

## ALBEE, EL HOMBRE QUE PERDIÓ UN PREMIO

**M**AYO nos trae, en los Estados Unidos, la lotería de los Premios Pulitzer para recompensar las mejores realizaciones en el campo de la literatura y el periodismo. El premio Joseph Pulitzer no es ni mejor ni peor que otros premios de esta especie, y en los Estados Unidos la especialidad de novela es un cebo formidable para productores cinematográficos. Un nombre desconocido puede saltar al primer plano de la actualidad de la noche a la mañana por obra y gracia de esta recompensa, llevada casi inmediatamente a la pantalla. El último y notabilísimo ejemplo de este fenómeno ha sido la novela de Lee «To Kill a mockingbird» que, dicho de paso, le ha valido a Gregory Peck el Oscar 1963 de interpretación.

William Faulkner ha sido otro agraciado en 1963, de modo póstumo, con su obra «The Reivers». Otra recompensa póstuma ha ido a parar a la obra poética de William Carlos Williams, fallecido el cuatro de marzo. El galardón en fotografía ha sido concedido a Héctor Rondón, de La República de Caracas por esa conmovedora fotografía de un sacerdote auxiliando a un herido en los disturbios de Puertocabello. El Chicago Daily News ha conseguido el Pulitzer por tercera vez, gracias a una serie de artículos sobre el problema complejo y aquí siempre actual del control de la natalidad.

Pero la atención máxima en 1963 se la ha llevado no un ganador sino un perdedor. Edward Albee es un auténtico rebelde. Y en esto de los premios también se ha salido con la suya, es decir, se ha apartado de la norma, ha quedado al margen de lo establecido, ha ido contra las costumbres.



Albee debe haberse sentido profundamente halagado... Por primera vez en más de diez años el premio Pulitzer de drama ha quedado desierto. Los dos jueces —con voto consultivo, meramente— recomendaron la obra de Albee «Who's afraid of Virginia Woolf?». Pero el comité del premio, Columbia University, ha prescindido de esta opinión. Y ambos jueces, John Mason Brown y el conocido crítico teatral John Gassner, han renunciado a sus puestos. «Este ha sido un caso de consejo sin obediencia», ha dicho Brown aludiendo al título de la novela «Advise and consent» que Walter Pidgeon ha popularizado ya en el cine (1).

Edward Albee ha perdido el premio Pulitzer. El hecho es sintomático. Tanto que uno se resiste a no comentarlo despacio porque la actitud de los miembros del comité ha sido compartida por gran parte de la opinión pública norteamericana. Las cinco obras de Albee, que hemos de comentar en seguida, son agrias, tremendamente satirizantes. Y de una fuerza demoledora que, efectivamente, ha conmovido los cimientos de una sociedad conservadora hasta la ceguera, en la que por lo visto es pecado de lesa majestad hablar claro o rebelarse. Cuando la sátira viene de un hombre bien dotado, de un autor dramáticamente sobresaliente, entonces los efectos son formidables. Edward Albee adopta ante este conformismo comodón y fácil una actitud absolutamente rebelde. Así han salido, en primer lugar, «The Zoo Story», más tarde «The American Dream» y por fin esta obra rechazada para el Pulitzer, «Who's afraid of Virginia Woolf?». De cualquier modo, con premio o sin él, Albee se perfila ya, al cabo de cuatro años de escritor dramático, como un momento importante en el teatro norteamericano. Alguien ha dicho que «a juzgar por la experiencia que está empezando a acumular, la experiencia de Albee en la escena puede ser tan significativa como la que representaron en su momento la venida de O'Neil o la de Tennessee Williams (2).

---

(1) «Pulitzer Prizes Awarded», en The Courier-Journal, Louisville, Ky., martes 7 de mayo de 1963, pág. 1.

(2) «Who's afraid of Virginia Woolf?», por el crítico teatral de Theater Arts, noviembre 1962, pág. 10.



## Quién es Albee

Edward Albee nació en Washington D.C. el 12 de marzo de 1928 y fue adoptado a las dos semanas por Reed y Francis Albee. El hecho es importante. Como el mismo Albee ha dicho más tarde «no guardo resentimiento contra mis padres adoptivos sino contra mis padres naturales por abandonarme» (3). Gracias a la situación económica desahogada de su nueva familia, Albee tuvo una educación intelectual sin problemas —sin problemas de dinero, quiero decir, pues los estrictamente escolares fueron abundantes—. Su carácter tuvo la culpa. Después de graduarse en Choate ingresó en el Trinity College: tras año y medio fue expulsado por su asiduidad en faltar a clase.

«Entonces llegó la serie de empleos que parece ser indispensable en todo escritor americano. Albee trabajó de botones en una oficina, más tarde vendió discos y libros. Durante dos años, de los 26 a los 28 de edad, repartió telegramas para la Western Union» (4). En realidad, hizo todo esto porque quiso, pues deseaba independizarse. A pesar de haber podido vivir sin complicaciones, no aceptó la seguridad social que le brindaba su familia, bien establecida, y siguió por su cuenta su propio sendero. «Desde entonces Albee se convirtió ya en el agrio y malhumorado joven escritor que es ahora» (5), en un «angry young man» para usar la expresión original.

En cierta ocasión, en una fiesta dada en la Casa Blanca, Ethel Kennedy, la esposa de Robert, le preguntó algo destempladamente: «¿Qué sentido tiene el escribir dramas tan sucios y deprimentes? Creo que nunca asistiré a ninguna de sus representaciones». Albee no se inmutó y contestó educadamente, con una sonrisa: «¿Cómo está Vd? Creo que nunca asistiré a ninguna de sus representaciones» (6)

Albee es piedra de escándalo. Ensalzado por unos y detestado por otros, una cosa es al menos evidente: su presencia en la actual escena

---

(3) Melvyn Gussow, «Albee: Odd man in on Broadway», Newsweek, 4 de febrero de 1963, pág. 51.

(4) *Ibíd.*

(5) *Ibíd.*, pág. 49.

(6) *Ibíd.*



americana es tan significativa ahora como lo fueron las de Miller y Williams en los años cuarenta. Y si entonces William Inge y Paddy Chayefsky compartieron con los dos «grandes» del teatro americano el monopolio de Broadway, hoy no hay quien se perfile como posible competidor de Edward Albee.

Albee trabaja deprisa. Esto de suyo no es un defecto, no tiene por qué serlo: más de uno lo ha comprendido. Se trata de una modalidad, una faceta literariamente temperamental que hay que vigilar cuanto se quiera pero que es estúpido tratar de violentar. Después de todo cada cual no escribe como quiere sino como puede... Albee ha escrito cinco obras de teatro, las cuatro primeras de un solo acto, la quinta de tres horas y media en la escena. La primera es «The Zoo Story», la última «Who's afraid of Virginia Wolf?», perdedora del premio Pulitzer 1963. Esta, por ejemplo, está escrita en dos meses y medio, la primera en dos semanas. La sola preocupación de Albee es la espontaneidad. «Lo último que querría es el intentar escribir 'como yo'. Véase lo que ocurrió a Hemingway cuando empezó a pensar que era Hemingway. A mí me gusta sorprenderme a mí mismo cuando escribo» (7).

Ya está, pues, analizada brevemente, la circunstancia de Albee. Veamos ahora, una por una, las cinco obras, para hacer al final algunas reflexiones o, hablando en términos matemáticos, sacar factor común a los cinco pasos dramáticos que hasta el momento constituyen la carrera literaria de este hombre que ha perdido un premio...

### *The Zoo Story*

Estrenada en el Schiller Theater Werkstatt, de Berlín, en la noche del 28 de septiembre de 1959. La primera representación en los Estados Unidos fue el 14 de enero de 1960, The Provincetown Playhouse, New York City.

«Poco después de que «The Zoo Story» estuvo terminada, y mientras era leída y educadamente rechazada por un cierto número de productores neoyorkinos, fue a parar una copia de ella a William Flanagan, compositor y buen amigo mío: Flanagan la envió a David Diamond, otro

(7) *Ibid.*, pág. 52.



compositor americano residente en Italia; Diamond a su vez la envió a un actor suizo amigo suyo, Pinkas Braun; a Braun le gustó, grabó una cinta magnetofónica leyendo él mismo los dos papeles y la envió a Mrs. Stefani Hunzinger, que dirige el departamento de drama de S. Fischer Verlag, importante casa editorial de Frankfurt; ella envió la obra... bien, a través de ella la obra llegó a representarse... (8).

Albee estuvo en el estreno, aun sin entender una palabra de alemán.

«The Zoo Story» es la confrontación violenta de dos posturas ante la vida que, en el fondo, tienen de común más de lo que se piensa. Jerry se encuentra a Peter en un banco del parque, Peter hace sus buenos dieciocho mil dólares al año, trabaja en una editorial, tiene mujer, dos hijas, dos gatos y dos loros, y un apartamento suficientemente confortable» (9). No se puede quejar, después de todo. Jerry es un pobre diablo: vive en una buhardilla y todo su ajuar se reduce a «sus artículos de aseo, algo de ropa, un hornillo que no sé ni para qué lo tengo, un abridor de los de llave, ya sabe; un cuchillo, dos tenedores, dos cucharas, una grande y otra pequeña; tres platos, una taza, una salsera, un vaso para beber, dos marcos de cuadro, ambos vacíos, ocho o nueve libros, una baraja con dibujos pornográficos, una vieja máquina de escribir Western Union que no escribe más que mayúsculas...» (10).

Jerry se encuentra a Peter una tarde de domingo. Aquel banco es poco menos que propiedad de Peter, pues allí se pasa con frecuencia grandes ratos leyendo apaciblemente. Jerry, pues, hoy le resulta poco menos que un intruso. Y un intruso, además, que busca conversación, que no para hasta que pega la hebra. A Peter le fastidia pero pronto renuncia a su lectura y se presta a la charla: en el fondo es un buen hombre, y lo suficientemente inteligente para darse cuenta de que Jerry «necesita», imperiosamente, hablar. Y Jerry habla y habla y habla. Se desahoga, satisface por completo la humana necesidad de comunicarse. Es decir, por completo solamente de momento. Pues en seguida cae en la cuenta, «en el sangriento climax de drama», como ha dicho Thom Pridaux, «que, dolorosamente, el intento de los seres humanos por comunicarse es un fracaso» (11). Llega entonces la hora de la violencia: una disputa banal,

---

(8) Edward Albee, «The Zoo Story, The Death of Bessie Smith, The Sandbox». Three Plays introduced by the Author. Coward-McCann Inc. New York, 1960, págs. 3-4.

(9) «The Zoo Story», págs. 17 ss.

(10) *Ibid.*, pág. 27.

(11) Tom Pridaux, «The Albee Attitude», *Life*, 14-XII-1962, pág. 110.



pretendida, provocada sañudamente, acerca del usufructo del banco de la lectura. Peter se resiste a discutir, Jerry le insulta, le reta porfiadamente. Y Peter no tiene más que defenderse. Jerry saca un cuchillo, se produce el forcejeo y el arma acaba por introducirse en el pecho del agresor. Jerry, después de todo, muere contento, invocando a Dios. Y en el fondo, compadecido de Peter. Por fin le ha comprendido, pues también Peter, bajo su apariencia mediocre y despreciable, sabe luchar para defender lo que es suyo. Peter es un «square», de esos a los que Jerry «desprecia», esos seres de mente cuadrículada y de los que no obstante tiene que compadecerse, porque a fin y al cabo ellos también sufren» (12). Por eso decía al principio que Peter y Jerry tienen en común más de lo que parece: descubrir esta realidad es lo que pacifica a este pobre diablo en la hora de su muerte. Y acaba dando las gracias a su propio verdugo. «Gracias, Peter. Esto es todo lo que quiero decirte ahora: muchas, muchísimas gracias» (13).

No es extraño, como explicaré más adelante, que «The Zoo Story» haya encontrado en los Estados Unidos la oposición que ha encontrado. El teatro de Albee no es fácil de entender. Y una vez entendido, resulta sobre todo difícil de aceptar. Por eso están los que no lo aceptan porque no lo entienden y los que lo entienden y lo rechazan —porque les ataca—.

El afán de comunicación total es típico de Albee, como es típico en general en casi todos los autores de la «Beat Generation» (14), en la que Albee puede ser perfectamente encuadrado. Así lo han visto, por ejemplo, el ya citado Tom Pridaux, y también Catherine Hughes, autora de un acertado ensayo sobre nuestro autor (15). Luke Grande, igualmente, ha escrito también certeramente acerca de este problema de la comunicación: pero sus consecuencias han sido diversas. Para él Albee es más bien un exponente del teatro existencialista «por la necesidad de los personajes por establecer su propia identidad por medio de la comunicación interpersonal; por la imposibilidad de esa comunicación; por lo absurdo

---

(12) Javier Coy, «Jack Kerouac profeta de la Beat Generation», Punta Europa, Madrid, febrero 1963, pág. 66.

(13) «The Zoo Story», pág. 60.

(14) Javier Coy ofrece, en el artículo ya citado en la nota 12, un excelente resumen de la llamada Beat Generation. A él me remito. Punta Europa, febrero 1963, págs. 56-67.

(15) Catherine Hughes, «Edward Albee», The Critic, febrero-marzo 1963, pág. 17.



de la existencia» (16). En este mismo contexto se mueve Melvyn Gussow cuando, hablando de Albee, de Jack Richardson, de Jack Gelber y Arthur Kopit, dice que «los cuatro han sido incluidos en el llamado 'teatro del absurdo', etiqueta que agrupa ahora a casi todo dramaturgo bien dotado en el mundo literario de hoy» (17).

Que Albee pertenezca o no al teatro existencialista es materia discutible. A mí, personalmente, me parece más bien una interpretación excesivamente simple y fácil. Hoy hay críticos que apenas encuentran en los textos palabras como «aislamiento», «angustia» o «vida incoherente», ya han clasificado de buenas a primeras al autor objeto de su estudio: existencialista. Pero todos sabemos que las apariencias pueden engañar: Camus fue un ejemplo clamoroso de las consecuencias a que conducen prejuicios y clasificaciones simplistas (17 bis). El tono de las obras de Albee es absolutamente diverso al existencialista —pero esto lo hemos de estudiar más adelante, porque es efectivamente uno de los factores comunes a sus cinco obras—.

«The Zoo Story» es realmente una pieza vigorosa, a pesar de su brevedad. Está bien construida, es profunda, certera. Y les duele en carne viva a los que todavía no quieren tomar vacunas de conformismo para inmunizarse contra sinceridades dolorosas.

Deprimido y desesperado, Albee la terminó en dos semanas, un par de meses antes de cumplir los treinta años. «It was a gesture for myself», ha dicho Albee. Realmente, en aquellos momentos, Albee necesitaba «una pirueta para sí mismo» (18). El papel del manuscrito se lo llevó, sin más, de la Western Union donde trabajaba: papel largo, de color beige, como los telegramas. Y que llegó a albergar un contenido tan doloroso también como ciertos telegramas...

---

(16) Luke Grande, «Existencialism in modern drama», *The Critic*, abril-mayo 1963, pág. 37.

(17) *Newsweek*, número citado pág. 49.

(17 bis) Me refiero al hecho de que Camus fuera incluido en la corriente existencialista cuando los datos que se adujeron para ello respondían en él «más a una crisis personal que a una tendencia de grupo», Charles Moelle: ha rescalado a Camus del pozo oscuro del existencialismo... Véase el tomo I de «Literatura del s. XX y cristianismo», Gredos, Madrid, 1958.

(18) *Ibid.*, pág. 52.



Entre «The Zoo Story» y «The American Dream», Albee tuvo un extraño interludio. El año 1959 no fue muy pródigo, que digamos, en la producción teatral de este angry young man. «The Death of Bessie Smith» tuvo su estreno en Berlín el 21 de abril de 1960, en el Schlosspark Theater. Y «The Sandbox» fue estrenada también en abril de 1960, el 15, en la Jazz Gallery, New York City.

Empezando por esta segunda, «The Sandbox», hay que decir que se trata de una pequeña obra de teatro, de catorce minutos en la escena. Una obrita de esas que se publican ni más ni menos que «por ser vos quien sois». Sin el nombre de Albee en la cubierta este drama no hubiera significado nunca nada para nadie. Confirma, efectivamente, esta publicación, la triste realidad de esa feria de las vanidades en que a veces se convierte el mercado literario: verdaderos mamarrachos bajo un nombre consagrado; obras auténticas de arte olvidadas, tristemente, porque el autor no es nadie. Uno no se queja de que se publiquen ciertas cosas; uno se queja —amargamente— de que no se publiquen otras y de que el principiante, prometedor a veces, se vea relegado a la triste imposibilidad material de publicar.

«The Sandbox» es una obra de encargo. Las circunstancias en que fue escrita me dan la razón en lo que voy diciendo. «The Sandbox» fue escrita para complacer a una comisión del Festival de los Dos Mundos. «Querían un drama breve para el programa del Festival de Verano de Spoleto, Italia —donde por cierto no llegó a representarse—. Yo estaba entonces trabajando en un drama más largo, «The American Dream»; y de momento lo dejé a un lado. Para esta nueva obra, «The Sandbox», saqué simplemente algunos de los caracteres de «The American Dream», y los coloqué en una situación diversa pero al mismo tiempo en relación con los de la obra que estaba escribiendo, solo que en una acción más breve. Estos tipos parecen felices en un escenario al aire libre, en «The Sandbox», y tengo la esperanza de que no se hayan echado a perder después, al volverlos al interior de un monótono apartamento» (19).

Efectivamente, estos mismos personajes, «con sus temperamentos va-

---

(19) «The Zoo Story», pág. 5.





cuos y preseniles» (20), habrán de poblar las páginas de «The American Dream». Allí los comentaremos más por menudo.

La obra, por tanto, es un puro compromiso —un compromiso que, después de todo, no sirvió para nada—. Su no representación no habla sino del buen sentido de los jueces de Spoleto. Albee se quitó de encima un encargo fastidioso. Y uno piensa que quizá fuera esto, simplemente, lo que el autor pretendiera. Porque no tiene sentido el hacer obras de arte en este plan: uno se encarga un traje, unos zapatos o un buen sombrero. Encargar un drama no deja de ser chocante, pues se invierten los términos. Habrá novelas, dramas o poesía que, al acabarse, encajen espontáneamente dentro de las tendencias de ciertas Empresas Concurseriles. Pero que sea la Empresa de Premios la que trate de modelar a los creadores, ciertamente es algo absurdo.

«The death of Bessie Smith» es también una obra mediocre. La anécdota es histórica: una cantante negra de blues se desangra estúpidamente a las puertas de un hospital blanco, tras un accidente de automóvil. Un interno y una enfermera siguen discutiendo sus propios pequeños problemas mientras fuera ha muerto Bessie Smith. En otro hospital, en el que previamente pidieron asistencia, también se la negaron por la misma razón: hospital de blancos.

No me interesan las ramificaciones sociales y aun humanas implicadas en semejante situación. Porque no es este el lugar y porque después de todo un extranjero es siempre mal juez en casa ajena. Este de la segregación racial es problema complejo, con muchos años a cuestas y que son los americanos, sin interferencias de fuera, los que lo han de solucionar. Uno se limita a observarlo, a no comprenderlo y a respetarlo en silencio... De cualquier modo, «The Death of Bessie Smith» es una pieza teatral mediocre. Mal construída, sobre todo. Cuando ciertas escenas pueden permutarse sin afectar al conjunto, esa obra está mal hecha. Pues en teatro el orden de los factores siempre debe alterar el producto. Cada escena, como cada capítulo en la novela, debe determinar las siguientes: sólo así el dinamismo de la obra resulta intrínseco, es decir, queda producido por la acción misma y no por la voluntad del autor. —Y al decir esto no me refiero a un orden meramente material, sino al estrictamente formal—. Además, esta obra tiene unos personajes que resultan estereotipa-

---

(20) *Ibid.*, pág. 143.



dos y faltos de vida. Son más bien muñecos, prototipos que reaccionan como está presupuesto que deben reaccionar. Hechos también de encargo, o para decirlo en términos aquí familiares, «prefabricados». De todas formas la obra conserva el «aire» de Albee. Whitney Balliet, del *New Yorker*, lo ha dicho certeramente: «'The Death of Bressie Smith' es un fracaso... pero lleno de la inconfundible destreza de Albee: su sonido extraño, su intención, altamente moralizante, su sentido cómico y su gran estilo» (21).

Estas son las dos obras de teatro que Albee produjo en 1959. El extraño y más bien mediocre interludio con el que el autor se entretuvo mientras nos daba su segunda obra importante: «The American Dream».

### *Pesadilla americana*

«The American Dream». Más que ante un sueño estamos aquí ante una pesadilla de la mejor especie. Las características de esta obra, el tono en que está escrita, corresponden perfectamente a las que definen muchas de las páginas de Kafka o parte de la pintura de Dalí. Nitidez de observación, no conexión lógica en la sucesión de las escenas y ese sometimiento de impotencia que tenemos siempre en las más fuertes de nuestras pesadillas. «The American Dream» es una denuncia tremenda. «La obra es un examen de la situación americana, un ataque a la sustitución de valores artificiales en vez de valores reales en nuestra sociedad, una condena a la complacencia, la crueldad, la vacuidad y el vicio; es una postura definida contra el fingimiento que se enseñorea por completo de esta tierra nuestra» (22). Con estas intenciones en cartera, no es de extrañar que la obra resulte dolorosa. Pero no deberíamos olvidar que «hay que levantar las losas y airear los sepulcros. La pasión estancada, se corrompe; en cambio el vicio, evidenciado, huye» (23). Eso pretende Albee. Y lo consigue.

Albee se pregunta si su drama es ofensivo. Y se contesta: «Al menos,

---

(21) Whitney Balliet, «Off Broadway», *The New Yorker*, 11-III-1961, pág. 114.

(22) Edward Albee, «The American Dream», Coward-McCann Inc. New York, 1960, pág. 8.

(23) Introducción a «Nudo de Viboras», de François Mauriac. En «Premios Nobel de Literatura II», José Jans, editor, Barcelona.



eso espero. Mi intención ha sido ofender —al mismo tiempo que divertir y entretener—. ¿Es el drama nihilista, inmoral, derrotista? Bien, permítaseme contestar a esta impugnación diciendo que el drama es una pintura de nuestro tiempo —como yo lo veo, por supuesto— (24). Y no seamos fariseos y no apedreemos en seguida, con aparatosos rasgones de vestiduras, a esta sociedad específica de la que el drama ha salido. El que de nosotros esté sin pecado... puede empezar. Sociedad norteamericana o sudamericana, europea o australiana: quien no albergue en su seno «la compiacencia, la crueldad, la vacuidad y el vicio», aquella sociedad que no sustituya valores reales por prendas de escaparate, que arroje la primera piedra. Antes de empezar haremos examen de conciencia. Y nos iremos retirando uno a uno, empezando por los más viejos. Este drama nos afecta a todos...

Los personajes en «The American Dream» son el Padre, la Madre, la Abuela, Mrs. Barker —una visita— y el Joven. En mayúsculas, pues son símbolos. El Padre es un hombre sin ninguna clase de personalidad, un auténtico guiñapo irresoluto y maleable. Durante toda la obra se limita exclusivamente a corroborar, una tras otra, todas las opiniones de la Madre. La Madre es impositiva y tenaz, hipócrita, absurda. El Joven aparece ya entrado el drama: musculoso y deportivo, bien parecido «Pulcro, insultantemente saludable de modo típicamente americano. Buen perfil, nariz recta, ojos inocentes y una sonrisa maravillosa» (25). Pero al mismo tiempo de una vacuidad intelectual absoluta. Cuando la abuela le propone trabajar en el cine, él contesta: «Sí, ¡cómo no! Yo debería estar en el celuloide. Arriba, en la pantalla plateada...» (26). Es su sitio —si entendemos por cine, también ahora, la sustitución de valores reales por viscosidades de escaparate—.

Estos son, pues, aquellos caracteres que vimos en embrión en «The Sandbox». Los mismos, si sustituímos a la visita de ahora por el músico estrafalario de entonces. Alrededor de ellos se construye aquí la sátira formidable que Albee edifica. «La única en la familia con imaginación y gran espíritu es la abuela, cuyo secreto estriba en su 'falta de sentido de la proporción'» (27).

---

(24) «The American Dream», pág. 8.

(25) *Ibid.*, pág. 70.

(26) *Ibid.*

(27) Henry Hewes, «On our bad behavior», *Saturday Review*, 11-11-1961, pág. 54.



La Madre, con suficiente inteligencia para darse cuenta de su fracaso, no quiere reconocerlo. «No pensaré acerca de ello y así me olvidaré. Y de esta forma siempre tendré la razón» (28). Es la táctica del avestruz. La Abuela lo confirma, cuando en las líneas finales de la obra, todos están aparentemente satisfechos. Pues por fin se han librado de la vieja y han conseguido a cambio a ese otro muchachote fuerte, sano y estúpido, de buen parecer y de tan pobre ser, «el sueño americano». Ella, la única viva en esa familia lastimosa, exclama: «Por tanto dejemos las cosas como están ahora... mientras todos son felices... mientras cada cual ha conseguido aquello que deseaba... o mientras han conseguido aquello que creían desear» (29). Es el final de la obra. La complacencia y la autosatisfacción se mantienen todavía en esta sociedad, en cualquier sociedad. El propósito de Albee queda plenamente conseguido: «Espero que esta obra sea algo más (que una mera denuncia de realidades desagradables). Espero que este drama trascienda el aspecto personal y privado, y tenga algo que ver con la angustia de todos nosotros» (30). Sinceramente, algunos críticos «americanistas», los que se sienten heridos en sus exclusivos sentimientos patrióticos o nacionalistas, resultan así absolutamente miopes. Esta obra —lo repito, pues me parece importante— nos afecta a todos. En su alcance universal estriba parte de su grandeza. Y los que se ofenden porque aparentemente el drama presenta excesivos males, una visión cargadamente negativa de esta sociedad americana en que nos movemos, están demostrando varias cosas: la más simple de ellas es que no han entendido la obra.

La fuerza del drama es tremenda. Su sentido satírico, es destructor. Pero tengamos en cuenta de nuevo que el vicio, evidenciado, huye. No hay nada como la honradez, aunque resulte desesperada como la de Camus. En el fondo, el contenido sustancial de las obras de Albee es por lo general absolutamente positivo. «The American Dream» es un buen ejemplo de ello. No es sacar a la luz los trapos sucios que a cualquiera ofenden. Es sencillamente denunciar la complacencia en ellos, la oculta complacencia del que está viviendo de prestado, de fachada. Y se cree que con eso cumple. Contra esta clase de hipócritas, de sepulcros blanqueados, van dirigidas las páginas de este joven dramaturgo. Su formi-

---

(28) «The American Dream», pág. 53.

(29) *Ibid.*, pág. 93.

(30) *Ibid.*, pág. 8.



dable sentido del humor hace todavía más temible su sátira descarnada, violenta, malhablada y en ocasiones casi feroz. Este es para él un tema absolutamente personal, que le ha herido en carne viva: en su propia carne y en su propia sangre... Por eso es algo más que un juez, como algún crítico le ha echado en cara. «No sabíamos —ha dicho— que ahora la misión del artista sea la de erigirse en juez de la sociedad» (31). Albee no se erige en juez de nadie, sino en juez de sí mismo. Trata de airear y solventar sus propios problemas. Si da la casualidad de que esos mismos asuntos son también de la incumbencia de otros, eso ya es otra cuestión. Albee busca desesperadamente la honradez... Aunque de rechazo se desmoronen los tinglados del vecino.

### *Miedo, violencia y verdad*

La polémica suscitada al socaire de la última obra de Albee ha sido extraordinaria —y es natural que así haya sido—. La obra, «Who's afraid of Virginia Woolf?», fue estrenada en Nueva York la noche del 13 de octubre de 1962, en el Billy Rose Theater. La intensidad del drama es tal que requiere dos compañías distintas en sus representaciones de tarde y noche. La acción, en una pequeña ciudad universitaria del Estado de Nueva Inglaterra. Y los personajes son cuatro. El tiempo de representación, tres horas y media.

George y Martha están casados desde hace veintitrés años, ella hija del Rector de la Universidad y él profesor en el Departamento de Historia. A las dos de la madrugada vuelven de un party que ha dado el Rector para fomentar el mutuo conocimiento y buenas relaciones entre los miembros del claustro de profesores. Hasta aquí todo está bien. Todo está perfectamente bien.

Martha, al llegar a casa, sigue bebiendo. Y surge en seguida una discusión banal sobre una película de Bette Davis, de cuyo título no puede acordarse. Georges transige... porque desgraciadamente tampoco él puede recordar el título de la película en cuestión. De cualquier forma, George

---

(31) Alfred Chester, «Edward Albee», *Commentary*, ab il 1963, pág. 301.



sólo pretende una cosa: tener la fiesta en paz y retirarse a descansar. La noche ha sido laboriosa y ya es tarde. Pero Martha anuncia que no, que no pueden irse a dormir porque tienen invitados, Estupor. Es inútil que George objete todo lo que hay que objetar: la hora, lo extraño de la invitación, el cansancio previo... el alcohol ya ingerido. Además, ¿quiénes son esos huéspedes? Nick y Honey, recién llegados desde una ciudad del Oeste. El padre de Martha, el Rector, le ha aconsejado a ella que sean amables con los dos nuevos y algo desorientados miembros de la Universidad. Pero una cosa es ser amable y otra invitarles a esas horas, en esas circunstancias...

Y llegan Nick y Honey. Nick, veintiocho años, bien parecido, profesor en el Departamento de Biología. Honey, su mujer, veintiséis años y como verá el que siga leyendo, una rubia algo enclenque y medio boba. También ellos vienen del party y también ellos acusan los efectos de la bebida. Nada excesivo todavía, desde luego; simplemente, suficiente. Quizá un poco más que suficiente... Honey pide un brandy y Nick cualquier cosa, con hielo. Se sientan, porque lo necesitan. Y en este preciso instante, apenas diez minutos desde el comienzo de la obra, estalla la tormenta. Una tormenta que no cederá un segundo hasta el último minuto de la representación. Un chubasco violentísimo, venciendo miedos oscuros, en busca de la verdad. Miedo, violencia y verdad. La violencia vence al miedo: y la verdad se impone. Es el fin de la obra. La fuerza enorme de dos almas atormentadas, autoengañadas. Miedo a encararse con una verdad que, a pesar de todo, desean. El drama concluye tras un recorrido agrio, salvaje a ratos, grosero, procaz, trágico y cómico, aparentemente inmoral y repugnante... pero sincero. Esa es la meta: la total clarificación de una vida montada sobre un andamiaje de embustes, de cartón piedra, purpurina y cobardía. «Acomodación, maleabilidad, hipocresía... estas son cosas que se respiran en nuestro ambiente, verdad?», dice George en un momento determinado (32).

Vemos, pues, el punto de partida y el de llegada: el recorrido es largo, tres horas y media. Tres horas y media de discusión continuada. Tres horas y media que son una auténtica galería de palabras y acciones obscuras, de insultos y golpes, de rebeldía enorme y desenfrenada contra una situación que tan sólo se vence por la violencia. Martha y George se mor-

---

(32) Edward Albee, «Who's afraid of Virginia Woolf?», Atheneum, New York, 1963, pág. 102.



tifican hasta lo inverosímil: pero salen liberados, purificados de veintitrés años de mentira, mediocridad y fracaso, en los que «verdad y mentira, George: tú no sabes la diferencia» (33). Ahora sí; ahora ya se sabe la diferencia. Ahora «se quiere» saber la diferencia, aunque resulte doloroso. Antes no se veía ni se quería ver. «Sabes lo que está pasando en la cocina?», le pregunta George a Honey. Pero a Honey le trae más cuenta no enterarse: «No quiero saber nada», contesta (34). Esta situación ha terminado. «Game of truth», el juego de la verdad, titulaba Melvyn Gussow su artículo dedicado a reseñar el estreno de este quinto drama de Albee (35). Gussow llegó, efectivamente, al fonde del problema. Pues el problema en este drama enorme, en este drama «apasionadamente cómico, apasionadamente tenso, apasionadamente sincero, apasionadamente hiriente» (36), la clave del enigma aquí, está en esta búsqueda violenta y decidida de una simple realidad que a veces es sangrienta: verdad. La Verdad.

La grandeza de la obra es extraordinaria; su fuerza, increíble. Pero una vez más se ha demostrado que hay quien teniendo oídos para oír, no quiere oír, no oye. A Albee le han acusado de obsceno cuando es un hombre de un sentido moralizante extraordinario; le han llamado malhablado cuando en la obra «la abundancia de palabrotas es mucho menos significativa que el espectáculo de dos almas atormentadas» (37); le han tachado de inmaduro, los oficialmente maduros, porque denuncia los pecados ocultos, la hipocresía, la aceptación de ellos y el conformismo, y la vulgaridad del que se regodea en el vicio y piensa que es un justo porque no lo ven.

Estamos, ahora sí sin reservas, ante una obra de primera categoría. Todas las esperanzas que Albee hizo concebir en sus cuatro primeros dramas, alcanzan aquí realidades grandiosas. Dios quiera que este hombre no se ma'ogre, pues si cuaja definitivamente le ha nacido al teatro norteamericano una figura de magnitud sobresaliente.

«Who's afraid of Virginia Woolf» —ya lo hemos dicho— ha suscitado una polémica extraordinaria, renovada ahora, durante el mes de mayo, a raíz de la negativa de Columbia University para otorgarle el Premio

(33) Who's..., pág. 202.

(34) Who's..., pág. 178.

(35) Newsweek, 29-X-1962, pág. 52.

(36) Theater Arts, noviembre, 1962, pág. 10.

(37) América, 107 (1962), «Theater» by Theophilus Lewis.



Pulitzer de drama 1963. El *Courier-Journal* de Louisville escribía en un editorial, al día siguiente de que la decisión del Jurado se hiciera pública: «Méritos y controversia señalan la concesión de los Premios» (38). Y el *Chicago Tribune* comentaba, no sin ironía, las razones alegadas para este boicot literario. «El Jurado del Premio Pulitzer se supone que ha de escoger una obra que represente de modo notable el valor y poder educativo de la escena» (39). Ahora bien, concedamos que haya diferencias de opinión desde este punto de vista educativo, o de lo que por esto se entiende. Lo que Claudia Cassidy se pregunta es, aun en este contexto puritano, qué valor educativo y teatral pueden tener premios dramáticos de años anteriores, como «Estado de la Unión», «Picnic», «Harvey», «Cómo triunfar en los negocios sin esfuerzo», comedietas fáciles en su mayoría.

Es inútil por lo imposible —y por esto ni siquiera lo he intentado— dar una visión completa del proceso total, del desarrollo escena tras escena, de este drama doloroso y gozoso a un tiempo. Necesariamente he presentado las cosas en esquema. Y más que resumir su argumento, he intentado interpretarlo y valorarlo. De otros méritos y calidades de esta obra importante pienso dar cuenta en seguida, en el párrafo siguiente. Pues tras este recorrido individual, obra por obra, querría ahora atar cabos sueltos y, como dije al comienzo, sacar factor común sobre las que me parecen características fundamentales en el teatro de Edward Albee.

### *Inventario, balance y resumen del ejercicio*

Albee ha escrito cinco dramas. Los hemos analizado uno por uno. En páginas anteriores he dicho en dos ocasiones que más adelante habríamos de aclarar un par de puntos: primero, la afiliación o no afiliación de Albee al teatro existencialista; la segunda, el por qué de la oposición tremenda que sus obras han encontrado en diversos círculos norteamericanos.

Son cuatro los apartados de esta síntesis final. En el primero de ellos, «Sol y sombra», se aclara el por qué de la resistencia furiosa y tenaz que Albee encuentra; el segundo y tercer apartados, aun con matices di-

(38) *The Courier-Journal*, Louisville, Ky. 9-V-1963, pág. 8.

(39) *The Chicago Tribune*, «On the Aisle», by Claudia Cassidy, 8-V-1963, sección 2, pág. 1.





versos, responden a la interrogante existencialista: pues nuestro autor tiene un contenido esperanzador y un sentido del humor que difícilmente se avienen con el teatro del absurdo. Por fin, en el cuarto párrafo de este inventario y balance final, hemos de hablar de un valor dramático de Albee que —convendremos— es importante. Vamos, pues, a desarrollar breve y lo más claramente posible estas cuatro ideas alrededor de las cuales establezco mi síntesis personal sobre los valores y deficiencias del modo de hacer teatro de este autor altamente interesante.

a) Sol y sombra

Para empezar, no me resisto a transcribir unas frases de Charles Moeller. «Algunos seres experimentan su vida como una realidad inagotable, mientras que otros la viven, hasta la angustia y el vértigo, como una sombra sin sustancia. Para unos es sol y carne, para los otros es sueño. Claudel, cantor del inmenso acorde de la creación, se alza de un lado; Calderón, poeta de «La vida es sueño», del otro. Para unos la solidez del «sentido» se impone como un punto de partida, mientras que para otros esta solidez es la tierra prometida que hay que alcanzar» (40).

Después de todo lo que llevamos dicho, no hace falta decir de cuál de estas dos vertientes cae Albee. Su teatro va en busca de sentido, de verdad, de honradez. Para él esta sociedad, a la que fustiga, no es ciertamente un paraíso. Es un infierno que hay que corregir. Y denuncia la hipocresía, el vicio, la mentira.

Por este papel acusador que Albee se adjudica —con todo derecho, pues él mismo es víctima de la situación— es fácilmente comprensible que el espectador medio, buen burgués y puritano, le resista. «Este es claramente un drama no apto para personas que viven en el lado luminoso de la vida y que prefieren no enterarse de lo que ocurre en las sombras» (41), ha dicho el crítico teatral del semanario América.

Y aquí, en los Estados Unidos, se vive y se quiere seguir viviendo en el lado luminoso de la vida. Como en toda sociedad bien establecida la prosperidad de los unos no quiere saber nada con la miseria, las dificultades, el aislamiento de los otros. La segregación racial, el control de la

---

(40) Charles Moeller, «Literatura del siglo XX y cristianismo», tomo IV, Gredos. Madrid, 1960, pág. 138.

(41) América, artículo y páginas citadas (nota 37).



natalidad, el alcoholismo, el divorcio, el lujo desenfrenado e insultante, el despilfarro hasta la estupidez, los sórdidos suburbios de todas las grandes ciudades, el gangsterismo y el juego... Aquí hay problemas también. Pavorosos, algunos de ellos. Albee los denuncia abiertamente. Vuelvo a insistir con todas mis fuerzas —pues lo contrario no sería ético ni honrado— sobre la universalidad de alcance de todos estos dramas: pues ¿en qué sociedad no se encuentran llagas, miserias e injusticia? Contra lo que Albee se revuelve furioso no es precisamente contra los problemas mismos sino contra aquellos que pretenden seguir siendo ciegos. Es más cómodo. Hoy hay aquí quien no quiere leer la prensa porque ya se sabe: amenazas inminentes y tremendas, tensión internacional, catástrofes y dificultades. Horizontes sombríos. «No leo el periódico porque pierdo la paz», se dice a veces. Sin caer en la cuenta de que si esta actitud fuera la oficial —que no la es—, pronto lo que se perdería sería la guerra. Una vez más, la táctica del avestruz. Aquí y en todas partes, insisto. Pues jugar al avestruz es pasatiempo favorito de la «sociedad». Esto, claro está, es a veces peligroso. Luis XVI, jugando al avestruz —o a la gallina ciega en el Triánón— se encontró descabezado... El desenlace fue normal.

Contra este conformismo suicida, contra esta autocomplacencia absurda, contra la hipocresía, la falsedad y el vicio. No es extraño que Albee sea ferozmente atacado. El papel de fiscal es hermoso y arriesgado, pero por lo general también resulta ingrato. Jesucristo acabó crucificado: el gran inconforme fue a la horca. Fuego he venido a traer sobre la tierra y, ¿qué más quiero sino que arda? El fuego arde a costa del que lo prende.

Albee, pues, se sitúa por principio en el lado sombrío de la existencia. Allí lo dejaron abandonado sus padres, sus propios padres. Él no hace más que sacar las consecuencias. Su postura es valiente y temeraria. De la sombra, Albee pretende llegar a la luz. Esto nos conduce espontáneamente a la segunda de sus características.

## b) Contenido positivo

Porque Albee tiene un mensaje que comunicar evidentemente positivo. Y precisamente por esta esperanza luminosa con que acaban algunos de sus dramas, es por lo que difícilmente es encuadrable en el existencialismo. Esperanza es palabra desconocida por todos aquellos que siguen las huellas del papa de Montmartre.



Albee denuncia los vicios de la sociedad en que vive. Pero para tratar de corregirlos. Para aplicarles un remedio conveniente, porque no olvidemos que «el vicio evidenciado, huye». El comienzo de toda corrección debe venir a partir del reconocimiento sincero de que se está en el error. Sin reconocerlas, las situaciones erradas no se corrigen. Sin decir que sí, humildemente, que aquello no puede seguir así, es radicalmente imposible que la conducta cambie. Luego, esa conducta cambiará o no cambiará: pero al menos no se confundirá lo bueno con lo malo, lo sano con lo enfermo, la virtud con el vicio. No perdamos el sentido ético más elemental, aquella norma de oro que ya descubrieron los hombres hace unos cuantos años: «haz el bien y evita el mal». Lo primero para evitar el mal es conocerlo y tenerlo por tal. «Hay que partir de este hecho: el teatro debe servir, fundamentalmente, para que la moral teórica y la moral práctica se conviertan en una sola, única y maciza moral» (42). La denuncia del existencialismo es prácticamente teórica, un callejón sin salida: el absurdo de vivir. Pero para Albee no es absurdo vivir. No es absurdo existir, en general. En este contexto es típico el ejemplo del interno del hospital blanco en «The Death of Bessie Smith». Vive en un pueblucho miserable, su trabajo es monótono y absurdo. Pero él no llegará a la conclusión de que su vida no tenga escapatoria posible... No, él «sabe» que su vida puede llegar a tener un sentido. Quiere irse a la España de la Guerra Civil, 1937: no porque tenga preocupaciones políticas sino porque desea auxiliar a miles de ciudadanos que mueren a diario por falta de asistencia médica suficiente y adecuada. Este médico no piensa que «la vida» es un absurdo. Tan sólo piensa que «su vida», su existencia concreta, en esa particular circunstancia de lugar y tiempo, es estéril. Por eso quiere evadirse, salirse de esa pobre realidad. Tiene esa esperanza y con ella vive. Un existencialista hubiera llegado a la conclusión de que ni aquí ni allí ni en parte alguna, esta vida puede tener sentido posible. La escapatoria es metafísicamente imposible. El confinamiento queda decretado. La consecuencia: náusea.

Con la misma perspectiva esperanzada termina el último y más importante de los dramas de Albee. Quizá el más negativo, en este sentido, sea «The American Dream». Pero también allí, aun con final descorazonador, el grito acusador, fuerte, violento, salvaje, queda proferido

---

(42) Adolfo Prago, «La cuestión está ahí», ABC, edición semanal aérea, Madrid, 30 de mayo de 1963.



Por todo lo que voy diciendo se comprenderá la miopía que suponen las observaciones de determinados críticos para quienes Albee es piedra de escándalo. «El teatro, como se ha dicho muchas veces, es en efecto un espejo de costumbres. Algunos han entendido esta expresión en sentido demasiado limitado: creen que quiere decir un 'modelo de buenas costumbres' y no una superficie azogada en la que se reflejan las costumbres. Admitiendo esta última interpretación, es claro que si las costumbres tienen granos, rojeces, llagas purulentas, aparecerán todos esos detalles inevitablemente más o menos repugnantes en las representaciones escénicas... ¿Están preparados todos los espectadores mayores de dieciocho años para asimilar, sin daño, las violencias que el teatro recoge de la vida y dispara contra una sala de butacs? La respuesta es fácil: no, no lo están. Y no lo están en gran parte por una razón muy sencilla: porque su óptica, formada por el hábito de una moral de teatro, les impide comprender que la representación dramática es hoy, más que nunca, el escaño de un fiscal acusador» (43). Después de todo es comprensible que haya muchos de esos espectadores. Se perdona. Pero la pregunta surge cuando interrogamos: ¿Están todos los críticos mayores de dieciocho años preparados...? A los hechos me atengo: no, no lo están. Muchos de mis lectores se sonreirán ante semejante conclusión. Yo no quito ni pongo, pues como dicen con gracejo inimitable los escolásticos medievales, «contra facta non sunt argumenta», no hay manera de rebatir los hechos. Hay críticos mayores de dieciocho años, e incluso mayores de cincuenta y ocho, que no saben —por lo visto— lo que llevan entre manos. Más les valiera asistir a una representación de Benavente o a las obras de Casona. La retina de esta especie de espectadores ya está tan hecha a obras de este tipo que no hay modo de infundir flexibilidad a su punto de mira.

De cualquier modo —y creo que me he extendido demasiado en estas consideraciones, que a pesar de todo me parecen importantes— el contenido esperanzado absolutamente positivo en el teatro de Edward Albee es factor importante. Aunque muchos no lo vean...

### c) El sentido del humor

Albee es un humorista extraordinario. Si el argumento recién explicado de su contenido esperanzado no acaba de convencer de que Albee no

---

(43) *Ibíd.*



puede ser llamado con justeza existencialista, creo que este matiz humorista de nuestro autor no puede ya dejar lugar a dudas. Albee no es existencialista: no tenemos más que fijarnos en el «tono» de sus obras. Ningún existencialista ha sido capaz de comprobar de modo sistemático el aspecto ridículo, gracioso o divertido de la existencia.

Las obras de Albee son divertidas. El autor tiene un instinto extraordinario ante el ridículo. Distorsiona de tal forma ciertas situaciones, que es imposible contener la carcajada. Hay numerosos pasajes de sus piezas de un sabor marcadamente codornicesco. Albee hace reír pero él jamás sonríe. Albee es un humorista de pura cepa: para él, como para todos los grandes humoristas, el humor es una cosa muy seria. Lo es, no cabe duda. Dice verdades de a puño de tal forma que el espectador se ríe. Pero en seguida llega el examen de conciencia: y tras las risas llegan las lágrimas. Quien no es capaz de captar el trasfondo de verdad que el chiste encierra, ese no tiene sentido del humor. Ese tal piensa siempre que no es formal andarse con chirigotas, que está fuera de lugar la broma, que la vida es seria. Sin darse cuenta de que el humorista es de la misma opinión: la vida es pero que muy seria. Por eso el humorista resulta divertido: se ríe hasta de esa seriedad para no dar a entender que en realidad se está ahogando... Reírse de ella no es despreciarla: en el fondo es tan sólo supervalorarla. Realmente, no hay nada tan aburrido como un hombre sin sentido del humor. Yo, que he conocido a uno, lo certifico...

Es difícil aducir ahora las citas convenientes para explicar más por menudo mi afirmación. Pues el chiste de Albee no está sólo en las palabras sino en la situación en que esas palabras se producen, en la coyuntura precisa en que son pronunciadas. Surge, sobre todo, del contraste entre «lo que se va diciendo» y una salida intempestiva, desde ese interior cerrado de la atmósfera conseguida, a otro punto exterior, ajeno por completo al contexto en el que nos estábamos moviendo.

Pero el recurso humorístico fundamental de Albee —y por el que tiene la fuerza destructora que tiene— es la sátira de costumbres. De malas costumbres, desde luego. Albee lleva hasta sus últimas consecuencias ciertos convencionalismos sociales, los descoyunta, los saca de quicio: el resultado es la carcajada. Es increíble la facilidad con que este hombre encuentra el aspecto ridículo de las cosas y la habilidad para presentarlo en



forma vigorosa, cargada de intención —de intenciones, habría que decir— con el gracejo de un payaso y las lágrimas... también de un clown.

Ha dicho Henry Hewes que «los mejores momentos del drama nos hacen reír, por causa de lo que Mr. Albee ha llamado su sentido del ridículo» (44). Este es, exactamente, el punto tangencial de los dos elementos inherentes a todos los dramas de Albee: la tragedia y la comedia, la crueldad y la compasión, ensañarse y amar al mismo tiempo... Pues efectivamente el reírse del ridículo del prójimo es, simultáneamente, trágico y cómico. Risas y lágrimas en las páginas de este gran moralista, humorista, fiscal acusador y satirizante eterno, Edward Albee.

#### d) Aspecto escénico

Toda crítica dramática que se base tan sólo en la lectura de la obra, será fatalmente incompleta. No digo que la crítica de una obra de teatro, sólo leída, sea absolutamente imposible. Pues hay valores literarios, de contenido, ideológicos y «humanos» —en su sentido amplio—, de estilo y construcción, que son susceptibles de ser analizados leyendo cuidadosamente el libro. Pero desde luego hay otros valores —los estrictamente teatrales y escénicos— que se escapan aun al lector más avisado. La representación crea una atmósfera, densa y pesada a veces —Alfonso Sastre—, tremendamente interesante y divertida otras, apasionante o polémica... En fin, no hay para qué insistir en ello pues es evidente. En esta atmósfera queda inmerso el espectador. Y así queda establecido ese contacto vital público-actores, tan característico del teatro y que, según Gregorio Marañón, es una de las excelencias indiscutibles del arte escénico sobre el cine.

Pues bien, mi crítica dramática sobre Albee es «fatalmente incompleta». Ni he tenido la suerte de asistir a ninguna de sus representaciones, ni a este paso voy a ser capaz de asistir nunca a ninguna otra de cualquier autor —como no sea a la de «El divino impaciente»—. En esto yo me parezco a Ethel Kennedy...

Pero hay que decir una palabra del valor escénico de Albee basándome ahora en testimonios ajenos. De los veintitantos artículos manejados como información previa para confeccionar mi comentario propio, unos

---

(44) Henry Hewes, «Who's afraid of Big Bad Broadway?», Saturday Review, 27 octubre 1962, pág. 29.



son denigratorios en extremo, otros altamente laudatorios. Unos se meten con el vocabulario, «fácil y grosero»; otros con la inmoralidad de las obras (?); otros, en fin, con la falta de madurez del autor —pues este argumento de la falta de madurez se le aplica a quien no gusta y nadie se compromete. Parece que se dice algo muy importante y en realidad no se dice nada—. Pues bien, ni uno solo, absolutamente ni uno solo de estos críticos, deja de señalar como valor fundamental y sobresaliente en Albee su gran sentido escénico, la vitalidad que sabe imprimir siempre y en todo momento a su ficción dramática estupenda.

En esto, efectivamente, coinciden con extraña unanimidad Claudia Cassidy del Chicago Tribune, Melvyn Gussow de Newsweek, Luke Grande y Catherine Hughes de The Critic, Tom Pridaux de Life, Whytney Balliet de New Yorker, Henry Hewes de Saturday Review, Alfred Chester de Commentary, Gordon Fenton de Country Beautiful, W. H. von Dreele de la National Review, Richard Duprey de The Catholic World, Theophilus Lewis de América, un editorialista del Courier-Journal de Louisville, y el crítico teatral —de cuyo nombre no he podido enterarme— de la excelente revista Theater Arts.

Ante tal unanimidad creo que sería injusto preterir este pequeño apartado final sobre el aspecto escénico en Albee. Concedo honestamente que no hablo por lo que he visto. Pero me parece suficientemente sensato fiarme de estos testimonios ajenos, sobre todo de aquellos que más atacan al autor: pues para que, tras una ristra de denuestos, alaben sin reservas y fervorosamente la calidad dramática de Albee, el hecho debe ser importante.

Así, pues, el mérito teatral de nuestro angry young man es sobresaliente. Yo, aquí, doy fe...

### *Conclusión*

Edward Albee ha escrito cinco obras de teatro.

Dos de ellas mediocres, necesario es decirlo. Dos valiosas, por lo prometedoras. La quinta es un drama enorme, definitivo.

Ahora la espera se impone. Aún es pronto para echar el campaneo... Hay esperanzas sólidamente fundadas. Aquí también, y perdóneseme el



tópico, el tiempo tiene la palabra. Ya lo he dicho: si este hombre cuaja como dramaturgo, le ha nacido a la escena americana un gigante. Edward Albee, a sus treinta y cinco años, aun tiene mucho que decir. Tras cuatro años como dramaturgo no se me negará que la ilusión de esperar no es irrazonable —tanto más cuanto que Albee da la impresión de ser una persona absolutamente honesta—. Albee puede llegar a ser un gran autor dramático... sobre todo ahora que para escribir sus obras no necesita «distraer» papel alargado y de color beige de la Western Union.

