

El nacimiento del teatro norteamericano

CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO

Universidad Complutense de Madrid

The Prince of Parthia, de Thomas Godfrey, es una obra que revela su propia intimidad escénica con brillantez. El tema del regreso de Arsaces se verá pronto marcado por la tragedia. Evanthe al final se suicidará

ACTO II

Scene VII

ARSACES: I change thee, by our mutual vows, Evanthe,
tell me, nor longer keep me in suspense:
gime me to know utmost rage of fate.

EVANTHE: Then know —Impossible!—.

ARSACES: Ha! dost thou fear
To shock me?—.

EVANTHE: Know, Thy Father —loves Evanthe—.

ARSACES: Loves thee?

EVANTHE: Yea, e'en to distraction loves me.
Oft at my feet he's told the moving tale,
And woo'd me with the ardency of youth.
I pitied him indeed; but that was all,
thou would'st have pitied too.

Una obra de latidos que apuntan al drama heroico de Dryden y que hace pensar en un teatro que está marcando sus pautas semán-

ticas para integrarse en la sociedad. Resaltemos cómo Arsaces se ve envuelto en una trampa moral y cómo Gotarzes llegará al final a un periodo de paz. Pero no estamos ante un *King Lear* en miniatura, sino una obra donde el fragor creativo americano alcanza su anhelada mayoría de edad. El teatro acaba de nacer en América y esa imagen de Evanthe como amor imposible, como motivo de abatimiento y soledad es la prueba de que la moral puritana ha sido desbancada. Evanthe no es Hester Prynne, ni una heroína de un poema de Anne Bradstreet, sino una prueba de que el teatro busca y encuentra caminos propios.

El teatro norteamericano nace como una consecuencia de su situación histórica. Ecos de las comedias de la Restauración se reiteran. Motivos británicos están presentes en unas obras que prefiguran la llegada de la novela.

Thomas Godfrey (1736-1763) dejó recuerdo de su interés por la poesía en *The Court of Fancy: A Poem* (1762) y su afición por el teatro en *The Prince of Parthia* (1765) que se estrenó en 1767, diez años antes que *The School for Scandal* de Sheridan. El aire grandioso del texto hace que lo coloquemos junto al heroísmo de Dryden y Nicholas Rowe. Es importante reseñar que éste fue estrenado el 14 de abril de 1767 en Filadelfia, y que fue el primer drama americano que hicieron actores profesionales, veinte años antes que se viera *The Contrast* de Royall Tyler. La patética historia de Arsaces y Gotarces trae ecos de teatro isabelino y crea una nueva imagen de cómo el gusto de la época, a nueve años de la proclamación de la Independencia, se mostraba en Filadelfia. Podemos apreciar los ideales de entonces, aunque sea de forma demasiado simbólica, y esta obra, escrita cuando su autor tenía veinticuatro años, trasplanta a América ecos inconfundibles del *Gorboduc* de Thomas Norton y Thomas Sackville, una obra senequista que incluso llegará con sus quejidos hasta *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd y el mismo *King Lear* de Shakespeare. Godfrey no tomó como base esta obra del rey anciano sino quizá *Titus Andronicus* e incluso retazos del drama heroico de John Dryden (1631-1700), como por ejemplo *Aureng-Zebe*. El hijo del rey Artabus, Arsaces, es el centro del drama y lo vemos en un camino sin salida, vigilado con envidia por la corte, vive enfrentado con su propia familia. Vuelve triunfador de la guerra, como después hará el Coronel Ezra Mannon en la obra de O'Neill, y su victoria sobre los árabes es mítica. Su hermano tiembla de celos, y una convulsión familiar seguirá en el escenario que concluirá con el suicidio del héroe central.

En el nacimiento del teatro americano tienen papel básico los autores británicos, pensemos en *The School for Scandal* de Sheridan

y por otro la aparición de esa novela prodigiosa *The Power of Sympathy* (1789) de William Hill Brown, incluso la popularísima *Charlotte Temple* (1791) de Susana Rowson; sin olvidar *Modern Chivalry* de Henry Brackenridge. Este el sustrato que conduce a una escenografía de la vida cotidiana que pasa por las alusiones dramáticas que vemos en Charles Brockden Brown en su *Arthur Mervyn* o *Wieland*. La novela se abre como preámbulo al drama y cuando Sheridan se constituye en moda americana, a través de lo que se ha visto en Londres, hay ya un sustrato adecuado que incluye también momentos de Dryden, Congreve o Farquhar, más que de Shakespeare. América nace con impulsos heroicos y con ansias de libertad y por ello cuando Thomas Godfrey escribe *The Prince of Parthia* (escrita antes de 1763) dos años después de su edición nos hace reflexionar que es el año en que se abre en Londres esa delicia de Goldsmith *She Stoops to Conquer*. El reino de Parthia no es una alegoría de la Arcadia americana, pero sí hay que reconocer el feudalismo moral que su argumento esconde abre hacia momentos de Marston, Beaumont y Fletcher, y así se convierte en el primer drama americano que se estrena en escenario de esta nación, y de ahí se pasa a Royall Tyler, que en *The Contrast*, que se estrena en el John Street Theatre de Nueva York el 16 de abril de 1787 y que enfrenta valores de patriotismo y moral dejando pruebas de que hay una ética americana que acaba de nacer, y en la que Sheridan tiene mucho que decir. Pensamos, por tanto, en una doble moral, surgida no de la alegría de la Independencia americana, sino antes en una ruptura con los valores tradicionales coloniales que se abren hacia obras como *Tears and Smiles* (1807) de James Nelson Barker o *The Embargo* (1808) del mismo autor, aunque sería tal vez *The Indian Princess* (1808) la cima de su gloria, con la aparición de indios en la escena y abriéndose hacia *Superstition*, que se puso en escena en 1824 y supone una advertencia de cuál era la situación del teatro mientras Edgar Allan Poe, Hawthorne o Washington Irving, o James F. Cooper empezaban su arte narrativo. Esta línea la sigue William Dunlap que en *The Father, or American Shandyism* (que se representó en 1789) se podía apreciar ecos pretéritos tal vez de Tyler mientras que *The Italian Father* (1799) no se apartaba de modelos cómicos del mundo isabelino de Ben Jonson o Thomas Dekker entre otros terencianos. El interés de Dunlap por Shakespeare es manifiesto, pero el teatro americano no tiene entidad propia arrasado por el vigor de una novela prodigiosa y poco a poco languidece hasta casi desaparecer. Recordemos, sin embargo, que el drama sentimental de George Lillo, *George Barnwell* (1731), iba apareciendo en el *New England Weekly Journal*, y que 1732 será la fecha de aparición de compañías teatrales en Nueva York.

Royall Tyler (1757-1826) nació en Boston, se graduó en Harvard en 1776 y el 16 de abril de 1787 estrenó *The Contrast*, obra que se considera la primera comedia americana, aunque *The Prince of Parthia* sea anterior. Ecos de Sheridan aparacen por doquier y en su argumento hemos de ver un autor primerizo que dará ocasión en el futuro a componer nuevos horizontes escénicos. Resaltemos cómo *The Georgia Spec; or Land in the Moon* (1797) prepara el camino hacia obras menos conocidas como el poema *The Chesnut Tree*, que no se publicó hasta 1931, incluso con sus novelas de índole aventurero y picaresco *The Algerine Captive* (1797) y *Yankee in London* (1809). Autor de amplio elenco creador, nos depara la sorpresa de una obra, *The Contrast*, donde se pone de relieve su saber adquirido en Harvard, incluso su vocación creciente por la abogacía, que le conducirá a Vermont, en cuya universidad será docente desde 1811 hasta 1814. *The Contrast* es una obra elíptica y la imagen del Coronel Manly impone un nivel moral, movido por su «fraternal devotion» hacia su hermana Charlotte, movido hacia un plano sentimental de índole patriótica —«I may be romantic»— exclama quién sabe que hay que seguir un código en el juego del amor, tal y como Sheridan y Congreve habían marcado. Se sabe mítico —«I have imitated our illustrious Washington»—, así se convierte en una figura ética de alto relieve. Manly cierra también la obra exigiendo «probiti, virtue and honour» para alcanzar las «faircountry-women» y así se sitúa en un plano donde la vida es servir a la patria y defender a América es el acto más glorioso. La obra, que ocurre en Nueva York, tiene diez personajes, con una amplia gama social que se inserta en una intención por representar «the gay scenes, the circles of New York», donde la literatura es un dato importante, y hasta Leticia en cierta ocasión comenta las lecturas de *Sir Charles Grandison*, *Clarissa Harlowe*, *Shenstone* o *The Sentimental Journey*, y hasta se habla, y esto es muy interesante, de *The School for Scandalization*. Hay en Tyler una mente legal, un deseo de ver los deberes y derechos de sus héroes, aunque estén inscritos en una *vanitas* obsesiva y por ello hasta la canción de Jonathan tiene sentido: «Marblehaed is a rocky place, / And Cape-Code is Sandy / Charleston is burnt down, / Boston is the dandy», lo que hace pensar que *The Contrast* es una obra de oposición de costumbres y que el tema de servir a la nación es el emblema que mueve toda la obra. Billy Dimple, en su coqueteo con Leticia y Charlotte, simboliza el abandono de un ideal que María ostenta. El Coronel Manly la ama y entonces Billy casará a la bella y rica Leticia, hasta que Van Rough, padre de María, descubra este juego. El héroe militar vuelve de la guerra —y de la gloria para rendirse ante el amor de María mientras que Billy está jugando con tres

damas. Tyler desea oponer la moral militar con la ética burguesa neoyorquina. Manly salva a María de este juego, rompe con el error y promueve una nueva norma de conducta llena de heroísmo. Las costumbres de la época son el mayor protagonista de *The Contrast*.

No sólo Sheridan es el eje revelador. Ecos de *The Provoked Husband*, de Vanbrugh, surgen aquí y allá para conseguir que la obra se constituya en mito. En el mismo prólogo se nos advierte que no habrá descripción de «foreign climes», sino del mismo Nueva York y este dato es muy revelador para así encontrar la «genuine sincerity», que es como el emblema hacia una nueva moral, y de aquí que se advierta un cierto desprecio hacia la juventud, para lo que se implora a la «comic muse» para conseguir una descripción crítica del presente. María es el símbolo del «true-love» y Charlotte exclama en cierta ocasión «I am the pink of prudence». Se pasa desde este nivel al pleno de sentimiento que es «infinite pleasure», por lo que el «contraste» acaba de marcarse. Leticia habla de Lovelade, con lo que la obra se afirma en su nivel de aventura y conquista amorosa y Charlotte, poco después al mencionar su situación habla de cómo otras damas preparan fiestas «with some other ladies, in a sidebox at the play», pero esta alusión escénica se aproxima al «decorum» a una moral puritana que permite la mentira pero no el sexo y de ahí que Manly deba imponer una posible solución que sea el patriotismo que al inundar Nueva York produzca una victoria sobre la hipocresía. Jessamy habla de «knowledge», pero no en el sentido de Locke. «My master and I obtain our knowledge from the same source» puede ser una alegoría de que la verdad y la mentira están ahora ensartadas en un dilema ético que no es fácil resolver.

Se invoca así los más distintos aspectos de la moral puritana, pese a que los ecos de Cotton Mather estén tan lejanos, pero hay en el fondo un temor por seguir la moral de Sir Oliver Surface hasta sus últimas consecuencias. La situación amorosa alcanza el *fortissimo* dentro de la más absoluta tranquilidad y se integran las costumbres en un ritmo decadente de comportamientos donde no es fácil asimilar las verdaderas actitudes «legales» que Tyler está imponiendo a su obra. *The Contrast* es una obra importante, tal vez por ser más americana que *The Prince of Parthia* y por suponer una inserción del plano de «doble lenguaje» en una América dominada por el mínimo nivel semántico de evitar cualquier juego con las palabras. La comedia abre el camino de la sátira y ésta será la pauta que se mueve en Washington Irving o Mark Twain. En todo caso el teatro americano que acaba de nacer muere por inacción y la narrativa se tambalea. *The Algerine Captive* (1797) es una novela curiosa, donde el héroe se llama Updike Underhill y le espera una existencia aventu-

rera de donde se extraerán enseñanzas morales en un auténtico *Bildungsroman* donde un maestro en Nueva Inglaterra va a llegar a conocer a Franklin, lo cual supone para él una toma de conciencia, que hace unir la biografía con los ideales políticos, y hasta hace mención al título por ser encarcelado por argelinos y tener que estar durante seis años en presidio.

William Dunlap (1766-1839) nació en Perth, Amboy, New Jersey, y tiene enorme interés por la repercusión de su método teatral, que ahora se mueve de modo incipiente. Llegó a las tablas desde la pintura que en Londres había estudiado con Benjamin West, pero cuando escribe *The Father: or American Shandysm* (1788) tenemos la sensación de que ha alcanzado una cima expresiva que en *André* (1798) llegará a otro momento de esplendor. Su interesante libro *The Life of Charles Brocken Brown* (1851) lo encontramos imprescindible. Le acompaña el momento en el que vio en Londres *The School for Scandal* y *The Critic*, y cierto que Sheridan es uno de sus maestros, pero cuando regresa a América la fama de *The Contrast* le hace reflexionar sobre el teatro que se puede escribir y así nacen *The Modest Soldier or Love in New York* (1789) y busca también otras direcciones como las que expresa en *The Virgin of the Sun* (1800), que marca su incursión en temas históricos de Kotzebue. *Darby's Return* (1789) es otra obra que merecería más atención, y coloca a estos dramaturgos junto a obras satíricas tales como *The Trial of Atticus Before Justice Beau, for a Rape* (1771), por Isaiah Thomas.

James Nelson Barker (1784-1858) venía de Filadelfia y dejó una obra curiosa, *Tears and Smiles* (1808), que sigue a Royall Tyler, y *The Indian Princess, or La Belle Sauvage* (1808), con el idilio entre John Smith y Pocahontas, motivos que se afianzan en *Superstition, or the Fanatic Father* (1826), obras que inciden en temas ideológicos. Cuando se apoya en Cervantes, como en *The Spanish Rover* (1804), lo hace con medida y equilibrio de tal modo que hasta Arthur Miller, muchos años después, podría colocarse en esta línea cuando escribe *The Crucible*, centrada en la figura de John Proctor y los sucesos de las brujas de Salem. En este contexto situemos, por ejemplo, *The Battle of Brooklyn* (1776), de J. Rivington.

John Howard Payne (1791-1852) procede de Boston y en su obra *Brutus, or The Fall of Tarquin* (1818) marca un rumbo muy curioso, que en su mejor obra, *Charles II* (1824), llega a su esplendor, y cuya sabiduría reside en parte en que Payne era también brillante actor. Mientras tanto, en el grupo de Filadelfia florecían autores como Ri-

chard Penn Smith y su *Caius Marius* (1828), o bien Robert T. Conrad (1810-1858) y su *Conrad, King of Naples* (1832), perdida, para seguir con George Henry Boker (1823-1890) que en *The Betrothal* (1848) revive *Romeo and Juliet*, y que incluso en *Francesca da Rimini* (1855) obtiene mayores éxitos y hasta una dama, Mrs. Mowat (1819-1870), que en su comedia *Fashion* (1845) busca temas femeninos. Ellos abren el camino hacia Dion Boucicault (1820-1890) y su obra perdida *Apolo in New York*, que tras la guerra civil se dirige hacia Augustin Daly, que en *Horizon* (1871) marca un rumbo por seguir no lejano a lo que en narrativa hace Bret Harte. Incluso Edwin Booth (1833-1893), Steele Mackaye (1842-1904) o James A. Herne (1842-1908), que llevan hacia *Hearts of Oak* (1879) donde se abre un rumbo hacia Bronson Howard (1842-1908), William Gillette (1855-1937) o Augustus Thomas (1857-1934). Esta lista lleva hacia el presente, y así el teatro del XVIII y XIX va marcando un lenguaje.

El teatro de Robert Montgomery Bird (1806-1854) merece que lo veamos con mayor énfasis. Procedía de la medicina y añadió componentes psicológicos y conductistas en escenario, pese a estar sujeto a las estrictas y mutables normas morales del romanticismo. Resalte mos *The Gladiator* (1881) y *The Broker of Bogota* (1834), obras muy significativas para entender su época y que tampoco están lejos de lo que Longfellow hará en *The Spanish Student* (1942) años más tarde. Bird es sutil y hábil en la descripción de sus caracteres y *The Gladiator* revive a Espartaco y es una apología de la rebelión y ese encuentro final con su hermano en el Coliseo puede servir para que en 1861 lo apliquemos a las situaciones que se iniciaron con la guerra civil, mientras en *The Broker of Bogota* asistimos a un precedente de Herty James en la figura de padre que deshereda a su hijo díscolo. Hay un afán de clasicismo en ambas obras, que tienen ecos de Thomas Otway, y donde asistimos a una construcción hábil de los problemas sociales y políticos de la época y que John Augustus Stone (1800-1834) mantendrá, a pesar de su corta vida, en su bella obra *Metamora* (1828), una obra muy hermosa donde se siguen las pautas que instauró en *Tancred: or, The Siege of Antioch* (1827), que será como su preámbulo indudable y que a su vez revertirá en *The Ancient Brito* (1832). Bird el año de *Metamora* publicaba *The City Looking Glass* y hasta escribió una novela divertida y bella, *Nick of the Woods* (1837), donde se pintaba sutilmente el ambiente de la época.

Austin Daly (1838-1839) procede de North Carolina y pronto pasó a Nueva York, donde regentó diversos teatros, dejándonos más de cien obras y una fama notable. Destaquemos sólo tres títulos, *The Red Ribbon* (1870), *Life* (1876) y *The Under Current* (1888), pero la

inmensa mayoría de sus títulos son adaptaciones de obras teatrales o narrativas —monta incluso a Dickens— de tal modo que se constituye en un divulgador de la sabiduría literaria de la época. Monta muchas obras de Shakespeare y otras de Dumas o Sardous. Es un creador que usa lo ya escrito en sus fines escénicos. *The Tempest* es también, curiosamente, una de sus últimas versiones y se estrena en 1897, cerrando su dilatada producción *Cyrano de Bergerac* (1898) y *The Merchant of Venice* (1896). Con todo ello, y con la falta de aportación personal a la escena americana, sus montajes tienen interés, su fortaleza y capacidad de trabajo únicas, y su dedicación al teatro realmente obsesiva, desde autor hasta crítico o manager. Un autor singular e inolvidable, que marcó una huella en el gusto popular americano.

Clyde Fitch (1865-1909) nació en Elmira, Nueva York, y llevó una activa vida cultural, destacando de entre su amplia entrega escénica más de cincuenta títulos, *The Cowboy and the Lady* (1898), *The Climbers* (1901) y *Lover's Lane* (1901) siguiendo la norma de Daly al adaptar obras de otros autores, aunque no de modo tan reiterado. Tenía mucho más afán, creativo y buscaba una salida honesta al realismo donde se había encerrado la estética de la época. Su éxito era gigantesco, buscando la verdad en sus obras del modo más despiadado, dejando al descubierto el comportamiento hipócrita ambicioso de la sociedad neoyorquina. Una de sus mejores obras, *The Climbers*, incide en el tema de la lucha por ascender y triunfar, es casi un catecismo del modo de actuar en la época. Un autor que merece recordarse.

Edward Harrigan (1844-1911) era de Nueva York, tuvo una vida activa en hechos teatrales y de sus más de setenta obras recomendamos *The Skidmores* (1874), *The Terrible Example* (1877) y *Cordelia's Aspirations* (1863). Un autor prolífico, como los anteriores, que sin embargo no hace adaptaciones, sino que intenta su fórmula personal, y que William Dean Howells le llegó a denominar el «Goldoni americano», puesto que sabía incorporar temas sociales —y narrativos— en ámbitos adversos de su época. Su maestro teatral es, tal vez, Zola, de tal forma que su arte es paralelo a lo que Frank Norris o Hamlin Garland están escribiendo. Su creación de la familia Mulligan suscitó gran éxito popular. Un autor que resulta más original y valioso que Daly y Fitch por su afán creador e innovador, y buscar una visión propia de la moral de sus contemporáneos. Un escritor interesante y que merecería ser más conocido, que llega a actuar en alguna de sus obras. Esta es la situación inicial, pronto llegará Eugene O'Neill

y su *Mourning Becomes Electra*, estamos cerca de los «extraños interludios» y los «largos viajes de un día hacia la noche». Un teatro que se convertirá en testimonio de la conciencia nacional, en testigo de la historia. Elmer Rife, Clifford Odets o Robert Sherwood marcarán el camino que lleve hacia tiempos recientes, a Arthur Miller, Edward Albee o William Inge. Pero para comprender el presente es necesario valorar la tradición y descifrar el pasado.