

EDUARD ALBEE

¿Quién teme a Virginia Woolf?

NOMBRE. M. Josefa Herrero Suárez

Asignatura: H^a de la puesta en escena

Profesor: Erinc Ciurans

Grupo: Tarde

INDICE

1. Contexto teatral en la América de los años 60
2. El autor. EDWARD ALBEE. Datos bibliográficos y trayectoria profesional. Su papel dentro de 1 contexto teatral del momento
3. La obra: *¿QUIÉN TEME A VIRGINIA WOOLF?*.
 - 3.1. Antecedentes
 - 3.2 Montajes fílmicos y teatrales
 - 3.3. Críticas e importancia
4. Análisis de la obra
5. Bibliografía

1.EL CONTEXTO TEATRAL EN LA AMÉRICA DE LOS AÑOS 60

El teatro norteamericano nació en los Estados Unidos en el año 1916, a través de un escritor de 28 años, aún desconocido en aquel momento, Eugene O'Neill y la compañía Provincetown Players. Ambos buscaban nuevas exigencias y nuevos recursos y tenían la voluntad de dar al teatro americano una personalidad inexistente hasta aquel momento y ofrecer al público una dramaturgia diferente.

Hasta aquel momento, el comercio teatral continuaba fuertemente europeizado. Del año 1900 al 1928, el número de teatros en Nueva York se duplica, aunque lo que se exhibe sigue siendo mediocre y Broadway sigue en manos de los negociantes teatrales.

Será fuera del ambiente de Broadway (OFF-BROADWAY), concretamente a Greenwich Village, en provincias y en la universidad donde se organiza el movimiento a favor de una mejor calidad en la expresión escénica, gracias a la prosperidad económica y a la actividad artística del momento.

En 1912 en Harvard, George Pierce Baker inaugurará un curso de composición dramática y fundará la

siguiente acción teatral universitaria 47 Workshop donde los estudiantes representan las obras que ellos mismos escriben, entre ellos Eugene O'Neill.

Los jóvenes estudiantes intentan acomodar sus composiciones a los medios que están a su alcance y crean la pieza en un acto, que si bien al principio responde a estas razones de tipo práctico

posteriormente será una estructura donde los autores podrán realizar

contenidos esenciales sobre la condición del hombre americano y su manera de vivir.

Durante este periodo, Off-Broadway es siempre símbolo del Nuevo teatro y en un inicio su localización se limita a Nueva York y a Greenwich Village, pero posteriormente, a partir del año 1950 se abren teatros profesionales pro todo el país con la ayuda de las universidades y sus departamentos dramáticos, con el objetivo primordial de formar un público, lo más extenso posible, familiarizado con las grandes obras del repertorio clásico y moderno mundial.

O'Neill aparecerá como el patriarca de toda esta evolución, y como el fundador de la literatura dramática americana, escribiendo obras donde coloca sus personajes en situaciones donde los hombres se desprenden de sus cadenas y dejan fluir sus instintos. Su preocupación por utilizar todos los medios para llegar a la verdad hace que busque la renovación de la forma dramática y la utilización de técnicas diversas, como el monólogo interior o el expresionismo.

O'Neill fue el primero en definir esta evolución y autores como Arthur Miller, Tennessee Williams o Edward Albee estarán fuertemente influenciados por este autor.

Cabe destacar también a autores como Thornton Wilder, William Inge, Gore Vidal, William Gibson, Carson Mac Cullers y el poeta Archibald Mac Leish.

La aparición Off-Broadway de un teatro que rompe con las tradiciones de Broadway, estará acompañada en los años 60, por la búsqueda de los escritores negros James Baldwin y Le Roi Jones a través de la literatura de denuncia y de lucha, con la innovación de Jones de

emplear un vocabulario grosero, sin ningún tipo de límite para poder exponer, mejor la verdad de los antagonismos en la libertad total del lenguaje.

Los autores europeos ayudaran a la nueva generación de dramaturgos americana a romper con la tradición y a buscar nuevas formas. Este hecho se produce durante los años 1959 y 1960. Se inician los happenings, a través del pintor Kaprow, acciones improvisadas cortas que buscan la provocación y que se desarrollan deliberadamente en la forma del Absurdo.

El movimiento dramático del momento será el testimonio del sentimiento de angustia y soledad dentro de un mundo estereotipado y lo mostrará a través de la violencia y la crueldad dirigida a los espectadores. Este deseo es expresado por el movimiento Off-Broadway y concretamente por Albee, Gelber o Richardson, los cuales conviven con sus obras al público por sus personajes y por la sensibilidad dolorosa que revelan.

Los autores de los años 60 se sienten herederos de los autores de los años 30. Intentan favorecer la crítica de los conformismos que envuelven la sociedad y el sistema político. Una clara muestra de esto será la obra de Albee.

2. EL AUTOR. EDWARD ALBEE. Datos bibliográficos y trayectoria profesional. Su papel dentro del contexto teatral del momento.

Edward Albee, uno de los más importantes autores del Teatro Americano Moderno, nació en Washington D. C. el 12 de marzo del año 1928. Dos semanas después fue adoptado por un matrimonio millonario formado por Reed Albee Y Frances Cotter Albee, ambos ligados al mundo del teatro del vodevil y ingresa, así, en un contexto social y económico privilegiado que se verá reflejado, reiteradamente, en algunas de sus obras. Se trata de un ambiente de familias cultas y adineradas con una moral rígida llena de hipocresía i/o represión moral. Albee se encontrará con un padre distante, no muy preocupado por su hijo y una madre dominante, 23 años más joven que su marido y con la cual el autor tuvo una relación profundamente conflictiva.

La otra figura capital de su infancia fue la abuela materna, a quien el autor siempre recuerda con cariño. De hecho, será a partir de un legado de la abuela que en el año 1948 le permite tener cierta independencia económica e iniciar sus primeras piezas dentro del mundo literario.

Albee fue un adolescente rebelde y entre 1938 y 1943 fue expulsado de tres escuelas. Despues de su graduación se matricula en el Trinity College de Hartford, a Connecticut, donde empieza a mostrar interés por el teatro, participando en algunas obras. Expulsado también del Trinity College, se muda al Greenwich Village de Nueva York y

desarrolla diferentes trabajos, poco relacionados con el mundo de la

literatura. Durante estos años escribe una novela y muchos trabajos poéticos en un largo proceso de maduración artística donde ensaya algunos de sus recursos, estrategias y temáticas recurridas en obras posteriores.

En cuanto a las relaciones sentimentales y personales del autor, cabe destacar que compartió piso durante cinco años con el compositor William Flanagan. No se tienen más datos al respecto ya que el autor sólo ha querido que quedase reflejada su vida heterosexual y ha escondido cualquier indicio de su homosexualidad, dado que el homosexual vive en los años 50 social y culturalmente a contracorriente.

A los 30 años, Albee consigue estrenar la obra *La historia del Zoo* al Schiller Theater Berlin, concretamente el 28 de septiembre de 1959, y en enero de 1960 estrena la misma obra en Nueva York, acompañando a la obra de Samuel Beckett *Krapp's Last Tape*. Este estreno supone la consagración de Albee en los circuitos del teatro de Vanguardia y ganará el Obie (premio de la crítica para obras Off-Broadway) el mismo año, considerándose por algún sector de la crítica teatral como una de las obras cabales del teatro norteamericano.

Encontramos en este texto algunas de las constantes que siempre acompañan las obras del autor: la precisión lingüística, la utilización de parábolas narrativas en el texto y la ambigüedad en cuanto al significado final del texto.

El mismo año Albee estrena tres obras más: *La muerte de Bessie Swith*, *El cajón de arena* y *Fam y Jam*.

En el año 1961 sigue con *El sueño americano*, uno de los textos donde mejor se ve la influencia de los absurdistas europeos, como por ejemplo Ionesco, guarda también una relación más clara con la biografía emocional del dramaturgo.

En 1961, finalmente, Albee escribe *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, texto que lo convertirá de un intelectual Off-Broadway a una de las figuras incuestionables del teatro norteamericano. Las críticas de la obra no fueron todas positivas, pero no será hasta el año 1994, con el estreno de *Tres mujeres altas* que el autor volverá a conseguir un éxito comercial y crítico parecido.

En la obra *¿Quién teme a Virginia Woolf?* Sigue, en 1963, el estreno de *La balada del café triste*, obra fundamentalmente clásica. A partir de ese momento Albee se mantiene en el ambiente teatral como un constante foco de polémicas y críticas, invierte en una fundación para la puesta en escena de obras de autores

nuevos (Albarwild) que después dará lugar al Taller de la Unidad de Dramaturgos Neoyorquinos, y se dedica a leer conferencias en los círculos universitarios. En 1964 se estrena *La minúscula Alicia* y en 1966 *Un delicado equilibrio*. Posteriormente el dramaturgo realizará adaptaciones del trabajo de otros autores: Malcom (1966), Desayuno en Tiffany's (1966), Todo en el jardín (1967) o Lolita (1981).

El resto de las obras del autor se pueden dividir, como él mismo sugiere, en obras directas y obras oblicuas, siendo las segundas las obras experimentales basadas en situaciones abstractas: *Escuchar* (1976), *Contar las maneras* (1976) o *El hombre que tenía tres brazos* (1982)... Para el autor la estética de estos textos se acerca más a la música que a la narración y trata de conseguir los efectos a través de ritmos e inflexiones. Las obras directas son los textos que

mantienen las formas clásicas, aunque los contenidos no sean siempre realistas: *Marina* (1975), *La dama de Dubuque* (1980), *Encontrar el sol* (1983), *Obra matrimonial* (1983).

La posición de Albee en estos momentos es difícil de definir. Para algunos críticos ya no tiene las dotes artísticas, pero para otras ocupa un lugar preponderante en la tradición teatral americana. Aunque cabe destacar que Albee nunca ha perdido su voluntad de mantener un estilo personal sin que los intereses económicos hayan prevalecido sobre su profesionalidad.

3. LA OBRA: ¿QUIÉN TEME A VIRGINIA WOOLF?.

3.1 Antecedentes

El antecedente que supone su propia relación familiar se reflejará siempre en sus obras en mayor o menor medida: un ambiente familiar y social, el cual ya ha sido mencionado anteriormente (2.).

En este texto se pueden encontrar ciertas resonancias en el tema con la obra de Terrence MacNally *La traviata de Lisboa*, respecto a aquellas ilusiones como sustituto de la realidad.

Asimismo la protagonista de *La muerte de Bessie Smith* puede verse como una primera aproximación a la mujer que encarna Martha, que a su vez tendría descendencia en Jo, personaje de *La dama de Dubuque*.

Aunque seguramente uno de los antecedentes más importantes en la producción de Albee y también en cuanto a determinados cánones estéticos, sea la conexión que tiene con los absurdistas europeos. Algunos críticos señalan como referencias de su tradición literaria a O'Neill, por una parte y a Becket por otra. Con O'Neill *¿Quién teme a Virginia Woolf?* conecta por la relación entre las ilusiones privadas de los individuos, la mentira que mediatizan nuestra existencia en este mundo y la realidad, casi siempre incontrolable que desde el punto de vista de ambos autores apenas ofrece un rayo de esperanza. Estos paralelismos los hallamos en una obra de O'Neill: *The Iceam Cometh*. La diferencia de nuestro dramaturgo con O'Neill es que mientras éste concibe verdad y mentira como términos absolutos, es decir la palabra tiene un significado fijo y sólido, Albee invierte los valores de ambos términos y consigue darles un efecto de distanciamiento, de manera que convierte el lenguaje en objeto de la mirada.

En *Un largo viaje hacia la noche*, O'Neill sitúa a una familia en una habitación durante casi veinticuatro horas. El espectador descubre a través de una serie de enfrentamientos verbales como cada uno de ellos es la causa de las frustraciones y fracasos del resto. Podríamos decir que en esta obra se ofrece la frustración como espectáculo, o la recriminación como estética (elemento que también hallamos en Strindberg).

¿Quién teme a Virginia Woolf? tiene una lectura que permite identificarla con esta obra: la trama gira en torno a unos personajes que por diferentes causas se ven forzados a permanecer juntos. También se utilizan unos diálogos lacerantes para destapar conflictos ocultos.

3.2 Montajes fílmicos y teatrales

¿Quién teme a Virginia Woolf? se llevó a la pantalla en 1966 en una versión para la Warner Bros, dirigida por Mike Nichols y protagonizada por Elisabeth Taylor (Martha), Richard Burton (George), George Segal (Nick) y Sandy Denis (Honey). La producción corrió a cargo de Ernest Lehman, reputado guionista en aquellos años, que recibió crédito por el guión cinematográfico. Lehman fue responsable del enfoque del film, de su aspecto y de la decisión de que se rodaría en blanco y negro. También de los no pocos cortes que sufrió el diálogo que influyen en el significado del texto y sobretodo de que éste sea más comprensible en la versión cinematográfica. Esto se debe fundamentalmente a que reduce el nivel de ambigüedad de la obra, es decir el número de lecturas que ofrece el texto y que parece que Alan Schneider sí mantuvo en la obra teatral.

La película sufre diversos cortes importantes por ejemplo en los escarceos que mantienen Nick y Martha al final del segundo acto y las Alusiones demasiado explícitas a la sexualidad. Con todo pervive la amargura del texto.

En el film se mantiene el nivel emocional relativo a la relación que se establece entre el matrimonio de George y Martha, incluso se enfatiza la tensión psicológica entre los personajes (generalmente con planos cortos de los rostros).

La fotografía de Haskell Wexel dota al film de un estilo realista de gran calidad mediante contrastes fuertes, estilo que se mantiene en el tratamiento y localización del espacio.

La película recibió nueve nominaciones al Oscar, consiguiendo tres de ellos: Taylor, Wexler y Sandy Denis.

Respecto a los montajes teatrales existentes Alberto Mira cita una versión representada en el teatro Goya en febrero de 1966. Existe además el montaje del teatro Poliorama, protagonizada por Mary Carrillo y una versión más reciente del teatro Villarroel. Pero no se ha podido recopilar información al respecto.

3.3 Críticas e importancia

Al referirnos a las críticas y la resonancia de la obra, debemos empezar por señalar que el propio Albee ha sido un foco constante de polémica tanto en el ámbito profesional como en el personal. Sus obras fueron durante tiempo poco gratas para Broadway. Por otra parte, en más de una ocasión, Albee arremete contra los estamentos críticos de las estructuras de este círculo teatral. No obstante ha sido un autor galardonado con premios importantes, el Pulitzer en tres

ocasiones (*Seascape, Tres mujeres altas* y *Un delicado equilibrio*).

Después del estreno teatral de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* las críticas no fueron unánimemente positivas. Walter Kerr y Harold Ciuroman, entre otros, que figuraban dentro del círculo de críticos más prestigiosos del momento, manifestaron fuertes objeciones a la construcción del texto, el lenguaje y la credibilidad del final. Pero todos coincidieron en que era una obra que debía verse, porque está llena de demonios furiosos.

Otros mostraron un total desacuerdo; las objeciones no eran sólo de orden estético sino también de carácter moral. En definitiva la crítica ponía de manifiesto los prejuicios y tabúes mentales de al menos una parte de los críticos y la sociedad del momento.

Se señaló el texto como una mascarada homosexual. Fue sobre todo lo que las palabras sugerían más que lo que decían, lo que irritó. El censor de la producción londinense se opuso a la utilización de la palabra escroto y obligó a sustituirla por partes pudentas (privacies).

También hubo divisiones en cuanto al galardón que debía otorgársele. El jurado artístico creía que debían concederle el Pulitzer, pero la institución responsable de los premios se la negó. Aún así la obra ganó varios Tony esa temporada: mejor producción, mejor obra no musical, mejor director, mejor actor y mejor actriz.

Las críticas cinematográficas españolas coinciden en que es un film que puede provocar emociones contradictorias en el espectador. La dureza de los diálogos provocó la intervención de la censura española suavizándolos con una banda sonora. Fue calificada por algunos

críticos como un sincero strep-tease moral, como

un canto a la solidaridad, a una mayor comunicación entre los seres humanos y como una dura crítica al individualismo.

En ambos casos (versión teatral y cinematográfica) fue un éxito comercial y crítico, contribuyendo a romper tabúes lingüísticos y comportamientos tanto en el mundo de Hollywood como en la sociedad en general.

4. ANÁLISIS DE LA OBRA

La obra está estructurada en tres actos, cada acto es una parte.

El primer acto

Es una especie de introducción, mediante la cual Albbe va presentando a los personajes, pero ya inmersos dentro de la acción. Se apunta como será la relación Martha y George. Martha ya da muestras de una personalidad dominante y cruel, en tanto que George se muestra más como una víctima de los juegos de Martha.

La llegada de Nick y Honey no hacen variar esta relación, sino que Martha y George (aparentemente contrario a ello) les involucran en la dinámica del juego desde el inicio. Por ejemplo cuando los invitados llaman a la puerta Martha grita a George ¡que te jodan!, de modo que lo oigan los recien llegados.

George comienza a entablar con Nick una discusión aparentemente sin sentido que llegará casi a la violencia tanto verbal como física.

Ya antes de la llegada de Nick y Martha, George advierte a Martha de

un tema del cual no debe hablar en presencia de ellos, lo cual abre un elemento de intriga en el espectador, pero Martha ignorando las advertencias de George lo menciona a la mínima ocasión se trata de la existencia de un hijo ausente.

El título Juegos y diversión no es más que una alusión a la relación que se produce entre los protagonistas, la cual no se puede simplificar en una simple discusión, sino que Martha y George parecen haber establecido esta forma de comunicación en su matrimonio.

Por último se podría destacar la simetría lingüística que presenta este acto: comienza y termina con la misma expresión ¡me cago en Dios!

Segundo acto: La noche de Walpurgis

La fiesta de Walpurgis fue famosa en la Edad Media por el aquelarre que celebraban demonios y brujas en la montaña del Brocken. Esta misma noche da título a un fragmento de *Fausto* (Johan wolf Gang von Göethe). A esta fiesta Fausto es conducido por Mefistófeles, el demonio que quiere comprar su alma.

En esta parte se establece una relación más estrecha y confidencial entre los cuatro personajes, lo que hace que aumente la violencia, pues el conocimiento que cada uno adquiere de los demás lo utilizan para herirse mutuamente.

El espectador descubre los verdaderos motivos por los que Nick ha casado con Honey, el embarazo imprevisto de ésta, y que Nick cree que se trataba de un embarazo psicológico, pero George descubre que Honey se había provocado el aborto.

En esta parte es aún mayor el dominio que Martha muestra sobre George, haciendo público las frustraciones de él y la decepción que éste la ha causado. Martha comienza abiertamente sus insinuaciones sexuales hacia Nick.

El acto finaliza cuando George informa a Honey de que ha recibido un telegrama, en el que le comunican la muerte de su hijo; de esta manera queda introducido el tercer acto.

Tercer acto: Exorcismo

Como el título indica en esta parte se dejan al descubierto todos los secretos que quedaban por desvelar: el supuesto hijo de Martha y George era una invención, un hijo que parece ser la causa que les une, pero que a la vez, el elemento que les sirve de excusa para sus enfrentamientos y que constituye el elemento central en el cual se apoya toda la trama.

Tras esta confesión que parece llevar a la cumbre de la violencia y a la disgregación del matrimonio, Albee nos sorprende introduciendo un elemento de ternura entre ambos personajes. Se trata de un final que deja abierta la obra y deja al espectador que saque sus propias conclusiones: hay un rayo de esperanza? Todo continua o vuelve a empezar?

Como elemento dominante a lo largo de toda la obra, se suceden los cambio de nivel entre representación exhibicionista y sentimientos sinceros que a veces hace difícil distinguir entre ambos. Por ejemplo Marta y George se limitan a hacer una representación ante sus invitados, la muestra de ello, es que en ningún momento tienen justificación psicológica ni llegan al fondo de sus problemas.

Tema principal

La relación entre Marea y George. Albee se sirve de ellos para poner de manifiesto las relaciones que se establecen entre ilusión y realidad, entre la mentira y la verdad. La narración tal como aparece en el texto crea una realidad, la existencia del hijo, la propia relación entre ellos, sincera pero descarnada; y a medida que avanza la trama realidad y fantasía se confunden. El hijo se convierte en aquella realidad necesaria que les ayuda a soportarse, una ilusión que les sirve de tapadera de sus frustraciones.

Tema secundario: Las relaciones familiares, que Albee muestra a través de Honey y Nick. Nos presenta a la típica pareja ejemplo de familia acomodada, culta, con cierta estabilidad emocional, pero que en cuanto se profundiza aparecen unas bases poco sólidas, unos intereses ocultos, elementos de hipocresía que llegan a aceptarse como verdades, como si fuera un requisito imprescindible para la durabilidad de la relación.

La obra está llena de ambigüedades lo que da lugar a múltiples lecturas.

El tema sobre la hipocresía se ha intentado relacionarse por algunos críticos con el momento histórico que vivía la sociedad americana, y con aquellas ilusiones truncadas del mito el sueño americano, que representaría George y de la nueva generación, Nick. Otros han visto referencias religiosas, encontrando paralelismos entre la crucifixión y el sacrificio a que es abocado el hipotético hijo de George y Martha. Es el gran valor de esta obra.

La trama se desarrolla dentro de un esquema aparentemente aristotélico: unidad de lugar, la trama tiene lugar en un único espacio

escénico; de tiempo, la acción tiene lugar un una noche; y de acción. Pero el espectador no está viendo a todos los personajes al mismo tiempo, es decir durante la mayor parte de la representación, una o dos personajes quedan fuera del campo visual del espectador, y se intuyen otros acontecimientos que está teniendo lugar en la cocina el baño, la habitación. El mismo hijo, un personaje ficticio (pero esto sólo lo sabe el espectador y no inmediatamente) se halla en algún lugar, fuera del marco escénico. De modo que comprobamos que estructuralmente no sigue fielmente los esquemas clásicos. Tampoco en cuanto a la catarsis final, pues si bien es cierto que se da como un relajamiento en los acontecimientos, nada acaba, nada encuentra una solución concreta, en una palabra, no vemos un final feliz. Esto enlaza nuevamente con la estructura, pues al contrario de lo que pasa en las obras clásicas, el final hace que la obra pierda su linealidad en la narración y tienda más hacia un esquema circular, más propio de los autores absurdistas. Tampoco el registro lingüístico y el comportamiento de los personajes se ajusta a los presupuestos clásicos.

5. BIBLIOGRAFIA

- ALBEE, Edward. ¿Quién teme a Virginia Woolf?. Ed. De Alberto Mira. Catedra. Madrid, 1997.
- VITO PANDOLFI. Història del teatre (vol.3) Instituto del teatro. Diputación de Barcelona, 1994
- MIGNON, Paul–Louis. Historia del teatro contemporáneo. Ed. Guadarrama. Madrid, 1973.
- JOHANN WOLFGANG VON GOETHE. Fausto. Ed. De M. J. González y M. A. Vega. Cátedra. Letras Universales. Madrid, 1998.