

Ciudades libres: La dramaturgia subterránea del Off-Off Broadway Neoyorquino en los años sesenta

Ana FERNÁNDEZ-CAPARRÓS TURINA

Universidad Complutense de Madrid
anafcaparros@filol.ucm.es

RESUMEN

En la década de los sesenta una serie de factores socioculturales, políticos y económicos favorecieron la emergencia de un circuito teatral *underground* localizado entre el Village y el Lower East Side de Nueva York. Si bien se trató de un movimiento contracultural efímero y que respondía a los avatares de un momento histórico muy concreto, su vitalidad sería determinante al promover el trabajo de autores (como Shepard, Wilson, Fornes, etc.) cuyas experimentaciones serían fundamentales para la consolidación del teatro norteamericano contemporáneo. Fue la conciencia de la pertenencia a una comunidad urbana con una idiosincrasia propia y la lucha por legitimarla lo que impulsó que una serie de personas quisieran promover el trabajo de autores teatrales que reflejaran y exploraran esa experiencia urbana; por ello, se analizará cómo estas obras respondieron a este entorno a través de experimentaciones estéticas transgresoras, que no eran sino fruto de una incondicionada libertad de expresión.

Palabras clave: teatro, Off-Off Broadway, comunidad, libertad de expresión, posmodernismo.

ABSTRACT

During the Sixties there were a series of social, cultural, political and economic factors that led to the emergence of an underground theatre movement localized in New York's Greenwich Village and Lower East Side. This counter-cultural theatre was born under very specific historical conditions, (coinciding with the rise of the Civil Right's movement, the emergence of youth culture, etc.), and it only lasted for several years. Yet, its vitality would turn out to be essential in the development of contemporary American Drama in promoting the work of young playwrights such as Shepard, Wilson or Fornes, whose experimentations opened the way for future generations of dramatists. One of the key elements in order to understand the emergence and promotion of the playwright's work is the notion of community, that is, the acknowledgement of the importance of belonging to an urban community; this paper will thus explore in which ways did the urban context shape an often transgressive aesthetic experience characterized by an unconditional freedom of expression.

Keywords: theatre, Off-Off Broadway, community, freedom of expression, postmodernism.

Allen Ginsberg, Andy Warhol, Lou Reed y Velvet Underground, Bob Dylan, el Judson Dance Theatre, John Cassavettes, son sólo algunos de los nombres más conocidos de aquellos artistas asociados al Nueva York contracultural de los años sesenta. La ciudad de Nueva York ha sido desde siempre un centro de ebullición cultural y contracultural, una ciudad de artistas; por ello no es de extrañar que también en los sesenta en "downtown Manhattan" se reunieran pintores, músicos, escultores, escritores y directores de cine que, unidos bajo un mismo espíritu de renovación y experimentación, cambiarían en muchos sentidos las convenciones hasta entonces aceptadas en las prácticas artísticas. Un fenómeno análogo se produjo también en el mundo del teatro, sólo que la falta de preocupación por documentar los proyectos que se estaban llevando a cabo, así como un posterior declive del movimiento a principios de los años setenta, hicieron que un momento de inigualable producción, de creación de un espacio de inusitada libertad creativa y de fomento de la experimentación, quedara en gran medida relegado al olvido. La preocupación de los promotores y de los dramaturgos en ese momento no era ni mucho menos la posteridad sino la urgencia de crear, de dotar de sentido a la experiencia del presente, de experimentar sin límites; por otra parte, los cafés, clubs, sótanos, buhardillas y parroquias en las que se gestó este movimiento estaban todos concentrados entre el West y el East Village de Nueva York, convirtiéndolo en un movimiento cultural esencialmente local. Nada de esto justifica en ningún caso la falta de

atención crítica que el Off-Off Broadway ha recibido; por ello, la publicación de *Off-Off Broadway Explosion* de David A. Crespy (2003) y la más reciente y excelente historia crítica del movimiento escrita por el profesor Stephen J. Bottoms, *Playing Underground* (2006) han solventado la deuda que la crítica académica norteamericana tenía con un movimiento que, pese a ser subterráneo, irreverente y *amateur* en muchos sentidos, fue sin embargo determinante en la emergencia y posterior consolidación de una verdadera dramaturgia contemporánea, genuinamente norteamericana en sus elecciones temáticas, y posmoderna en sus formas.

Michael Smith, crítico del *Village Voice*, afirma en la introducción a la antología editada en 1966 por Nick Orzel y él mismo, *Eight Plays from Off-Off Broadway*:

Off-Off Broadway's birthday can be given, somewhat arbitrarily, as September 27, 1960. On that date a production of Alfred Jarry's King Ubu opened at a Greenwich Village coffehouse called Take 3. The program contained an inspirational note: "This production [...] represents a return to the original idea of Off-Broadway theatre, in which imagination is substituted for money, and plays can be presented in a way that would be impossible in the commercial theatre". A few weeks later the term "Off-Off Broadway" was coined in print by Jerry Talmer, then critic of The Village Voice. (Orzel and Smith 1966: 6)

A partir de ese momento, empezaron a ser muy comunes las representaciones en cafés y pequeños locales, tanto que llegó un momento en el que se creó una auténtica demanda de nuevos textos teatrales. Como vemos, el nacimiento de este teatro *underground* estuvo condicionado en gran medida por la institucionalización y profesionalización del Off-Broadway, el movimiento teatral que en los cincuenta se había opuesto a las imposiciones comerciales de Broadway; pero si a principios de la década de los cincuenta el coste de una producción Off-Broadway no solía sobrepasar unos cientos de dólares, ahora, en esos mismos teatros era prácticamente inconcebible programar un montaje teatral por menos de 10 000 dólares, aunque los presupuestos podían ascender hasta los 40 000.

Off-Off Broadway también surgió inicialmente como una estación de paso en el camino hacia el éxito; es decir, como un espacio de formación para actores, autores y directores, cuyo objetivo habría sido después dar el salto al teatro comercial. Sin embargo, como apunta Smith, el progresivo desencanto respecto a nociones convencionales del éxito, así como una revalorización de la libertad que trabajar en locales pequeños y sin fines lucrativos podía llegar a proporcionar, hicieron que Off-Off Broadway se erigiera en una alternativa real al teatro comercial, y no en una vía para llegar a éste. Una de las características más interesantes del Off-Off Broadway es que, pese a que nos refiramos a él usando el término "movimiento", que lo fue, no se trató no obstante de un movimiento coordinado o premeditado, y mucho menos con un programa estético o político definido, sino que corresponde a la emergencia más o menos simultánea de una serie de locales con políticas culturales afines en el deseo de promover la total libertad de expresión de los artistas, la creación colectiva, y proporcionar espacios donde poder mostrar los resultados de esa libre experimentación. Robert Patrick, uno de los dramaturgos más prolíficos de esta escena subterránea recuerda: "One of the most American things about the Off-Off Broadway movement was that there was no movement –no manifiesto, no credo, no criteria. It just happened" (Patrick *apud*. Bottoms 2006: 15).

El Off-Off Broadway ensalzó y promovió sobre todo la figura del dramaturgo, y sin la creatividad de escritores como Lanford Wilson, Paul Foster, Maria Irene Fornes, Megan Terry, Sam Shepard, Jean-Claude Van Itallie, Murray Mednick, Rochelle Owens, Leonard Melfi y otros, no habría alcanzado una identidad propia. El trabajo de éstos no fue en realidad revolucionario: todos ellos debían mucho a sus predecesores inmediatos. Si hubo una obra que marcó un antes y un después, y que para todos los jóvenes principiantes sería una referencia, fue *The Zoo Story* de Edward Albee, la obra indiscutiblemente de mayor éxito del teatro norteamericano de los sesenta¹.

¹ Edward Albee escribió *The Zoo Story* en 1958, pero no consiguió que nadie en Estados Unidos quisiera producirla. La obra se estrenó el 28 de septiembre de 1959 en Berlín, en el Schiller

The play revived, almost single-handedly, the American little theater tradition of the self-contained one-act drama, and did it by fusing a distinctly American urban realism with new ideas derived from the European "theater of the absurd" (as Martin Esslin would label the works of Beckett, Ionesco et al.). (Bottoms 2006: 21)

También otros contemporáneos de Albee, como Jack Gelber, Arthur Kopit, o el Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina, habían abierto vías para la experimentación inspiradas en el espíritu de Artaud –“agitando sombras en las que siempre ha tropezado la vida” (Artaud 1978: 14)– y por supuesto, en las innovaciones formales de Beckett. Pero fue Albee quien, por encima de cualquier otro, recordó que se podía prescindir de presupuestos elevados, sofisticados medios técnicos, grandes repartos o textos largos para crear un teatro de calidad: *The Zoo Story* lo había demostrado usando únicamente un par de bancos, una escenografía tan sencilla como el dibujo de unos árboles y, claro está, poniendo el énfasis en la confrontación verbal y física.

Lo que tal vez sí que fuera más revolucionario del OOB es el contexto: ninguno de estos dramaturgos habría desarrollado una voz propia sin el impulso y, en muchos casos, la labor mayéutica de una serie de personas como Joe Cino, que abrió el Caffè Cino; Ellen Stewart, fundadora de La Mama E.T.C.; el reverendo Alvin Carmines, responsable del programa artístico del Judson Poets' Theatre de la Judson Memorial Church de Washington Square; Ralph Cook, director artístico de Theatre Genesis, con sede en la iglesia de St. Mark's in-the-Bowery, o Joseph Chaikin, fundador del Open Theatre. No podemos calificarlos como empresarios teatrales: Joe Cino, por ejemplo, tuvo durante algún tiempo que trabajar horas extra como camarero para poder tener abierto su propio local e incluso renunciar a una vivienda para poder mantenerlo; Ellen Stewart iba reabriendo su club en un sótano u otro cada vez que la policía o los bomberos lo cerraban por no cumplir requisitos legales; la supervivencia de estos locales en la semiclandestinidad dependía en gran medida de la colaboración gratuita de todos aquellos que cada noche hacían posible que hubiera una representación, ya fuesen actores, escritores, técnicos, directores de escena o simplemente amigos.

Este movimiento refleja en su conjunto el deseo de “transformación” que permeaba tanto la vida política, como la vida social y cultural en aquella década. Es importante reconsiderar en qué sentido la ciudad o, para ser más precisos, la influencia de un escenario o un contexto urbano específicos determinaron la praxis artística y estética de estos escritores. La experiencia urbana del Off-Off Broadway refleja un deseo que se convirtió durante unos años en una realidad: el de crear una comunidad real en la ciudad, una experiencia urbana de verdadero intercambio y diálogo social, artístico e intelectual, una auténtica sinergia en el “aullido” (si tomamos prestado el título de uno de los más emblemáticos poemas de Allen Ginsberg, “Howl”) contra el mullido conformismo de los años cincuenta². Por ello, como apunta Bottoms (*cf.* 2006: 2), el término Off-Off

Theater Werkstatt, en un programa doble con *La última cinta* de Beckett. Sólo después del éxito del montaje berlinés, el productor Richard Barr decidió asumir el riesgo de estrenar la obra del desconocido Albee con el mismo programa que en el Schiller. La obra se estrenó en enero de 1960 en el Cherry Lane Theatre, en el que Barr había creado una nueva compañía Off-Broadway para promover el trabajo de nuevos dramaturgos norteamericanos. *The Zoo Story* tuvo tanto éxito que se repuso ocho veces en seis años. Unos años más tarde, en 1965, Edward Albee, Richard Barr y Clinton Wilder fundaban el Albarwild Theater Arts (ABW) que en el Cherry Lane crearía el New Playwright's Series, dedicado a promover obras de dramaturgos principiantes; como productores, se convertirían pronto en una institución de referencia en el lanzamiento de nuevos artistas, labor que todavía hoy en día sigue en pie bajo la dirección de Angelina Fiordellisi.

² Muchos de los artistas que empezaron sus carreras en los años sesenta, nacidos durante o después de la Segunda Guerra Mundial, coinciden al señalar que las protestas, los movimientos sociales y artísticos de los sesenta fueron una reacción contra la política económica y social de la década de los cincuenta. “The McCarthy thing was only the tip of the iceberg of a horrifying anti-intellectualism, anti-progressivism. It was a great, big, gorgeous, turquoise-plastic and gleaming-chrome toaster, that was the goal in life, that was what everyone wanted...”, comenta Robert Patrick (Bottoms 2006: 16).

Broadway es un poco engañoso o más bien desacertado al enfatizar una relación *vertical* (jerárquica y económica) con el circuito Off-Broadway y Broadway, respectivamente, en vez de apuntar hacia una relación *horizontal* e interdisciplinar mucho más importante con los poetas, músicos, bailarines, pintores, escultores y directores que estaban experimentando en un modo análogo en esas mismas calles o en esos mismos locales. En este sentido, basta pensar tan sólo en el caso de la iglesia Judson Memorial Church: ningún otro lugar estuvo tan abierto a la integración de diversas disciplinas artísticas. Antes de que el reverendo Al Carmines y al arquitecto Robert Nichols relanzaran el proyecto teatral conocido con el nombre del Judson Poets' Theater en 1961, la iglesia había montado ya otras obras teatrales, organizado *happenings*, exposiciones y recitales de poesía. En 1960 el comisario de la Galería Judson, abierta en el sótano de la iglesia en 1958, había sido nada menos que Allan Kaprow; en ella se presentaron obras y *happenings* de Claes Oldenburg, Jim Dine, Dick Higgins y Robert Whitman. La iglesia era una referencia para el arte de vanguardia y por ello no es de extrañar que, a la hora de establecer los criterios para la selección de nuevos textos teatrales, Carmines y Nichols no dudaran en privilegiar obras experimentales y ajenas a cualquier temática religiosa. La iglesia había tenido desde su fundación una política progresista, que intentaba cuestionar y, de hecho difuminaba, esa línea que convencionalmente separa lo sagrado de lo profano, y entre los objetivos definidos del programa artístico estaba el de poder escuchar a los *profetas seculares* de la ciudad.

El caso del proyecto teatral de la iglesia episcopaliana de St. Marks in-the-Bowery, situada en la esquina de la Segunda Avenida con la calle 10, es otro ejemplo ilustrativo de la relación directa que se quiso establecer entre lo urbano y lo artístico en una comunidad mucho menos acomodada que la de los alrededores de Washington Square. También el reverendo Michael Allen estimaba necesario que la parroquia atendiera a toda su comunidad geográfica independientemente de que sus miembros pertenecieran o no a la congregación. La creación de un taller de teatro que respondiera a las necesidades, los problemas y el entorno de esa comunidad (problemas que incluían delincuencia, inmigración, drogas...) se convirtió en una de las vías más innovadoras para atender a las necesidades espirituales de sus miembros. Ralph Cook, director artístico del Theatre Genesis en St. Marks, escribió en 1966:

The result of what we and the other theatres are doing is revolutionary. We are creating a truly indigenous theatre. The actors, directors, and writers are members of a geographical community and are presenting plays for members of that community, not as a special gala event, but as an integral everyday part of the life of the community. The audience, young and old, born of the Streets of New York, or escapees from Ohio or Poland, come together to see themselves or their neighbours as they are, and perhaps to find the means of survival in this accelerated age. Personally I have little hope in the survival of our civilization. But whatever hope we have lies with our artists, for they alone have the ability (if we do not continue to corrupt them) to withstand the onslaught of the mass media and the multitude of false gods. They alone have the ability to show us ourselves. (Orzel and Smith 1966: 94)

Las primeras obras en las que Ralph Cook encontró una relevancia artística y social, y una voz honesta en la que emergía esa *profecía urbana* que él andaba buscando, fueron un par de obras muy cortas que le entregó un jovencísimo Sam Shepard, *Cowboys* y *The Rock Garden* y que se produjeron en 1964, inaugurando el programa del Genesis. La segunda, un tríptico de escenas breves que mostraban la banalidad y el tedio de la vida cotidiana de una familia media norteamericana, finalizaba con un obsceno monólogo de un hijo adolescente que respondía a las anodinas verborreas de sus padres con un explosivo discurso en el que se recreaba en cada detalle de sus experiencias en el coito. La irreverencia de semejante monólogo eyaculatorio era inadecuada para un templo religioso. Al igual que había ocurrido cuando se estrenó en noviembre de 1961 *The Great American Desert* de Joel Oppenheimer en la Judson Memorial Church, obra con la que Al Carmines inauguraba su etapa al frente del Judson Poets' Theatre, las elecciones lingüísticas del autor no fueron recibidas con indiferencia. En el caso del Poets' Theatre, la decisión de conceder total libertad de expresión a los autores fue sometida a votación entre los

miembros de la congregación, y se decidió defenderla. En el caso del Genesis, fue el reverendo Michael Allen quien salió en defensa de Shepard ante las críticas de sus fieles, pues consideró que era más cristiano usar un lenguaje obsceno en la búsqueda de la verdad que reprimirlo en nombre de mentiras convencionalizadas. En retrospectiva, el reverendo se ha referido a *The Rock Garden* como una obra que suponía "un ataque directo a la pornografía de la vida americana" (Bottoms 2006: 109) y por ello, representaba exactamente el tipo de conciencia social y espiritual que St. Marks defendía.

A través de la creación y promoción de un circuito teatral liberado de toda imposición comercial, pues no generaba dinero, emergieron en estos pequeños teatros ciudades imaginadas y prohibidas antes, espacios para explorar sin limitación alguna (si exceptuamos la limitación de representar en espacios a veces diminutos y sin presupuesto alguno) una nueva teatralidad en la que había espacio para el juego, la ironía, la crítica, la expresión de la homosexualidad, o para la emergencia de poéticas que huían de la significación revitalizando la fenomenología del lenguaje y los sentidos.

¿Dónde podemos ubicar la estrecha relación entre lo urbano y lo artístico en las obras teatrales producidas Off-Off Broadway en el Nueva York de los sesenta? La lectura de los textos que llegaron a ser publicados nos hace constatar que en muchos casos no hay una traslación directa de experiencias típicamente urbanas al espacio de representación teatral, o al menos, no abiertamente. En *Cowboys* y *Cowboys#2* (una segunda versión de la primera, escrita en 1967) de Sam Shepard, sí que podemos encontrar una presencia semiótica relevante de la urbe. En ella los dos jóvenes protagonistas, Stu y Chet, reaccionan ante un medio urbano aparentemente hostil creando su propio mundo: jugando a los vaqueros. No hay duda de que la obra está inspirada en la propia experiencia de un joven autor recién llegado de Duarte (California), pues la obra explora la dislocación de la realidad personal alterada por un nuevo medio. Sin embargo no es tanto un intento de denunciar la dureza de la vida en una gran urbe como es Nueva York, como una exploración de la desintegración o incluso el fracaso de la mitología personal. Los elementos urbanos son unas grabaciones de sonido de coches y bocinas que acompañan la representación, y una valla para cortar el tráfico con dos luces amarillas parpadeantes, un claro objeto de mobiliario urbano cuya presencia en un escenario vacío, sin dejar de ser simbólica, no deja tampoco de ser ambigua. En las acotaciones, Shepard usa el término *sawhorse* para referirse a este elemento del *atrezzo*, y esto es en sí significativo pues, pese a que su estructura sea muy similar a la que se usa para serrar madera, nadie en la gran ciudad habría empleado ese término para referirse a una barrera para el tráfico: la elección lingüística corrobora el sentido de dislocación al llegar a la gran ciudad desde un medio rural. Pero cuando los sonidos urbanos de los coches se alternan con los de caballos y tribus indias, cuando es casi imposible distinguir la realidad de la fantasía, ¿podemos estar seguros de dónde se encuentran Stu y Chet, más allá de la certeza de que se hallan sobre un escenario? Cuestiones como ésta nos llevan hacia una serie de tendencias que unen obras muy dispares entre sí: un rechazo marcado al naturalismo, una clara tendencia a explorar la teatralidad (o la propia performatividad de la vida cotidiana) más que al uso de recursos dramáticos tradicionales, y una propensión a evitar el teatro de ideas, que tratara explícitamente temas políticos o de actualidad, en favor de una preferencia generalizada por la sugestión, por la evocación, por el juego. La cuestión para muchos autores no era buscar una relación mimética con la realidad circundante, sino poner en duda la propia noción de realidad, ampliar las nociones convencionales de lo que es un evento teatral y crear formas teatrales que exigieran nuevos modos de mirar, no sólo el arte, sino nuestras propias vidas.

En ausencia de medios materiales, logísticos y económicos, lo que se concedía a todos aquellos dramaturgos que quisieran presentar obras teatrales era *espacio*. Si todos ellos dependían casi exclusivamente de su imaginación, la diferencia entre ellos residía en *cómo* cada uno de ellos tomaba el espacio escénico. Se llegó a asociar a cada local con la predilección o promoción de un estilo particular, que, en cualquier caso, era definido por los propios autores. Así el Caffè Cino se convirtió en el centro más abierto a la expresión de la homosexualidad; el Judson Poets' Theatre era emblemático por sus musicales, un híbrido lírico de comedia, sátira y camp; La Mama E.T.C., por su promoción de obras que fueran más allá de las estructuras dramáticas convencionales y dieran nuevos usos al

lenguaje; mientras que el Theatre Genesis tenía un estilo marcadamente heterosexual y favoreció obras en las que emergiera un marcado realismo subjetivo. El Open Theatre era diferente a los demás: no estaba asociado a un lugar definido sino que era más bien un grupo de actores, directores, dramaturgos, músicos, pintores y críticos que formaron un laboratorio de experimentación e investigación teatral, abiertos más a la creación colectiva y a la exploración continuada del proceso teatral, que a la producción continuada de nuevas obras.

El gran triunfo del OOB fue su fascinante heterogeneidad: las reminiscencias de Beckett y Synge en *Balls*, de Paul Foster, cuyos únicos elementos en escena son dos bolas de ping-pong suspendidas en el aire, convivieron con el melancólico retrato de un homosexual envejecido en *The Madness of Lady Bright*, de Landford Wilson; las desenfadadas y escatológicas visiones de Stu en *Chicago* de Sam Shepard; la demistificación nostálgica y sincera del oeste americano en *The Great American Desert* de Joel Oppenheimer; la emoción contenida de lo no dicho en *Birdbath* de Leonard Melfi, o la insistencia en la importancia de los pequeños detalles en las obras de Maria Irene Fornes.

Lo verdaderamente urbano del circuito OOB no lo encontramos tanto en los propios textos sino en las relaciones que se establecían entre todos aquellos que de un modo u otro estaban involucrados, desde los responsables de los programas y los autores, hasta los actores y los espectadores. No es casual que, en el deseo de revitalizar la idea de comunidad y la necesidad de fomentarla, se promoviera el teatro y se ensalzara la figura del dramaturgo (por la propia naturaleza pública de un arte que no existe sin audiencia). Si los jóvenes escritores respondieron con audacia, irreverencia, frescura y lirismo al espacio de libertad que se les ofrecía, los espectadores sin duda se convirtieron en una de las audiencias más sofisticadas que haya existido. Al promover una dramaturgia que no caía en la condescendencia con el público, que no estaba dominada por el "gusto" convencional, sino que pretendía servir a la comunidad, ésta transformaba y elevaba el propio concepto de espectador, al que no se trataba como a un receptor pasivo y anónimo al otro lado de una barrera, sino como a un ciudadano con el que establecer un diálogo en el viaje común hacia nuevos territorios emocionales y hacia formas innovadoras de experimentar el arte público del teatro y su conexión con la vida misma. Apenas se escribieron textos políticos, pero estas obras tan comprometidas con la apertura estética obligaban al espectador a mirar, escuchar y pensar por sí mismo, y puede que en ese rechazo a imponer significados o lecturas unívocas es donde resida su verdadera radicalidad política.

Tampoco nos engañemos, había tanta demanda de textos que estaban pensados para poseer una vida efímera y tanta urgencia por crear, que también se representaron muchas obras de dudosa calidad, incluso muy malas. También en las que han perdurado hasta hoy percibimos a menudo una cierta ingenuidad, una limitación a veces excesiva a la esfera de lo cotidiano; pero, por otra parte, también emerge en ellas algo poco común, una búsqueda intuitiva, propia de autores muy jóvenes, por ampliar los horizontes de la percepción, incluso por reivindicar, dentro del plano artístico, lo arbitrario, lo desestructurado, lo banal y lo inconcluso. Estos jóvenes estaban desarrollando lo que hoy definimos como poéticas posmodernas.

El milagro del Off-Off Broadway neoyorquino fue el de crear un "teatro libre" en todos los sentidos. Es sorprendente cómo un fenómeno teatral anti-lucrativo sobrevivió durante tantos años, cuando estaba claro que eso no podía durar demasiado, que era insostenible. Hoy, más de cuarenta años después del auge del OOB es difícil encontrar algo similar y, sin embargo, Nueva York está llena de sorpresas. Si se dan una vuelta por el East Village y cogen un ejemplar gratuito del *Village Voice* en cualquier esquina, verán con asombro que el circuito sigue activo: La Mama E.T.C. sigue abierto en el número 74 de la East 4th Street, y con un poco de suerte puede que hasta se encuentren allí a una nonagenaria Ellen Stewart que no ha dejado de promover teatro experimental desde 1961; si no hay teatro habrá un cabaret, o un recital de poesía, danza o algún taller. La Mama es en realidad el único proyecto que ha sobrevivido tal y como empezó, durante más de 45 años; pero en la iglesia de St. Mark's tiene su sede actualmente el proyecto Ontological-Hysteric Theatre de Richard Foreman, uno de los directores de vanguardia más prestigiosos en Estados Unidos; la Judson Memorial Church también sigue

promoviendo proyectos culturales; incluso un dramaturgo tan consagrado como Sam Shepard, cuando estrena en Nueva York sus nuevas obras, lo hace Off-Broadway, en lugares como el Public Theatre. El teatro subterráneo de Nueva York ya no es gratuito, pero es muy asequible. No duden en explorarlo.

Nota: La investigación y redacción de este artículo han contado con el apoyo y la financiación de la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo, por lo cual les expreso mi enorme gratitud.

Bibliografía

- ARTAUD, Antonin (1978): *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelanda. Barcelona: Edhasa.
- BLUMENTHAL, Eileen (1984): *Joseph Chaikin: Exploring at the Boundaries of Theatre*. New York: Cambridge University Press.
- BOTTOMS, Stephen J. (2004): *Playing Underground: A Critical History of the 1960's Off-Off Broadway Movement*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- CRESPY, David A. (2003): *Off-Off Broadway Explosion: How Provocative Playwrights of the 1960s Ignited a New American Theatre*. New York: Back Stage Books.
- DeROSE, David J. (1993): *Sam Shepard*. New York: Twayne.
- ORZEL, Nick; and SMITH, Michael (eds.) (1966): *Eight Plays from Off-Off Broadway*. New York, Kansas: The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- ROBINSON, Marc (1994): *The other American Drama*. New York: Cambridge University Press.
- SHEPARD, Sam (1996): *The Unseen Hand and Other Plays*. New York: Vintage Books.