

## NUEVAS DRAMATURGIAS DE LA VULNERABILIDAD Y LA SUGESTIÓN EN EL TEATRO ESTADOUNIDENSE DEL SIGLO XXI

Ana Fernández-Caparrós\*

### ABSTRACT

The purpose of this essay is to provide a critical survey of the ways in which a young generation of American playwrights, most of them women, are redefining American theatre from the regional, Off-Broadway and Off-Off Broadway scene. My objective is to identify, analyse and understand some of the defining features of twenty-first-century theatrical poetics in the United States of America.

**KEYWORDS:** 21st-century drama, United States, crises, vulnerability.

### RESUMEN

El siguiente artículo tiene como propósito lanzar una mirada crítica al modo en que una nueva generación, sobre todo de jóvenes dramaturgas, está redefiniendo el teatro estadounidense desde el ámbito de los denominados circuitos regionales, Off-Broadway y Off-Off Broadway. Trataremos de vislumbrar, analizar y comprender algunos de los rasgos que caracterizan a las poéticas teatrales del siglo XXI en los Estados Unidos de América.

**PALABRAS CLAVE:** teatro siglo XXI, Estados Unidos, crisis, vulnerabilidad.

En la introducción a su reciente estudio *Twenty-First Century American Playwrights*, el crítico británico Christopher Bigsby—pionero desde los años setenta del siglo pasado en promover y elevar el estudio del teatro de los Estados Unidos—relata que lo que lo cautivó de la obra de Edward Albee y quiso convertir en objeto de estudio, cuando vio a principios de los sesenta sendas producciones de *The Zoo Story* (1959) y de *Who's Afraid of Virginia Woolf* (1962), fue su inventiva e irreverencia estilística; su capacidad para transformar cuestiones públicas en dramas privados; la franqueza con la que tanto él como otros dramaturgos de la época mostraban la sexualidad en escena—que en el Reino Unido no era

---

\* Ana Fernández-Caparrós (Ana.Fernandez-Caparrós@uv.es) es Profesora de Literatura en el Departament de Filologia Anglesa i Alemanya de la Universitat de València. Es autora del libro *El teatro de Sam Shepard en el Nueva York de los sesenta* (PUV 2015) y de numerosos artículos sobre teatro estadounidense de los siglos XX y XXI. El siguiente artículo se ha escrito al amparo de una ayuda para estancias breves en centros de investigación extranjeros financiada en 2019 por la Universitat de València y realizada en el Departamento de Inglés de la Universidad de Basilea, Suiza.

posible por la censura, vigente hasta 1968; y su voluntad de crear personajes de cualquier estrato social. Era un teatro capaz de provocar movimiento “en las placas tectónicas de la cultura” (Bigsby 1) y, por ello, durante años, los espectadores británicos esperaban ansiosos la llegada de nuevas obras provenientes de los EE.UU. Más de medio siglo después, el teatro producido en ese país ya no posee ni la prominencia cultural ni la repercusión internacional de entonces y, como ocurre también a este lado del Atlántico, inevitablemente ha tenido y tiene que redefinir su labor cultural en un mundo global dominado más que nunca por los medios audiovisuales y en el que la tecnología digital lo ha cambiado todo. Sin embargo, echando la vista atrás a las dos últimas décadas, puede que, para entender algunos de los cambios que se han producido en la dramaturgia norteamericana del nuevo siglo, debamos hacer referencia en primer lugar, no tanto a la creciente hiperconectividad que ha alterado notablemente las formas de comunicación en los últimos años, sino a una serie de acontecimientos históricos y sociales que determinaron el devenir de la nación en el nuevo milenio y cuya repercusión también se hizo sentir en el panorama teatral.

En este sentido, los atentados terroristas suicidas perpetrados por miembros de la red yihadista Al Qaeda contra los Estados Unidos el 11 de septiembre del 2001 se erigieron en el acontecimiento que, más allá de definir radicalmente el rumbo de la política exterior e interior del país en los años sucesivos, se percibiría como un momento decisivo que dejó una huella indeleble en el imaginario político, social y cultural estadounidense (Carlson). Su impacto, inevitablemente, también tendría consecuencias en el ámbito de la producción teatral. Los aviones comerciales secuestrados por los terroristas una mañana de martes de aquel funesto mes de septiembre impactaron contra varios de sus objetivos, pero fue el espectacular derrumbamiento de los dos emblemáticos rascacielos del complejo del World Trade Center en pleno Manhattan, lo que se convertiría en imagen icónica y global de una agresión no presagiada y cuyas catastróficas consecuencias dieron un inesperado rumbo al nuevo milenio. Los atentados provocaron la pérdida de un elevadísimo número de vidas humanas (más de 3000 muertos, incluidos los atacantes), dejaban graves daños materiales, pero, sobre todo, mostraban que las fronteras de la nación que se había erigido en la más influyente potencia internacional del siglo XX no eran inviolables, dejando al descubierto así una enorme vulnerabilidad (Butler 13).

Cabe preguntarse en qué medida un acontecimiento de tal magnitud pudo condicionar la escena teatral, cómo se vio reflejado en la escritura dramática contemporánea, y si acaso el teatro se erigió en espejo y foro público desde el que poder afrontar, reflexionar y juzgar una experiencia traumática como esta. No existe una única respuesta para todas estas preguntas, pero podemos afirmar que se convertiría en un suceso cuyas consecuencias reverberarían en las dramaturgias contemporáneas de modo inesperado. Marvin Carlson, en su artículo publicado en 2004 sobre la respuesta del teatro neoyorquino al 11 de septiembre y las sucesivas guerras de Afganistán y de Irak, llama la atención sobre una característica de los atentados que no se ha de soslayar: la espectacular caída de las denominadas “torres gemelas” fue concebida y percibida como un evento de gran teatralidad cuya imagen, mediada y mediatizada, repetida incesantemente en canales televisivos de todo el mundo en las semanas sucesivas, parecía asemejarse más a las imágenes catastróficas de films

estadounidenses como *Independence Day* (1996) que a algo real y posible—incluso para aquellos que fueron testigos directos, como fue su caso (3). Así pues, al igual que los atentados materializaban aquellos escenarios ficticios popularizados en ciertas narrativas audiovisuales de acción y ciencia ficción como la ya mencionada, el modo en que el gobierno de los Estados Unidos presidido por George W. Bush articuló su respuesta a este espectacular ataque fue reproduciendo las convenciones dramáticas del melodrama, tan arraigado en la cultura norteamericana, y eje narrativo, también, de las grandes producciones cinematográficas de los ochenta y los noventa:

There has been much use of the term tragedy in referring to the events of 9/11, but in theatrical terms those events have been generally coded in the American cultural imagination not as tragedy but as melodrama, a dramatic world in which Good and Evil are complete and unambiguous, and in which no such potentially uncomfortable a concept as hubris appears to trouble the ultimate victory of the protagonist. (Carlson 4)

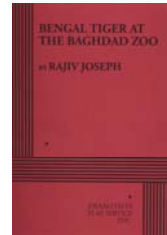
La razón por la que es fundamental tener presente el modo en que el gobierno de los Estados Unidos elaboró un discurso institucional deliberadamente melodramático que identificaba sin matices a héroes y villanos y cómo, tan sólo apenas diez días después de los atentados, el presidente proclamaba que el tiempo del duelo había transcurrido y había llegado el momento de pasar a la acción y tomar represalias contra los agresores, es porque, en líneas generales, la literatura dramática más interesante que se produjo después de que los Estados Unidos declararan la denominada “Guerra contra el terror” muestra una actitud, un tono y unas narrativas radicalmente opuestas a ese discurso político basado en una división moral del mundo entre “ellos y nosotros”.

Existen ciertas voces críticas que denuncian y lamentan la falta de compromiso político por parte de los dramaturgos estadounidenses y de una oposición explícita y sin ambages a las invasiones militares, al recrudescimiento del discurso nacionalista, o la extensión de mecanismos de vigilancia propiciada por leyes que vulneraban derechos constitucionales como la controvertida USA PATRIOT Act (acrónimo de *Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act*, promulgada en octubre de 2001). El dramaturgo Christopher Shinn, por ejemplo, abrió un controvertido debate con su polémico artículo de 2008 “Market Rules”, publicado en *Index on Censorship*, en el que denunciaba, con cierta acritud, el conformismo de los dramaturgos norteamericanos y su connivencia tanto con las presión comercial como con la falta de sed en el público de un arte abiertamente crítico. En Estados Unidos, cabe recordar, nunca ha habido realmente una tradición de teatro social y político como la que ha habido en Europa (Carlson). A Shinn, en cierto modo, no le faltaba razón: como sostiene Soloski (“Oppositional”) en respuesta al artículo del primero, el teatro norteamericano no había producido en 2008 ninguna gran obra memorable, ni sobre los atentados del 11-S, ni sobre la guerra de Afganistán, ni sobre la guerra de Irak. Esta afirmación sigue teniendo vigencia a día de hoy, pues Tony Kushner escribió su extraordinaria *Homebody/Kabul* antes

del 11-S. En el caso de Irak, aunque *de facto* se han escrito unas cuantas obras dignas de mención, *Bengal Tiger at the Baghdad Zoo* (2009), de Rajiv Joseph, es el único texto teatral estadounidense que se ha llegado a representar en Broadway que aborde explícitamente este conflicto bélico.<sup>1</sup>

Una de las cuestiones que esta polémica pone de manifiesto es la vigencia misma, en el siglo XXI, del paradigma de “la gran obra americana”, indisoluble en el siglo XX de un canon dramático dominado por hombres: Eugene O’Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams, Edward Albee, Sam Shepard, David Mamet, John Guare, Richard Nelson, David Rabe, entre otros. Echando la vista atrás, es difícil encontrar en el siglo XXI un texto teatral equiparable a la gran última obra estadounidense del siglo XX: la monumental *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* (1993) de Tony Kushner. Como sostiene Bigsby, no nos hallamos en la actualidad en un período de “voces dominantes” (3-4), pero hay una plétora de dramaturgas y dramaturgos de orígenes muy diversos que están redefiniendo el teatro estadounidense desde la multiculturalidad y de un modo discreto, sutil, sin aspavientos, sin grandilocuencia: reclamando, sencillamente, *obras* poéticas escénicas.

El surgimiento de dramaturgias más delicadas, discretas, austeras, intimistas, poéticas, pero también muy creativas y libres en su diálogo o su ruptura con una tradición anterior, puede deberse en parte al hecho de que la política interior y exterior de la administración de George W. Bush tuvo el efecto de crear un clima que favoreció una suerte de autocensura en muchos dramaturgos a la hora de crear teatro político en la estela de Kushner (y algunos de ellos lo han admitido explícitamente, como Heather Raffo o Rajiv Joseph (vid. Pressley). Esto se puede interpretar como una falta de compromiso público, pues es cierto que el teatro



<sup>1</sup> En relación a la respuesta teatral a los atentados del 11-S y la Guerra contra el Terror cabe matizar algunas cuestiones. No se puede decir que en Nueva York la comunidad teatral no respondiera con solicitud y solidaridad ciudadana a la situación de emergencia. Por otra parte, obras como *3 Weeks After Paradise* (2001) de Israel Horowitz, *The Guys* de Anne Nelson, *The Mercy Seat* de Neil LaBute y *Omnium Gatherum* de Theresa Rebeck y Alexandra Gersten-Vassilaros abordaron los ataques con prontitud. Pero, como sugiere Ilka Saal muchas de ellas titubearon al afrontar un trauma colectivo aún muy reciente virando hacia el sentimentalismo y pocas realmente ahondaron en los fundamentos económicos, políticos y sociales que condujeron a los atentados y en sus implicaciones (355). En relación a los conflictos bélicos posteriores, en febrero de 2003, más de un centenar de teatros se unieron a la asociación THAW (Theaters Against War) y el 2 de marzo de 2003 organizaron el macroevento “Thaw Out for Peace”, que coordinó más de un centenar de representaciones, manifestaciones, talleres y actividades simultáneas en contra de la invasión de Irak en los cinco boroughs, convirtiéndose en “la declaración política coordinada más extensa que los artistas teatrales habían hecho jamás en la ciudad de Nueva York” (Carlson 10). El exhaustivo informe de Suman Gupta en torno a las obras sobre Irak en *Imagining Iraq* demuestra que, en términos cuantitativos, el teatro estadounidense respondió al conflicto, pero, como sugieren Saal, Soloski, Shinn y otros, con los que coincido, en términos cualitativos ninguna de estas obras menores logró dejar una impronta duradera en el imaginario nacional.

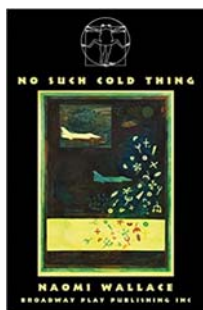
estadounidense tardó en enfrentarse a las grandes crisis y guerras de comienzos de siglo. Pero también se puede ver como una reacción natural a la necesidad privada y pública de afrontar un doloroso duelo y la propia fragilidad. Muchas de las obras que han trascendido de este período parecen desarrollar un teatro de guerra antibeligerante, otras recurren a la revisión de mitos para explorar el duelo, pero lo que muchas parecen tener en común es su aceptación de la vulnerabilidad como condición incuestionable, ya sea como característica esencial de la condición humana o como un estado sobrevenido por la contingencia de las circunstancias históricas. Hay en ellas, a menudo, una voluntad de ahondar en las contrariedades de la fragilidad, de la confusión, de la perplejidad, pero también la intuición de que la aceptación de esa precariedad íntima puede dar pie a una inesperada resiliencia.

Es el caso, por ejemplo, de *Elliot, A Soldier's Fugue*, escrita por Quiara Alegría Hudes y estrenada por la compañía Page 73 Productions en Nueva York en The Culture Project en enero de 2006, la primera obra de una trilogía, cuya segunda entrega, *Water by the Spoonful* (2011), fue galardonada con el Premio Pulitzer de Teatro en 2013. Esto convirtió a Hudes, hija de un carpintero judío y de Virginia Pérez, nacida en Puerto Rico, en la primera dramaturga de origen latino en obtener dicho premio. Se trata de una de las piezas teatrales más sugestivas sobre Irak, pero que se resiste a ser una obra únicamente sobre ese conflicto bélico, pues muestra en escena con delicadeza las heridas visibles e invisibles que toda guerra deja en los soldados y en sus familias, los vínculos afectivos que genera entre los que están en el frente y la necesidad acuciante de sobreponerse al horror de dicho frente. El protagonista es un joven soldado, Elliot, quien, gravemente herido en una pierna, acaba de volver a su Filadelfia natal tras servir en Fallujah y habrá de decidir si quiere reincorporarse o no para una segunda misión como marine de los Estados Unidos. Sin embargo, a medida que avanza la representación, entendemos que *Elliot, A Soldier's Fugue* se va convirtiendo también en una intimista obra coral y familiar que Hudes, que estudió composición en la Universidad de Yale, concibió, de hecho, como una pieza dramática en la que trasladar principios de composición musical a la dramaturgia, más que como una obra al uso sobre combatientes. Así, las 14 escenas que la componen son, o bien preludios que “reverberan poéticamente alrededor de todos los ámbitos del servicio militar de Elliot” (García-Romero 88), o bien fugas en las que también los demás personajes, de origen puertorriqueño—el abuelo de Elliott, que sirvió en Corea, y sus padres, que estuvieron ambos en Vietnam—relatan sus propias vivencias en el frente o las de otro personaje. De este modo, se entreteje una narrativa familiar compleja y en la que las experiencias y los recuerdos de todos ellos como veteranos de guerra se erigen en el soporte emocional con el que el joven Elliott podrá afrontar sus propios miedos y dilemas. Hudes concibe el tiempo y el espacio escénicos como entidades fluidas y, para contrarrestar la austeridad, crudeza y tristeza del “espacio vacío” (Hudes 4) que se va transformando con las palabras y los gestos de los personajes para hacer confluír diferentes escenarios bélicos, transforma otra parte del escenario en un exuberante jardín, el jardín de Ginny. Este se convierte en un hermoso símbolo de regeneración y, literalmente, de una *cultura* de resistencia sostenida por afectos forjados en comunidad:

GINNY: When Elliot left for Iraq, I went crazy with planting. Begonias, ferns, trees. A seed is a contract with the future. It's saying, I know something better will happen tomorrow. I planted bearded irises next to palms. I planted tulips with a border of cacti. All the things the book tell you: "Don't ever plant these together", "Guide to Proper Gardening". Well, I got on my knees and planted them side by side. I'm like, you have to throw all the preconceived notions out the window. You have to plant wild. When your son goes to war, you plant every goddamn seed you can find. It doesn't matter what seed is. So long as it grows. I plant like I want and the hell with the consequences (Hudes 22)

Otro texto teatral de guerra sumamente interesante es el ya mencionado *Bengal Tiger at the Baghdad Zoo*, de Rajiv Joseph, estrenado en el Kirk Douglas Theater de Culver City, California, en 2009, nominado al Premio Pulitzer, y que llegaría a Broadway en 2011 de la mano del director Moisés Kaufman protagonizado por el emblemático Robin Williams. Al igual que Hudes, parece como si Joseph, en esta al igual que en otras obras como *Animals Out of Paper* (2008), también quisiera crear un teatro que pareciera tomar como inspiración y máxima los versos iniciales del poema de Emily Dickinson: "Tell all the truth but tell it slant/ Success in circuit lies": un teatro, pues, que evita deliberadamente asumir un determinado posicionamiento político (y que, por lo tanto, nada tiene que ver con el teatro de agitación y propaganda de los sesenta), pero que no por ello renuncia a acercarse a uno de los conflictos más polémicos del siglo XXI de manera más sesgada, para que la verdad deslumbre, a modo dickinsoniano, gradualmente. Aquí, la acción dramática se desarrolla enteramente en Bagdad en 2003, pero el protagonista es un tigre de bengala que un joven soldado estadounidense mata por equivocación y a través de cuya crisis escatológica se articula una delirante trama en una Bagdad en llamas. Joseph se inspiró en un suceso real para escribir su obra, y ha declarado que la idea de concebir un personaje dramático de otra especie dotado de una extraordinaria locuacidad, en la más antropocéntrica de las artes, era un modo, para él, de evitar tener que tomar un posicionamiento claro a favor o en contra de la guerra. La obra, tanto por su exuberancia imaginativa, su plurilingüismo, su sarcástico sentido del humor y su amplitud de miras en su elección de personajes dramáticos—un felino, dos soldados estadounidenses, un traductor de árabe contratado por el Gobierno de los EE.UU., civiles iraquíes y los fantasmas de los hijos de Saddam Hussein—ofrece una visión cruda, inclemente y compleja de las traiciones en uno y otro bando y de las catastróficas consecuencias que estas tienen para todas las especies. Uno de los elementos más llamativos e interesantes de esta pieza teatral es cómo se detiene en las postrimerías, su obsesión por los fantasmas: en el segundo acto hay tantos espectros deambulando por el escenario como personajes vivos (Fernández-Caparrós, "Iraqi"). Sin embargo, no se trata de un caso singular. Muchas obras estadounidenses de la primera década del siglo XXI están pobladas por fantasmas: ocurre en otros textos dramáticos en los que sobrevuela el espectro de la guerra (a menudo, junto a dramas privados de otra índole) como en *Dying City* (2006) de Christopher Shinn, en la ya mencionada *Water by the Spoonful* de Quiara Hudes, o en la obra breve *No Such Cold Thing* (2009) de Naomi Wallace. En ellos, como en *Bengal Tiger at*

*the Baghdad Zoo*, las presencias espectrales interrumpen y perturban el presente, indicando que por debajo de las narrativas institucionalizadas de la historia acechan otras historias acalladas (Weinstock 5). Y aunque los espectros carezcan de un porvenir, sobre la tablas adquieren, por lo menos, una efímera dignidad que tal vez se les negó en vida, incorporando así, en cierto modo, esa reconceptualización derrideana del espectro como “le plus d’un” (Derrida 18).



La predilección recurrente a principios de siglo por personajes espectrales no nos debe sorprender: apunta hacia conflictos y traumas públicos no resueltos ni colectivamente ni a nivel privado, pero también revela el modo en el que los creadores teatrales, tal vez más que en otros períodos, reclamaron el espacio escénico como un espacio liminal por excelencia desde el que poder refutar la simplicidad de un pensamiento binario, e idóneo también para desarrollar la que es, según Erin Hurley (2010), la labor cultural más importante del teatro hoy en día e históricamente: la invocación, gestión y exposición de emociones y sentimientos, para indagar, también, en las tensiones entre su construcción social y su percepción privada. El éxito de algunos montajes teatrales de los primeros años del siglo XXI confirma que el público refrendó con gran entusiasmo obras autobiográficas de duelos privados no necesariamente relacionados con los sucesos históricos ya mencionados, como la versión en monólogo teatral que Joan Didion hizo en 2007 de su extraordinario libro de memorias *The Year of Magical Thinking* (2005), y que se representó durante 24 semanas en el Booth Theatre, interpretada por Vanessa Redgrave y dirigida por David Hare. Otro caso muy interesante es el del estreno neoyorquino en septiembre de 2001 de *Metamorphoses*, la libre adaptación teatral firmada y dirigida por Mary Zimmerman del poema homónimo de Ovidio. Esta se había estrenado en Chicago en 1998 pero cuando se produjo Off-Broadway en el Second Stage Theatre, y después en el Circle in The Square de Broadway, todas y cada una de las noches, invariablemente, las entradas estaban agotadas. Todas las escenas de la obra se representan alrededor de una piscina poco profunda llena de agua, con bordillos de madera. Al fondo del escenario, no hay más que unas puertas de madera y un sencillo cielo azul, pero este inusual decorado que evoca los elementos con elegante sencillez y en el que un grupo de actores va narrando y entrelazando con poca utilería y gestos sencillos los 11 mitos seleccionados por la autora, refuerza con viveza el carácter ritual del teatro. Para un público todavía en estado de *shock*, estas cuasi oníricas historias de amor, de muerte, de viajes y de transformaciones fueron percibidas como un inesperado regalo, catártico y consolador. Un último ejemplo puede ser el de *Eurydice*, la original revisión del mito de Orfeo y Eurídice escrita por Sarah Ruhl que es, además, una elegía dedicada a su padre, fallecido a causa de un cáncer unos años antes. En ella—que se convertiría en una de las 10 obras más representadas en Estados Unidos en la temporada 2008-2009 y ha sido elegida por los críticos de *The New York Times* como una de las 25 mejores obras estadounidenses (Brantley y Green) después de *Angels in America*—todo el segundo “movimiento” de la obra pone su mirada en el personaje más olvidado del mito para indagar en la experiencia de Eurídice en

un Hades reimaginado. Esto permite un reconfortante encuentro con el padre ya fallecido, aunque la joven no pueda escapar en última instancia a una segunda y desoladora muerte.<sup>2</sup> Tanto para Ruhl como para el público de esta obra, la revisión mítica se convierte en un modo de ahondar en el dolor de la pérdida de una manera indirecta, oblicua y, al igual que ocurriera con *Metamorphoses*, el público también la asoció con la necesidad colectiva de afrontar la muerte del otro. Cuando el Yale Repertory Theatre produjo *Eurydice* en 2006, el montaje recibió excelentes críticas y Christopher Isherwood llegó a sugerir que era probablemente la obra más emotiva que se había escrito sobre el duelo desde septiembre de 2001. Ruhl volvería a concebir el espacio escénico como un lugar idóneo para propiciar el encuentro entre los vivos y los muertos en su extravagante y emotiva comedia de 2007, *Dead Man's Cell Phone*, una de las obras más representadas en la temporada 2008-2009. El hibridismo estilístico de Ruhl era tildado a menudo de caprichoso, surrealista, onírico, sentimental, pero el éxito comercial a lo largo de las dos últimas décadas de estas y otras de sus obras como *The Clean House* (2004), *In the Next Room, or the Vibrator Play* (2009), suscitaron el interés de la crítica académica. Ruhl se ha consagrado como una de las autoras estadounidenses más innovadoras en el siglo XXI por su reivindicación de una poética escénica de la levedad inspirada por Italo Calvino; por su rechazo a la predilección del teatro estadounidense del siglo XX por las convenciones del realismo; y por su apertura a la influencia y reinterpretación del teatro clásico, el teatro medieval, el teatro barroco, el teatro oriental y, no en menor medida, el teatro comercial.<sup>3</sup>

Tanto Ruhl, como Hudes, Annie Baker, o la irreverente y más vanguardista Young Jean Lee, por citar a las más conocidas entre una nueva generación de dramaturgas, presentan estilos propios muy diversos entre sí, pero todas ellas han reconocido la tremenda influencia que ejercieron sus maestros en sendos másteres de escritura dramática en Brown University y en el Brooklyn College (CUNY), Paula Vogel y Mac Wellman, a la hora de inspirarlos y apoyarlos en su búsqueda honesta y libre de un lenguaje propio (Solosky, “Mac Wellman” C1; Vogel). La influencia de estos mentores de una generación anterior no puede ser desdeñada, como tampoco los modelos que las nuevas generaciones reconocen, que son sobre todo mujeres: desde Suzan-Lori Parks, por supuesto, hasta Adrienne Kennedy y María Irene Fornés, autoras esenciales surgidas del Off y Off-Off Broadway neoyorquino de los sesenta, pero que nunca llegaron a alcanzar el estatus canónico de sus contemporáneos masculinos. Estas afinidades electivas



<sup>2</sup> Desde 1994, la revista *American Theatre* publica anualmente, usando los datos de las programaciones teatrales proporcionadas por los 531 teatros estadounidenses sin ánimo de lucro adheridos al Theatre Communications Group, una lista con las 10 obras más representadas a lo largo del territorio nacional (vid. <<https://www.americantheatre.org/tag/top-10-most-produced-plays/>>).

<sup>3</sup> La figura de Sarah Ruhl es destacable por el interés que ha generado en el ámbito académico: aparte de varios artículos y capítulos de investigación en varios idiomas sobre sus obras, hay tres estudios monográficos que analizan su obra dramática en profundidad (Al-Shamma; Durham; Muse). Para un análisis pormenorizado de las obras citadas, véase Fernández-Caparrós, “Death”; “Otherworldly”).



parecen estar en concomitancia con el afán de no remitirse a los que fueron modelos canónicos hace décadas, cuando el teatro era todavía una fuerza cultural dominante y hegemónica, para reclamar otros legados; con el deseo que tienen estas dramaturgas de concebir lenguajes escénicos que permitan contar historias ignoradas, acalladas u olvidadas durante años; y con el deseo de normalizar la presencia en el escenario y de dar un papel principal a todas aquellas voces que antes habían permanecido en los márgenes. Una gran diversidad define en definitiva el teatro contemporáneo norteamericano.

Nos hemos referido en este artículo a dramaturgas que, sobre todo en la primera década del siglo XXI, respondieron a las crisis nacionales en un clima de dolor, suspicacia y represión de la libertad de expresión con un teatro delicado, sugestivo, poético y metafísico. Pero en la segunda década del siglo XXI, marcada por las repercusiones de la crisis de las hipotecas “subprime” en Estados Unidos, que provocaría una crisis financiera global, y por el acontecimiento histórico de la elección del primer presidente afroamericano de los EE.UU., Barack Obama—sucedido a finales de 2016 por Donald Trump, a quien, a su vez, el ensayista Ta-Nehisi Coates se refiere en contraposición como el primer presidente blanco del país—se perciben otras dinámicas y una contestación cada vez más vibrante de los estereotipos raciales. No es posible aquí, dadas las limitaciones de espacio, dar cuenta de todas aquellas voces que están redefiniendo el panorama teatral en la actualidad, pero destacaremos algunos nombres. Muchas obras recientes, finalistas o ganadoras del Pulitzer y de otros premios de prestigio, reiteran esa predilección surgida en la década anterior por contar historias pequeñas, cotidianas, de resistencia íntima, que permiten al público escuchar a personajes cuyo futuro no parece vislumbrar grandes expectativas, sino, más bien, muchas incertidumbres. Existe, no obstante, una diferencia fundamental con las obras citadas anteriormente, pues la representación escénica de espacios liminales y ultraterrenos se ha mitigado. Siempre hay notables excepciones: por ejemplo, en la aclamada *The Mountaintop* la dramaturga de Tennessee, Katori Hall, imagina las últimas horas de vida de Martin Luther King Jr. en la habitación 306 del Lorraine Motel de Memphis la noche del 3 de abril de 1968, antes de ser asesinado, acompañado por una atractiva y entrañable camarera, Camae, que resulta ser un ángel que lo acompañará en su transición a otra dimensión. Sin embargo, en un contexto de crisis económica, ha surgido más bien una suerte de neorealismo poético cuya recuperación de las convenciones dramáticas del realismo escénico parece ser, precisamente, una elección que pone de manifiesto la relación entre la vulnerabilidad y fragilidad de unos personajes dramáticos sin grandes atributos y su precariedad económica. Esto sea tal vez lo que tengan en común obras tan diferentes entre sí como *The Aliens* *The Flick* de Annie Baker, *Sons of the Prophecy* *The Humans* de Stephen Karam, *4000 Miles* de Amy Herzog, *Detroit* de Lisa D’Amour o *The Whale* de Samuel D. Hunter. En ellas, son las relaciones familiares, en el caso de Karam y Herzog, de amistad en *The Aliens*, entre compañeros de trabajo en el viejo cine que ocupa el escenario de *The Flick*, entre vecinos en *Detroit* lo que verdaderamente ocupa a sus autores. Pero, curiosamente, todas ellas, de un modo u otro, quebrantan el arraigado simbolismo de la casa familiar en la tradición del realismo, ya sea situando a los personajes en apartamentos desvencijados, de otros dueños, o sencillamente en otros lugares, porque los protagonistas no se pueden

permitir una vivienda digna. Por ejemplo, en *The Flick*, ganadora del Premio Pulitzer en 2014, Annie Baker, una apasionada cinéfila, quería rendir homenaje a un arte a punto de extinguirse y, al reproducir en el escenario la sala de un viejo cine en Massachusetts, en su ingeniosa y metadramática concepción escénica la cuarta pared se torna tanto una invisible pantalla de cine como una suerte de espejo. Pero en una obra de inspiración chejoviana, llena de silencios, inesperadas comuniones y malentendidos entre los tres jóvenes cuya profesión consiste, excepto para la proyeccionista Rose, en servir y barrer después restos de palomitas, la anticuada sala de proyecciones es también un lugar de trabajo precario que no proporciona a los personajes los medios económicos suficientes para ser independientes.

Ni Annie Baker ni sus contemporáneos nos invitan a que seamos complacientes a la hora de juzgar a sus malogrados personajes, pero consiguen finalmente que empaticemos como espectadores con el modo en que estos logran con cierta dignidad aceptar sus defectos y afrontar sus limitaciones, proporcionándonos así un cierto sentido de finalidad. Pues, ¿hay acaso algo más que el teatro pueda ofrecer, hoy en día? Esto es lo que el personaje de BJJ, trasunto de Branden Jacobs-Jenkins, concluye en el cuarto acto de *An Octoroon* cuando se pregunta si hay acaso algún modo de reproducir algo similar a la sensación de sorpresa y novedad de los melodramas decimonónicos:

BJJ: [...] that's basically impossible for us to do now. If anything, the theatre is no longer a place of novelty. The fact is we can more or less experience anything nowadays. So I think the final frontier, awkwardly enough, is probably just an actual experience of finality (Jacobs-Jenkins 50).

Si el teatro del siglo XXI no puede ofrecer nada nuevo, no deja de ser, en cualquier caso, como Jacobs-Jenkins afirma también, un espacio de infinita posibilidad (46); y no en menor medida, para todos aquellos profesionales que hacen materialmente posible que haya función cada noche, un auténtica vocación, pues sigue siendo muy difícil vivir de él como única actividad profesional.<sup>4</sup> *An Octoroon* es un buen ejemplo de todo ello. Se trata de una brechtiana adaptación de *The Octoroon* (1859) de Dion Boucicault y, por ello, un trabajo cuya originalidad no reside en su argumento dramático, sino en el modo en que su re-visión y reinterpretación de una de las obras antiesclavistas más populares en los Estados Unidos antes de la Guerra Civil permite a su autor e invita al público a cuestionar estereotipos

---

<sup>4</sup> Como apunta Bigsby (2-3) la visibilidad que dan a las dramaturgas y dramaturgos mencionados en este artículo la publicación de sus obras, los premios recibidos, y la crítica académica no implica necesariamente que no tengan que recurrir también a otros medios, como la enseñanza en educación superior, para ganarse la vida. Una notable excepción podría ser la de Lin-Manuel Miranda, cuyo musical hip-hop *Hamilton: An American Musical*, que se convirtió en una auténtica revolución cuando se trasladó a Broadway después de su estreno en el Public Theatre de Nueva York en 2015, ha tenido que reportar a su creador también grandes beneficios económicos. La obra de Miranda no es sólo una obra que ha redefinido el teatro musical estadounidense del siglo XXI, sino que es también la obra con mayor repercusión global creada en EE.UU. en este siglo pero, por cuestiones de género, ha quedado fuera del alcance en este artículo.

raciales aún vigentes—y convertir así al teatro en un foro público desde el cual contribuir al urgente diálogo que se está llevando a cabo en la actualidad sobre la necesidad de afrontar y evaluar el significado histórico de la esclavitud en la historia de la nación. La obra se estrenó en el Soho Rep cinco años antes de que en agosto de 2019 *The New York Times* lanzara su macro proyecto periodístico e interactivo—The 1619 Project—para reevaluar el legado de la esclavitud en 400 años de historia desde la fundación de las primeras colonias. Esto indica que, también desde el mundo del teatro, si bien tal vez de un modo más discreto, pero con gran elocuencia, dramaturgos sobre todo de origen afroamericano como Jacobs-Jenkins, Aleshea Harris, Lynn Nottage, Dominique Morisseau o Jackie Sibbles Drury agitan conciencias, abren un diálogo público, y contribuyen con gran creatividad al modo en que las artes *transforman* cómo una nación se mira y se percibe a sí misma.

### Obras citadas

- Al-Shamma, James. *Sarah Ruhl: A Critical Study of the Plays*. Jefferson: McFarland, 2011.
- Baker, Annie. *The Aliens. The Vermont Plays*. New York: Theatre Communications Group, 2012.
- . *The Flick*. New York: Theatre Communications Group, 2014.
- Bigsby, Christopher. *Twenty-First Century American Playwrights*. Cambridge: Cambridge UP, 2017.
- Brantley, Ben, and Jesse Green. “The Great Work Continues: The 25 Best American Plays since ‘Angels in America’.” *The New York Times* (June 1, 2018). 15 Jun. 2019 <<https://www.nytimes.com/interactive/2018/05/31/theater/best-25-plays.html>>.
- Butler, Judith. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Carlson, Marvin. “9/11, Afghanistan, and Iraq: The Response of The New York Theatre.” *Theatre Survey* 45.1 (May 2004): 3-17.
- Coates, Ta-Nehisi. “The First White President.” *The Atlantic* (October 2017). 23 Abr. 2019 <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2017/10/the-first-white-president-ta-nehisi-coates/537909/>>.
- D’Amour, Lisa. *Detroit: A Play*. New York: Faber & Faber, 2011.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Trans. Peggy Kamuf. London: Routledge, 1994.
- Dickinson, Emily. *The Poems of Emily Dickinson: Reading Edition*. Ed. Ralph W. Franklin. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP, 1998.
- Didion, Joan. *The Year of Magical Thinking: The Play*. London: Fourth Estate, 2008.
- Durham, Leslie Atkins. *Women’s Voices on American Stages in the Twenty-First Century: Sarah Ruhl and Her Contemporaries*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Fernández-Caparrós, Ana. “Death and the Community of Comic Romance: Sarah Ruhl’s Poetics of Transformation in *Dead Man’s Cell Phone*.” *Contemporary Theatre Review* 25.4 (October 2015): 488-501.

- . “Iraqi Ghosts in the Heart of America: Rajiv Joseph’s *Bengal Tiger at the Baghdad Zoo*.” *Studies in the Literary Imagination* 50.2. (Fall 2017): 35-52.
- . “Otherworldly Transitions and Transformative Identities in Sarah Ruhl’s *Eurydice* (2003).” *(Re)Thinking Literary Identities: Great Britain, Europe And Beyond*. Ed. Laura Monrós. València: Publicacions Universitat de València, 2017. 119-133.
- García-Romero, Anne. “Fugue, Hip Hop and Soap Opera: Transcultural Connections and Theatrical Experimentation in Twenty-First Century US Latina Playwrighting”. *Latin American Theatre Review* (Fall 2009): 87-102.
- Gupta, Suman. *Imagining Iraq: Literature in English and the Iraq Invasion*. London: Palgrave Macmillan, 2011.
- Hall, Katori. *Plays: I*. London: Methuen, 2011.
- Herzog, Amy. *4000 Miles*. New York: Samuel French, 2012.
- Hudes, Quiara Alegria. *Elliot, A Soldier’s Fugue*. New York: Theatre Communications Group, 2012.
- . *Water by the Spoonful*. New York: Theatre Communications Group, 2012.
- Hunter, Samuel D. *The Whale*. London: Samuel French, 2014.
- Hurley, Erin. *Theatre & Feeling*. Basinstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Jacob-Jenkins, Branden. *An Octoroon*. New York: Dramatists Play Service, 2015.
- Independence Day*. Dir. Roland Emmerich. Twentieth Century Fox, 1996.
- Isherwood, Christopher. “A Comic Impudence Softens a Tale of Loss.” *The New York Times* (October 3, 2006). 6 May. 2019 <<https://www.nytimes.com/2006/10/03/theater/reviews/03eury.html>>.
- Joseph, Rajiv. *Gruesome Playground Injuries; Animals Out of Paper; Bengal Tiger at the Baghdad Zoo: Three Plays*. Soft Skull, 2010.
- Karam, Stephen. *Sons of the Prophet: A Play*. Evanston: Northwestern UP, 2012.
- . *The Humans*. New York: Theatre Communications Group, 2015.
- Kushner, Tony. *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes. Part One: Millennium Approaches. Part Two: Perestroika*. New York: Theatre Communications Group, 2013.
- . *Homebody/Kabul*. New York: Theatre Communications Group, 2002.
- LaBute, Neil. *The Mercy Seat: A Play*. New York: Faber and Faber, 2003.
- Metamorphoses*. Dir. Mary Zimmerman. Videotaped by The New York Public Library’s Theatre on Film and Tape Archive at Berkeley Repertory Theatre, Berkeley, Calif., Jan. 13, 2000. DVD.
- Muse, Amy. *The Drama and Theatre of Sarah Ruhl*. New York: Methuen, 2018.
- Nelson, Anne. *The Guys: A Play*. New York: Random House, 2002.
- Pressley, Nelson. *American Playwrighting and the Anti-political Prejudice*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Rebeck, Theresa and Alexandra Gersten-Vassilaros. *Omnium Gatherum*. New York: Samuel French, 2004.

- Ruhl, Sarah. *Eurydice*. Dir. Les Waters. Videotaped by The New York Public Library's Theatre on Film and Tape Archive at Yale Repertory Theatre, New Haven. 13 Oct. 2006. DVD.
- . *The Clean House and Other Plays*. New York: Theatre Communications Group, 2006.
- . *Dead Man's Cell Phone*. New York: Theatre Communications Group, 2008.
- . "Six Small Thoughts on Fornes, the Problem of Intention, and Willfulness". *Theatre Topics* 11.2 (September 2001): 187-204.
- Saal, Ilka. "It's About Us! Violence and Narrative Memory in Post 9/11 American Theater." *Arcadia* 45 (2010): 353-373.
- Shinn, Christopher. *Dying City*. London: Methuen, 2006.
- . "Market Rules." *Index on Censorship* 37.4 (2008): 88-93.
- Solosky, Alexis. "Mac Wellman, a Playwriting Mentor Whose Only Mantra Is Oddity." *The New York Times* (18 February 2015): C1.
- . "Oppositional Political Theatre Isn't Dead in the US." *The Guardian* (12 December 2008). 12 Abr. 2017 <[www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/dec/12/political-theatre-america](http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/dec/12/political-theatre-america)>.
- Vogel, Paula. "Sarah Ruhl". *Bomb Magazine* 99 (Spring 2007).
- Wallace, Naomi. *No Such Cold Thing*. New York: Broadway Play, 2016.
- Weinstock, Jeffrey A. "Introduction: The Spectral Turn." *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*. Ed. Jeffrey Andrew Weinstock. Madison: The U of Wisconsin P, 2004. 3-17.