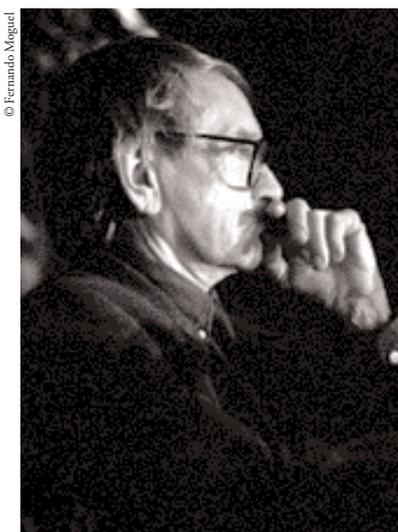


# Albee y la primacía de la palabra

Víctor Weinstock



© Fernando Maguel

*El análisis de algunas de las obras más representativas de Edward Albee sirve a Víctor Weinstock para recrear un panorama del trabajo del dramaturgo norteamericano. Texto, pretexto y contexto fundamentan en estas páginas la primacía de la palabra en el teatro de Albee y su impacto en la escena de nuestro país.*

*para Luis de Tavira y Juan Carlos Colombo*

## 1. PRETEXTO: TRES MUJERES ALTAS

*Es dramaturgo el que siente un impulso irresistible a metamorfosearse él mismo y a vivir y obrar por medio de otros cuerpos y otras almas.*

Friedrich Nietzsche

Escribir una obra de teatro trascendente es un crimen contra el *statu quo*. Sin embargo, descifrar un texto dramático, la fascinante aventura de desentrañar sus secretos, no estipula rastrear indicios del criminal como lo hace un detective. No obstante, pululan los ilusos cazadores de pistas obsesionados con ideas tan desca-

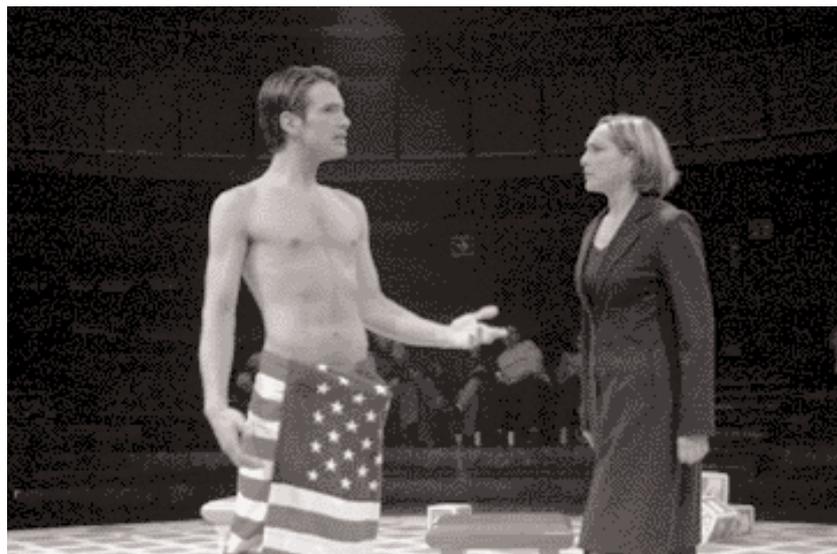
belladas y fútiles como que, al resolver satisfactoriamente el enigma biográfico de William Shakespeare, alguna de sus obras cobrará una dimensión distinta, se hará más diáfana y erudita. ¿Será posible que los tesoros de *Hamlet* se amplifiquen a la luz de la vida íntima de su autor? Quién sabe, tal vez *Los dos hidalgos de Verona* se convierta en una comedia de incalculable valor en la medida en que algunos documentos —aún por descubrirse— nos revelen que Valentino, fuera de su nombre y nacionalidad, es un fiel reflejo de Shakespeare mismo enamorado de una tal Sylvia y traicionado por su mejor amigo. Lo pongo en entredicho, aunque resulta tentador —por no decir cinematográficamente exitoso— fantasear que Romeo fue la boca por la que el

bardo cantó a su Julieta. Tal vez el meollo de mi recelo se manifiesta con mayor contundencia cuanto más atrás nos vamos en el tiempo. Raya en lo ridículo pensar que los padres de Sófocles supieran, mejor que nadie, porqué los dioses castigaron al hijo de Layo. Al contrario, me resulta más sencillo imaginar al poeta trágico gestando su *Edipo rey* en una Atenas temerosa de los dioses y boyante —en paz con sus vecinos, opulenta y ajena a los estragos de la peste.

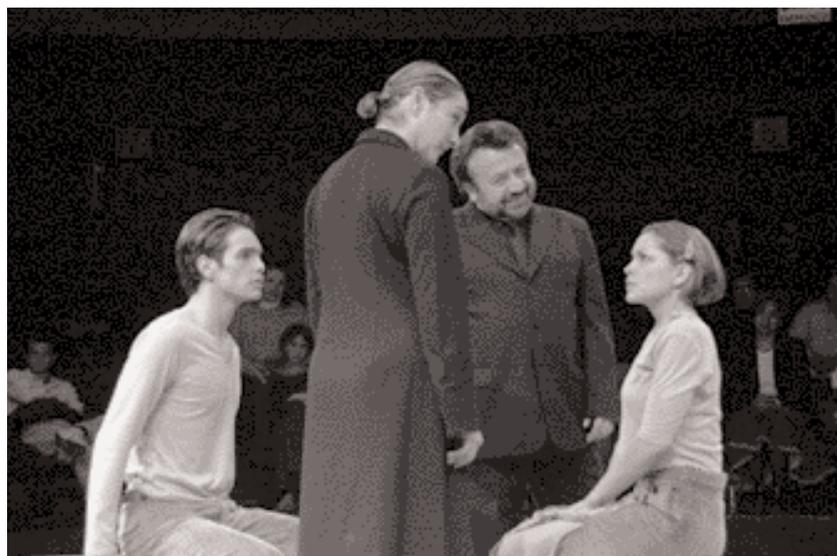
Que la vida es el alimento del dramaturgo es incontestable; pero quien sólo se escribe a sí mismo no alcanza a conquistar la dimensión dramática. La vida proporciona a la sensibilidad sus temas y sus cuentos en una madeja desordenada. Como bien apunta Paul Valéry, no basta ser sensible —¿quién no lo es?— para hilar un relato sublime y virtuoso. Sólo el poeta, el creador es capaz de consumir lo bello hilando las más variadas circunstancias de la vida: la suya, se supone, que es la única que conoce en realidad, si acaso, ya que toda otra vida se filtra a través de su percepción. Es en este sentido que la vida del dramaturgo —su linaje, su entorno social, su marco histórico— no pasa de ser, como detonador de la escritura, un mero pretexto, es decir, un motivo aparente.

Los dramaturgos contemporáneos no gozan, para su infortunio, del velo de incógnitas que disimula la vida (el pretexto) —y así salvaguarda la integridad de la obra (el texto)— de poetas como Shakespeare y Sófocles. Para nadie es un secreto que Edward Franklin Albee III nació en plena “depresión”, en 1928, y que fue abandonado inmediatamente por sus padres biológicos. Todos podemos averiguar que dos semanas más tarde lo adoptaron Frances Cotter y Reed Albee. La amargura derivada tanto del abandono original como de la chapucera relación con su familia adoptiva impregna todo el canon albeegórico. En apariencia, se filtra un reclamo filial endémico en su obra al grado de que sus más severos detractores consideran que su teatro ha sido contestatario con el único objetivo de expurgar sus demonios familiares, sin ir más allá. Es fácil caer en esta trampa. De hecho, él mismo se divierte mucho relatando la reacción que tuvo su madre adoptiva al leer su primera obra —una farsa sexual que escribió a los doce años de edad— y, sin duda, se divierte aún más provocando a espectadores y críticos alrededor del mundo con su obra adulta.

Si en verdad Albee no buscara al escribir otra cosa que molestar a su madre o denunciarla, no habría tenido mejor oportunidad que en *Tres mujeres altas*. No cabe duda de que la protagonista está descaradamente inspirada en Frances Cotter, aun cuando en escena aparece más dulce y simpática de lo que fue en la vida real. Sin embargo, sucede exactamente lo contrario: hacia el final del segundo acto entra a escena el hijo que



La obra del bebé de Edward Albee



La obra del bebé de Edward Albee



La obra del bebé de Edward Albee

A —una mujer de noventa y un años (o noventa y dos)— ha esperado durante todo el primer acto, antes de su embolia. Al verlo llegar, la reacción de B —ella misma a los cincuenta y dos— es encarnizada. B denuncia el desprecio profundo que siente de parte de su



La historia del zoológico de Edward Albee

hijo con tal furia y sensatez que, en conjunción con el anhelo de C —la misma a los veintiséis— y la conformidad de A, nos deja entrever, al fin y al cabo, la atracción que los vincula a ambos. Aún más, es obvio que la denuncia familiar no es el tema ni el cuento que ocupa al dramaturgo. Ya antes la personalidad contradictoria e intensa de Frances Cotter había servido de combustible: ahí está la familia entera en *El sueño americano* y la pueril relación de pareja que se adivina en *Contando las maneras*, por no detenernos demasiado en la “dama parlanchina” de *Caja-Mao-Caja*. Al igual que en estas otras obras, en *Tres mujeres altas* Edward Albee solamente utiliza a su familia como punto de partida, anécdota y pretexto; es decir, como motivo aparente de la dimensión que construye en escena, y esto no debe distraernos más allá de la apariencia, por supuesto, a riesgo de perdernos la médula del texto: ¿recordamos lo que somos o somos lo que recordamos? En todo caso, estamos condenados a ser y recordar nuestro pretexto a menos que verbalicemos nuestra múltiple, cambiante persona —todos somos polifacéticos y excesivos— como hace la susodicha mujer alta, para conocer y merecer nuestro texto vital, nuestra razón de ser únicos, humanos, especiales, pues, al fin y al cabo, “una cosa es saber que te vas a morir, y otra es saber que te vas a morir”.

Enseguida del éxito rotundo de *Tres mujeres altas*, algunos de los que se habían apresurado a dar por muerto a Albee —decretando que la inconstancia patente en su segunda época (1976-1996) sería irremedia-

ble— reconocieron su equivocación. El gran chico malo de la dramaturgia estadounidense de la segunda mitad del siglo XX estaba de regreso con creces. Edward Albee se adjudicó su tercer Premio Pulitzer —tercero y medio si contamos el debido a *¿Quién teme a Virginia Woolf?*—, frustrado por quienes la juzgaron inmoral en los sesenta. Los cazadores de pistas, sin embargo, no se dieron por satisfechos a pesar del manjar que Albee les sirvió en bandeja. Después de todo, quien busca los significados del texto en el pretexto quedará insatisfecho a perpetuidad, pues es incapaz de escuchar, ya no digamos apreciar, la magia que invocan los significantes del texto. Una vez emitido el mensaje, el emisor pasa a un segundo plano: el sentido del mensaje está —o debería estar— contenido en las palabras que lo conforman. El receptor en todo caso es quien permite que suceda el fenómeno de la representación: el escenario se halla en la subjetividad del espectador. Es por eso que, al leer una crítica constructiva o destructiva —sobre todo la segunda—, solemos enterarnos más del crítico, de sus aficiones y desavenencias, que del texto que él o ella pretende criticar.

A lo largo de su carrera Albee ha tenido que lidiar con el afán de los críticos y públicos estadounidenses por crear y derrumbar estrellas. La inmensa mayoría de los críticos de teatro en los Estados Unidos de América se comporta como una “Sociedad de Relaciones Públicas y Mercadotecnia de Responsabilidad Limitada” cuyo único objetivo es promover a diestra y siniestra el



© Fernando Moguel

Carmen Montejo en *Tres mujeres altas* de Edward Albee

éxito o el fracaso de amigos o enemigos. El crítico común se ha olvidado de la hermenéutica del fenómeno de la representación y ha descuidado su verdadera vocación como guía del espectador lego. En México, semejantes criticastros son lastimosamente patéticos pues no gozan siquiera del poder de convocatoria de sus pares angloamericanos y europeos; de manera que su obsesión por promover el proyecto de sus favoritos —aún peor, el propio— o derrumbar el de aquellos que osan no rendirles culto, queda evidentemente demostrado a cada desatino que publican con ingenuidad casi infantil.

Sin embargo, la incomprensión de los textos de Albee en particular no viene sólo del campo hostil. Otros tantos de sus apasionados seguidores se afanan en igual medida por buscar la obra en su autor. Así pues, no han faltado quienes hallan la explicación profunda de *Diminuta Alicia* o de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* en la homosexualidad de Albee, por ejemplo. Algunos directores, tan entusiastas como obtusos, han

llegado al salvajismo de montar esta última con dos parejas de varones o a cortar sin miramiento todos aquellos diálogos o albegorías —término que acuñó Ruby Cohn en los setenta— que a su consideración son nimios y pasados de moda, sin darse cuenta de que eso equivale a cortarles los cuernos al *Moisés* de Miguel Ángel o a desdeñar una rosa por exceso de pétalos, espinas o lo que sea.

## 2. TEXTO: *LA OBRA DEL BEBÉ*

*Sólo puede comenzar la comedia allí donde deja de conmovernos la persona del otro.*

Henri Bergson

Da la impresión de que Edward Albee escribió *La obra del bebé* para calmar los ímpetus de apologistas y detractores por igual. Existe una pésima versión argentina cuyo primer desatino es traducir el título de

Edward Albee irrumpen en la realidad actual de su propio texto no para jugar cualquier cosa sino para escribir —que es un juego superlativo— delante del atento espectador.



¿Quién teme a Virginia Woolf? de Edward Albee

la obra como un juego. No se trata de un desacierto cualquiera por parte de sus perpetradores, ya que es la raíz de todas las pifias de interpretación —abundantes en aquella infame versión y su desacompasado, si bien comercialmente exitoso, montaje en Buenos Aires—, así como de todo análisis superficial de la albeegoría. Sin duda, la dramaturgia de Albee es eminentemente lúdica, detalle que no puede sorprendernos: me atrevo a traer a la memoria del paciente lector que el fenómeno de la representación es en rigor inseparable del juego, como ya han demostrado Johan Huizinga, Patrice Pavis y Gabriel Weisz, por ejemplo. Por eso mismo, resulta mucho más importante especificar, en la traducción al español —toda traducción es inevitablemente imprecisa—, la acepción dramática del vocablo *play*. Si la obra en el inglés original se titulara *Baby's Game*, *Baby at Play*, *Playing with the Baby* o alguna otra cosa similar, tal vez se justificaría la menguada, por no decir irresponsable, interpretación argentina; pero el autor es claro: ésta es la obra acerca del bebé —*The Play about the Baby*. Todas las palabras, incluso las preposi-

ciones y las conjunciones, son ladrillos fundamentales en la construcción textual de las albeegorías; no se puede ignorar ninguna por antojo en el proceso de una adaptación superficial y apresurada sin que el texto sufra drásticamente. Albee no es la clase de autor que avienta palabras a la página como improvisados al coso; es torero de primera y no admite desparpajo; sus palabras no son *ñoquis* a los que se les pone y quita albahaca al gusto del comensal, del chef o del pinche.

Todo padre tiene un hijo consentido, ya sea que lo diga sin reservas o lo atesore en su fuero interno. Asimismo, todo artista tiene una creación predilecta. Habrá quien vea en *La Gioconda* una obra inferior en comparación con *La última cena* o *San Juan Bautista* del mismo Leonardo; pero fue ese pequeño y enigmático retrato el que Da Vinci atesoró con celo durante los últimos años de su vida. Es por ello que los cazadores de pistas del máximo genio renacentista han concentrado tantos de sus esfuerzos en dicha obra. Bien harían los filibusteros del texto albeegórico, errabundos por los laberintos de su pretexto, en fijar su atención en esta pequeña joya —*La obra del bebé*— que pudiera pasar desapercibida a su acechadora mirada. Así pues, en beneficio de quien con tanto ahínco ha buscado la significación de la obra en la intimidad de su autor, cabe destacar que Albee mismo se hace presente en este texto. Enhorabuena, detectives de la dramaturgia, pues al fin se toparán con un hallazgo provechoso: basta un poco de paciencia y atención mínima para hallar al autor en su obra. Desde luego que es precisamente lo opuesto de lo que afanosos buscaban; pero no hay que sentirse mal por desempolvar una burda obviedad: al fin y al cabo, qué de malo hay en redescubrir por enésima ocasión la fórmula del agua tibia —vergüenza, si acaso, sería no dar nunca con ella.

Edward Albee irrumpe en la realidad actual de su propio texto no para jugar cualquier cosa sino para escribir —que es un juego superlativo— delante del atento espectador. Así pues, resulta hilarante la impertinencia de aquellos “especialistas” incapaces de mirar y escuchar lo que con tal transparencia se les pone enfrente; que leen una nota en el programa de mano, consultan alguna monografía de diccionario ilustrado y, ya que se les ha advertido la significación autobiográfica, intentan azarosamente encontrar al autor en alguna de las anécdotas que se narra en la obra, sin poner la más mínima atención al narrador. Entonces nos cuentan, con un candor que delata su rencorosa arrogancia, el cuento que ellos malentienden. Proclaman disparates como éste: el personaje llamado simplemente Hombre es el padre adoptivo, Reed Albee —productor de *vaudeville*, negocio heredado de Edward Franklin Albee II—, lo que implicaría, de acuerdo a la anécdota —verídica por cierto— que platica en su primera in-

tervención en escena que es, además del marido, el hijo de la madre del dramaturgo o sea el hermano putativo de éste. Hay otros que se han enmarañado en el cretinismo vanidoso de las palabreras del Chavo, tentados a creer que es él quien representa al autor en escena, cuando es obvio que el chico presenta todo lo que Albee no es; luego, al toparse con semejante contrariedad, optan por tachar la obra de fragmentaria y oscura. Las posibilidades de desviación son en todo caso tan variadas como la vida y obra del autor que se investiga —por no detenernos demasiado en la pingüe fantasía del investigador o crítico en turno. No cabe duda de que el fracaso es la madre de todas las arrogancias pues, en general, a pesar de ser conscientes de sus propios disparates, aquellos detectives que fracasan en la resolución de las incógnitas de un texto suelen culpar al dramaturgo por sus propias limitaciones.

Edward Albee ha repetido una y mil veces que la mejor manera de asistir al teatro, cualquier teatro, es como neófitos empedernidos, como si asistiéramos siempre por vez primera —sin complejos ni prejuicios— al fenómeno de la representación. Desde esta óptica inmarcitable, *La obra del bebé* es mucho más sencilla y humorística que aquellas pueriles interpretaciones literales de su significación autobiográfica y cruel. En ella, Albee consume un proceso creativo de más de cuarenta años y despliega ante los ojos atónitos del espectador todos sus trucos sin aderezos ni ribetes. ¿Qué es real y qué no? Ésa es la pregunta fundamental en una sociedad chovinista y defectuosa encajonada por su pedantería, por su ceguera voluntaria, por su incapacidad de ver más allá de sí misma, más allá de sus fronteras convencionales, más allá de sus miedos. La perspectiva es alta y negra; esencialmente cómica, al fin y al cabo: humor duro en el que no sobran palabras ni ideas, no hay comparas ni situaciones prescindibles. El planteamiento es claro, directo y casual: hemos sido convocados para llevarnos al Bebé, para darle un remedio a la vanidad irreflexiva y mecánica, y liberarnos del ensueño americano. Henri Bergson dedujo que la risa es descarnada; no puede ser del todo justa ni buena, pues “su función es intimidar, humillando” para corre-

gir una deformidad social que amenaza la estabilidad de la comunidad. El Bebé es un peligro encerrado en sí mismo, una falla en el sistema; la corrección no puede ser compasiva; la expulsión de la inocencia, del Edén, de la inmadurez, no ha de conmovernos. Bien advierte François Rabelais, en *Gargantúa y Pantagruel*, que somos “humildes marionetas cuyos hilos están en manos de la necesidad”. Y remata Albee la amenaza —o la promesa: “la necesidad mayor impone las reglas del juego”. Nada es un hecho; todo es incierto; invención pura. Y se acabó el tiempo; es hora de reír sin piedad; hora de tocar nuestras heridas para saber quiénes somos. Se acabó el tiempo.

Cuántas veces no le habrán preguntado a Albee sobre el significado de los bebés perdidos, ficticios, descuartizados de sus obras; sobre la reiteración de las cajas; sobre su proceso creativo en general. Cuántos directores y productores del mundo habrán pensado que a *¿Quién teme a Virginia Woolf?* le sobra carnita, para luego proceder a deshebrarla sin ton ni son. Si de descarnar se trata, *La obra del bebé* es la síntesis magra de aquella obra —malograda en el cine por Elizabeth Taylor y Richard Burton— que encumbrara a Albee; y es además un mapa para entender —más que nada para gozar a plenitud— la totalidad de su canon, la llave de entrada a la dimensión oculta de la albeogoría. Se trata pues de una variación sobre un tema que abordó cuarenta años antes; es un destilado del mismo cuento, un juguete escénico perfecto —en el sentido de que no le falta ni le sobra nada para significar exactamente lo que su autor quiso transmitir. Es un juego, por supuesto, un juego de la escritura, del poder de la palabra, del alcance significativo del texto más allá, muy por encima, de su pretexto. En esta obra, más que en ninguna otra de Albee, el uso siempre preciso de los significantes es fundamental para ese juego de la vida en el que se hallará el significado real de la ficción tanto como de la expresión ficticia de la realidad. Lo contrario, la imprecisión, nos condena a la irrealdad y la automatización —la deshumanización—, pues nada más que vanidad en bruto puede hallarse en un conglomerado hosco y vacuo de significantes echados al

Edward Albee ha repetido una y mil veces que la mejor manera de asistir al teatro, cualquier teatro, es como neófitos empedernidos, como si asistiéramos siempre por vez primera —sin complejos ni prejuicios— al fenómeno de la representación.

# Quien se atreve a vanagloriarse como crítico de teatro a pesar de escribir tercamente que la palabra está pasada de moda en nuestros espectaculares escenarios está por tanto fuera de contexto, se equivocó de mundo...

aire sin sentido, sin razón y, por tanto, carentes de significado. En una sociedad intransigente y autocomplaciente la palabra pierde todo su poder y primacía para transformarse en pura verborrea reveladora de la incompetencia mental de sus individuos, quienes acaban por construirse a base de palabras necias y oídos sordos. Quizás eso es lo que tanto molestó a los críticos detractores de *La obra del bebé* en todo el mundo: habrán visto reflejada su altanería cretina con tal precisión que se proyectaron sin remedio en el sinsentido del Chavo americano.

### 3. CONTEXTO: *LA CABRA O ¿QUIÉN ES SYLVIA?*

*Hacer una obra de teatro no es plantear un tema ni contar un cuento, sino crear una dimensión.*

Luis de Tavira

Ya hemos dicho que la mente del espectador es el auténtico escenario. En el reducto íntimo de la conciencia del sujeto perceptor es en donde se desatan las batallas fatales del ejercicio dramático, en especial en el campo de lo trágico y lo cómico. La metamorfosis definitiva de la palabra se teje en su contexto. *Edipo rey* y *Los dos hidalgos de Verona* tienen resonancias en la mente del espectador actual que, aunque varían de su contexto primicial, no dejan de impactar deseos y temores universales. El parricidio, el incesto, la traición y, sobre todo, la soberbia humana son impulsos e interdictos que trascienden épocas y lugares específicos. Aun cuando cada espectador transforme el texto a su modo —a pesar de compartir un horizonte de expectativas con el resto de la audiencia— en última instancia la categoría dramática impactará a todos por igual.

Lo trágico, más rotundamente que ninguna otra categoría, se consume en la medida en que afecta la mente y las sensaciones del espectador. Es por ello que tantos montajes de tragedias clásicas nos parecen reliquias arqueológicas, demasiado lejanos a nosotros, pues no es tarea fácil traducir el temor reverencial a los dioses del Olimpo en términos comprensibles, signi-

ficativos, para la actualidad. El truco infaliblemente radica en montar la obra como la percibimos al leerla, sin adaptaciones perversas. Cuando leemos por vez primera un texto —de Sófocles, por ejemplo—, y nos impacta en la lectura con la intensidad suficiente para inducirnos a montarlo, es el cúmulo de imágenes que ese texto gesta en nuestro fuero interno lo que habría que analizar antes que su pretexto o aun que el texto mismo. No basta con destilar el tema central o dilucidar la estructura del cuento; tenemos que detenemos en la dimensión que por sí solo provocó ese texto en nuestro contexto. Sólo así seremos capaces de realizar un montaje vital en contraposición a una pieza museográfica o una frivolidad efectista, y permitir que el espectador, culto o lego, construya asimismo su contexto sin perversiones impuestas por el montaje.

Desde que el Realismo irrumpió en nuestros escenarios, ha habido varios intentos por lograr la categoría trágica en términos actuales. Se trata de una tarea titánica que se antojaba imposible pues parecía inconcebible alcanzar ese tono mayor desde la cotidianidad y la medianía que nos impone el estilo y sus variantes, desde el Naturalismo al Absurdo, desde el Expresionismo al Existencialismo. August Strindberg fue el pionero en esta aventura pero ni siquiera *El padre* mereció las alturas de la tragedia. Otros, como Tennessee Williams, no lograron trascender el melodrama, o bien —con el ánimo de rescatar el rigor de una categoría desacreditada por la mala televisión—, se ciñeron a los límites de lo melodramático. Aun otros gigantes se vieron obligados a desviarse hacia lo fársico, como Samuel Beckett, por las exigencias propias del estilo.

Probablemente Edward Albee pase a la historia como el autor de la primera tragedia del Realismo. *La cabra o ¿Quién es Sylvia?* salta de lo cotidiano a lo extraordinario y de lo siniestro a lo mate; se eleva al arquetipo mítico y desciende a lo bestial sin desprenderse de la comodidad de la sala de una familia burguesa de fin de milenio. El universo erótico de los poetas malditos, de Georges Bataille, de Arthur Schnitzler, del Marqués de Sade y de Luis Buñuel ronda un texto escénico en el que nadie siquiera se desprende de un

pañuelo —con la salvedad quizá del momento en que el adolescente Billy abraza y besa desesperadamente a su padre. Y es que Albee, como es su costumbre, juega principalmente en el contexto intestino de sus espectadores. El erotismo y la catástrofe suceden con mayor impacto en la recepción que en el tablado; se verifican en escena, pero se gestan antes de iniciar la representación y culminan en la impresión que dejan en la sensación y el intelecto del espectador.

La tragedia albeegórica ocurre, como debe ser, en el extra-texto, se verifica en el texto escénico, e impresiona en el contexto pleno del fenómeno teatral: en la relación entre sala y escena. El pretexto ni siquiera pinta en la cuadratura de este círculo. Sin embargo, no faltará el detective que, a pesar del gancho al hígado que *La obra del bebé* le ha propinado, sude la gota gorda para insistir en buscar el texto en su pretexto —afán, dicho sea de paso, que lo desconecta completamente del contexto, le nubla el extra-texto y obnubila irremediablemente su capacidad de aprehender y comprender no sólo a la obra sino, para colmo, al autor que tan azarosamente busca. No descartamos la posibilidad real de que Albee se preguntase un día frente al espejo del baño: ¿qué tal si hubieras nacido medio siglo más tarde, Edward, en el seno de una familia que te deseara profundamente; una familia liberal, demócrata y erudita? ¿Habría sido más fácil? Me niego a contestar estas preguntas inútiles; será tarea de la criminología dramática disfrazada de crítica.

En *La cabra* conviven la dimensión lúcida, extática, oculta, extraordinaria de los mitos y la convención gris, mediana, patente, ordinaria de lo cotidiano. En esa convivencia delicadamente equilibrada reside el secreto de su éxito. Martin y Stevie son tan extraordinarios como Edipo y Yocasta, pero también son tan ordinarios como Helmer y Nora —la pareja protagonista de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen. Las Euménides y el Minotauro deambulan invisibles por la mansión de los Gray: lo que vemos es una familia feliz, sabia y rica; lo que vemos es la crema y nata del mejor perfil del sueño americano... y luego vemos cómo se derrumba. Es éste el verdadero sueño americano; no es el mundo color de rosa que habitan el Chavo y la Chava de *La obra del bebé*, sino el sueño de los grandes pensadores estadounidenses: somos testigos de la hipocresía y la catástrofe que derrumban el mundo de Henry David Thoreau, Martin Luther King y Susan Sontag. Estamos en el terreno de la erudición; aquí no cabe el vulgo, sólo hay lugar para la aristocracia del saber. Incluso el amigo Ross es culto y noble a pesar de sí mismo, por encima de la mezquindad y la impertinencia que lo impulsan hacia la traición. Por eso *La cabra* no entra en la horma de la categoría tragicómica tampoco; porque la ordinariez se eleva al ámbito místico. Es necesario distinguir lo có-

mico —que se presenta lúdico en *La obra del bebé*, por ejemplo— de lo irónico —que domina la situación en *La cabra*. Sin duda el humor negro de Albee se respira en ambas obras y, sin embargo, en aquélla se expresa como un suculento postre a la Bergson, mientras que en ésta se manifiesta con una contundencia trágica hege-



¿Quién teme a Virginia Woolf? de Edward Albee



¿Quién teme a Virginia Woolf? de Edward Albee



¿Quién teme a Virginia Woolf? de Edward Albee

Carmen Montejo en *Tres mujeres altas* de Edward Albee

liana. En su *Anatomía de la crítica*, Northrop Frye demuestra cómo en la tragedia moderna la ironía ocupa cada vez más un lugar preponderante: la tragedia es inevitable en el marco del destino según la concepción griega como lo es también en el universo isabelino; pero es probablemente evitable en la América de fin de milenio. La ironía no sólo permite a Albee ascender a lo trágico sin desprenderse del Naturalismo, sino que otorga la distancia óptima al espectador para identificarse con Martin Gray sin derrumbarse con él.

Ahora bien, el análisis tonal de este texto nos arroja un resultado más que revelador: el espacio-tiempo de los Gray es sagrado y el sacrificio es inevitable: es necesario que Sylvia muera para restaurar la ley moral, que es donde lo divino se perpetra en lo humano. La tragedia, en el sentido de la dialéctica hegeliana, sucede más que nada en las entrañas de Martin, ese hombre “profundamente atribulado, grandiosamente dividido” entre dos deseos irreconciliables. ¿Es posible que el destino trágico sea al mismo tiempo evitable e inevitable? Albee demuestra no sólo que sí es posible, sino que no puede ser de otra manera. Al fin y al cabo, él escribe en un mundo donde caben relatividad y cuántica, ¿o no? Y, por supuesto, ¿quién diablos es Sylvia si no el oscuro objeto del deseo? Hemos entrado al terreno del erotismo puro más allá de todo límite: aquí se reúnen San Sebastián y el bestialismo —y se quedó corto Albee de justificar incluso la pedofilia. Quizá las ciencias genómicas y la psiquiatría puedan explicar el destino

de la humanidad en el contexto actual; mientras tanto estamos ante la mística erótica de la albeegoría.

Si en *La obra del bebé* Albee mostró de un plumazo cómo las palabras pueden construir y destruir mundos a capricho, cómo es truculenta la distinción entre lo verdadero y lo falso, en *La cabra o ¿Quién es Sylvia?* vemos con toda claridad el poder excesivo de la palabra. En esta obra ningún acto es completo hasta que no se dice, y aquí se dice lo indecible y ninguno de los personajes, ni siquiera Ross, se niega a escuchar. Unos a otros se arrebatan la palabra y es la palabra la que derrumba la construcción vital del arquitecto Gray, tan liberal él y tan poco tolerante, en el fondo, de su hijo homosexual. Albee no se niega al espectáculo, simplemente demuestra felizmente la primacía de la palabra: detrás de todo gran espectáculo siempre hay grandes palabras, lo demás es efectismo; y tanto un tema bien planteado como un cuento bien contado pueden crear una dimensión dramática excepcional. No por nada el libro sagrado del mundo judeocristiano, el nuestro todavía a pesar de Shirley Maclaine y sus huestes, comienza diciendo: “En el principio fue el Verbo”. Quien se atreva a vanagloriarse como crítico de teatro a pesar de escribir terca-mente que la palabra está pasada de moda en nuestros espectaculares escenarios está por tanto fuera de contexto, se equivocó de mundo, y más le valdría quedarse callado para siempre; no sea que un día descubra, como Martin Gray, el poder oculto de los significantes, la ironía del significado de la vida. **U**