

David Lindsay-Abaire y los espejos raros

Pedro M. VÍllora

Real Escuela Superior de Arte Dramático

De las distintas conclusiones a las que nos pueda llevar un rápido vistazo a la dramaturgia surgida en España en las últimas dos décadas, hay al menos dos que son difícilmente discutibles. Una es la evidente descentralización de la creatividad escénica que, como efecto o incluso como instrumento de expresión de caracteres nacionales, ha supuesto la aparición de diferentes núcleos dramáticos ricos en talento y señalados por ciertas constantes y peculiaridades casi tribales. Lamentablemente, estos núcleos de creación, estos centros excéntricos y periféricos de producción, tienden a ignorarse los unos a los otros, sin establecer cauces que favorezcan la comunicación, el conocimiento o siquiera el interés. Autores y dramaturgias que podrían - y deberían- alimentarse mutuamente, se encuentran sin posibilidades -y, en ocasiones, sin voluntad- de contrastar sus estéticas y sus logros. La sobreprotección de la creación hace que lo local se vuelva localista, con el perjuicio sufrido a la postre por los artistas que tienen dificultades para estrenar fuera de su entorno, y por los espectadores que se quedan sin poder asistir a manifestaciones culturales distintas a las habituales en sus territorios más próximos. La ventaja más obvia es que se rompe la tiranía de un discurso ético y estético dominante, pero el peligro es que ese discurso simplemente sea sustituido por uno de signo diferente -pero no menos impositivo- en cada lugar.

El otro aspecto que quiero destacar de los que caracterizan a la dramaturgia española más reciente es su vinculación a talleres y estudios programados. Frente a la imagen habitual del autor que escribe en su gabinete, bien para

compañías concretas, bien al simple amparo y albedrío de las musas, los autores de hoy tienden a establecer lazos con maestros de otras generaciones e incluso a convertirse ellos mismos en tutores de escritores más jóvenes. Así, instituciones como la Real Escuela Superior de Arte Dramático o el Instituto del Teatro, la primera en Madrid y el segundo en Barcelona, han convertido los estudios de Dramaturgia en una titulación de rango equivalente al universitario. Al tiempo, escritores como Fermín Cabal, José Sanchis Sinisterra o José Luis Alonso de Santos, a los que hay que añadir el chileno Marco Antonio de la Parra y el argentino Mauricio Kartun –estos últimos gracias sobre todo al entorno propiciado por la Casa de América-, son responsables de numerosas actividades docentes por las que ha pasado un porcentaje elevadísimo de las últimas promociones de autores. Y estos autores más jóvenes han optado en ocasiones, en una suerte lógica de pervivencia y continuidad, por dedicarse a su vez a la docencia. Me refiero, claro está, a artistas del prestigio de Sergi Belbel, Juan Mayorga, Raúl Hernández, Yolanda Pallín, Ignacio García May o Itziar Pascual, todos los cuales son hoy profesores y responsables en parte de la formación de dramaturgos aún más jóvenes que ellos.

El desarrollo de distintos teatros nacionales y la necesidad que tienen los creadores noveles de conocer y contrastar métodos ajenos a fin de mejorar sus escrituras propias no es, sin embargo, algo que sólo se dé en España. En realidad, el entorno dramático estadounidense que rodea y que, en cierto modo, ha hecho crecer al propio David Lindsay-Abaire como artista, presenta algunos puntos muy similares al ámbito español e incluso al europeo, no tanto por una cuestión de globalización como de simple coincidencia generacional. Así, las dos últimas décadas del teatro americano han supuesto por una parte la proliferación de escrituras fuertemente teñidas de un componente étnico; a la vez, la proliferación de

talleres y escuelas especializadas en la creación dramática ha servido para crear esa misma corriente de intercambio cultural y continuidad que vertebra el teatro español contemporáneo. Aparte de que los jóvenes creadores de ambos países son similares al menos en un punto más: la conciencia de individualidad artística y, por tanto, el rechazo a la idea de pertenencia a cualquier grupo que pueda evaluarse en parámetros generacionales. Que estudien juntos o presenten vínculos lingüísticos –o directamente étnicos en el caso de Estados Unidos- no significa que les agrade la idea de ir unidos en esos estudios académicos y críticos que tienden a agrupar antes que a diferenciar.

Todd London, que es director ejecutivo del American New Dramatists, entidad a la que están asociados la mayoría de los últimos dramaturgos estadounidenses, es, en virtud de su cargo y de su condición de profesor universitario especializado en dramaturgia contemporánea, uno de los expertos mejor situados en un lugar que proporciona un punto de vista idóneo para el estudio de estos autores. Él es el autor de un ensayo titulado *The States of American Playwriting*¹, publicado en 2001, en el que –aparte de proponer una especie de canon contemporáneo de dramaturgos compuesto por David Mamet, Sam Shepard, August Wilson y Tony Kushner- aporta algunos nombres de autores maduros habituados a transportar esa experiencia a gente que carece de ella:

Es posible ver la influencia de autores enseñando a autores. Quizá la profesora-autora americana más influyente del último cuarto de siglo sea María Irene Fomes, una neoyorquina nacida en Cuba cuyo trabajo, libre, esencial, sustancioso, desarrollado casi enteramente en el circuito Off Off Broadway,

¹ Todd London: «The States of American Playwriting». The New York Theatre Wire, 2001.

es uno de los tesoros no suficientemente reconocidos de la escena americana en el pasado siglo. Como profesora, el énfasis de Fomes en una escritura centrada en el cuerpo y en el subconsciente ha cambiado las vidas de docenas de nuestros mejores autores, incluyendo los trabajos de casi cada autor de origen hispano. De las chejovianas tragicomedias familiares del cubano-americano Eduardo Machado al violento machismo de las obras para Broadway del escritor chicano Octavio Solís, a las improbables historias de amor del portorriqueño Edwin A. Sánchez o la artística imaginería llena de pérdida y nostalgia de Nilo Cruz, Fomes no ha puesto tanto su sello personal en las obras cuanto que ha potenciado la inspiración de sus autores. Hay más profesores-autores que, como Fomes, han hecho que toda una generación de autores haya encontrado su propio fuego creador, en vez de convertirlos en discípulos de un único estilo teatral; es el caso de Paula Vogel, autora de obras como *The Baltimore Waltz* o *How I Learned to Drive* (*Cómo aprendí a conducir* fue el título de su estreno en España), quien ha sabido atraer al público a las oscuras y profundas aguas del incesto, la muerte por Sida y la violencia doméstica; y Mac Wellman, uno de nuestros autores más experimentales, cuyas sátiras de la cultura americana se deleitan en el lenguaje, lenguaje como territorio, lenguaje como conflicto.

El párrafo anterior de London incluye los dos conceptos: la enseñanza y la expresión étnica propia de una sociedad tendente al multiculturalismo. La influencia de María Irene Fomes quizá se centre en el ámbito hispano, pero hay al menos otros dos territorios de escritura igualmente importantes. Uno

de ellos es el afro-americano, surgido en su mayoría con el referente ya establecido y plenamente consolidado de August Wilson:

La propagación de una corriente de influencia artística, a través por ejemplo de la comunidad de dramaturgos afro-americanos, es más que algo meramente casual, puesto que se ve a la perfección en su propia escritura. Pienso en algunos de mis autores favoritos y no puedo imaginarlos emergiendo con toda su fuerza artística sin el ejemplo de quienes les precedieron. La brillante Suzan-Lori Parks reconstruye la historia americana con la idea de mostrar la falta de una historia afro-americana: lo que ella, en la obra *The America Play*, considera «el gran agujero de historia» (la obra presenta a un hombre negro vestido como Abraham Lincoln y conocido como «el padre fundador»). Parks y la políticamente apasionada y lingüísticamente explosiva Kia Corthron son dos importantes dramaturgas contemporáneas que no podrían existir –artísticamente hablando– sin los precedentes de la poética jazzística y política de Amiri Baraka o la intensa subjetividad de las alucinaciones teatrales de Adrienne Kennedy.

Junto a las culturas afro-americana e hispana, la tercera de las principales expresiones étnicas desarrolladas en Estados Unidos es la de raíces asiáticas. Todd London proporciona algunos nombres que vale la pena conocer:

David Henry Hwang, por aportar algo de vida chino-americana a nuestra escena, engendra artísticamente a Chay Yew, que es

incluso más violentamente contemporáneo y sexual, y a Diana Son, quien da por sentada la mezcla étnica de América y participa de ella con su herencia coreana.

Para el profesor London es importante mostrar cómo esta realidad escénica, que él cree impensable hace treinta años, «ha cambiado nuestras ideas acerca de qué hace que una experiencia sea universal y qué hace que una obra sea dramática». Y añade que estos autores «están demostrando absolutamente que América es, en realidad, muchas Américas; y que el Sueño Americano —ese concepto que ha sido nuestra obsesión nacional durante un siglo, por lo menos— está hecho de muchos sueños y muchas pesadillas».

Sin embargo, y aunque esto no signifique rendirse a un discurso dominante anglosajón, no todas las afinidades que puedan darse entre autores de diferentes grupos de edad se expresan necesariamente en términos étnicos. Las inclinaciones éticas y estéticas tienen un peso superior en numerosos casos al de las coincidencias raciales:

En cada ámbito de escritura dramática es posible ver las cadenas de influencia que ligan a autores apenas separados por el tiempo. Jóvenes autores de comedia como Nicky Silver, Charles Busch y David Lindsay-Abaire parecen haber bebido del mismo licor que otros ligeramente mayores como el siempre imaginativo John Guare, el anárquico Christopher Durang, el frenético Harry Kondoleonrand, que falleció demasiado joven, o el último Charles Ludlam, nuestra nueva versión de Molière. No hay una escuela Arthur Miller de dramaturgia, pero es difícil imaginar a autores tan serios y

profundos como Jon Robin Baitz, Marsha Norman, Emily Mann o Donald Margulies sin él, igual que no se puede concebir la negra sátira del capitalismo salvaje que hacen Keith Reddin o Howard Korder sin Mamet.

Claro está, una cosa son las influencias no predeterminadas, la investigación que cada autor joven hace en torno a sus creadores favoritos, y otra muy distinta es la enseñanza reglada que, por cierto, no es algo nuevo. Los talleres de escritura no son un invento tan reciente como pueda parecer. De hecho, es sabido que la periodista Maurine Dallas Watkins, la autora de *Chicago* –base teatral de la que nació el célebre musical homónimo de John Kander, Fred Ebb y Bob Fosse-, escribió precisamente esta obra en el transcurso de sus clases de dramaturgia en Yale con el profesor George Pierce Baker en el ya lejano año de 1926. Pero no sólo las universidades son responsables de la formación de los dramaturgos, tarea que, casi con más lógica, corresponde a las escuelas artísticas.

Si te he visto, no me acuerdo, que es como se estrena en España la obra titulada en su origen *Fuddy Meers*², es fruto precisamente del trabajo desarrollado por David Lindsay-Abaire en uno de estos centros, acaso el más prestigioso de todos ellos: la Juilliard School. En esta escuela neoyorquina especializada en artes escénicas y musicales, el departamento de escritura dramática –lo que allí se conoce como Drama- está dirigido por dos de los profesores-autores citados en el ensayo de Todd London: Marsha Mason, la multipremiada autora de *'Night Mother* (en España, *Buenas noches, madre*), y Christopher Durang, cuya célebre *Beyond Therapy* se estrenó en nuestro país como *Aquí necesitamos desesperadamente una terapia*.

² David Lindsay-Abaire: *Fuddy Meers*. American Theatre Magazine, Julio 2000.

* * *

David Lindsay-Abaire nació en Boston en 1970, en una familia católica de ascendencia irlandesa muy comprometida con sus raíces. Su madre trabajaba en una fábrica y su padre utilizaba la parte trasera de un camión para vender frutas en el mercado de Chelsea. Como es lógico, estudiaba en escuelas públicas bostonianas –su primer desafío teatral fue escribir una función de Navidad en cuarto curso- hasta que, al acabar el séptimo curso, recibió una beca de seis años en la Milton Academy de Massachusetts, una institución privada de alta consideración que lo introdujo en un entorno social muy distinto al familiar y de cuyo contraste quizá pueda percibirse cierto reflejo en el mundo absurdo, esperpéntico y contradictorio que proponen sus textos: «Mis obras –afirma el autor- están pobladas por alienados y marginados a la búsqueda de claridad».

En Milton escribió algunas obras escolares que hoy el autor agrupa bajo el calificativo de «terribles». En el año 2001, con motivo del estreno en el South Coast Repertory de una de sus obras, declaraba lo siguiente a Jerry Patch³, dramaturgo del citado centro de Costa Mesa:

En mi instituto, los alumnos de noveno curso hacían una obra cada año. Nos lo pasamos tan bien el año en que yo estaba en noveno que decidimos hacer otra obra en décimo curso. Mis compañeros me dijeron: «Tú eres el más divertido, así que escríbela tú». Y así es como me convertí en dramaturgo. Escribí esa, y luego la de undécimo curso, y también la de duodécimo. Eran malísimas pero audaces, atrevidas y

³ Jerry Patch: *State of Imbalance*. South Coast Repertory, 2001.

divertidas. Tenían cuarenta personajes, y así todos podíamos actuar. Las raíces de mi trabajo están ahí. Y ahí puede verse claramente a quién estaba plagiando.

Una de esas obras es *Mario's House of Italian Cuisine*, que Lindsay-Abaire pone como ejemplo de esa escritura sobre la plantilla de otro que es el plagio. En este caso, la así homenajeadada era la autora Tina Howe, aunque no fuese la única a la que recurrió:

Escribí una obra ambientada en un restaurante italiano que se parecía demasiado a su obra *Museum*. También a John Guare. Y para terminar de indicar el más obvio, a Chris Durang. Y estaba obsesionado con Feydeau. Hay un montón de elementos absurdos en aquellas obras primerizas que todavía utilizo. De hecho, mis influencias de entonces son las mismas influencias de ahora.

Declaraciones como esta podrían hacer creer que Lindsay-Abaire tenía un gran conocimiento del teatro, al menos como espectador, desde su infancia. Sin embargo, reconoce que de niño jamás asistía a representaciones. Su vocación no nace ahí, sino más tarde:

Hice mucho teatro en el instituto y era miembro de un equipo de discusión con el que participaba en competiciones forenses. Hice muchas interpretaciones de humor oral, que era como se llamaban aquellas actuaciones, lo que significaba que tenía que trabajar muchísimo para conseguir un discurso largo y después cortarlo y dejarlo reducido a diez minutos. Eso me ayudó a aprender cómo ser divertido y rápido.

El humor, la diversión y la comicidad eran conceptos que preocupaban a Lindsay-Abaire, a la vez que virtudes de las que se aprovechaba e intentaba cultivar:

Yo era bueno en algo y la gente tomaba buena cuenta de ello. Me entusiasmaba hacer que la gente se riera por algo que decía o escribía, y, como le pasa a tantas personas, me atraía aquello que me convenía y que me hacía sentir a gusto conmigo mismo. Suena narcisista, pero uno hace aquello para lo que está dotado, y yo sentía que era bueno divirtiéndome a la gente con lo que escribía.

Aun así, esa vocación teatral que empezaba a desarrollarse no estaba de momento inclinada a la escritura, sino a la interpretación:

Yo quería ser actor. No imaginé que algún día sería dramaturgo, salvo que lo pensase en algún rincón oscuro de mi mente. Así que básicamente me dedicaba a actuar, pero alguna vez escribía algún texto corto y absurdo, de un tono similar al de mis obras. En la universidad escribí una obra que se representó allí, pero seguía sin tener ni idea de que me convertiría en dramaturgo.

Esa universidad en la que siguió escribiendo -«Pero nadie me decía: “¡Sí! ¡Eres un escritor! ¡Ven conmigo!”»- fue el Sarah Lawrence College, tras lo cual tuvo su primer contacto profesional con un teatro, aunque no aún con labores propiamente dramáticas:

Después de graduarme en el Sarah Lawrence College trabajé en el Dance Theatre Workshop, que es un pequeño espacio artístico de Chelsea. Comencé trabajando en el departamento de prensa durante año y medio, y después pasé a ser productor asociado. Estuve allí durante seis años, y fui capaz de asistir a Juilliard al mismo tiempo gracias a la flexibilidad del programa de estudios. Además, el Dance Theatre Workshop me concedió algo de tiempo libre para poder asistir a mis clases (...). Así que durante seis años trabajé como administrador teatral, haciendo los contratos de otra gente y viendo los espectáculos de otra gente.

Es curioso que Lindsay-Abaire entrase en el Dance Theatre Workshop sin tener apenas conocimiento de danza: «Sabía cómo preparar un dossier de prensa, y aprendí mucho en el Dance Theatre Workshop acerca de un montón de cosas. Y ahora sí puedo distinguir la buena danza de la mala danza». Lo fundamental, en cualquier caso, es, por una parte, que en ese periodo no dejase de escribir:

Cuando después del Sarah Lawrence College trabajé en el Dance Theatre Workshop, seguí escribiendo y otra obra mía se representó; entonces empecé a pensar que esto de escribir parecía más fácil que actuar. Por lo menos, bastaba con ir a casa y escribir, mientras que no puedes ir a casa y actuar. Tú dependes de otros, y necesitas tener un trabajo para ser actor. Pero incluso en el caso de que nunca hubiese estrenado, siempre podía ir a casa, crear un puñado de obras y decir que era escritor.

El segundo hecho importante de este periodo, y acaso el decisivo para su afirmación y consolidación como dramaturgo, fue el conseguir ser admitido en el Lila Acheson Wallace American Playwrights Program, el curso para jóvenes dramaturgos de la Juilliard School, donde tuvo como compañera de clase a otra autora relevante, Jessica Goldberg:

Fue entonces cuando comencé a pensar que quizá podía realmente dedicarme a la escritura. Estaba increíblemente entusiasmado por la oportunidad de estar en Juilliard. Sólo admiten a tres o cuatro escritores cada año. Tú estudias con Chris Durang y Marsha Norman y ellos te hablan como a colegas, no como a estudiantes a los que van a enseñar cómo ser dramaturgos. Era un trato de escritor a escritor. Y con una buena parte de recomendaciones y consejos prácticos: cuando te hagan un montaje, es probable que ocurra esto o lo otro, etcétera. Había algunos chiflados y creídos enseñando acerca de estructura y de lo que se puede y no se puede hacer, pero esas lecciones de vida eran las más valiosas para mí.

Varias de las obras de David Lindsay-Abaire dependen estrechamente de su trabajo en Juilliard. La propia *Fuddy Meers* incluso se representó allí en un montaje escolar de 1998 antes de su estreno oficial un año después. *Dotting & Dashing*⁴, que es una sátira sobre la eutanasia centrada en un suicida potencial cuya madre, dominante hasta un grado enfermizo, lo vende como esclavo y él busca la ayuda de un médico desequilibrado, se presentó en una lectura dramatizada en 1998. Un año antes se habían representado en la escuela las cinco obras que componen *The Li'l Plays*⁵:

⁴ David Lindsay-Abaire: *Dotting & Dashing*. Dramatists Play Service, 2003.

⁵ David Lindsay-Abaire: *The Li'l Plays*. Dramatists Play Service, 2003.

*How We Talk in South Boston*⁶, *Cyclone of Rage*, *Catlery!*, *Cakes and Lies*, y la parodia mametiana *Gary Glenn, Ross Glenn*. La famosa *Wonder of the World*⁷ -en la que una mujer frustrada y decepcionada abandona a su marido y se marcha en autobús a las cataratas del Niágara, pertrechada con una lista de las mil cosas que querría conocer o experimentar (entre ellas, hacer el amor con el capitán de un barco), y allí, rodeada de parejas en luna de miel, se ve envuelta en una delirante trama criminal-, cuyo estreno oficial de 2000 lo protagonizó Sarah Jessica Parker, había sido antes objeto de un semimontaje en Juilliard. También de este periodo es *Snow Angel*⁸, una obra de misterio en clave de comedia protagonizada por adolescentes cuyas vidas son transformadas por una extraña joven que surge de la nieve mientras su tranquila ciudad sufre la mayor ventisca de los últimos 107 años. Más reciente en cambio es *Jiminy Christmas*, escrita expresamente para Janeane Garafalo, así como el breve monólogo *History Lesson*⁹, que forma parte del proyecto colectivo *Snapshot*¹⁰. Y apenas anteriores a su ingreso en Juilliard son *The Kitchen Sink Drama*¹¹, -en la que un actor protagonista de teleseries, perdido en el desierto de Nevada, consigue llegar a una casa habitada por una mujer agobiada por la soledad cuyo esposo lleva treinta años buscando entre las dunas el anillo de bodas que perdió-, y *A Devil Inside*¹², en la que unos estudiantes de literatura rusa planean un crimen inspirado en Dostoievsky. Aunque quizá la más conocida de sus obras, junto a *Fuddy Meers* y *Wonder of the World*, sea *Kimberly Akimbo*¹³, la historia de una chica de dieciséis años que padece una enfermedad por la que su cuerpo envejece cuatro veces y media más deprisa de lo normal, que ha crecido en medio de una familia desestructurada -la madre

⁶ David Lindsay-Abaire: *How We Talk in South Boston*. Playscripts. 2003.

⁷ David Lindsay-Abaire: *Wonder of the World*. Overlook Press, 2002.

⁸ David Lindsay-Abaire: *Snow Angel*. Playscripts, 2003.

⁹ David Lindsay-Abaire: *History Lesson*. Playscripts. 2003.

¹⁰ VV.AA.: *Snapshot*. Playscripts, 2003.

¹¹ David Lindsay-Abaire: *The Kitchen Sink Drama*. New Dramatists.

¹² David Lindsay-Abaire: *A Devil Inside*. Dramatists Play Service, Nueva York, 2000.

hipocondriaca, el padre borracho, un entorno de violencia y delito...-, y que ha llegado a la edad en la que estos enfermos suelen fallecer, pero que justo entonces conoce algo parecido al primer amor (entre los trabajos a los que Lindsay-Abaire se ha dedicado últimamente está la conversión de *Kimberly Akimbo* en un guión cinematográfico por encargo de Steven Spielberg y Dreamworks SKG).

Es una tarea casi imposible intentar fechar estas obras, porque en un corto periodo de tiempo –básicamente desde 1997- se suceden los trabajos de clase, las lecturas dramatizadas, los semimontajes, las escenificaciones no profesionales, los estrenos en circuitos periféricos, los montajes alternativos, las presentaciones en Nueva York, las publicaciones en papel y las digitales, lo cual habla mucho y bien del enorme y fulgurante interés que han suscitado. Aunque también es cierto que su mismo autor no siente el mismo afecto por todas ellas: «Hay algunas obras que en su momento me gustó estrenar pero que últimamente no me agrada cómo están escritas, porque no son muy buenas. De todas me quedo con cinco: *Fuddy Meers*, *Wonder of the World*, *Dotting and Dashing*, *A Devil Inside* y *Kimberly Akimbo*». Pero en todas, tanto las preferidas como las otras, late un mismo talante creativo:

Creo que el mundo de mis textos no ha cambiado mucho. Buena parte de mi trabajo, al menos en su superficie, es francamente cómico, habita mundos extraños, da la vuelta a realidades que hacen que el público se ría, o se sorprenda, o incluso a veces tenga miedo. Esa es la caja de lápices con la que me gusta dibujar. No me gusta escribir de manera corriente. Prefiero que el público piense algo como: «¿Qué

¹³ David Lindsay-Abaire: *Kimberly Akimbo*. Dramatists Play Service, Nueva York, 2003.

demonios es esto? ¿Dónde estoy? ¿Qué está pasando aquí?» Quizá porque a menudo es así como me siento.

Esa mirada del autor sobre sí mismo se desplaza hacia su creación, pero no la contamina hasta el punto de convertirse en un acto de autorreferencia (por otra parte, no es la más original de sus declaraciones la siguiente: «Realmente escribo obras para entretenerme a mí mismo»). Ni siquiera se trata de representar su entorno sin apenas mediación. Más bien es una cuestión de compartir con el espectador un estupor ante el lado más grotesco de la vida cotidiana, ante lo ya de por sí teatralizado de la realidad, lo absurdo y desmesurado, lo inconcebible y sin embargo verosímil. Pero esa realidad no se traslada sin más ni más a la escena, porque en la vida puede haber conflicto, pero no necesariamente hay drama:

Si escribo para la escena estoy obligado a escribir un mundo teatral. Me gusta el realismo estricto, pero también siento que si algo va a estar sobre un escenario debería ser un poquito mayor que el mundo real. A pesar de eso hay una base o un contexto realista para las cosas, aunque luego se distorsiona en algún grado y se desvía hacia algo fantástico o absurdo. No obstante, anclado en la realidad. Seguro. Quisiera creer que debajo de todo hay algo muy real. Los motivos de los personajes son fuertes y realistas. Ellos no saben que están en una comedia, que es como la mayoría de la gente llama a lo que escribo. En *Kimberly Akimbo*, por ejemplo, todos quieren ser normales. Desean superar sus miedos y hallar alternativas a lo inevitable. Mantener al lobo alejado de la puerta.

Su objetivo es escribir obras ambiguas al tiempo que rápidas, capaces de pasar en un momento de la comedia descarada a algo conmovedor. Esto supone un añadido de dificultad para actores y directores, y acaso en su superación reside parte del encanto que generan sobre intérpretes y públicos. Aun así, es consciente de que este lenguaje no convencional puede ser malinterpretado sobre la escena:

Mis obras presentan un mundo muy específico que es absurdo y divertido, pero que contiene en su base una tristeza real que, insisto, es bastante real. Los directores, como los actores, frecuentemente son buenos para una cosa o para la otra. A menudo los actores hacen pruebas para mis obras y llevan la comedia al terreno de los dibujos animados sin conectarla a la tierra, o exprimen la angustia de la pieza como si fuese una tragedia, lo cual es peor. Así que buscamos actores que puedan manejar ambos mundos. De la misma manera, no he encontrado muchos directores que sepan cuándo cambiar las tornas de la escena de la manera adecuada en el momento adecuado.

De todos modos, y a pesar de su éxito –o quizá a consecuencia de él-, Lindsay-Abaire no es en estos momentos simplemente un autor dramático, sino también un guionista cinematográfico, actividad que inició justo después de graduarse en la Juilliard School. Y, aunque vive en Brooklyn con su mujer, la actriz Claire Lindsay-Abaire, y su hijo, su trabajo es hoy Hollywood:

Mi experiencia como guionista ha sido en un estudio donde los ejecutivos están muy apegados a lo que ellos entienden como

«proceso». Si estás empezando a pergeñar algo, lo primero que quieren es un tratamiento, que viene a ser un relato de unas diez o veinte páginas con la sinopsis de lo que quieres hacer, porque esa es la manera que tienen de cerciorarse de que tú sabes lo que estás haciendo. Ese es un proceso muy ajeno a mí, porque quieren saber lo que vas a hacer antes de que realmente lo hagas. Por supuesto, esto destroza mi parte preferida de la escritura, que es el momento en el que la trama da un giro inesperado y me quedo ante la máquina de escribir pensando: «Espera, ¿adónde se supone que vamos por aquí? ¿Qué es esto? ¿Dónde estamos?» Es en esos momentos cuando normalmente encuentro mis cosas favoritas. Con el sistema de escritura de guiones de los estudios, casi nunca hay oportunidad de encontrar uno de esos momentos. Así, te toca empezar con ese tratamiento, que normalmente requiere montañas de notas y varios borradores. Todo eso antes incluso de que hayas comenzado realmente a escribir el guión.

De todos modos, ese primer borrador es mi preferido, porque al menos tengo un poco de libertad y dominio para plantear el tratamiento. Y es que no importa cómo sea el tratamiento, porque el guión va a ser siempre diferente. Su éxito reside en la ejecución del mismo, y ahí es donde puedo divertirme: escribiendo el guión, y no con ese preámbulo que es el tratamiento.

Y, tras este primer borrador, el escritor se convierte en fontanero. Los ejecutivos aparecen cargados de notas y tu trabajo es aplicarlas y ponerlas en funcionamiento. Te

conviertes en un artesano bien pagado, lo cual tiene sus ventajas (por ejemplo, el salario y el seguro médico), pero desde un punto de vista creativo puede llegar a ser demasiado duro.

En los grandes estudios de Hollywood, por emplear una metáfora mía, hay un montón de cocineros en la cocina. Cuando hago una comida yo solo, utilizando cualquier ingrediente extraño que a mí me parezca, sé que el resultado será un pequeño plato delicioso que me pertenecerá únicamente a mí. Escribir para Hollywood es como tener un ejército de hombres trajeados que llegan a mi casa y me dicen: «¿Recuerdas aquel plato tan sabroso que hiciste? Queremos que lo hagas para nosotros».

Y entonces empiezo a cocinar, pero enseguida aparece alguien y me dice: «¡Alto! Usted no puede poner mango con eso». Y otro más grita: «¡Judías! ¡Qué asco! ¡Odio las judías!». Y aún hay uno más que gimotea: «¿Pero por qué le estás poniendo tanta pimienta? Eso no es bueno.»

Y, antes de que pueda darme cuenta, estoy rodeado de ejecutivos y productores y asistentes, y todos empiezan a arrojar cosas dentro de la cazuela, y otras las quitan, y arman un revoltijo dentro de mi cocina, hasta que de repente se paran y dicen: «Vaya, esto no huele muy bien. ¿Qué ha pasado?». Pero lo cierto es que no quisiera morder la mano que me alimenta. El dramaturgo Nicky Silver lo dijo de la mejor

manera posible: «El dinero de Hollywood es dinero silencioso. Así que cógelo y cállate».

Para David Lindsay-Abaire, «trabajar allí te permite tener una vida en el teatro. El teatro es grande, pero a muchos de nosotros no nos permite pagar el alquiler». Es una manera pragmática de ver las cosas, sin problemas de conciencia o complejo de estar prostituyéndose artísticamente. Y es que dice tener claras cuáles son sus prioridades creativas así como su personalidad; y vendrían a ser las mismas desde que, estudiando en el Sarah Lawrence, dejó de escribir relatos para pasarse al teatro:

Lo cierto es que mi voz era la misma en cualquier género: lo absurdo, lo grotesco, la tristeza que corre oculta en las profundidades psicológicas... Lo típico en mí. Pero creo que escribir teatro es más gratificante porque es algo vivo e inmediato, absolutamente presente. Me gusta leer narrativa, pero es un acto demasiado solitario ese de sentarse en una habitación para escribirla o leerla, y nunca sabes exactamente qué es lo que tus lectores van a hacer con ella. En cambio, y especialmente si escribes comedia, en el teatro sabes si lo que has escrito funciona o no. Para mí, eso es algo mucho más excitante. Además, mis historias dependían demasiado del diálogo, así que me resultaba más fácil y divertido escribirlas directamente en forma teatral.

La experiencia del éxito en el teatro viene acompañada de la experiencia del fracaso -«esas noches horribles en las que nada funciona y parece que el público te odia»-, que sólo cuando estás ante un público eres capaz de vivirlo con la intensidad necesaria para cualquier creador que desee

mejorar su capacidad de comunicarse. Del fracaso también se aprende, aunque sólo sea a saber reducir el éxito hasta dejarlo en un lugar discreto:

Tras una noche de fracaso toca simplemente pensar en el mañana. Si has visto una función buena, puedes culpar de ello al público. Ellos te enseñan y hacen que te mantengas humilde. Hubo una representación de *Fuddy Meers* en la que todo funcionaba mejor que nunca, e incluso algunos efectos cómicos que siempre fallaban salieron bien. El público parecía atento y agradado, y yo me fui al vestíbulo cuando bajó el telón para escuchar los comentarios. Una pequeña anciana fue la primera en salir y me dijo: «Sólo quiero que sepa que es la peor cosa que jamás he visto». Pensó que yo era un acomodador.

La lección que saca David Lindsay-Abaire de esta experiencia es la humildad:

La gente, los críticos y cualquiera que vea tu trabajo, van a reaccionar de diferente manera ante él. No puedes escribir con ellos en tu mente o con la intención de agradar a todo el mundo. Si todo el mundo detesta tu obra, lo más probable es que se trate de una mala obra. Pero cualquier obra suele fallar hacia la mitad, incluso las de mayor éxito. Simplemente escríbelas y espera a que llegue lo mejor.

* * *

Fuddy Meers se vio por primera vez como trabajo escolar en Juilliard en 1998, y poco después en forma de lectura dramatizada en el Eugene O'Neill Theater Center, pero su verdadero estreno tuvo lugar el 12 de octubre de 1999 en el Stage II del Manhattan Theatre Club. Fue tal el éxito de crítica y público, así como los premios que recibió o a los que fue candidata, que de allí pasó al Minetta Lane Theatre, donde se representó desde el 27 de enero de 2000 hasta abril de ese mismo año.

En una entrevista para la American Theatre Magazine, el autor explicó así el origen de su obra:

Vi un reportaje en televisión acerca de un libro sobre enfermedades neurológicas. El autor hablaba de un tipo de amnesia por la cual, cuando te vas a dormir, olvidas todo lo que habías recordado durante el día, y cuando te despiertas tu mente está totalmente en blanco. Primero pensé en la escena inicial y en la última. Trataba de no saber adónde iba con ese material. Cuando el hombre enmascarado apareció de debajo de la cama, no sabía ni quién era ni qué estaba haciendo allí. Más tarde tuve que volver sobre el guión y ajustarlo todo. Con todo lo absurda que pueda parecer la obra, no me considero a mí mismo un escritor cómico. Intento escribir una farsa atrevida con una tristeza soterrada, entre líneas; un peso de lo real abriéndose paso a través de la locura. Cuando nos acordamos de las cosas, hay algo que nos obliga a seleccionar y a recordar o a no recordar ciertos detalles dependiendo de si nos ayudan a seguir funcionando. Por supuesto, tú no puedes realmente escapar de lo que eres ni de lo que has hecho.

¿Acaso no estamos destinados a recrear nuestras vidas cada día y a revivir nuestros errores?

En esa primera escena, el autor se pregunta acerca del significado de «despertarse y no reconocer la cama en la que estás tendido, las ropas que vistes, la gente que te rodea». De la misma manera, la escena final le llevaba a plantearse interrogantes paralelos:

¿Cómo termina el día para una familia como esta? Tras pasar un día con esta mujer, haciendo grandes y rápidos progresos para llenar sus espacios en blanco, ¿qué pasa cuando comienza a bostezar? ¿Cómo es volver a perderlo todo de nuevo? ¿Cómo te sientes sabiendo que mañana va a suceder exactamente lo mismo y que, a pesar de todo lo que haya ocurrido, nada habrá cambiado?

Una vez planteados estos dos extremos, volvió sobre el principio con el ánimo de tratar de sorprenderse a sí mismo con cada revelación, con la historia, con el lugar, con los temas que iban «nadando hacia la superficie» y que representaban lo que el mundo es para el autor: «Un lugar enfermo y loco lleno de gente loca y enferma».

Esa sorpresa continua se correspondía con la forma de trabajar en las clases de Christopher Durang, en las que cada semana se veía una escena: «Era como escribir una novela de Dickens. Cada diez páginas quería producir una situación de suspense, a fin de que mis compañeros se preguntasen: “¿Con qué va a aparecer la próxima semana?”» Aunque no es Charles Dickens el único autor en el que Lindsay-Abaire reconoce haberse

inspirado, y de hecho su lista de influencias declaradas es relativamente amplia:

John Guare, Tina Howe, Joe Orton, Sam Shepard, Christopher Durang, Edward Albee, George Feydeau, Eugene Ionesco, Anton Chejov, George S. Kaufman y Moss Hart. También los novelistas del siglo XIX, especialmente Dostoievski y Tolstoi (los rusos), y Dickens. Las comedias cinematográficas alocadas de los años 30 –las screwball comedies- como *My Man Godfrey (Al servicio de las damas)* o *Twentieth Century (La comedia de la vida)*, y cualquiera de Preston Sturges, Frank Capra, los Hermanos Marx o Abbot & Costello. E incluso influencias menos eruditas como *I Love Lucy*, *The Honeymooners* y los Monty Python.

Siete son los personajes que protagonizan *Fuddy Meers* y que son definidos de la siguiente manera por sus intérpretes de la versión española:

Alejandra Torray es Claire:

Claire padece amnesia y cuando se levanta no reconoce muchas cosas. Por eso, cada mañana tiene que reinventarse la vida. Eso le da cierta ingenuidad y puede parecer infantiloides, pero no es tonta. Poco a poco, descubrirá cosas.

Valentín Paredes es Richard:

Richard, el marido de Claire, ha tocado fondo en su vida muchas veces. Es un superviviente que quiere huir de su

pasado tenebroso y conseguir la estabilidad en su vida a toda costa. Por eso lucha para que nadie le quite lo que tiene. Lucha por no perder a su familia.

Mara Goyanes es Gertie:

Gertie es la madre de Claire que ha sufrido una apoplejía tras la muerte de un ser querido. No se le entiende absolutamente nada cuando habla, pero ella quiere contarle a su hija por qué pierde la memoria.

Mario Pardo es El Cojo:

El Cojo es una chatarra humana, pero es un ser humano muy digno. Afectivamente no sabe controlarse, pero está enamorado de una mujer y de la vida. También lucha por conseguir la estabilidad en su vida. Es el que desencadena la parte dramática.

Flavia Zarzo es Heidi:

Heidi tiene mucha experiencia en la vida, pero no parece que lo haya tenido muy fácil. Es muy bruta y todo lo que hace en la obra lo hace por amor, pero siempre ama a personas con alguna tara. Todos los hombres a los que ha querido son tipos raros.

Santiago Nogués es Millet:

Millet lleva una marioneta deslenguada e irreverente llamada Hinky-Binky, que va continuamente con él y que saca su lado negativo, pero él es retraído, tímido. Se desahoga y se redime a través de ella, pero a la vez intenta, como puede, volver a tomar las riendas de su vida.

David Pérez es Kenny:

Kenny es el hijo de Claire, un chico de 17 años rebelde, egoísta y borde. Va a su aire y tiene problemas con las drogas. Va totalmente a su bola pero carga con una gran presión dentro de él durante toda la función.

Estos siete personajes se desenvuelven en numerosos espacios en los que se desarrolla la acción y que obligan a que los cambios de una escena a otra se hagan con rapidez y limpieza. Pero lo más relevante del espacio es que, según el autor, «el público debería ver la obra desde los ojos de Claire todo lo que sea posible». Como recuerda el profesor Martin Andrucki, del Bates College, «lo más importante de *Fuddy Meers* es el espacio psicológico»¹⁴, y, puesto que «Claire sufre de amnesia aguda, hay grandes secciones de su vida que están en blanco». De ahí que Lindsay-Abaire haga una petición:

El mundo que los diseñadores creen debería ser un mundo de imágenes incompletas y realidades distorsionadas. (...) Luego, la visión que Claire tiene de su mundo se irá haciendo más precisa. (...) Por ejemplo, cada vez que volvemos a la cocina de Gertie, podría haber un nuevo elemento de mobiliario, o aparecer una pared donde no estuviese antes. Sobre todo hay

¹⁴ Martin Andrucki: *Fuddy Meers*, by David Lindsay-Abaire. The Public Theatre, 2002.

que entender que este es un mundo de recuerdos y espejos (...) El mundo de Claire es como una caseta de feria en la que cualquier cosa puede suceder. Un suelo puede caerse. Una habitación puede de repente explotar por el ruido. Algo terrible puede súbitamente saltar de la oscuridad. Un mareo puede convertirse en horror al volver una esquina. (...) Claire vive en un mundo alterado donde la locura histérica y el verdadero peligro van cogidos de la mano. El diseño debería ayudar a que este mundo tuviese una imagen de vida sobre el escenario en la que el público se viese inmerso.

«Una caseta de feria en la que cualquier cosa puede suceder», dice Lindsay-Abaire, y ahí está precisamente la clave del título y de la obra. «Fuddy meers» son dos palabras que, en sí, no significan nada, pero son palabras pronunciadas por una apopléjica, Gertie, la madre de Claire. «Fuddy meers» es la manera como ella, que no controla la expresión del sonido, pronuncia las palabras «funny mirrors»: espejos divertidos, espejos raros en los que Claire y su hermano Zack se miraban de niños cada vez que iban a la feria. Espejos raros, más extraños aún cuanto peor pronunciados.

Fuddy Meers muestra así sus cartas: el nuestro es un mundo raro, y lo seguirá siendo por mucho que intentemos comprenderlo. Pero no por ser extraño deja de ser menos divertido, sobre todo si entendemos la diversión desde un punto de vista grotesco.

Un español no debería tener ningún problema en identificar los «espejos raros» de David Lindsay-Abaire con los espejos más famosos de nuestro teatro. Dice Ramón del Valle-Inclán en *Luces de bohemia*:

MAX.- (...) Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO.- ¡Estás completamente curda!

MAX.- Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO.- ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX.- España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO.- ¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX.- Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO.- Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX.- Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO.- ¿Y dónde está el espejo?

MAX.- En el fondo del vaso.

DON LATINO.- ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

MAX.- Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.

DON LATINO.- Nos mudaremos al callejón del Gato.

MAX.- Vamos a ver qué palacio está desalquilado.

La tentación de hablar de *Fuddy Meers* en términos de esperpento es grande, tanto al menos como permite la comparación con el texto de Valle-

Inclán. Quizá sustituyendo la palabra «España» por «Estados Unidos», quizá convirtiendo el callejón del Gato en una caseta de feria... No obstante, no hace falta ninguna estrategia culturalista para asociarse a un texto de otra tradición, otra cultura y otro entorno; no cuando se trata de una obra de la calidad de *Fuddy Meers*, que nos da la oportunidad de conocer a un autor tan nuevo, tan raro y tan bueno como David Lindsay-Abaire.