

Y finalmente quiero volver a lo que me parece la importancia de la edición de este libro. Hasta donde yo sé, es el primer libro publicado en México que se centra en la crítica feminista de una manera que, por falta de mejor término, llamaré feminísticamente directa. Porque se enfrenta a textos claves de la teoría feminista, ubicándolos, analizándolos, desmenuzándolos, cuestionándolos y, finalmente, haciendo una lectura muy personal para extraer de ellos todo lo que de útil formulan.

Cecilia OLIVARES

Alfredo MICHEL, *El teatro norteamericano*. México, Instituto Mora, 1993. 214 pp. (Serie Cómo son los norteamericanos)

La publicación de este libro, por parte del Instituto Mora, constituye un acontecimiento por varias razones: la primera es que quizá no deja de resultar sorprendente que libros de esta naturaleza sean publicados por instituciones que, en principio, no parecen tener mucho que ver con la producción artística sino con otras disciplinas humanísticas, por lo que debemos reconocerle este mérito a quien con toda justicia se lo merece; otra buena razón es el hecho de que un libro así haya sido escrito y publicado en México por un autor mexicano, y la mejor razón de todas es que este autor sea Alfredo Michel.

En este largo viaje de la noche de la ignorancia al día iluminador al que se llega gracias al esfuerzo de este gran conocedor y crítico, el recorrido no es sólo a lo largo de la historia de los textos dramáticos más importantes y representativos del teatro estadounidense sino alrededor del fenómeno teatral mismo, es decir, de todos los factores que juntos hacen que el teatro sea mucho más que literatura, cosa que aunque de repente parezca demasiado obvia, muy pocos autores toman en cuenta, particularmente en el ámbito académico. Afortunadamente, entonces, este libro, a pesar de su advertencia inicial en la introducción (“...la historia del teatro de Estados Unidos que intentaré esbozar es fundamentalmente una historia de su *dramaturgia*...”), logra reunir ambas experiencias, la estrictamente literaria y la propiamente teatral, desde dos perspectivas que aquí son una sola: la del académico y la del “teatrero”, ya que, sin duda, Alfredo asume las dos posiciones, para fortuna nuestra.

Esta mirada panorámica (mirada más que lectura porque Alfredo no sólo parece haber leído la mayor parte de las obras que analiza sino también haber asistido a muchas puestas en escena de las mismas) es al mismo tiempo una revisión crítica que nunca pierde de vista que así como la literatura dramática difícilmente puede separarse de aquellos factores que condicionan materialmente la producción teatral, el teatro no puede desligarse del mundo, de la

sociedad, del tiempo que lo produce y lo provoca, ni del público que lo goza y lo sufre. Esto lo sabe y lo subraya constantemente en este proyecto de entrada tan difícil y tan ambicioso.

Explicar de qué trata el teatro exige situarlo en un contexto más amplio y complejo: en este caso, el de la cultura estadounidense, esa cultura que, como dice Alfredo, “tiene en el actor al modelo de su mito primordial: la autoconstrucción del destino individual, el actor como el que se adapta a lo que le exige su ambición, el triunfador de muchos rostros, el gran transformista, el éxito encarnado” (p. 11); un teatro, una “máquina creadora de sueños”, en una cultura que se funda en el gran relato del sueño americano y su proyecto originario de búsqueda de felicidad. Situarlo y entenderlo así es sólo un punto de partida, porque el trayecto es largo y el proceso lleno de contradicciones, como la historia misma de Estados Unidos.

Pero hay que aclarar que el libro no es un ensayo sobre teatro y sociedad, o de sociología del teatro, ni nada que se le parezca demasiado: es un libro sobre teatro, sobre dramaturgos, sobre teatreros, escrito por alguien que sabe que una cosa es la realidad y otra la ficción, aunque ambas pertenezcan a esa oscura tierra de nadie del imaginario colectivo. Porque en la realidad las cosas no siempre son cuestionadas tan radicalmente como en el teatro, que suele subvertir las cosas, ponerlas en tela de juicio, al desnudo, y recordarnos que los sueños, a veces, engendran monstruos. Uno de estos sueños de la razón, quizás el más monstruoso, es el proyecto de modernidad (tan paradigmáticamente “americano”) que trae consigo, en gran medida, el derrumbe de los valores y los ideales más arraigados, y con ello “la parálisis espiritual y la carencia de forma e identidad” (p. 39), temas centrales del teatro estadounidense. Este monstruo (*born in the USA*), engendrado en el fértil terreno del capitalismo consumista del *american way of life*, ataca como un virus contagioso al individuo y a la comunidad, a las mujeres y a los hombres, a las mayorías y a las minorías, a los viejos y a los jóvenes, quienes, como O’Neill en su momento, descubren que “la tierra está dominada por un padre —principio destructivo que no permitirá crecer nada que no se ajuste a su afán de poder y posesión” (p. 53).

Insisto: no son sólo los temas recurrentes como éste los que ocupan y preocupan a Alfredo Michel de forma exclusiva, son también los rasgos comunes más característicos del teatro estadounidense, tanto de los textos dramáticos como de los espectáculos representados: la crítica, la inconformidad, la denuncia, la búsqueda, el compromiso de hombres y mujeres de teatro, dramaturgos pero también actores y directores, a través de las décadas de este último siglo del segundo milenio. Este esfuerzo exhaustivo permite a los lectores una comprensión global del fenómeno teatral estadounidense y abre las puertas también a la reflexión acerca de su importancia e influencia en las artes

escénicas contemporáneas del resto del planeta, ya que, a pesar de su “americanidad”, el mundo moderno y los proyectos globalizadores que occidente promueve se parecen mucho en todas partes, y la tierra de la gran promesa, el “melting pot” estadounidense, es una especie de caldo de cultivo de problemas nunca resueltos, de respuestas siempre aplazadas.

No obstante, el libro no reduce el fenómeno teatral de Estados Unidos a una serie de elementos generales, como tampoco se refiere únicamente a un tipo de teatro en particular, ya que, más allá de las expresiones individuales, a Alfredo Michel le interesan también las diferentes manifestaciones teatrales de esos “Otros escenarios” donde la espectacular pluralidad de la sociedad estadounidense se ha visto y se ve representada: “Las corrientes tiran en direcciones muy complejas: la inscripción por derecho de las manifestaciones minoritarias en el contexto general de la cultura por un lado y, por el otro, una expropiación, también por derecho manifiesto, de los territorios que corresponden a esas minorías y que, en casos radicales, se proclaman independientes de la quimérica ambición llamada “cultura norteamericana” (p. 188). Mi única objeción respecto a esta posición es que, a pesar de ser “políticamente correcto” (algo muy de moda en los Estados Unidos) incluir en el libro al teatro (o teatros) de las “minorías” —que a veces no lo son tanto—, éste no parece tener ni la necesaria calidad ni el derecho suficiente para entrar en el cuadro de honor del canon elegido por Alfredo Michel —debido probablemente a la otredad misma de esos escenarios negros, chicanos, gays, femeninos y las “otras tendencias”— cuando en muchos casos se trata de un teatro que, como él mismo afirma en relación con el teatro negro, “nunca ha ocupado el lugar que podría tener” (p. 189).

A pesar de este pequeño detalle, después de la lectura de este libro y gracias a ella pienso que el teatro estadounidense, este momento del teatro, puede equipararse al de la tragedia griega que ponía en crisis al pasado en función del presente, y al del teatro isabelino, que ponía en crisis al presente en función del futuro, sólo que aquí, en el teatro del Nuevo Mundo, parecería que lo que se pone en crisis es el futuro en función del pasado, de lo que se ha perdido irremediablemente. (¿Se cierra el círculo?) El sueño ha terminado y en el mundo caótico de la cultura estadounidense y, por extensión, de la cultura occidental (¿posmoderna?), el teatro ha logrado, en muchos casos, como en el de Shepard, “crear como su sello permanente: la crítica de lo nuevo; el sueño (la indefinida sustancia de esa cultura) como imagen de su propia crisis” (p. 172).

A pesar de que no encontramos aquí una evaluación final, unas conclusiones generales acerca de este importante fenómeno teatral (lo que en mi opinión lo cerraría con broche de oro), creo que este es un libro al que no le sobra ni le falta nada, y que gracias a la mirada de su autor —distanciada y distanciadora,

pero nunca demasiado lejana ni ajena— resulta, además de un excelente material de consulta, un texto crítico que da cuenta del principio y del fin (casi) de uno de los momentos más interesantes del teatro de todos los tiempos.

Marina FE

Federico PATÁN, *El cine norteamericano*. México, Instituto Mora, 1994. 168 pp. (Serie Cómo son los norteamericanos)

Como ustedes saben, recientemente se celebró el primer centenario del nacimiento del cine. Esta celebración, sin embargo, no se refiere al espectáculo como nosotros lo conocemos, sino a la mera proyección de imágenes en movimiento. De hecho, durante más de una década, el cinematógrafo fue un entretenimiento incompleto; al ser las películas muy breves (siempre menores de un rollo, es decir, de unos quince minutos en la pantalla), su proyección solía alternarse con espectáculos en vivo, como escenas de vodevil, teatro o actos de prestidigitación. A principios de siglo Georges Méliès, en Francia, y Edwin S. Porter, en los Estados Unidos, fueron responsables del primer paso narrativo del cine: *El viaje a la luna* (1902) ya duraba unos quince minutos, y *El gran asalto al tren* (1903) poco más de diez. De cualquier manera, la complejidad de los argumentos, y con ella la longitud de las cintas, evolucionó muy lentamente.

En realidad el cine como espectáculo completo tiene apenas unos ochenta años, pues los primeros largometrajes de una hora o más comenzaron a producirse en varios países de Europa en 1911. El sencillo entretenimiento constituido por historias muy rudimentarias que fue el cine desde sus orígenes hasta aproximadamente 1910, se convirtió entonces en un producto mucho más complejo, que algunos, como el italiano Riccioto Canudo, llamaron ya “séptimo arte”. La filmación de cada vez más obras literarias clásicas (por ejemplo de Shakespeare, Dickens, Scott, Schiller y Hugo) o contemporáneas (de Sienkiewicks y D’Annunzio), así como el que las películas mostraran recursos como los acercamientos, las disolvencias y las historias paralelas que no podían ser estudiadas desde un punto de vista pictórico o teatral, facilitó este reconocimiento de las cualidades artísticas del cine y, con él, el nacimiento de la crítica.

Hacia 1913 la cinematografía italiana tomó ventaja sobre sus competidoras con la producción de melodramas históricos como *Quo vadis?*, *Marco Antonio y Cleopatra*, *Los últimos días de Pompeya* y *Cabiria*, cuya duración podía ser hasta de dos horas y que contenían efectos espectaculares como batallas, inun-