

WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?: EDWARD ALBEE, EN ESPAÑA, Y SU POSTERIOR INFLUENCIA EN EL TEATRO DE ALFONSO PASO.

RAMÓN ESPEJO ROMERO
Universidad de Sevilla

(Abstract)

Edward Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962) is, without any doubt, one of the most significant American dramas of the 1960s. The fame of Albee's highly controversial play soon reached Spain, for a Spanish version of it was successfully presented in Madrid in 1966. An unexpected consequence of the play's sudden popularity was the influence it exerted on the dramatic works of Spanish playwright Alfonso Paso. This paper studies the way in which *Who's Afraid of Virginia Woolf?*'s Spanish adaptation was received by theatre audiences and critics, as well as its subsequent incidence on Paso's work.

El estreno de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* del año 1966 se puede considerar como la llegada oficial de Edward Albee a los escenarios españoles, aunque en 1963 William Layton y su "Teatro de los Jóvenes" habían presentado, en sesión única, una versión de otra pieza del mismo autor: *The Zoo Story* (1958). Por su parte, el estreno de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* en Nueva York -Billy Rose Theatre, 13/10/1962- había constituido, sin duda, uno de los mayores impactos teatrales de la década de 1960, convirtiendo al entonces joven escritor en una de las promesas más firmes de la escena norteamericana. La obra enseguida llegaría a Europa, donde iba a cosechar importantes éxitos. Su versión española presentaba un denominador común con respecto a las estrenadas en otros países: la considerable controversia que tanto su forma como su contenido suscitaban. La encendida e inmediata polémica que se desató en nuestro país fue precisamente el origen de la influencia que el teatro de Albee iba a ejercer sobre la obra del prolífico dramaturgo español Alfonso Paso.

¿Quién teme a Virginia Woolf?, pues, se estrenó en España en el teatro Goya de Madrid, el 15 de febrero de 1966. La dirigió José Osuna, en versión española de José Méndez Herrera; los decorados fueron de Manuel Mampaso. Mary Carrillo y Enrique Diosdado encarnaron a Martha y George, respectivamente; Lolita Losada hizo de Honey, y Ricardo Garrido de Nick. En cuanto a la traducción empleada, ninguna de las fuentes consultadas indica quién fue su autor. Sin embargo, una de las vías de entrada del teatro norteamericano en España ha sido tradicionalmente Argentina. En este caso parece ser que también fue así, pues la versión de Méndez Herrera debió basarse en la traducción de Marcelo de Ridder, publicada por Nueva Visión de Buenos Aires en 1965. Un detalle aparentemente trivial permite llegar a esta conclusión: el crítico Nicolás González Ruiz se refería, en una reseña publicada al día siguiente del estreno, a los personajes de George y Nick como "catedráticos" de la universidad a la que pertenecen (30). Esta apreciación sólo puede proceder de la versión argentina, puesto que el original inglés no da pie para ello y

resulta muy improbable que un español lo hubiera traducido de esa forma. En efecto, la traducción de De Ridder contiene el siguiente parlamento de Nick: "Yo soy biólogo, y estoy en la cátedra de Biología"; George, más adelante, utiliza el mismo término: "Yo dicto la cátedra de Historia" (25-6). Sin embargo, el texto de Albee dice: "I'm in the Biology Department" y "I am in the History Department" respectivamente (36-7). Cualquier traductor en España habría vertido estas frases como "pertenezco al departamento de..." por ser ésta la palabra que entre nosotros se emplea para referirse a las distintas unidades docentes de que consta una Universidad, con lo que se hubiera evitado la confusión del crítico. Parece corroborar la procedencia argentina del texto empleado el hecho de que el nombre del traductor estuviera ausente de las promociones del montaje, algo que ocurría frecuentemente en la importación de traducciones extranjeras.¹

¿Quién teme a Virginia Woolf? logró mantenerse durante dos meses y medio en Madrid, es decir, hasta el 1 de mayo, fecha de su última representación.² Teniendo en cuenta que en España existía entonces la sesión doble -práctica desconocida en otros países-, puede fácilmente calcularse que su permanencia aquí sería equivalente a la de cinco meses en otros lugares. Es tiempo más que suficiente para considerarla un éxito de público, si bien dista mucho de equipararse a los dos años ininterrumpidos de Nueva York. En este punto hay que aludir al comentario de Ricardo Doménech, que aborda las diferentes recepciones de esta obra por parte de públicos europeos y norteamericanos:

Los problemas individuales de Marta y Jorge sólo pueden explicarse en virtud de la particular estructura de la universidad norteamericana. El 'arribismo' de Jorge - y también el de Nick al cortejar a Marta, o más bien al dejarse cortejar por Marta- sólo se explica en función de que ella es hija del director de la universidad, y que, por tanto, de las decisiones de su padre dependen, en último término, las sucesivas renovaciones de los contratos de los profesores. Un catedrático europeo, con sus oposiciones sacadas, no se vería nunca en ese tipo de situación. (1966b: 418-9)

Estos factores pueden suscitar un distanciamiento en el espectador no estadounidense que, ajeno al sistema universitario que Albee nos presenta, puede encontrar dificultades para entender a unos personajes que son productos de ese sistema y cuyas vidas están condicionadas por él. Puede no resultar comprensible para el espectador español la fuerte dependencia que George y Nick sienten hacia Martha, hija de la persona en cuyas manos está la renovación de sus contratos. El funcionamiento de New Carthage, a diferencia de instituciones españolas similares, es equivalente al de una empresa de tipo capitalista, fuertemente jerarquizada, donde la competitividad entre el personal docente es tan encarnizada como lo pueda ser la de los vendedores de *Glengarry Glen Ross* (1983), de David Mamet. Las frustraciones que ese sistema origina en algunos individuos están en

1. El estudio de Raquel Merino, *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España, 1950-1994*, contiene reflexiones muy ilustrativas sobre la usurpación de otras traducciones argentinas en España.

2. Es la conclusión a la que se llega tras un seguimiento exhaustivo de la prensa madrileña del primer semestre de 1966.

la base de los problemas surgidos en el matrimonio protagonista. Martha no cesa de reprocharle a George su condición de hombre frustrado y la falta de iniciativa que le ha impedido llegar a donde otros lo han hecho. Como ella dice, "he is not the History Department, but he is only in the History Department" (50). Si ese sistema resulta, sin embargo, extraño para el espectador, el conflicto central de la obra puede, en parte, quedar empañado y parecer más lejano de lo que realmente es.

El mismo sabor local de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* puede dificultar la comprensión de la crítica social que indiscutiblemente contiene. Esto pudo ser la causa por la cual la censura no puso trabas a su exhibición, al menos en Madrid, y ello a pesar de que se trataba de una obra demoledora y poco recatada. Los censores debieron creer que atacaba una realidad muy distinta a la nuestra y, por tanto, no suponía 'peligro' alguno para el público de aquí. Ya en 1966, y debido a las presiones renovadoras desde dentro del Régimen, la censura se estaba debilitando, especialmente en cuestiones relacionadas con sexo y moral. Román Gubern lo llama "censura selectiva", y refiere el caso de la obra *La buena sopa*, del belga Felicién Marceau, cuyo estreno en abril de 1963 fue autorizado sólo para Madrid y Barcelona (184-5). *¿Quién teme a Virginia Woolf?* abandonó el escenario del teatro Goya para iniciar una gira de más de un año, que la llevó a distintas ciudades españolas. Sin embargo, la versión para 'provincias' sufrió alteraciones, pues se limaron algunas asperezas del lenguaje y se eliminaron ciertas alusiones poco aptas para un público menos 'curtido' que el de la capital. Tanto si fue un proceso de 'censura selectiva' como si la propia compañía se 'autocensuró', eliminando del texto aquello que pudiera escandalizar en demasía, lo cierto es que, como apuntaba J. R. Sáiz Viader, los espectadores "de provincias" no vieron la misma obra que los de Madrid (67).³

La crítica norteamericana había estado considerablemente dividida en su valoración de la pieza de Albee: unos fueron tajantes en su condena y otros, en cambio, la aplaudieron con entusiasmo, siendo difícil encontrar un término medio entre ambas posturas. Tal polarización frente a *Who's Afraid of Virginia Woolf?* ha venido siendo la nota dominante en todos los países en los que se ha estrenado, incluyendo el nuestro. Las causas de ello fueron magníficamente expuestas y documentadas por Javier y Juan José Coy, por lo que es innecesario insistir aquí en ello (136-41). En cuanto a su recepción crítica en España, pueden citarse dos ejemplos extremos, que ilustran perfectamente el fenómeno que se acaba de apuntar: una reseña favorable y otra adversa. La primera es de Enrique Llovet, y la segunda, de Nicolás González Ruiz. En el primer caso, Llovet elogia la nueva obra y a quien ha tenido el valor de lanzarla a unos públicos nada acostumbrados a que se les grite la verdad desde el escenario: "Lo que hay al fondo de ese tremendo y brillantísimo diálogo de '¿Quién teme a Virginia Woolf?' es mucho amor, bastante sensibilidad, una hipercrítica conciencia del absurdo, un gran calor humano y un enorme talento de escritor". El crítico parece haber penetrado en el significado de la pieza, lo cual le permite concluir: "Si la obligación de los jóvenes dramaturgos no es entonar himnos a lo que está bien, sino aplicarse a denunciar todo lo que está mal, si ésa es una de las misiones del teatro, Edward Albee es un genio". Llovet elogia también el montaje de

3. Al no conservarse el texto que la compañía utilizó, ha sido imposible determinar de forma concreta cuales fueron los pasajes que se suprimieron o alteraron en la versión para 'provincias'.

Osuna y el trabajo de los actores, y afirma haber visto interpretar la obra "a los actores más importantes del teatro mundial" y que, aún así, la "representación del Goya no tiene nada que envidiarles" (93).

La reseña de Nicolás González Ruiz es extremadamente subjetiva, pues no contiene ni una sola frase que proceda de un juicio analítico; además, puesto que nada de lo que se dice está justificado, es imposible rebatirlo. Califica la obra de "engendro" y afirma que "no es más que una acumulación de palabrotas y obscenidades", sorprendiéndole que "de vez en cuando se retire alguno de los personajes a vomitar al cuarto de baño, pudiéndolo hacer delante del público." Lo que termina de exasperarle es que ocurra "nada menos que entre catodrícos de universidad borrachos y tarados y no puede servir ni de espejo ni de ejemplo de nada," ante lo cual se regocija de que "Albee acaba de tener en Nueva York un fracaso de órdago. Parece que la nueva obra, que se ha hundido en una semana, se desarrolla en un cuarto de baño. Pero el público ha decidido tirar de la cadena" (30).

Mucho más comedida, aunque también adversa, es la valoración de Ricardo Domènech. El centro de su argumentación es que New Carthage no es una institución representativa, pues su evidente degradación viene a contradecir la "ejemplar actitud de tantas universidades norteamericanas al condenar la acción U.S.A. en el Vietnam" (1966a: 53). Convendría dejar claro que la universidad que Albee presenta debe ser entendida como una parábola. En una sociedad invadida por el materialismo, la deshumanización, la falta de valores y la frustración individual, la amenaza de destrucción, palpable en el clima que el autor magistralmente recrea, se cierne sobre el último bastión de una civilización abocada al caos. Resulta muy irónico el contraste entre lo que la universidad debe representar y su penosa realidad, compuesta de ambición, luchas por el poder, sexo indiscriminado como vía de escape, abulia y alcohol. *Who's Afraid of Virginia Woolf?* escapa, pues, a una interpretación literal de muchos de sus elementos. El episodio del hijo inventado, por ejemplo, es muy problemático, pues, tomado en sentido literal, destruiría toda verosimilitud y arruinaría la obra. Al aparente realismo de la pieza no debe otorgársele un valor de documento o testimonio, pues, de entenderlo así, también debería sorprender que en Estados Unidos los profesores universitarios acostumbren a simular haber tenido hijos nunca concebidos. Según Anne Paolucci, "the aberrations, the horrors, the mysteries are woven into the fabric of a perfectly normal setting so as to create the illusion of total realism, against which the abnormal and the shocking have even greater impact" (45). Y así es, pues todo ese supuesto realismo no es más que un telón de fondo frente al cual destacar de forma más vivida lo anormal de la situación que se contempla.

En los años 60, el teatro extranjero solía tener más fácil el acceso al teatro comercial que los autores españoles aún no consagrados. Primero, porque la censura era menos estricta con él por las razones antes mencionadas. Segundo, porque las obras que llegaban venían avaladas por un éxito de público en otros países, ante lo cual el riesgo

4. La alusión al cuarto de baño podrá ser fruto de una información errónea, o deberse al sentido del humor del crítico. Lo cierto es que la adaptación de la novela de James Purdy, *Malcolm*, estrenada por Albee en Nueva York en enero de 1966, fue un completo fracaso. El propio Albee reconoció haberse equivocado.

económico⁵ para las empresas que las importaban era menor. Una obra con las credenciales de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* no debió tenerlo muy difícil para encontrar una compañía dispuesta a montarla, aunque su autor fuera entonces casi un desconocido en España. A partir de su llegada, la visión de Albee que críticos y cronistas fueron conformando es la de un autor polémico, controvertido, tanto por el lenguaje como por los temas que empleaba. Este aspecto es uno de los que va a determinar de modo más evidente la trayectoria del dramaturgo en nuestro país. Es una imagen que contiene parte de verdad, y es preciso admitirlo, pero que no se puede aislar de otros factores de mayor peso.

En el caso de *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, la reacción favorable del público se debió no sólo a su calidad, sino, desde luego, a cierto grado de 'esnobismo': en palabras de González Ruiz, "espectadores que se tragan la pildora con tal de pasar por modernos" (30); de hecho, muchos espectadores acudieron atraídos únicamente por el aire de 'escándalo' que rodeaba la pieza. Todo el mundo hablaba de ese matrimonio borracho que se gritaba e insultaba dos veces al día sobre el escenario del Goya. Tanto la crítica especializada como la propia compañía se encargaron de echar leña al fuego de la polémica. Algunos ejemplos hablan por sí solos. La promoción de la obra en prensa incluía frases como las siguientes: "Una bomba de uranio que explota al levantarse el telón y cuya reacción en cadena conduce a la más patética de las emociones." "Sus personajes avanzan, reptan, titubean y se arrastran hacia la más alta y grave tragedia." "Rigurosamente prohibida para menores de dieciocho años." "No aconsejable para público no preparado." "Únicamente apta para espectadores de sólida formación" (Informaciones, 69).

La autocrítica de José Méndez Herrera, autor de la versión, no podía abrirse con una frase más contundente: "Llega hoy a la escena española una obra que ha agitado y ha apasionado a los públicos del mundo." Advierte al espectador que no debe dejarse "engañar por ese plácido iniciar de la comedia," pues enseguida "comenzará a agitarse la superficie." Afirma que "por obra del diálogo lúcido y ácido a un tiempo, luminoso y violento, la palabra es como un bisturí que rasga la piel tumefacta o infecta de los lugares enfermos." Como no podía ser de otra forma, la obra "ha sido durante mucho tiempo el centro del interés polémico de varios lugares del mundo" (85). Enrique Llovet, por su parte, inicia su reseña con una sucesión de calificativos: "Violenta, fervorosa, dura, cruel, irritante, admirable. '¿Quién teme a Virginia Woolf?', de Edward Albee, es una obra que sin duda alguna produce dos horas y media de malestar, de inquietud, de cólera y de horror" (93). En el centro de "una de las obras más angustiosas, más polémicas, más agrias, pero también más hermosas del actual teatro ... una pareja que está verdaderamente enferma y que discute, se pega y se medio mata" (93). Todas éstas son observaciones que apuntan casi en una única dirección: el lado más controvertido y áspero de la obra. Incluso los comentarios más adversos no hacen más que incidir en el mismo aspecto.

No todos los autores, sin embargo, se dejaron llevar por la controversia suscitada por *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, y comprendieron que, por debajo de su apariencia agresiva, existía algún tipo de mensaje que Albee pretendía transmitir. Uno de ellos fue.

5. Este es un factor decisivo, pues la producción de piezas teatrales solía ser muy costosa. Un solo fracaso de taquilla podía llevar al teatro a la bancarrota.

sorprendentemente, el prolífico dramaturgo Alfonso Paso, quien por su constancia y dedicación ocupa un lugar destacado en el teatro español de los años 50 y 60. En un artículo, Paso se erige en defensor de ese nuevo teatro que esconde un propósito moralizante, a pesar de servirse de frases malsonantes, situaciones poco decorosas o temas pertenecientes a un ámbito muy íntimo y, en consecuencia, escandaloso para algunos. En su opinión, sacar a flote lo más escondido en las relaciones humanas constituye una buena forma de corregirlas, estableciendo así un paralelismo entre la tarea del psicoanalista y la del escritor:

'¿Quién teme a Virginia Woolf?' es precisamente el ataque a lo inmoral, la angustia ante el odio y el materialismo. Los que se escandalizan por alguna palabra fuerte o alguna situación demasiado viva deben estar pensando continuamente en el fondo de condena inexorable al más grande mal que padece nuestra época: la incomunicación. Es muy fácil avergonzarse por oír una palabrota, horrorizarse porque un matrimonio hundido y fracasado se emborrache en escena y cometa las mayores barbaridades. Lo que es más difícil es saber preguntarse la parte que uno tiene de culpabilidad en ese fracaso y esa frustración. ... '¿Quién teme a Virginia Woolf?' es una ocasión excelente para inquirirse a sí mismo mil cosas positivas, edificantes y morales. De nada sirve gazmoñar y hacer aspavientos. (1966: s. núm.)

No deben extrañar estas declaraciones de un autor como Paso, frecuentemente asociado a un tipo de teatro ligero y sin pretensiones. Junto a esa imagen de autor de comedias de éxito, por lo general intrascendentes, existía otro Alfonso Paso partidario de un teatro más próximo a la verdad, más comprometido socialmente, y con una misión clara: fustigar los vicios de una sociedad tan artificial como hipócrita. Esta labor de denuncia es acometida por él en una serie de obras como *Juguetes para un matrimonio* (1966), *En El Escorial, cariño mío* (1968), *Un matrimonio muy... muy... muy feliz* (1968), *El armario* (1969) o *La noche de la verdad* (1970). En ellas se analiza la institución matrimonial como ente social básico, penetrando en su superficie y descubriendo frustraciones, hipocresía e incluso depravación, bajo una apariencia, eso sí, de absoluta 'normalidad'.

Si se lee detenidamente la Autocrítica del autor a *El armario*, se descubren un gran número de coincidencias con su valoración de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* :

'El armario' es, por encima de todo, una pieza moral. Los protagonistas de mi obra toman conciencia de su situación real y en una noche de locura abren las puertas a la verdad. ... Si la verdad escuece, si la verdad en ocasiones no es del todo oportuna, si se nos niega por algunos sectores del público el derecho a

6. Conviene traer aquí una cita del profesor César Oliva: "El teatro tuvo una fase de gestación de enorme interés, absolutamente en la línea de Buero Vallejo o Alfonso Sastre, pero [tuvo también] una evolución hacia formas escénicas cómodas y enormemente fáciles de digerir" (196-7). Debe añadirse que pese a ello, Paso nunca dejó de producir, de forma esporádica, obras de denuncia social.

intentar decir la verdad desde un escenario. siento una enorme tristeza por dedicarme al teatro. Advierto de antemano, como es mi obligación, que en 'El armario' hay palabras, situaciones y escenas que escandalizarán a gran parte del público. Lo digo honestamente. Lo advierto para que se abstenga de ver mi pieza todo aquél que se sonroje por admitir los hechos tal y como se producen. (1969: 7-8)

La idea central es la misma: justificar lo escandaloso de una pieza por la enseñanza moral que de ella pueda extraerse. De este modo, no es extraño que algunas líneas más abajo Paso admita haber estado influido por Albee al escribir *El armario*. Y no sólo Albee. Se podrían encontrar también en esta obra influencias de Ionesco, Priestley e incluso Arthur Miller -la técnica empleada en la segunda parte de la obra nos recuerda a la que Priestley utiliza en *Time and the Conways* (1937) o *An Inspector Calls* (1945), y Arthur Miller en *Death of a Salesman* (1949) o *After the Fall* (1964)-.

La relación entre el teatro de Albee y el de Paso proviene, en principio, de una confluencia. Paso, antes de que Albee llegara a España, había abordado ya en su teatro las frustraciones que el matrimonio podía ocasionar en el individuo⁸. Un mes después de la llegada a Madrid de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, Paso estrenaba *Juguetes para un matrimonio* (13/3/1966, teatro Valle-Inclán), en la que una pareja acude a la ficcionalización de su existencia para intentar salvar una relación que no cesa de hacer aguas. Es, sin embargo, tras el contacto con la pieza norteamericana cuando Paso produce varias obras con una temática muy similar a la de ésta. El hecho de que *¿Quién teme a Virginia Woolf?* cosechara unos excelentes resultados en taquilla pudo animarle a intentar conseguir el éxito por una vía distinta a la habitual en él; al menos dejaba claro que era también posible llegar al público en un formato que no fuera el de la comedia vodevilesca. Y esto es importante, pues lo último que Alfonso Paso deseaba era estrenar un tipo de teatro minoritario. Del grupo de obras antes mencionadas, *El armario* es la que más similitud guarda con *Who's Afraid of Virginia Woolf?*; la primera, sin embargo, aborda fundamentalmente las causas pasadas de una frustración presente, mientras que la segunda se centra en la descripción pormenorizada de todos los matices de esa frustración, ocupando sus causas un lugar secundario.

Antes de pasar a analizar *El armario* y las influencias que de Albee pudiera contener, es preciso hacer dos consideraciones. La primera, que Paso gustaba de imitar a los autores extranjeros y sentía especial predilección por los norteamericanos. El mismo

7. Alfonso Paso pudo haber entrado en contacto con la producción de Albee incluso antes de llegar ésta a nuestro país; de hecho, entre 1964 y 1967 Paso realizó cuatro viajes a Argentina, donde el teatro de este autor norteamericano se presentó con frecuencia durante la década de los 60.

8. En *Juegos para marido y mujer* (1961), Paso presenta un matrimonio que ha llegado, según Alfredo Marquerie, "a un refinamiento científico en el arte de atormentarse mutuamente" (65).

9. Uno de los favoritos era Tennessee Williams, de quien incluso versionó *Period of Adjustment* (1960) en el montaje estrenado el 7 de febrero de 1964, *Hasta llegar a entenderse*. Paso se lamentaba, en cierta ocasión, de que la censura le hubiera impedido

lo reconoce en la Autocrítica a *Las que tienen que alternar* (1968), donde afirma haber incluido "alguna que otra palabrota... con la sana intención de imitar a los autores norteamericanos contemporáneos" (1968: 6); esta tendencia a la imitación aparecerá también en *El armario*, como se mostrará más adelante. En segundo lugar, hacer notar la enorme distancia que a veces existe entre lo que Paso pregona en sus autocríticas y lo que verdaderamente se refleja luego en las obras: es decir, el hecho de intentar conseguir con su obra un determinado propósito no significa que siempre lo logre. Como escribe Antonio Valencia:

Si las obras de Paso careciesen de antecrítica previa, quedaría uno menos perplejo y, a veces, menos irritado. ... Uno va a ver la obra y sale con dolor de cabeza y no porque en la obra no se hallen motivos de diversión, sino porque se pretende hallar en lo que se ve la serie de intenciones declaradas por el autor. (Álvaro: 7)

En la primera parte de *El armario*, Ionesco y Albee son dos referentes fundamentales. El primero, por los tintes 'absurdistas' de que se dota tanto a la situación como al diálogo entre los personajes, además de por su símbolo central, el armario empotrado,¹⁰ que, en palabras de la protagonista, representa "ese lugar donde todas las personas decentes guardamos las frustraciones, todos los deseos reprimidos, todas las ansias de ser como somos en realidad" (1969: 78). La sombra de Freud planea sobre toda la obra, pues a la frustración individual ocasionada por la falta de valor para encarar la realidad, Paso añade una frustración de tipo sexual como desencadenante de la infelicidad. Las transposiciones temporales y de los planos de realidad vivida e imaginada que dominan el segundo acto provienen de Priestley. Mediante ellas se escenifica tanto el pasado de los personajes como el complejo mundo de sus deseos reprimidos.

¿Qué queda de Albee tras esta amalgama de influencias? En primer lugar, la crisis matrimonial como asunto de fondo es similar en su planteamiento a *Who's Afraid of Virginia Woolf?*. Además, la situación inicial de la que arranca la obra y el resquicio de esperanza que se atisba al final guardan una estrecha relación con ella. En palabras de Pedro Lain Entralgo:

... con dos copas de más en el cuerpo -a las que pronto van a añadirse varios tragos de whisky-. Juan y Elisa quedan solos en su casa, cada uno junto al otro y frente al otro. Iniciase entre ellos una 'situación Albee' ... ¿Qué pasará entre ellos cuando, por obra de esa situación, se abra el ta simbólico como real armario de sus recuerdos? (Álvaro: 43)

Antonio Valencia alude al final de la obra: "La existencia del complejo encerrado en el armario envenena el matrimonio, que por fin tiene, como en la obra de Albee, sajado el absceso, un rasgo de sinceridad y de esperanza final" (Álvaro: 44). Además de lo

acercar más su teatro al de Tennessee Williams (Gómez Escorial: 11).

10. Símbolo que va perdiendo su valor como tal a medida que el autor insiste machaconamente en explicar su significado. Parece como si no confiara en la capacidad de sus espectadores para entenderlo por sí mismos.

apuntado por estos críticos. Paso toma de Albee el método mediante el cual conseguir desatar la controversia y la provocación: con un lenguaje claro y directo, incluso demasiado explícito a veces, desnudar toda la miseria interior de los personajes y toda la depravación imaginable bajo su aparentemente ejemplar comportamiento. Contribuye a ello la ingestión de cantidades considerables de alcohol: al igual que en *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, lo primero que hacen los protagonistas de *El armario* tras llegar a su casa después de la fiesta es servirse una copa. Seguirán bebiendo hasta que, fruto de esa desinhibición que produce la bebida, toda la mentira que les envuelve empiece a resquebrajarse y a revelar la verdad oculta que se esconde en su interior.

La simbología de *El armario* resulta excesivamente obvia y hay una tendencia muy marcada hacia lo discursivo. José Monleón, al respecto de otra obra de Paso, *De profesión: sospechoso* (1962), le reprocha el recurrir "cada vez que el mundo escenificado se hunde, al sermón salvador" (56). Convertir el escenario en un púlpito o en una tribuna de oradores va siempre en detrimento de la calidad del espectáculo. En *Who's Afraid of Virginia Woolf?* ninguno de los personajes presenta sus problemas mediante discursos o explica abiertamente qué funciona mal en sus vidas y por qué; mediante una teatralización de los conflictos, el autor consigue que no sea necesario. No ocurre lo mismo en *El armario*. Hay, además, un uso excesivo de elementos tomados de otros autores que anula por completo la originalidad que sería deseable. Más arriba se ha planteado la cuestión: '¿qué queda de Albee tras esta amalgama de influencias?'. Cabría ahora preguntarse: ¿y qué queda de Paso, aparte del dudoso honor de mezclar bien todos los ingredientes? Obras posteriores del autor acusan también, aunque de forma más diluida, influencias de Albee. Así ocurre con *Un matrimonio muy... muy... muy feliz*, similar en su temática a *El armario*, pero mucho más barroca en la presentación de los acontecimientos. Los protagonistas de *La noche de la verdad* se llaman, curiosamente, Marta y Jorge. El testimonio de admiración de Paso hacia *Who's Afraid of Virginia Woolf?* queda reflejado en una entrevista con Armando C. Isasi Angulo, donde afirma que le habría gustado interpretar el papel de George en la pieza de Albee (174).

Who's Afraid of Virginia Woolf? proporcionó, pues, a Alfonso Paso lo que hacía tiempo andaba buscando: un soporte mediante el cual y de forma clara, es decir, sin las complejidades, por ejemplo, del teatro del absurdo, provocar la controversia y escandalizar al público en sus butacas con el fin de transmitir un mensaje moral. Además, la fórmula empleada procedía de una obra que había demostrado sobradamente su eficacia ante el gran público, con lo cual Paso evitaba entrar en terrenos elitistas. Sin embargo, si la obra de Albee consigue sus objetivos, es debido a que su autor no busca el escándalo, o por lo menos no es esa búsqueda lo que determina la naturaleza del texto. Las palabras soeces, los gritos e insultos quedan justificados por el argumento, y no son gratuitos. Hay un mensaje que el autor quiere hacernos llegar, y si ese mensaje resulta provocativo, no es porque él haya planificado conscientemente que lo sea. En cambio, en *El armario* resulta obvia la intención de escandalizar de Paso. Hay poco contenido y muchos 'fuegos artificiales', de tal forma que cualquier infraestructura de ideas que pudiera haber debajo se desvanece con la misma rapidez con que aquéllos se desatan. Podría traerse a colación la opinión de Albee, cuando expresaba su convicción de que el artista debía agredir permanentemente al sistema, aunque esa agresión no bastaba por sí sola si no se había convertido previamente en arte (Doyle: s. núm.). En cualquier caso, la polémica suscitada

por la versión española de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* fue la carta de presentación de Edward Albee en nuestro país, y determinó, más allá de su influencia sobre Paso, la recepción de futuros montajes de sus obras, en los que público y crítica han intentado repetidamente encontrar una controversia, con frecuencia, inexistente.

BIBLIOGRAFÍA

- Albee, E. (1961) *The Zoo Story. The American Dream*. New York: Signet.
- . (1965) *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* Trad. Marcelo de Ridder. Buenos Aires: Nueva Visión.
- . (1966) *Malcolm* (From the Novel by James Purdy) New York: Dramatists Play Service.
- . (1966) *Who's Afraid of Virginia Woolf?* New York: Pocket Books.
- Álvaro, F. (1969) *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1968)*. Libro XI. Pról. Luis Maté. Valladolid: Ceres.
- Coy, J. y J.J. (1976) *La anarquía y el orden*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Domènech, R. (1966a) "¿Quién teme a Virginia Woolf?". de Edward Albee." *Primer Acto* 73: 53.
- . (1966b) "Edward Albee." *Cuadernos hispanoamericanos* 197 (Mayo): 418-9.
- Doyle, R.H. (1971) "Una especie de auto sacramental moderno." *Abc* 19 Marzo: s. núm.
- Gómez Escorial, A. (1972) "Los dos autores más comerciales." *Primer Acto* 145 (Junio): 11.
- González Ruiz, N. (1966) "¿Quién teme a Virginia Woolf?". estreno en el Goya." *Ya* 16 Febrero: 30.
- Gubern, R. (1981) *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.
- "Informaciones teatrales y cinematográficas. Guía del espectador." (1966) *Abc* 4 Febrero: 69
- Isasi Angulo, A.C. (1974) *Diálogos del teatro español de la postguerra*. Madrid: Ayuso.
- Llovet, E. (1966) "Estreno de '¿Quién teme a Virginia Woolf?'. en el teatro Goya." *Abc* 17 Febrero: 93.
- Marquerie, A. (1961) "Estreno de 'Juegos para marido y mujer' en el Recoletos." *Abc* 11 Octubre: 65.
- Méndez Herrera, J. (1966) "Antecritica de '¿Quién teme a Virginia Woolf?'. " *Abc* 15 Febrero: 85.
- Merino, R. (1994) *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1994*. León: U. de León.
- Monleón, J. (1962) "'De profesión: sospechoso'. de Alfonso Paso." *Primer Acto* 38 (Diciembre): 56.
- Oliva, C. (1969) *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- Paolucci, A. (1972) *From Tension to Tonic. The Plays of Edward Albee*. Carbondale and Edwardsville: U. of Southern Illinois.
- Paso, A. (1966) "¿Quién teme a la verdad?" *Abc* 13 Abril: s. núm.

---. (1968) *Las que tienen que alternar*. Madrid: Escelicer.

---. (1969) *El armario*. Madrid: Escelicer.

Sáiz Viader, J.R. (1967) "Situación del teatro amateur en provincias: Santander." *Primer Acto* 86 (Julio): 67.