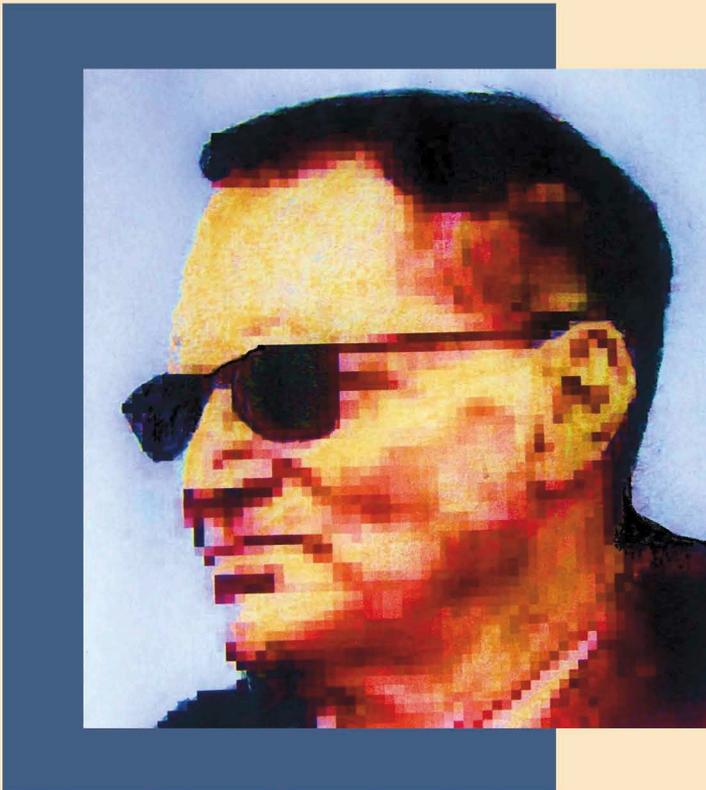


BIBLIOTECA JAVIER COY D'ESTUDIS NORD-AMERICANS

# SAM SHEPARD: EL TEATRO CONTRA SÍ MISMO

RUBÉN VÁZQUEZ NEGRO

---



**PUV**



**SAM SHEPARD:  
EL TEATRO CONTRA SÍ MISMO**

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

<http://www.uv.es/bibjcoy>

Directora  
Carme Manuel

**SAM SHEPARD:  
EL TEATRO CONTRA SÍ MISMO**

Rubén Vázquez Negro

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans  
Universitat de València

*Sam Shepard: el teatro contra sí mismo*

© Ruben Vázquez Negro

1ª edición de 2011  
Reservados los derechos  
Prohibida su reproducción total o parcial  
ISBN: 978-84-370-8394-0

Imagen de la portada: Sophia de Vera Höltz  
Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València  
<http://puv.uv.es>  
[publicacions@uv.es](mailto:publicacions@uv.es)

*A mis padres, Emilio y Carmen,  
y a Sara, que se lo aprendió*



## Agradecimientos

Las sugerencias de Antonio Rodríguez Celada (Universidad de Salamanca), Ramón Espejo (Universidad de Sevilla), Rosa Ana Herrero (Instituto Cervantes, Bremen), Viorica Patea Birk (Universidad de Salamanca) y Alan L. Ackerman Jr. (University of Toronto) contribuyeron al desarrollo de este trabajo.



# Índice

Introducción .....	13
Capítulo 1	
Sam Shepard: teoría dramática .....	25
Capítulo 2	
La exploración de la cultura popular norteamericana: de <i>La Turista</i> (1967) a <i>Suicide in B Flat</i> (1976) .....	77
Capítulo 3	
El compromiso ético: de <i>Curse of the Starving Class</i> (1977) a <i>The Late Henry Moss</i> (2000) .....	135
Epílogo .....	221
Bibliografía .....	225



## Introducción

Y ahora diré algo que va a asombrar quizás  
a bastante personas.  
Soy el enemigo  
del teatro.  
Lo he sido siempre.  
Cuanto más amo el teatro,  
tanto más soy, por esa razón, su enemigo.

*Antonin Artaud*

Sam Shepard (1943) es una de las figuras más representativas del elenco artístico norteamericano de las últimas décadas, lo que se constata con sólo contemplar su ingente labor en el teatro, donde ha estrenado más de cuarenta y cinco títulos, uno de ellos, *Buried Child*, merecedor del Pulitzer en 1978, y once más galardonados con Obies, el premio más importante que se concede a las producciones norteamericanas estrenadas fuera del entorno de Broadway. Pero además de dramaturgo, Shepard es el autor de varias colecciones de relatos cortos, como *Hawk Moon* (1981), *Motel Chronicles* (1983), *Cruising Paradise* (1996), *Great Dream of Heaven* (2002) y *Day out of Days* (2010), que en algunos casos incluyen también pequeños poemas y monólogos. A esta lista debemos añadir *The Rolling Thunder Logbook* (1976), diario de viaje donde Shepard relata las peripecias vividas como miembro de la *troupe* de artistas que acompañaría a Bob Dylan y su banda en una improvisada gira por el Noreste de los Estados Unidos.

Shepard ha probado también fortuna en el cine, participando como actor en más de veinticinco películas de diversa índole, entre las que destaca *The Right Stuff* (*Elegidos para la gloria*), que supondría su nominación al Oscar en 1983. Dentro de este mismo género artístico cabe destacar su labor de director y de guionista en *Far North* (1988) [*Norte lejano*] y *Silent Tongue* [*Lengua silenciosa*] (1993), el guión de *Paris, Texas* (filme dirigido por Wim Wenders y galardonado con la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1984) y otra fructífera colaboración con el

director alemán en *Don't Come Knocking* [*Llamando a las puertas del cielo*] en 2005.

Por último, hay que reseñar su faceta musical, que le llevó a finales de los sesenta a formar parte de un grupo de difícil adscripción, los Holy Modal Rounders, con el que compondría la banda sonora de varias de sus obras. Además, como veremos en su momento, la influencia de la música se detecta en muchos otros aspectos de su dramaturgia.

Samuel Shepard Rogers nace en Fort Sheridan (Illinois), el primer hijo de una familia de clase media-baja en continuo movimiento, debido al trabajo de su padre, un militar ex combatiente de la Segunda Guerra Mundial. Tras pasar cuatro años por varias bases del país y del extranjero (como la isla de Guam, en el Pacífico), su padre se retira y la familia, que por ese momento ya incluía a dos niñas pequeñas, se asienta definitivamente en el Sur de California, primero en South Pasadena y luego en Duarte, una pequeña población semirural cercana a la emergente ciudad de Los Ángeles, aunque mucho más deprimida social y económicamente. Con cinco años Shepard empieza a ir al colegio, pero la verdadera educación la recibirá a través del contacto con la naturaleza, trabajando con animales, participando en asociaciones agrarias como el 4-H Club y planteándose incluso la posibilidad de estudiar Veterinaria. Sin embargo, pronto descarta esta idea, cansado de las frecuentes discusiones con su padre y del conformismo de la clase social que lo rodeaba. “In Duarte, nobody was doing anything except going to the Alpha Beta Supermarket” (Shewey 1997: 23), reflexionaba Shepard, que con apenas 18 años decide enrolarse en una compañía de teatro itinerante, que le lleva primero a Pennsylvania y con posterioridad a Nueva York, donde abandona sus pinitos de actor para convertirse en uno de los dramaturgos más laureados del llamado teatro Off-Off-Broadway.

Por esas fechas Shepard acorta también su nombre original (Samuel Shepard Rogers III), empezando a cultivar una imagen de chico “malo,” consumidor a partes iguales de drogas, música y sexo. Todo ello prepara el camino para su conversión en un icono cultural, que sería inevitable después de otros hitos biográficos, como su relación extramatrimonial con la cantante Patti Smith, su amistad con Bob Dylan y Keith Richards, la concesión del Pulitzer, su posterior matrimonio con la actriz Jessica Lange o la nominación al Oscar, por citar sólo algunos ejemplos. En la cumbre de su popularidad, los años ochenta, Shepard concede innumerables entrevistas, copando las portadas de publicaciones como

*Esquire*, *Vanity Fair* y *Newsweek*, donde aparece caracterizado como una especie de cowboy contemporáneo, imagen que casaba perfectamente con la mentalidad del periodo, simbolizada por el presidente y ex actor Ronald Reagan. Por si fuera poco, la revista *People* llega a considerarle una de las veinticinco figuras más interesantes del país, mientras que otra publicación popular, *Playgirl*, lo incluye en su lista de hombres más atractivos del momento (Wade 1997: 138). Durante estos años Shepard publica también sus libros *Hawk Moon* y *Motel Chronicles*, en los que ficcionaliza muchos de sus recuerdos del pasado, contribuyendo así a crear una aureola de misterio y admiración que se ve, paradójicamente, reforzada por una mirada irónica. Valga como ejemplo su grotesca imitación de uno de sus ídolos cinematográficos:

I remember trying to imitate Burt Lancaster's smile after I saw him and Gary Cooper in *Vera Cruz*. For days I practiced in the back yard. Weaving through the tomato plants. Sneering. Grinning that grin. Sliding my upper lip up over my teeth. After a few days of practice I tried it out on the girls at school. They didn't seem to notice. I broadened my interpretation until I started getting strange reactions from the other kids. They would look straight at my teeth and a fear would creep into their eyes. I'd forgotten how bad my teeth were. How one of the front ones was dead and brown and overlapped the broken one right next to it. (Shepard 1985: 15)

Este estatus de celebridad provoca la aparición de su primera biografía en 1985 (*Sam Shepard*, de Don Shewey), y otra más al año siguiente (*The Life and Works of an American Dreamer*, de Ellen Oumano). Ambas contienen no sólo datos personales, sino también interesantes reflexiones críticas que se unen al creciente número de artículos especializados sobre el autor. En un principio éstos se centran mayoritariamente en explorar la relación de Shepard con la tradición literaria norteamericana y europea, pero pronto se deja sentir la presencia de diversas teorías de inspiración postmodernista, desde los estudios de género hasta la hermenéutica contemporánea. En la actualidad existen más de una veintena de libros y colecciones de artículos dedicados exclusivamente a su obra, y el número de entradas en el directorio de la Modern Language Association supera las trescientas, incluyendo estudios tanto en inglés como en otros idiomas. Estas aportaciones han permitido no sólo vislumbrar las raíces del influjo de su teatro, sino también algunas de sus limitaciones estéticas e ideológicas.

En lo que atañe a la crítica en castellano, sin embargo, aparte de un libro, escrito por el venezolano Isaac Chocrón (1991), y el capítulo que Inés Cuenca Aguilar dedica en su tesis doctoral a varias de sus obras (2000), no existe demasiada información sobre el autor. Una misma escasez se detecta en lo referente a las

traducciones, ya que tan sólo he localizado versiones españolas de *States of Shock*, *Fool for Love*, *True West* y *Curse of the Starving Class* (esta última sólo en catalán). Sin embargo, aunque sería motivo de estudio detallado comprobar la influencia directa de Shepard en nuestra dramaturgia, su nombre no es un desconocido para los profesionales, no sólo del teatro, sino también del cine. Sirva el ejemplo de la directora Isabel Coixet, cuya película *The Secret Life of Words* [*La vida secreta de las palabras*] (2005) levantó la admiración del americano, algo lógico, dado que el filme recuerda a su teatro en varios aspectos, como la vena narrativa de los personajes y la carga emocional de los temas tratados (Coixet 2006).

Con este estudio pretendo, por tanto, llenar un vacío importante dentro de los estudios norteamericanos en España, a través de una lectura personal que contribuya a una mejor comprensión de su obra, no sólo en nuestro país, sino también fuera de nuestras fronteras. Para ello, es necesario partir de una idea fundamental que reside en el trasfondo de la mayoría de las innovaciones formales y temáticas surgidas en el teatro del siglo pasado: la vocación *epistemológica*, el afán por explorar el modo en el que aprehendemos el teatro y, por extensión, la realidad. En este sentido —y a diferencia, por ejemplo, de las *well-made plays*—, la escena moderna rara vez se configura como un vehículo de transmisión ideológica, sino que prefiere presentar al espectador alternativas a su modo habitual de considerar el mundo, mediante unas obras que versan precisamente sobre las dificultades para llegar a conclusiones definitivas sobre cualquier aspecto de la realidad.

Para el crítico Austin Quigley (1985), esta característica explica la creación sobre el escenario de mundos muy diferentes al del espectador, lo que se puede lograr a través de varios recursos. De entre todos ellos, el más sobresaliente es el desdén por el principio de *causalidad*, que se aprecia no sólo en el argumento, sino también en la psicología de los personajes y en el empleo de múltiples técnicas antiilusionistas, como la presencia de un narrador, la contradicción entre los elementos de la puesta en escena o la invasión del patio de butacas, que contribuyen a romper el fluir lógico de la acción.

Estos cambios en el modo tradicional de entender el teatro suscitaron varias polémicas en su tiempo, que ayudaron, sin embargo, a esclarecer algunas cuestiones estéticas e ideológicas. Una de las más notorias fue la que protagonizó el crítico inglés Kenneth Tynan con Eugène Ionesco en una serie de cartas

publicadas en *The Observer*, el prestigioso rotativo londinense. El debate se produjo por la postura estética del dramaturgo, que defendía que toda obra de arte era “una creación autónoma, un universo independiente con su propia vida y sus propias leyes” (Quigley 1985: 24).<sup>1</sup> Para Tynan, esta declaración equivalía a admitir que el arte había dejado de ser una herramienta de análisis social y político. Ionesco, sin embargo, respondería que este tipo de teatro no era ajeno a la realidad cotidiana del espectador. Para ilustrar este planteamiento, el dramaturgo establecería una distinción entre una tendencia didáctica sometida a ideologías preestablecidas (*teaching*), y otro modo de creación (*testimony*) que, sin perder de vista la realidad cotidiana, se permite modificarla a su antojo (Quigley 1985: 30). En este sentido, las técnicas antiilusionistas en el teatro de Ionesco (y de tantos otros) no impiden la comunicación con el auditorio, sino que simplemente establecen conexiones que van más allá de la concepción del teatro realista y naturalista, en el que el escenario guarda mayores semejanzas con el entorno social del espectador: “*Teaching*, para Ionesco, es un intercambio de información que transcurre dentro de un solo dominio, por lo que no ofrece nada nuevo. *Testimony*, por otro lado, ofrece información que trasciende el mundo real. *La autonomía entre diferentes dominios es el prelude a una nueva relación entre ellos*” (Quigley 1985: 30. Cursivas mías).

Del mismo modo se expresa Martin Esslin, que en su clásico estudio sobre el Teatro del Absurdo se refiere a la estructura circular del argumento y a la presencia recurrente de imágenes poéticas como una manera no sólo de transmitir la angustia de los personajes, sino también de comunicarse de un modo más subjetivo con el espectador. Por ejemplo, es innegable que suceden cosas en una obra como *Waiting for Godot*, pero éstas no forman una trama, sino que son un reflejo de la convicción de Beckett de que *en realidad nada acontece* en la existencia humana (1986: 393).

Shepard comparte buena parte de esta filosofía teatral, como ha manifestado en muchas ocasiones, bien de manera sucinta (“Ideas emerge from plays, not the other way around”) (1981: 215), bien de un modo mucho más visceral (“A lot of people think playwrights are some special brand of intellectual fruit cake with special answers to special problems that confront the world at large. I think that’s a crock of shit”) (Shewey 1997: 41). Sin embargo, existe un rasgo que le hace diferente a

---

<sup>1</sup> Para facilitar la lectura al público hispanoparlante, he traducido todas las fuentes secundarias del inglés al castellano, a excepción de aquellas obras literarias de difícil traslación. También he preferido dejar en inglés aquellas citas o referencias vertidas originalmente en otro idioma, siempre y cuando no exista una versión en español.

los dramaturgos que Quigley incluye en su estudio, en su mayoría del canon modernista y, por tanto, con una agenda artística en la que el ideal de abstracción y dificultad es prominente. Me refiero a su gusto por lo instintivo, que le convierte en un escritor “‘antirracional’ [...] en relación con su estética y su visión del mundo, una visión que critica la tendencia del individuo moderno a dar más importancia a lo racional que a lo instintivo” (Graham 1995: 1978). Esto explica su insatisfacción respecto a las posibilidades expresivas de los escenarios, ya que existen otros vehículos (tanto artísticos como de otro tipo) que parecen ser más adecuados para este fin. Por ejemplo, en una nota biográfica escrita en 1971 leemos lo siguiente:

First off let me tell you that I don't want to be a playwright, I want to be a rock and roll star. I want that understood right off. I got into writing plays because I had nothing else to do. So I started writing to keep from going off the deep end. That was back in '64. Writing has become a habit. I like to yodel and dance and fuck a lot. Writing is neat because you do it on a very physical level. Just like rock and roll. (Shewey 1997: 41)

Casi al tiempo que hacía estas declaraciones, Shepard emigraba a Inglaterra, una decisión que se debió a motivos personales (sus problemas con las drogas y una crisis matrimonial), pero también a fracasos profesionales que le animaron a dedicarse por completo a la música rock, entonces en pleno auge en las Islas Británicas. En el siguiente fragmento de *Hawk Moon* se revela esta pasión (nótese, de paso, la ausencia de signos de puntuación, que crea un ritmo similar al del rock):

Rock and roll is definitely a motherfucker and always will be Rock and roll made movies theatre books painting and art go out of the window none of it stands a chance against The Who The Stones and the old Yardbirds Credence Traffic The Velvet Underground Janis and Jimi and on and on the constant frustration of the other artists to keep up to the music of our time Rock and Roll will never die. (1987: 157-158)

En el fondo de esta afirmación se encuentra la convicción de Shepard de que “nothing communicates emotions better than music” (Chubb et al. 1981: 201). Sin embargo, por fortuna para el teatro, éste nunca cumplió su sueño de convertirse en una estrella de rock, y su llegada a Inglaterra tuvo precisamente un efecto contrario al deseado en un principio, ya que le abrió nuevos caminos como dramaturgo. Así, en los tres años pasados en Londres, Shepard asiste a producciones de muchas de sus obras, estableciendo contacto con varios compañeros de profesión, como Stephen Rea, Peter Brook, Charles Marowitz y Nancy Meckler, que le instruyen acerca de las exigencias artísticas y materiales del teatro. Además, en 1974 Shepard se encarga por primera vez de dirigir una obra, *Geography of a Horse Dreamer*,

tomando plena conciencia del proceso de colaboración en el que se apoya toda representación teatral: “I used to think that a production was a miracle act, that actors very suddenly came to the play and it was realized in a matter of days. But that’s not true” (Chubb *et al.* 1981: 205). Por último, en Inglaterra nuestro dramaturgo amplía también su abanico de influencias literarias (que hasta ese momento se limitaban al conocimiento superficial de una serie de piezas del Absurdo y de sus compañeros de generación), comenzando a interesarse por la tragedia griega, por James Joyce (descrito por Shepard como “the Charlie Parker of language”), por Bertolt Brecht y por clásicos americanos, como Eugene O’Neill y Tennessee Williams. Todas estas influencias le hacen abandonar su antiacademicismo de juventud y adoptar una posición intermedia entre lo instintivo y lo racional: “Somewhere between the Who concert and the Royal Court there must lie another possibility” (1974: 17).

A pesar de ello, la balanza se ha seguido decantando a favor de lo que representa la banda inglesa, por lo que no sorprende que su insatisfacción con el teatro haya pervivido. Por ejemplo, al preguntársele a principios de los noventa si había visto nuevas obras, Shepard contestaría: “Oh no. But I’ve been to a lot of rodeo lately” (Rosen 2004: 240). Estas palabras recuerdan las pronunciadas años antes a propósito de la concesión del premio Pulitzer por *Buried Child*: “I’ve been in a few rodeos, and the first team roping that I won gave me more of a feeling of accomplishment and pride of achievement than I ever got winning the Pulitzer Prize” (Shewey 1997: 129). Por último, cabe recordar su decisión de dejar de escribir teatro tras el estreno de *A Lie of the Mind* en 1985, un silencio que duraría seis años, en los que pasaría largas temporadas al cuidado de su rancho de Minnesota.

Sin embargo, lo más relevante es que Shepard ha integrado este descontento en el tejido de sus obras, produciendo una dramaturgia de enorme impacto visual y emocional, que lleva al límite sus posibilidades expresivas y que aspira a ir más allá de la *re-presentación*, a convertirse en un evento que parezca irreplicable y *real* (en oposición a *ficticio*). Shepard desestabiliza así una de las bases del género, lo que los formalistas de la escuela de Praga definieron como *semiotización*, concepto que alude a la capacidad que todo objeto escénico tiene de constituir un ejemplo de una categoría semántica. En palabras de Keir Elam: “Cualquier objeto en el escenario, por ejemplo, una mesa, se transforma en una unidad semiótica que no representa directamente otra mesa imaginaria, sino el significado ‘mesa’, es decir,

*la clase de objetos a la que pertenece*” (1980: 8). Ello justifica, por ejemplo, que una mesa sea representada con un cartel, por un actor a cuatro patas, de manera lingüística o mediante otros medios, ya que lo importante no es la literalidad del objeto, sino su capacidad de asociación con una determinada categoría. En el caso de Shepard, sin embargo, esta literalidad rivaliza a menudo con la inevitable proyección de significados que el espectador lleva a cabo, emergiendo así un teatro que, sin dejar de ser tal, parece ir, paradójicamente, contra sí mismo.

Como veremos en el primer capítulo, muchas de las prácticas artísticas de la década de los sesenta se caracterizaron por una orientación similar, lo que planteó desafíos no sólo a los nuevos creadores, sino también al público y, sobre todo, a la crítica. Coincidiendo en el tiempo con la primera puesta en escena de una pieza de Shepard, la pensadora norteamericana Susan Sontag abordaba precisamente esta cuestión en un famoso manifiesto titulado “Against Interpretation” (1964), en el que denuncia la tendencia tradicional del mundo académico a reducir las obras de arte a sus contenidos temáticos, que constituyen bien el reflejo mimético de la realidad (la concepción clásica del arte), bien el espejo de la imaginación del artista (el modelo kantiano y romántico): “Incluso en tiempos recientes, cuando la mayoría de artistas ha desechado la teoría del arte como representación de una realidad externa en favor de la expresión de la subjetividad, el principal rasgo de la teoría mimética pervive. Tanto si concebimos el mundo del arte siguiendo el modelo de un retrato (el arte como un retrato de la realidad) o mediante el modelo de una declaración (el arte como una declaración del artista), el contenido sigue siendo lo más importante. Éste puede haber cambiado, y ser menos figurativo o menos realista, pero aún se asume que el mundo del arte *es* su contenido” (1996: 4).

Llevada al extremo, esta postura supone que la obra de arte sea sustituida por su interpretación, un proceso que, según Sontag, se ha visto exacerbado tras la aparición de una filosofía hermenéutica, practicada primero por Marx respecto a la historia de las sociedades y luego aplicada por Freud a los procesos mentales del individuo, con la que se pretende sacar a la superficie el subtexto que permanece latente en toda manifestación de la realidad, ya sea desde un punto de vista social o psicológico.

Aunque Sontag no niega el valor liberador de estas teorías en ciertos contextos culturales, denuncia el riesgo que acarrear a la hora de ser aplicadas en el análisis del arte. Por este motivo, el manifiesto plantea la necesidad de construir un nuevo

vocabulario crítico que evite, por un lado, el encorsetamiento de las obras artísticas en unas determinadas lecturas y, por otro, el riesgo opuesto de caer en la tentación de la inefabilidad. Aunque Sontag se expresa en términos vagos, este proyecto aspira a concretarse, en último término, en una “erótica del arte” (1966: 14), una praxis crítica basada en consideraciones sobre la forma y el impacto sensorial del arte sobre el receptor, en la línea de lo que décadas atrás había ya propuesto Henry James. Sin embargo, Sontag, lejos de basarse en modelos previos, busca su inspiración en el cine, tanto en los clásicos americanos de George Cukor y Howard Hawks, como en los filmes de François Truffaut, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni y Ermanno Olmi. En todos ellos la inmediatez de las imágenes adquiere un carácter antisimbólico, que invita a no buscar significados ocultos (Sontag 1966: 11).

Desde una perspectiva menos formal, otro pensador ilustre, Leslie Fiedler, localizaba una tendencia similar en varias manifestaciones contraculturales y artísticas de la época, que no sólo se habían revelado contra el conservadurismo del *establishment*, sino que defendían posturas antirracionales e incluso antihumanistas. Así, en un su ensayo “The New Mutants” (1965) Fiedler afirma que “los nuevos irracionales niegan todos los apóstoles de la razón, tanto Freud como Sócrates; y si parecen excluir a Marx es porque saben menos de él y los profesores de los que reniegan lo han citado menos. No sólo rechazan el adagio socrático de que una vida irreflexiva no merece ser vivida, sino que para ellos es precisamente este tipo de vida la única que se puede soportar. Pero también abjurán el dicho freudiano ‘donde el *id* estaba, el *ego* será’, ya que para ellos el verdadero grito de guerra es ‘dejad que el *id* prevalezca sobre el *ego*, el impulso sobre el orden’. En términos negativos: Freud es un soplón” (1999: 194). Al final del ensayo Fiedler reconoce que esta postura resulta atractiva en muchos ámbitos de la vida, sobre todo en la literatura, donde Ken Kesey, Robert Lowell, Norman Mailer y muchos otros habían empezado a flirtear con conceptos como *desorden e incoherencia* (1999: 209).

Traigo a colación estos ejemplos para llamar la atención sobre las dificultades que entraña el análisis de este tipo de arte, ya que busca precisamente desafiar cualquier interpretación. A pesar de ello, creo que es posible ejercer una labor crítica, evitando —como recomendaba Sontag— caer en una categorización rígida y apriorística. Siguiendo este principio, en el primer capítulo del ensayo presento varios temas recurrentes en la obra de Shepard a partir de cuatro pilares básicos de

la comunicación teatral: el público, el actor, el lenguaje y la puesta en escena. En todos ellos se localiza la influencia del teatro producido en Off-Off-Broadway, que aglutinó diversas artes, como la música, el cine o la pintura, amén de hacerse eco de las teorías de muchos dramaturgos experimentales, como Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Samuel Beckett y una americana muy especial, Gertrude Stein, que sería redescubierta ahora. Aunque, como hemos visto, Shepard mantuvo una actitud desdeñosa hacia la tradición en sus años de juventud, es difícil pensar que como colaborador habitual de varios grupos de Off-Off-Broadway no se viese influido, siquiera de forma inconsciente, por algunos de estos nombres.

Tras este análisis general de la dramaturgia de Shepard, abordo el estudio pormenorizado de una serie extensa de sus obras —desde sus inicios hasta el albor del nuevo siglo— que permite distinguir dos grandes etapas a las que he dedicado sendos capítulos.

En la primera, que llega hasta *Suicide in B Flat* (1976), el escritor explora principalmente la mitología de su país, planteando la cuestión de hasta qué punto ésta responde a una realidad histórica o es más bien un producto de los medios de comunicación y entretenimiento de masas. La postura de Shepard en relación con este asunto es ambigua, lo que explica que la crítica lo haya etiquetado a partes iguales de *romántico* y *postmoderno*; sin embargo, nuestro interés (y creemos que nuestra mayor aportación) se centra en analizar el porqué de esta dualidad. Como se verá, la respuesta radica en esa concepción antirracional, casi primitivista, de su teatro, que fomenta la aparición de planteamientos extremos y limitados.

En el último capítulo analizo las consecuencias de esta filosofía desde una perspectiva ética, la segunda gran etapa. Este giro no es caprichoso: a partir de *Curse of the Starving Class* (1977), Shepard aborda el tema de las relaciones familiares, empleando tanto alusiones autobiográficas como ficticias dentro de un marco con apariencia de realismo, pero subvertido por otros elementos que son ajenos a este estilo. Lo más destacable de estas obras, sin embargo, es que Shepard intenta introducir en ellas una serie de conceptos, como *verdad*, *responsabilidad* o *justicia*, que permitan reflexionar sobre las injusticias del pasado y del presente. Ello supone en muchos casos un abandono o una reformulación de su filosofía teatral.

En lo que toca al criterio de selección de las obras, he elegido aquéllas que no sólo permitían ser analizadas desde mi punto de partida teórico (en ese caso podríamos haber acudido a otros ejemplos), sino que también he procurado atender

a su calidad literaria. En este sentido, me he beneficiado de las características de una metodología que es lo suficientemente flexible para acomodar aquellos elementos —tanto estilísticos como temáticos— más destacables de cada una de ellas.

Por último, hay que reseñar que los capítulos 2 y 3 van precedidos de sendas introducciones, en los que recojo varios de los planteamientos de la filosofía contemporánea sobre los asuntos que tratan las obras. Esta inclusión está justificada, ya que en la época en que Shepard empezaba su carrera artística surgirían los primeros escritos de orientación postmodernista en los Estados Unidos, en muchos casos como una reacción ante las nuevas manifestaciones artísticas; de hecho, los dos nombres que acabo de citar, Sontag y Fiedler, son considerados ya desde este prisma por uno de los mejores historiadores del postmodernismo, Hans Bertens (1995). Con ello, sin embargo, no busco tanto rastrear una serie de ideas, sino más bien iluminar el *modo* en que Shepard reflexiona sobre varios temas que preocupan también a los pensadores contemporáneos. Aspiro así a establecer un diálogo entre filosofía y teatro del que ambas disciplinas puedan beneficiarse.

