Broadway asiste anualmente al fracaso de varios divos enrolados en producciones incapaces de interesar, y que si Scott se embarcó en un trabajo como éste fue porque presumió que Miller tenía aún mucho que decir al público norteamericano de nuestros días.

En ese sentido, «La muerte de un viajante» sería la pieza capital de esa reflexión o sentimiento que ha conducido a la confrontación del público norteamericano con sus más significativos dramaturgos de un ayer cercano. Y lo sería porque el drama de Miller fue el primero que, de un modo serio y resonante —y la resonancia llegó a muchos países que empezaban a recibir una intensiva influencia norteamericana—, cuestionó la idea del bienestar del hombre medio en los Estados Unidos, la perfección de su sistema socioeconómico, los

valores básicos de sus instituciones y de su concepción de la vida. Willy Loman era, después de la segunda guerra mundial y de la afirmación de los Estados Unidos como primerísima potencia, uno de los primeros testimonios teatrales de la desventura de muchos ciudadanos de la gran América del Norte.

Es obvio que cuando Miller escribió aquella obra, la mayor parte del país la consideró intempestiva. En las grandes ciudades norteamericanas existían barrios enteros que podían tomar la voz de una

mentalidad granítica, frente a la cual la obra de Miller no pasaba de destemplado grito de intelectual.

De entonces acá, el norteamericano medio ha tenido que aprender y sufrir muchas cosas. En los tiempos de Kennedy aún creyó —y me lo dice en Albany una maestra de escuela, algo asombrada de mi interés por el tema— en la posibilidad de «limpiar la casa», de acabar con el racismo, de introducir en la vida pública el viejo espíritu liberal, de recuperar la confianza en sus gobernantes.

José Monleón

angustiosa lucha por la vida. Pero el sentimiento general, sobre todo si no se era negro, chicano ni puertorriqueño, era de prosperidad. Por aquel entonces, las familias podían pasear a cualquier hora por el Parque Central de Nueva York, llegar por cualquier calle al local de la Sinfónica de Filadelfia o vagabundear bajo el sol de California, al tiempo que admiraban la hermosura geográfica y la fuerza institucional del país. Estados Unidos había salvado al mundo del fascismo. En generosa defensa de la democracia seguía manteniendo bases y compromisos militares en las más lejanas tierras. El bienestar económico de la mayoría, las generosas subvenciones estatales, el volumen de las obras públicas, el prestigio internacional del país, la conciencia del poder nacional y las satisfacciones psicológicas del consumo dirigidado conformaban una

tes, de adecuar los antiguos valores a la Nueva Frontera. No importa ahora demasiado analizar las profundas contradicciones de aquel Presidente, sobre todo si oponemos su imagen nacional con su política internacional; ése es otro tema; lo que me interesa aquí es valorar su papel de «restaurador» de la confianza en el país, en la reforma del sistema, de la parte más joven y progresiva de Norteamérica.

A partir de ese momento, los golpes duros y terriblemente espectaculares se suceden. El asesinato del propio Kennedy es el comienzo del asesinato de todo lo que él ha despertado. Los asesinatos políticos, los asesinatos raciales, los falsos o dudosos informes oficiales, las explicaciones luego desmentidas de los dirigentes, las guerras y expolios económicos en los distintos países «protegidos», le van arrebatando materialmente

al norteamericano todos los valores heredados. La guerra de Vietnam —con sus listas de bajas, con sus fotos horribles, con la quema de cartillas militares, con su repercusión turbulenta en las Universidades, con la noticia de que las multitudes de medio mundo despedazan simbólicamente la bandera de barras y estrellas— es el penúltimo capítulo. Queda todavía Watergate y el despido de Nixon, el apoyo de USA a Pinochet, el descubrimiento de las actividades anticonstitucionales de la CIA.

Algunos piensan que la expulsión de Nixon es una prueba, desesperada, pero prueba al fin, de la salud del sistema, una evidencia de su capacidad democrática. Otros, sin embargo, sienten que ya es tarde, que la caída de Nixon es una operación más de las mismas fuerzas que lo levantaron...

Ya no hay modo de pasear al atardecer por el hermosísimo Parque Central, ya a nadie de los que van a oír a la Sinfónica de Filadelfia se le ocurriría acercarse al vecino barrio negro, y en Los Angeles abundan los casos de muchachas violadas. Toda Norteamérica anda cruzada por una tremenda violencia —ella, que quiso «proteger del mal» a tantas sociedades—, y las gentes se preguntan en qué ciudad, en el barrio de qué ciudad, en la calle de qué barrio de qué ciudad podrían vivir sin sobresaltos. Las capitales de cada Estado de la Unión se ordenan por su índice de criminalidad, y el que más y el que menos sabe que casi todo es posible en las mejor clasificadas.

¿Y el teatro? ¿Cuál es el papel del teatro en todo esto?

El teatro madura en el marco de una realidad socialmente vigorosa. El teatro es un arte antisolitario. Pertenecer a su misma naturaleza el hecho de que se congregue un público y en el escenario se planteen problemas de interés general. No importa a estos efectos que los personajes hablen a veces de sí mismos, como si fueran seres excepcionales, ni que los dramaturgos conservadores se empeñen en separarlos de la realidad; si la obra está en el escenario y hay un público recibiendo, es porque plantea una concepción de la vida —y rehuir la realidad es también una concepción de la vida— que a éste le interesa, que tiene que ver con sus ideas y con su situación.

En todo caso, no podría decirse esto de un Miller. Cuando Kennedy subió al poder y quiso demostrar públicamente su respeto a los intelectuales, a los tantas veces menospreciados por atreverse a criticar al sistema, uno de los convocados fue precisamente Miller. Con lo que tácitamente el Presidente de la Nueva Frontera vino a asumir la muerte de aquel pobre viajante.

Después, como hemos dicho, los penosos pasos de la Historia, la creciente amargura y, sobre todo, la desconfianza, fueron separando al norteamericano de esa substancial manifestación de buena fe que es el teatro crítico. De hecho, el

teatro, en términos generales, se estancó. Mientras la novela, comunicación de solitarios, se robustecía, el teatro, perdida la confianza en la acción comunal, resultó cada vez más incongruente en una sociedad insolidaria. El norteamericano se refugió en su casa, en su trabajo, en su jardín, en su televisión, en el alcohol, en el aburrimiento, en la soledad y en su psicoanalista.

En Broadway, los montajes fueron cada vez más rutinarios. El malestar llegó al punto de aplaudir el evangelio musicalizado, apaciguador e inocuo, capitalizando en tales intentos las mejores herencias de la comedia americana. Sólo en grupos y centros radicales pareció seguir el teatro adelante. Se inventaron los distintos niveles de los «off», hasta llegar al teatro en la calle o a las manifestaciones dramatizadas contra la guerra de Vietnam. Mientras el teatro languidecía, en Nueva York y en todos los Estados Unidos, los disconformes, los que no captaban la norma del soliloquio y el consumo, iban cada vez más lejos en su experimentalismo. Su teatro era así cada vez más crispado, más gritado, abierto a veces a las realidades sociales, como en el caso del Teatro Campesino, de Luis Valdez, ligado a la comunidad chicana; alzado en otras, como en el caso del Teatro del Ridículo, de John Vaccaro, como una crispación que sólo aspira a ser reconocida.

Toda una generación de autores se quedó fuera. El sitio de Miller lo había ocupado el mediocre Gibson, y, por otra parte, sus obras tampoco podían interesar a la sociedad radical. Lo que Miller había revelado en «La muerte de un viajante», o en «Las brujas de Salem», lo había sobrepasado con creces y con descaro la historia que luego habían ido contando los periódicos y los programas de televisión... En cuanto al sentido y a

las causas de esa historia americana, las cautelosas interpretaciones de Miller tampoco podían bastar ni satisfacer a ese sector...

Ha sido ahora, en la gran crisis política y económica, en el gran cansancio, cuando una serie de norteamericanos ha querido conocer las obras de los primeros testigos lúcidos de la catástrofe. No importa que para el «off-off» una obra, como «La muerte de un viajante», esté llena de afirmaciones sabidas. Para el gran público, la perspectiva es otra.

Ya no se trata de discutir las aseveraciones molestas y sordidas de un «cabeza de huevo», de un intelectual hostil, que niega los valores del sistema. Ni de contemplar la soledad de Williams como una enfermedad singular. Ni la historia del zoo como una locura de Albee...

Hay unos Estados Unidos mal explicados en los libros de texto y en los discursos de los políticos. Unos Estados Unidos que, como declamos, asoman a los periódicos y a la televisión a la hora de los «grandes escándalos», pero que desaparecen de nuevo bajo la tranquilizante prosa del sistema. Un país que quizá tampoco está en el teatro exasperado de una minoría radical. Y que, tal vez, si pueda encontrarse en unos cuantos dramas escritos a lo largo del último cuarto de siglo.

Ese sería, para mí, el sentido último de un reencuentro con el teatro de ayer, a partir, precisamente, de «La muerte de un viajante».

Los críticos dicen que nada ha cambiado en USA desde que se estrenó la obra, que Willy Loman sigue muriendo cada día. Sin embargo, a mi modo de ver, algo sí ha cambiado profundamente: la mayoría de los norteamericanos ya sabe y acepta la muerte de Loman y busca en este teatro una cita crítica con la realidad nacional.



Otro «clásico» del moderno teatro americano: «Nuestra ciudad», de Wilder.

El tono de las representaciones no es nada extraordinario. En realidad, sólo el montaje de «La muerte de un viajante», que la crítica considera superior al original, debería ser destacado. El Tennessee que vi en Williamstown —ciudad residencial, con un hermoso teatro, en el que se mezclaban los peinados empingorotados con los pantalones cortos de los veraneantes—, me pareció sólido, pero bastante convencional, sin que apareciera una homogénea aplicación del Método. Otros montajes, como el de «¿Quién teme a Virginia Woolf?», en la Universidad de Albany —donde hay dos teatros, uno circular y otro a la italiana, que debieran matar de ridículo a quienes siguen haciendo «salas para todo» en los centros universitarios españoles— eran decididamente elementales, sometidos en todo a los patrones de su estreno.

Quiero decir con esto que no estamos ante «nuevos montajes» o nuevas maneras de abordar los dramas, sino que, lejos de cualquier experimentalismo, ante representaciones que, en líneas generales, intentan ofrecer al público de 1975 lo mismo que los dramas ofrecieron al público del estreno. Lo que confirma el hecho de no hallarnos ante una «operación teatral», ante el interés de un grupo de «hombres de teatro», sino ante una petición social.

Es infrecuente que una sociedad se interese por el teatro de su ayer. Por lo común, los intereses se reparten entre un teatro de su anteaer —son los clásicos— y un teatro de su presente. El caso de los Estados Unidos nos descubre que su ayer y su hoy conservan una serie de rasgos históricos comunes, aunque el hombre de hoy encuentre en la mejor dramaturgia de ese ayer cercano una conciencia social, un análisis de la vida nacional, que luego se ha perdido muchas veces, ya sea en el pastel de Broadway, ya, por el lado opuesto, en las voces lúdicamente de sus Robinsones, o en los gritos airados de sus minorías radicales.

El interés por autores como Miller cuestiona indirectamente la última etapa del teatro norteamericano y abre una serie de preguntas sobre su futuro inmediato. Sobre los caminos que pueden transformar el fenómeno hoy cobijado en unas cuantas salas, que no se doblegan, pero terriblemente minoritarias, en un teatro crítico de dimensiones y resonancias nacionales.

Pero, y esta sería la cuestión: ¿puede existir en los Estados Unidos de hoy, desconfiados en la gestión pública, de moral solitaria y competitiva, un teatro así? ¿Hasta qué punto la actual crisis económica no será un factor decisivo, que saque al americano de la pasividad del bienestar? ¿Habrà alguna relación precisa entre la muerte renovada de Willy Loman y las manifestaciones de desempleados o de obreros inseguros, que cotidianamente se celebran ahora en Nueva York?

Nueva York, agosto, 1975. ■