



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**TRANSFORMACIONES Y ESPACIOS DE PODER EN**

***ANGELS IN AMERICA* DE TONY KUSHNER**

Tesis que para optar por el grado de

Maestro en Letras  
(Literatura Comparada)

presenta:

**Ricardo Jara Fernández**

Director y Asesor:

**Dr. Alfredo Michel Modenessi**

Facultad de Filosofía y Letras

México, D. F.

Agosto 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

### **ALFREDO MICHEL**

*For a lifetime of teaching which are the important questions, for the shaping of a life, its total complexity gathered, arranged and considered, my unending gratitude.*

### **EMILIO MARTÍNEZ ZURITA**

#### **GUSTAVO RUIZ LLOPIZ**

*Comrades, thanks to your help and commiseration, turning St. Petersburg into Leningrad was done in (slightly over) one afternoon.*

### **MARÍA JOSÉ GÓMEZ CASTILLO**

*Thank you for editing the text of a vegetable incapable of writing do-re-mi.*

### **OSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ**

#### **ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO**

#### **ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI**

#### **ANGÉLICA TORNERO SALINAS**

*and for revisions in the text: the angels did help him, since he was weak of body though not of will.*

**PARA MAYE Y RUBÉN**

*"I am... the scion of an ancient line"*

**PARA RODRIGO**

*"It's the moxie that counts."*

**PARA FRIDA**

*"You're not... Are you my... some sort of imaginary friend?"*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. “ <i>Cats! It’s about cats. Singing cats, you’ll love it</i> ”: Tony Kushner, su teatro y <i>Angels in America</i> . . . . .	3
CAPÍTULO 1. <i>Hope is transformed in the sheer age of this place</i> : Los primeros veinte años de <i>Angels</i> . . . . .	13
1.1 <i>Greetings, Audience; The Messenger has arrived</i> : <i>Angels</i> en Broadway y los montajes “originales” de los noventa . . . . .	16
1.2 “ <i>God almighty...Very Steven Spielberg</i> ”: <i>Angels</i> en la televisión, la miniserie del 2003 . . . . .	30
1.3 <i>The play only spins forward</i> : A veinte años de distancia, el reestreno de 2010 . . . . .	55
CAPÍTULO 2. “ <i>Across the cold and lifeless infinity of space, The Messenger comes</i> ”: Múltiples espacios de múltiples posibilidades . . . . .	70
2.1 “ <i>I’m a lesionnaire. The Foreign Lesion. Lesionnaire’s disease</i> ”: El sida y el espacio corporal en <i>Angels</i> . . . . .	74
2.2 “ <i>It’s up to you to do the stitching</i> ”: Benjamin, el lugar de las ruinas y reparaciones en <i>Angels</i> . . . . .	97
2.3 “ <i>What you love will take you places you never dreamed you’d go</i> ”: Dialéctica, ambivalencia y empatía para el cambio social en Kushner . . . . .	113
2.4 “ <i>From the mirror-bright halls of heaven</i> ”: Heterotopías . . . . .	129
CONCLUSIÓN. “ <i>Exploration. Across an unmapped terrain</i> ”: Futuras líneas de investigación . . . . .	134
BIBLIOGRAFÍA CITADA . . . . .	138

**TRANSFORMACIONES Y ESPACIOS DE PODER EN**

***ANGELS IN AMERICA* DE TONY KUSHNER**

Though I cannot tell why it was exactly that those stage managers, the Fates, put me down for this shabby part of a whaling voyage, when others were set down for magnificent parts in high tragedies, and short and easy parts in genteel comedies, and joyful parts in farces— though I cannot tell why this was exactly; yet, now that I recall all the circumstances, I think I can see a little into the springs and motives which being cunningly presented to me under various disguises, induced me to set about performing the part I did, besides cajoling me into the delusion that it was a choice resulting from my own unbiased freewill and discriminating judgment.

—*Moby Dick*

In a way, Kushner's whole life is a piece of writing, the words weaving through shifting modes of presentation, entwined in a continuing dialogue, thesis and antithesis unloosening flumes and plumes of new ideas, a waterfall of confessions, expressions, obsessions, impressions, digressions, whole therapy sessions — one learns quickly that there is very little to say about Kushner that he can't say better himself.

—Paul Hond

One day Mother Flawless Sabrina, she's walking down the street, she's dressed up in her finery, and these two men, they saw her and they shot her. They shot her in the ass —it's a little funny, it's OK, you can laugh— she's lucky to be alive. She survived. She likes to say, "I've got two holes in my ass!" She likes to show you both of them too! But I said to her, "Mother Flawless Sabrina, those horrible, horrible, horrible people who did that to you—" And she said, "No, Taylor, not horrible. They just wanted to be part of the show."

—Taylor Mac

## INTRODUCCIÓN

**“Cats! It’s about cats. Singing cats, you’ll love it”:**

**Tony Kushner, su teatro y *Angels in America***

A hundred black faces turned round in their rows to peer; and beyond, a black  
Angel of Doom was beating a book in a pulpit.  
—*Moby Dick*

Are there any heterosexuals in the audience tonight?  
—Taylor Mac

La aportación cultural de Tony Kushner es vasta y notable. Ha contribuido tanto al teatro, con obras complejas y sesudas, así como a la comunidad gay a través del activismo por los derechos LGBT. Su producción gira en torno a cuestiones filosóficas y políticas, por ejemplo, el lugar de los homosexuales y los judíos en el mundo contemporáneo, el impacto del sida en la sociedad, el ejercicio de la teoría política puesto en práctica en la vida cotidiana, y los modos de representar a las personas comunes en tiempos de crisis políticas (Prono 2008, 159-160). Ha perseguido objetivos teatrales y políticos semejantes a los de Brecht pero a su estilo propio, pues difumina los límites entre hechos históricos y fantasía, y a menudo une diferentes épocas, o bien lo natural y lo sobrenatural. Kushner se transformó en un dramaturgo de renombre internacional a partir de las dos obras que conforman el ciclo *Angels in America*<sup>1</sup> (1991-94), las cuales le merecieron, entre otros galardones, dos premios Tony y el premio Pulitzer.

Aunque Anthony Robert “Tony” Kushner nació en Nueva York el 16 de julio de

---

<sup>1</sup> El título completo de la obra de Tony Kushner es *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*. En sentido estricto no es una obra sino dos, con subtítulos propios que las diferencian: *Millennium Approaches* es la primera parte, y la segunda es *Perestroika*. Dada la longitud de los títulos,

1956, sus padres pronto se mudaron a Lake Charles, Luisiana. Crecer en una familia judía en el sur de los Estados Unidos le proporcionó desde temprana edad la experiencia de lo minoritario, lo ajeno y lo marginal—experiencia que predomina en su obra. En 1974 volvió a Nueva York para estudiar literatura inglesa en la Universidad de Columbia (donde se especializó en literatura medieval), y una maestría en dirección teatral en la Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York en 1980 (Nielsen 2008, 8-9). En este espacio universitario entró en contacto con Bertolt Brecht y Walter Benjamin, los autores que tendrían mayor influencia sobre su desarrollo como dramaturgo:

Through Carl Weber, his mentor at NYU, Kushner deepened his knowledge of German Marxist playwright Bertolt Brecht, who became an important influence on his own works. With his emphasis on political art, Brecht has clearly informed Kushner's attention for how common people respond to times of crises. Weimer's [sic] social critic Walter Benjamin, instead, provided Kushner with an apocalyptic vision of history comprised of a succession of historical turning points. The playwright often takes such turning points from different eras and blends them together in a single work. (Prono 2008, 160)

Luego de varias obras originales como *A Bright Room Called Day* (1985) e *Hydrotaphia* (1987), y de algunas adaptaciones como *Stella* (1987) basada en la obra de Goethe y *The Illusion* (1988) basada en *L'illusion Comique* de Corneille, Kushner adquirió el estatus del gran dramaturgo norteamericano al principio de los noventa con *Angels in America*. Como es costumbre en la creación kushneriana, la trama entreteje personajes de distintos períodos históricos cuyos antecedentes son disímiles. Para describir esta obra, muchas veces se ha usado el lugar común de “sprawling epic” (épica confusa y caótica de gran extensión); sin embargo, aunque el territorio que cubre sea extenso, su geografía no es de ninguna manera caótica. A continuación, un breve resumen.

La trama de *Angels* ocurre entre octubre de 1985 y febrero de 1986 y consta de tres ejes principales de acción. El primero es el más simple por ser el más familiar: la disolución de dos parejas. La primera es una pareja homosexual formada por Louis, un judío neoyorquino, y Prior, un hombre blanco, protestante y de ascendencia anglosajona, es decir, un hombre cuyas características son las más convencionales en la sociedad norteamericana<sup>2</sup>. A pesar de llevar cuatro y medio años juntos, Prior y Louis entran en conflicto y se separan. Lo mismo sucede con la segunda pareja, conformada por Harper y Joe, un matrimonio heterosexual y mormón. En el caso de la primera pareja, Prior descubre que tiene sida y se lo comunica a Louis quien en un principio intenta apoyarlo. Sin embargo, cuando la enfermedad de Prior se complica, Louis termina por abandonarlo pues, como dice (ocultándose a sí mismo en la tercera persona), “maybe that person can't, um, incorporate sickness into his sense of how things are supposed to go. Maybe vomit... and sores and disease... really frighten him, maybe... he isn't so good with death” (Kushner 1995, 31). En el caso de la segunda pareja, Harper y Joe se enfrentan a demonios privados. Ella lidia con una adicción al Valium que le induce alucinaciones cuyas revelaciones resultan frecuentemente ciertas; mientras que él batalla con una homosexualidad reprimida durante toda su vida. Al compartir una alucinación con Prior, Harper descubre la homosexualidad de Joe, lo confronta y, tras un gran altercado, lo abandona. A partir de que las parejas se separan, Joe y Louis, quienes trabajan en el mismo edificio de la corte federal en Brooklyn, inician un romance. Joe se muda con Louis y deja a Harper en manos Hannah, su madre, quien había viajado de Salt Lake City a Nueva York tras la declaración de

---

<sup>2</sup> A estas personas se les conoce con el acrónimo “WASP”, que por sus siglas en inglés, significa “White, Anglo-Saxon, Protestant”. Los WASPs han sido el grupo étnico y religioso que históricamente ha disfrutado de mayores privilegios, tanto sociales como económicos.

homosexualidad de su hijo.

La segunda línea narrativa corre a cargo de Prior. Conforme su enfermedad progresa, Prior sufre varias alucinaciones por las que en un principio teme perder la razón: escucha una voz (que le produce erecciones instantáneas), su enfermera le habla en hebreo, ve un gran libro envuelto en llamas, y finalmente lo visitan espíritus de dos antepasados quienes no sólo comparten su nombre (Prior Walter<sup>3</sup> es un nombre y un linaje que data de los tiempos de la conquista normanda de Inglaterra) sino también su destino mortal (ambos murieron debido a pestes). Sin embargo, estos espíritus no son alucinaciones sino heraldos que anuncian la llegada del Ángel, suceso culminante de la primera parte, *Millennium Approaches*. En la segunda parte de la obra, *Perestroika*, el Ángel de Norteamérica revela que Prior es un profeta moderno y su texto es el Tomo de la Inmovilidad. Su misión es prevenir el continuo y constante movimiento y progreso humano que no sólo alejan más y más a Dios de la creación, sino que además provocan dolor (físico y emocional) y catástrofe (real y metafórica) tanto en el cielo como en la tierra. Durante el resto de la obra Prior actúa de forma paradójica, ya que huye del Ángel y de sus mandatos y al mismo tiempo intenta seguirlos. Con el apoyo de su mejor amigo y otrora amante, Belize, un enfermero y travesti<sup>4</sup> afro-

---

<sup>3</sup> El nombre “Prior Walter” también es un juego de palabras, pues en sí cifra a Walter Benjamin, quien es el “Walter previo” al que tenemos en escena. Kushner relata el origen del nombre en una entrevista con David Savran:

I've written about my friend Kimberly [Flynn] who is a profound influence on me. [...] She said jokingly that at times she felt such an extraordinary kinship with him that she thought she was Walter Benjamin reincarnated. And so at one point in the conversation, when I was coming up with names for my characters, I said, “I had to look up something in Benjamin—not you, but the prior Walter.” That’s where the name came from. I have been looking for one of those WASP names that nobody gets called anymore. (Savran 1995, 145)

<sup>4</sup> La obra es intencionalmente vaga con respecto al estatus del travestismo de Belize. Por una parte, en el listado de *dramatis personae* Kushner lo caracteriza como alguien que fue travesti y cuyo único remanente de dicha actividad es el nombre escénico, “Belize”, ya que su nombre real es Norman Arriaga (1995, 9). Por otra parte, durante una discusión con Louis, Belize menciona que ha retomado el travestismo pero opta por la vaguedad cuando Louis le pide confirmación:

norteamericano, Prior confronta a Louis y a Joe. Por otra parte, Prior entra en contacto con Hannah quien, sin saber cómo éste se relaciona con su hijo, lo auxilia tanto llevándolo al hospital cuando recae como ayudándolo a entender la visión del Ángel. Es ahí en el hospital que el Ángel lo visita por segunda vez. Siguiendo los consejos de Hannah, Prior lucha con éste, triunfa y puede entrar al cielo. En el cielo es recibido por el Consejo de Principados Continentales ante quienes rechaza el texto, la visión y la misión que se le han dado como profeta: “We can't just stop. We're not rocks—progress, migration, motion is... modernity. It's *animate*, it's what living things do. We desire. Even if all we desire is stillness, it's still desire *for*. Even if we go faster than we should” (Kushner 1995, 263-264).

El tercer hilo dramático se centra en Roy Cohn (quien en su momento fue asistente del senador Joseph McCarthy<sup>5</sup> y fiscal de distrito en el caso de espionaje de Ethel y Julius Rosenberg<sup>6</sup>), un hombre otrora muy rico y poderoso, quien además era

---

BELIZE: Oh is that a fact? You know, we black drag queens have a rather intimate knowledge of the complexity of the lines of...

LOUIS: *Ex-black drag queen.*

BELIZE: Actually ex-ex.

LOUIS: You're doing drag again?

BELIZE: I don't... Maybe. I don't have to tell you. (Kushner 1995, 100)

<sup>5</sup> Joseph McCarthy fue elegido senador en 1946; sin embargo, alcanzó renombre nacional cuando en 1950, en un discurso en Wheeling, West Virginia, dijo tener en sus manos los nombres de 205 comunistas trabajando en el gobierno federal. Durante los siguientes cuatro años fue el líder del HUAC (House Un-American Activities Committee), el cuál utilizó para amenazar y destruir las carreras de cientos de personas acusándolas de ser comunistas—casi siempre sin pruebas reales y en una época cuando la mera acusación era suficiente para arruinar la vida de las personas. Su carrera política acabó abruptamente en 1954 cuando cometió el error de investigar la presencia de comunistas en el ejército norteamericano, cosa impensable. Su escasez de carisma aunada a las nuevas transmisiones de televisión lo convirtieron en un peligro para el partido republicano el cual pronto lo repudió. McCarthy, ya olvidado, y ahora alcohólico, murió en 1957; sin embargo su nombre ha quedado para siempre asociado con los regímenes que utilizan persecuciones políticas como instrumentos de control y represión (Schulten 2001, 713-714).

<sup>6</sup> Julius Rosenberg y Ethel Greenglass Rosenberg tienen la dudosa distinción de ser los únicos dos civiles norteamericanos que han sido ejecutados por espionaje en la historia de los Estados Unidos. Durante décadas se consideró que el juicio de espionaje en 1951, el veredicto de culpables, y la condena de muerte cumplida el 19 de junio de 1953 obedecieron más a políticas conservadoras de corte macartista que a una verdadera culpabilidad de los Rosenberg; es decir, se les consideró chivos expiatorios. Sin embargo, en 1995 se hicieron públicos comunicados soviéticos clasificados durante la segunda guerra

homosexual de clóset. Mitad personaje histórico, mitad creación ficticia de Kushner, el Roy de la obra descubre de forma paralela que tiene sida y que se entabla un juicio en su contra para expulsarlo del colegio de abogados. Roy busca seducir a Joe para que trabaje en Washington, y desde ahí opere a su favor. A pesar de la tentación del poder, Joe rechaza dicha oferta. La enfermedad obliga a Roy a ingresar al hospital donde queda a cargo de Belize, quien a pesar de odiar lo que representa Roy en términos políticos, se compadece del hombre doliente y lo ayuda con recomendaciones médicas, como evitar radiación y tomar AZT<sup>7</sup>. Durante su agonía hospitalaria, Roy recibe la visita del espíritu de Ethel Rosenberg, quien en un principio ha venido a regodearse en la miseria, fracaso y muerte de Roy, pero termina por perdonar al viejo tirano. Tras su muerte, Belize, Louis y, aunque de forma anónima, Ethel, rezan el Kadish por Roy antes de robarle sus pastillas de AZT para luego dárselas a Prior. La obra cierra con un par de cuadros. En uno Harper toma un vuelo nocturno a San Francisco para reiniciar su vida, libremente y sin Joe. En el otro, ya en febrero de 1990, encontramos a Prior en mejor estado de salud, rodeado de sus amigos Belize, Hannah y Louis, quienes se dirigen al público y le dan un mensaje esperanzador para el futuro.

El presente trabajo tiene como título “Transformaciones y espacios de poder en

---

mundial, el llamado proyecto VENONA, que sin lugar a dudas revela el papel de Julius quien entregó información sobre la bomba atómica a los rusos. Aún así, a la fecha, no hay pruebas que confirmen la culpabilidad de Ethel.

Una curiosidad histórica: la ejecución de los Rosenberg dejó en orfandad a sus dos hijos, Michael y Robert de 10 y 5 años respectivamente. Ningún familiar quiso adoptarlos por miedo a ser asociados con comunistas convictos. Los niños fueron adoptados finalmente por Abel Meeropol, cuyo apellido ostentan hoy en día. Meeropol se distingue por haber escrito, bajo el pseudónimo Lewis Allan, “Strange Fruit”, canción emblemática de la lucha en contra los linchamientos de afroamericanos, y hecha famosa por la gran cantante Billie Holiday.

<sup>7</sup> El nombre completo del AZT es Azidotimidina (también llamado Zidovudina). En 1987 fue el primer medicamento aprobado por la FDA (U.S. Food and Drug Administration) cuyo propósito era extender la vida de los pacientes con VIH/sida. Forma parte de los medicamentos hoy llamados inhibidores nucleósidos de la transcriptasa inversa (NRTIs por sus siglas en inglés) cuyos compuestos interfieren con la replicación del virus (“AZT”).

*Angels in America* de Tony Kushner.” Ya que han quedado esbozadas tanto la biografía de Kushner como la trama de *Angels in America*, el objeto de estudio de la tesis, es momento de dedicarle unas páginas a su propósito analítico, es decir, a la primera parte del título. Este trabajo tiene como objetivo hacer un análisis de los distintos espacios de poder que *Angels* habita y ha habitado, así como de los espacios que han habitado en la obra. Aunque más tarde se profundice en él, vale la pena aclarar un poco el concepto de “espacio de poder”. En la tesis utilizo la noción de espacio sin apegarme rígidamente a ningún concepto físico, matemático, arquitectónico o geográfico. El espacio funciona como metáfora general de *lugar de acción*—y derivado de la acción, el *poder*—, lugar donde Kushner o la obra ejercen cambios, practican roles, o se desempeñan como agentes de cambio sexual, social, cultural y político. Estos tipos de espacios, y no cualesquiera otros, son los que interesan en esta tesis.

Ahora bien, como exponen los críticos Crang y Thrift al inicio del volumen *Thinking Space*, es prácticamente imposible hablar del espacio sin considerar su relación con el tiempo, es precisamente por esto que se ha visto una “espacialización” del tiempo en las teorías de varias disciplinas (Crang 2000,1). Sin llegar a ese extremo metafórico, en el primer capítulo me ocuparé de examinar los ya más de veinte años de existencia de *Angels*. La obra no sólo ha sufrido cambios textuales y visto incontables montajes, sino también ha cruzado fronteras mediáticas. En este sentido, ha habitado espacios distintos en las páginas de los libros al publicarse, en los diferentes foros donde la obra teatral se ha montado y en la pantalla chica en formato de miniserie. Las distintas vidas de la obra en estos distintos espacios en diferentes momentos de las últimas dos décadas permiten dos tipos de análisis muy interesantes. Por una parte existe la posibilidad singular de una crítica comparativa de la obra consigo misma, a

través de distintos espacios, distintos tiempos y distintos medios. Por otra parte se puede analizar lo que el tiempo ha hecho con la obra en sí, y cómo la crítica también ha cambiado, no sólo porque la obra misma se ha transformado, sino porque los tiempos y los receptores lo han hecho durante veinte años. Es decir, esta segunda posibilidad crítica se nutre de la teoría de la recepción, particularmente del teórico Hans Robert Jauss.

Dedicaré el primer capítulo, pues, a un recorrido de las transformaciones de *Angels* —referidas en el título de la tesis— desde sus primeros montajes hasta los más recientes, esbozaré un mapa de los cambios que sufrió en sus desplazamientos y trazaré las líneas de la crítica que en su momento acompañó o atacó a la obra. De este primer capítulo, la primera sección se aboca al desarrollo de *Angels* en diversos espacios teatrales al principio de los años noventa hasta su llegada a Broadway, así como su recepción en espacios de crítica no profesionales. En el segundo apartado se analiza la migración de la obra del terreno teatral al televisivo, así como el aspecto textual tanto de la adaptación del guión como de las reseñas y crítica profesionales ligadas a los primeros diez años de vida de la obra. En la tercera sección del primer capítulo se discute el montaje del vigésimo aniversario y los más recientes montajes alrededor del mundo, haciendo hincapié en las particularidades de sus espacios teatrales y, por lo tanto, en sus espacios de significación.

Después de analizar en el primer capítulo los espacios teatrales y mediáticos que la obra recorre, en el segundo capítulo exploraré cómo la obra utiliza ciertos espacios para articular cambios sociales o para esbozar resistencias al statu quo. Es decir, este capítulo se dedicará formalmente a los espacios de poder en la obra y los espacios de

poder generados por la obra.<sup>8</sup> A diferencia del primer capítulo cuyas secciones tienen unidad temática (las transformaciones de la obra) y teórica (comparativa y de la recepción a partir de Jauss), los apartados del segundo capítulo se sustentan de forma mucho más independiente. Cada uno trata algún tema propio (el cuerpo y la enfermedad, las ruinas, empatía y cambio social) y se apoya en teóricos particulares (Foucault, Benjamin, Virilio). Sin embargo, debo hacer dos precisiones. Por una parte, las categorías espaciales establecidas por Crang y Thrift recorren todo el capítulo a modo de marco que une los distintos apartados (sin que estas sean el sustento teórico central), y por otra parte, los teóricos que se utilizan en cada apartado han sido seleccionados por su particular atinencia. Primero, era imposible eludir a Foucault al tratar cuestiones de poder en relación con el espacio corporal y el cuerpo en relación con el espacio social. Segundo, Benjamin es el sustento teórico y temático de la obra — desde el nombre de Prior Walter hasta el ángel de la historia— al grado de que es un tema favorito de los críticos; sin embargo, creo que el acercamiento espacial y la aproximación alegórica de esta tesis son novedosas e interesantes. Tercero y último, Virilio es un teórico del nuevo milenio cuya percepción de los espacios ciudadanos y sociales contrastan dramáticamente con la visión kushneriana, y pienso que el ejercicio comparativo ilumina el pensamiento del dramaturgo norteamericano. Este segundo capítulo se divide, pues, en las siguientes secciones:

En el primer apartado se exploran los dos espacios fundamentales de la obra, es decir, el teatro mismo y el cuerpo. La obra ejerce poder, por una parte, sobre el espacio mismo del teatro, ya sea el universitario, el regional o el de Broadway, y por otra parte,

---

<sup>8</sup> Vale la pena aclarar, que dadas las limitantes de extensión del presente trabajo de tesis, esta investigación de los espacios de poder no es de ninguna forma exhaustiva ni completa; sin embargo, creo que sí es representativa de la ideología y el estilo literario y dramático de Tony Kushner.

sobre el espacio corporal del homosexual, especialmente el cuerpo asediado por la enfermedad del sida. Ambos son espacios que la obra ayuda a recuperar de las constricciones dictadas por los criterios predominantes en las sociedades heteronormativas occidentales. Además, a partir de estrategias de poder como la confrontación brechtiana, la resistencia foucaultiana y el *queering*, la obra logra cuestionar los problemas que ha supuesto la simplificación y homogeneización de la homosexualidad. Así, la obra socava presunciones y prejuicios tanto heteronormativos como homonormativos a favor de una visión más diversa, afín al desarrollo cultural de las últimas dos décadas en occidente. En el segundo apartado se explora el espacio que crea la filosofía benjaminiana en la obra de Kushner, un espacio de ruinas y devastación histórica. Sin embargo, como el análisis demuestra, Kushner es capaz de abrir este espacio desolador y transformarlo en un espacio de esperanza, donde el ejercicio del poder vital amplía el horizonte. En el tercer apartado se intentarán aterrizar los vuelos esperanzadores de Kushner en los espacios de cambio social real, donde su teoría se vuelve praxis. Por una parte, me enfocaré en el propio teatro, espacio donde Kushner ha ejercido una influencia considerable sobre las nuevas generaciones de dramaturgos. Por otra, analizaré las repercusiones que el teatro de Kushner ha tenido en la sociedad, especialmente la urbana, enfrascada en los conflictos de las grandes ciudades y la (pos)modernidad. Finalmente, el cuarto apartado recupera la clasificación espacial de las heterotopías de Foucault y con ella analiza la obra y sus efectos sociales.

En la conclusión trataré de resumir los logros de esta tesis, así como de apuntar en qué dirección se puede continuar el estudio sobre *Angels*. Finalmente, haré mención de otros temas que han surgido en este estudio y son dignos de crecer.

## CAPÍTULO 1

*Hope is transformed in the sheer age of this place:*

### Los primeros veinte años de *Angels*

It might be thought that this was a poor way to accumulate a princely fortune—and so it was, a very poor way indeed. But I am one of those that never take on about princely fortunes.  
—*Moby Dick*

I know what works or doesn't from listening to the audience experience the play.  
—Taylor Mac

El primer capítulo de esta tesis se cimenta en la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss. El teórico alemán del siglo xx postula que tanto la crítica marxista como la formalista se quedan cortas al juzgar las obras literarias. Para él, los formalistas yerran al suponer al objeto literario autosuficiente y juzgarlo por sus propios méritos. Por otra parte, los marxistas se equivocan al evaluar el proceso histórico de la obra sólo en términos de las condiciones de producción. Jauss busca crear una conexión entre la literatura y la historia, entre los principios estéticos e históricos, al incluir la recepción de las obras literarias en su análisis. Para él, “the quality and rank of a literary work result neither from the biographical or historical conditions of its origin (*Entstehung*), nor from its place in the sequence of the development of a genre alone, but rather from the criteria of influence, reception, and posthumous fame, criteria that are more difficult to grasp” (Jauss 1970, 5). Es decir, una obra de arte no se erige a sí misma desde sus condiciones de producción —ya sean el autor y su “genio”, o la relación que establezca con la tradición—, sino a partir del recibimiento que la obra obtiene, la influencia que ejerce y la permanencia que llegue a disfrutar. De esta forma, Jauss apunta,

evidentemente, hacia la inclusión del lector, del escucha, del espectador, es decir, del público como elemento crucial en la interpretación, crítica, análisis y creación misma (en tanto éste completa el circuito de comunicación) de la obra de arte.

Para Jauss, quien proviene de la tradición fenomenológica, la relación entre la obra y el receptor no es aislada e inmutable, sino que se transforma con el paso del tiempo y conforme el contexto y los receptores cambian. Dice:

The relationship of literature and reader has aesthetic as well as historical implications. The aesthetic implication lies in the fact that the first reception of a work by the reader includes a test of its aesthetic value in comparison with works already read. The obvious historical implication of this is that the understanding of the first reader will be sustained and enriched in a chain of receptions from generation to generation; in this way the historical significance of a work will be decided and its aesthetic value made evident. (Jauss 1970, 20)

A partir de lo que Jauss dice aquí, se puede entrever que el significado de una obra cambia conforme los distintos receptores la confrontan, receptores quienes, a su vez, alteran el contexto de recepción creando nuevas o distintas expectativas y significados acerca de la obra. Estos significados, a su vez, se aglutinan de forma que poco a poco emerge una interpretación general de la obra en un momento histórico dado. Además Jauss sugiere que, dependiendo de la acumulación de recepciones, la obra adquiere un estatus de calidad artística que le da cierta fama y longevidad. Si llega a suceder, el proceso de acumulación de recepciones continúa, mientras que dichas recepciones cambian conforme el contexto también lo hace. Vincent B. Leitch resume así la propuesta crítica de Jauss:

Jauss argues for expanding literary history to encompass readers and the background against which a work is received. His particular target is the view of literary works as timeless, sacrosanct objects, as he declares that “a literary work is not an object that stands by itself and that offers the same view to each reader in each period.”

Jauss makes the case that our aesthetic views are shaped by literary

history, and that those views change over time. For him, it is only through studying the history of a work's reception that one can fully understand it. (2001, 1548)

Si esto es cierto, es necesario hacer un análisis histórico de *Angels in America* siguiendo las pautas marcadas por Jauss para poder comprender la obra cabalmente. Este capítulo intentará, pues, darle un seguimiento tanto al recorrido histórico de la obra y su recepción, como a los contextos cambiantes en los que se ha presentado. Se trata de hacer un análisis de los significados que la obra ha gestado, así como de la calidad artística derivada de la obra en sí y de la recepción que ha tenido.

## 1.1 Greetings, Audience; The Messenger has arrived:

### **Angels en Broadway y los montajes “originales” de los noventa**

Entering, I found a small scattered congregation of sailors, and sailors' wives, and widows. A muffled silence reigned, only broken at times by the shrieks of the storm. Each silent worshiper seemed purposely sitting apart from the other, as if each silent grief were insular and incommunicable.

—*Moby Dick*

I love me some Kushner but really queen!

—Taylor Mac

El desarrollo de *Angels in America*<sup>9</sup> tomó varios años y pasó por varios espacios escénicos. La trayectoria de *Millennium Approaches* inició en un taller del Mark Taper Forum de Los Ángeles a cargo de Oskar Eustis en 1990 y tuvo su estreno mundial con la Eureka Theatre Company de San Francisco, dirigida por David Esbjornson en 1991. En ese año, la misma compañía llevó a cabo una lectura dramatizada de *Perestroika*. Un año más tarde, en 1992, el National Theatre estrenó *Millennium* en Londres bajo la dirección de Declan Donellan, mientras que en Los Ángeles se estrenaron formalmente ambas partes de *Angels* en el Mark Taper Forum, dirigidas conjuntamente por Oskar Eustis y Tony Taccone. Finalmente, en 1993, se estrenó la segunda parte en Londres, mientras que en Nueva York *Millennium* inició su temporada en el teatro Walter Kerr en abril (la corrida fue de 367 funciones) y *Perestroika* en noviembre (un total de 217 funciones). Ambas producciones corrieron a cargo de George C. Wolfe (Kushner 1995, 3-5, 129-131; Nielsen 2008, 78). Esta última producción<sup>10</sup> constituye el centro de

<sup>9</sup> Vale la pena recordar que el nombre completo de la obra es *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*, y que las dos partes que la conforman son, en primer lugar *Millennium Approaches*, y en segundo *Perestroika*.

<sup>10</sup> Las razones para concentrarme en la producción neoyorquina y no en alguna de las otras pueden parecer evidentes, pero prefiero no obviarlas. Por principio, a pesar del gran desarrollo del teatro regional y en otras grandes ciudades, el teatro de Nueva York sigue siendo el más importante en Estados Unidos

atención del presente apartado.

Las dos obras, *Millennium* y *Perestroika*, contaron con el mismo reparto y equipo de producción. Con ello se logró uniformar ambas piezas y crear lo que *Angels* es en realidad, una sola obra dividida en dos partes. Bajo la tutela de Wolfe, este montaje tuvo características que lo hicieron excepcional. Por ejemplo, las escenas fluían sin cesar, una tras otra sin cortes ni oscurecimientos; el tempo era vertiginoso. A pesar de que la escenografía de Robin Wagner exhibía una estética realista, el propósito era sugerir espacios, más que representarlos en su totalidad: un fondo de nubes y un ataúd para el funeral de Sarah Ironson, un vitral decó y un escritorio para la oficina de Roy Cohn, a la derecha un sofá iluminado en rojo para el departamento de Harper y a la izquierda una banca bajo unas ramas para Prior y Louis mientras conversaban en el parque. Esta escenificación austera fue singular, especialmente si pensamos que la obra estaba montada en un teatro de Broadway, baluarte de la parafernalia escénica desbordada y el derroche en producciones millonarias.<sup>11</sup> Sin embargo, este tipo de montaje era el adecuado dada la cantidad de locaciones y el ritmo de la obra. El mismo Kushner así lo indica: “The play benefits from a pared-down style of presentation, with minimal scenery and scene shifts done rapidly (no blackouts!)” (Kushner 1995, 11).

---

tanto por las sumas económicas que genera, como por el talento artístico que capta e involucra en sus montajes. Más aún, el éxito que una producción obtenga en Nueva York es determinante para su futuro, razón por la cual varias producciones se prueban fuera de la metrópolis antes de llegar a la gran manzana. Esto es cierto dado que el centro de la crítica teatral en todas sus manifestaciones (profesional, artística, académica, turística, de blog, etc.) está en Nueva York, por lo tanto la ciudad es fuente del material necesario para el análisis de la recepción de la obra. Finalmente, utilizo este montaje pues es al que tuve acceso vía registro videográfico (la función grabada el 5 de enero de 1994 en el teatro Walter Kerr). Probablemente existan videgrabaciones de los otros montajes, pero el neoyorquino tiene la virtud de estar a disposición del público a través del Theatre on Film and Tape Archive de la biblioteca pública de la ciudad, un recurso invaluable para los investigadores y amantes del teatro. La dirección electrónica del archivo es: <http://www.nypl.org/locations/lpa/theatre-film-and-tape-archive>

<sup>11</sup> Ejemplo de esto es la producción de *Sunset Boulevard* de Andrew Lloyd Webber que estrenó en noviembre de 1994 con un costo de 13 millones de dólares. Tan sólo la gran escalinata de la mansión de Norma Desmond costó un millón pues se requirió reforzar el techo del teatro Minskoff para poder volar todo el set de la mansión y revelar el departamento de Artie Green.

El reparto se conformó de la siguiente manera: Ellen McLaughlin como el Ángel, Stephen Spinella como Prior Walter, Marcia Gay Harden como Harper Pitt, David Marshall Grant como Joe Pitt, Kathleen Chalfant como Hannah Pitt, Jeffrey Wright como Belize, Ron Leibman como Roy Cohn y Joe Mantello como Louis Ironson. El gran caricaturista teatral Al Hirschfeld los trazó así:



Chalfant aparece dibujada como el personaje del rabino, el cual tiene mayor peso dramático que Hannah en la primera parte de la obra. En ese montaje, destacaban Stephen Spinella, Jeffrey Wright y Ron Leibman quienes ganaron premios como los Drama Desk y Tony<sup>12</sup> por desempeño actoral. Spinella, de hecho ganó el Tony al mejor

<sup>12</sup> El premio Drama Desk, uno de los más importantes en el teatro norteamericano, se otorga anualmente a lo más destacado del teatro neoyorquino. Es el único premio del circuito teatral en el que obras tanto de Broadway como de off- y off-off-Broadway compiten unas contra otras en las mismas categorías. Por su parte, el Premio Antoinette Perry a la Excelencia en el Teatro, mejor conocido como el Tony, es un galardón en el que compiten exclusivamente obras de Broadway. Si bien para el público en general los

actor de reparto en 1993 con *Millennium* y al mejor actor principal en 1994 con *Perestroika*, un triunfo prácticamente sin precedentes ya que obtuvo la presea en dos años consecutivos por el mismo personaje en obras “distintas”. George C. Wolfe también fue galardonado por su dirección; además, la obra se llevó la presea en ambos años como mejor obra. De igual forma, ambas partes recibieron el premio Drama Desk a la mejor obra de la temporada y el premio del Kennedy Center Fund otorgado a la mejor obra de teatro norteamericana del año. Éstos son sólo algunos de los varios premios otorgados a una u otra parte, amén de que la primera parte también recibió el premio Pulitzer de dramaturgia en 1993. Vale la pena mencionar por último que *Angels in America* es la última pieza literaria que Harold Bloom incluye en su controvertido libro *The Western Canon*.

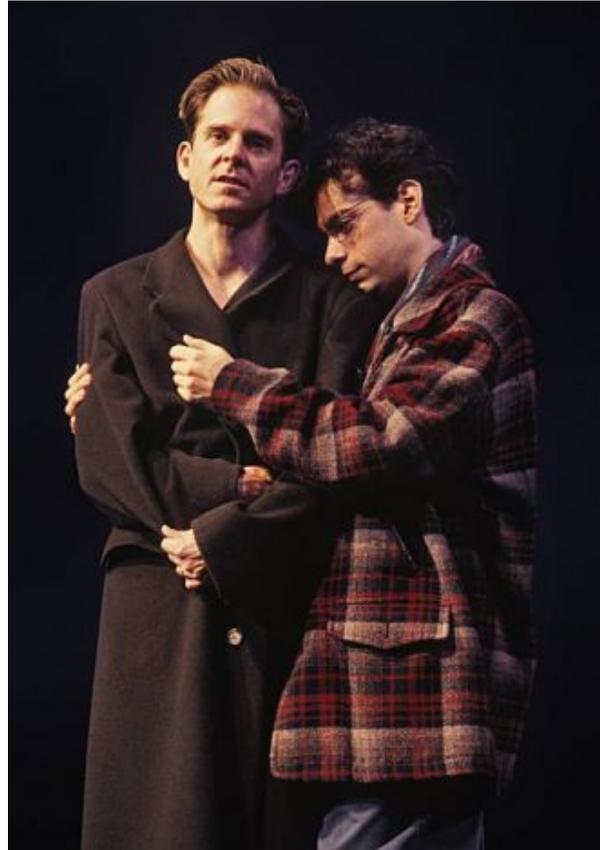
¿A qué se debe tanta atención? Sin lugar a dudas es una gran obra dramática, pero, ¿acaso eso es suficiente para justificar la gran cantidad de tinta que se ha vertido en su nombre? O como lo dice sarcásticamente Matthew Gilbert, “since it gave wings to the American stage in the early 1990s, *Angels in America* has been endlessly genuflected to, crowded over, borrowed from, and written about. It's hard to believe there's any cosmic magic left to harvest from its klieg-lit<sup>13</sup> spirit” (2003). El mismo Kushner, en una conversación con Frederic Tuten, acepta cuán sorpresivo fue el éxito

---

Tonys son el equivalente teatral de los Óscares, algunos críticos han sido puntuales en señalar que son un vehículo de promoción para unas cuantas productoras y los dueños de los inmuebles teatrales en una zona restringida de la ciudad (Okrent 2004).

<sup>13</sup> Las “klieg lights” son lámparas arco-voltaicas utilizadas para la iluminación profesional en el teatro y el cine. Su nombre deriva del de sus inventores, los hermanos John H. y Anton Tiberius Kliegl, quienes en 1896 fundaron Kliegl Brothers of New York, la compañía más antigua especializada en iluminación escénica (Pillbrow 1997, 179). La intensidad de la luz era tal, que permitía a los cineastas crear “luz de día”, aunque llegaba a lastimar la visión de los actores produciendo conjuntivitis actínica, también llamada “klieg-eye”. Con el paso de los años el término “klieg light”, que en su origen fue meramente técnico, se ha vuelto una metáfora que significa el centro de atención —tal como había sucedido también con el término “limelight”, considerablemente más poético.

de *Angels* aun para él, “the thing with *Angels* is that it was, in a certain sense, an



(Stephen Spinella como prior, izq. Foto: Jay Thompson. David Marshall Grant y Joe Mantello como Joe y Louis respectivamente, der. Foto: Joan Marcus.)

Kathleen Chalfant y  
Ron Leibman como  
Ethel Rosenberg y  
Roy Cohn  
respectivamente.  
Foto: Joan Marcus.



accident. I mean... I'm enormously the beneficiary. I think it's a pretty good play, but

whatever is good in it is not sufficient to explain why it became this big thing” (2005). El hecho es que además de ser una gran obra dramática, *Angels* también es una obra de arte que como pocas en la tradición norteamericana pudo retratar su momento histórico y al mismo tiempo reinterpretar los procesos históricos, sociales y políticos que convergieron en él. A partir de la reinterpretación de tal convergencia, *Angels* abre líneas de acción a futuro distintas a lo que la inercia histórica parecería determinar. La atención que la obra ha recibido no es artificial, pues, sino genuina.

Para Monica Pearl, el éxito de *Angels* radicó, al menos parcialmente, en la conjunción de la temática de la obra con el momento y territorio históricos en los que surgió<sup>14</sup>, específicamente la pandemia del sida durante la década de los ochenta y principios de los noventa. De hecho, Pearl argumenta, *Angels* no es la única, pero sí la más importante de las representaciones artísticas y dramáticas que giran en torno al sida luego de que éste —aún sin ese nombre— se anunciara en la prensa por primera vez en el *New York Times* en julio de 1981: “Rare Cancer Seen in 41 Homosexuals” (Altman 1981). Las dos obras previas más importantes relativas al sida se estrenaron en 1985, *As Is* de William Hoffman y *The Normal Heart* de Larry Kramer<sup>15</sup>. Sin embargo, indica Pearl, éstas no fueron las primeras escenificaciones formales relativas al sida, antes de ellas ya había habido numerosos “performances” o actos performativos en donde se trataba el tema del sida. Pearl cita a David Román:

---

<sup>14</sup> Kushner se verá beneficiado por tan extraordinaria conjunción una y otra vez durante su carrera. Un par de ejemplos: el estreno neoyorquino de *Homebody/Kabul*, obra situada en Afganistán y que trata en cierta medida de las relaciones entre Estados Unidos y los Talibanes, fue apenas tres meses después de los eventos terroristas del 11 de septiembre de 2001. Las elecciones presidenciales en las que ganó Barak Obama coincidieron con el reestreno de *Caroline, or Change* en Chicago, Illinois, el estado del que Obama era senador. Aunque la obra está situada en 1963, en ella Noah, un niño judío de 9 años, considera que tras el asesinato del presidente Kennedy solamente queda Caroline, una sirvienta afro-norteamericana, como presidenta de los Estados Unidos.

<sup>15</sup> *The Normal Heart* estrenó off-Broadway en 1985, pero tuvo su estreno on Broadway hasta el 2011, año en que ganó, entre otros, el Tony al mejor reestreno de una obra de teatro.

The early AIDS social performances—fundraisers, benefits, memorial services, candlelight vigils, and marches—already point to how interventions, directed against the emergent governing AIDS ideologies produced by the regulatory regimes of power in place in the United States during the early 1980s were contested and reconfigured by people united in the fight against AIDS in a sustained effort to challenge and abort their effects. (Pearl 2007, 762)

La descripción que hace Román de la multitud de representaciones ligadas al sida habla del valor político que tienen los fenómenos y actos teatrales y performativos cuyo propósito es la concientización y el cambio político. Indudablemente la epidemia del sida se dio en la medida que se dio debido a la apatía de las autoridades para actuar o para autorizar acciones que la contuvieran, siempre obedeciendo una torcida pero muy norteamericana idea de que la enfermedad era un castigo merecido por la inmoralidad de los afectados. La síntesis que hace Frank Rich de la figura de Ronald Reagan como el gran responsable de la pandemia merece ser citada de forma íntegra:

Edmund Morris, who wrote *Dutch*, the Reagan biography both solicited and authorized by the former president's inner circle, quoted him as saying, "Maybe the Lord brought down this plague" because "illicit sex is against the Ten Commandments." But what's more important in any event is what Reagan didn't say and didn't do when AIDS happened on his watch. As Lou Cannon, the most respected of Reagan biographers, wrote in his authoritative *President Reagan*, "Reagan's response to this epidemic was halting and ineffective." The president mentioned to his own doctor that he thought AIDS was as transitory as measles. Cannon's bald accounting of the net results of this inactivity speaks for itself: "There were only 199 reported cases of AIDS in 1981. Eight years later more than 55,000 persons had died from this new scourge, exceeding the total of U.S. combat deaths in either the Vietnam War or the Korean War." Everett Koop, the frustrated surgeon general who tried to enlist Reagan in the AIDS battle late in his second term, gave a speech to a Kaiser Family Foundation symposium in 2001 explaining what went on in the White House during the 1980's. In Koop's account, he was kept out of all AIDS discussions for the administration's first five years, while "the advisers to the president took the stand" that homosexuals and intravenous drug users were "only getting what they justly deserve." (Rich 2003)

Dentro del espacio cultural y político que *Angels* ocupa en torno al sida, vale la

pena mencionar la presencia del filme *Philadelphia* de Jonathan Demme, pues probablemente sea la aportación más significativa del cine al debate público sobre la epidemia. Esta película fue coetánea de *Angels*, pues se estrenó en diciembre de 1993. El alcance masivo que tuvo, así como su importancia, son innegables, sin embargo, es notorio el gran desfase intelectual y crítico entre lo que se ponía a discusión en el sector teatral y lo que provenía del espacio “mainstream” cinematográfico. Comparar las tramas de *Angels* y *Philadelphia* demuestra tal distancia. En tanto que en *Angels* ya se suponen la tolerancia y el respeto —si bien no como hechos generalizados, al menos como derechos *de facto*—, en *Philadelphia* apenas se los pide y se lucha por ellos en las cortes. Mientras la obra de teatro cuestiona nociones de género, raza y orientación sexual, y entra de lleno en el terreno de la crítica política “queer”, o *queer politics*,<sup>16</sup> el

---

<sup>16</sup> Aunque “gay” y “queer” son palabras que designan a una persona homosexual, no significan lo mismo, ni han tenido el mismo desarrollo. “Gay”, que significaba “feliz” originalmente, emana de la propia comunidad homosexual para autonombrarse y tiene tintes positivos. “Queer”, que significa “raro”, es un insulto lanzado contra los homosexuales, quienes se apropiaron de la palabra para quitarle el estigma y el poder de hacer daño, y resignificarlo. Si bien es cierto que ambas palabras designan a la comunidad homosexual, la significan de formas distintas.

“Gay” a través del tiempo se ha configurado como la palabra central del discurso identitario y de derechos; habla de la comunidad como si fuera un grupo de personas unidas sólidamente, con los mismos intereses, deseos y prácticas. Es decir, se ha convertido en el término hegemónico que designa la normatividad dentro de la comunidad homosexual; se ha vuelto el sinónimo preferido y políticamente correcto de “homosexual”; divide a la sociedad en los “héteros” (“*straight*”) y los “gays”.

Inmediatamente podemos ver los problemas de designación que “gay” acarrea. Si “gay” designa la homonormatividad, entonces lo que representa y a lo que subsume a todos en la comunidad es a lo que son la “mayoría” de los homosexuales, es decir hombres (¿qué pasa con las lesbianas?), blancos (¿y los homosexuales negros “*in the life*” o “*down low*”?), masculinos (¿y las jotas, los maricones, los travestis?), de clase media o alta (¿y los homosexuales pobres? ¿los *hustlers* o chichifos?) cuyos cuerpos suelen seguir los parámetros de belleza estándar de gimnasio (¿y los osos peludos y gordos? ¿y los *chubby-chasers*?) y cuyas prácticas sexuales corren en paralelo a las de su contraparte heteronormativa, o sea sexo “fresa” o “*vanilla*” (¿y los fetichistas? ¿los que practican B/D/S/M o “*water sports*” o participan como “*furries*”?). “Queer” se instaure desde la periferia y desde la multiplicidad, para representar a todos sin que pierdan su singularidad.

Lo “gay” busca una identidad; lo “queer” busca precisamente la multiplicidad y desestabilizar las identidades—por lo que resulta un tanto paradójico pensar en las identidades queer como establecidas, permanentes y codificadas por la academia. Más que identificar lo “queer”, la sociología ha descrito cómo opera más allá de dichas etiquetas. La socióloga Diane Richardson sugiere, “We are, it is suggested, post such identities: post woman, post man we are transgender; post lesbian, post gay, post heterosexual [...] we are queer” (en Mottier 2008, 111), mientras que la sexóloga Carol Queen, quien acuñó el término “PoMosexual” (POst-MOdern indiv.), argumenta, “We pomosexuals are the queer’s queers, the ones who

filme apenas si explica “como a un niño de seis años”<sup>17</sup> qué es ser gay. *Angels* extiende las nociones de familia de elección como núcleo social para el siglo venidero, *Philadelphia* refuerza la idea de la familia nuclear como apoyo único y validación necesaria. La obra termina de forma esperanzadora con un deseo de “más vida”, la película termina en un lloriqueo melodramático luego de que la sentencia irrevocable de muerte se ha ejecutado. Tal vez lo único “provocador” de la cinta sea la alianza entre los miembros de dos minorías, el enfermo de sida y el abogado negro; empero, vemos la misma alianza en un terreno mucho más *queer* y más fértil en significados entre Roy y Belize en *Angels*: “Consider it solidarity. One faggot to another” (Kushner 1995, 161). De hecho, estos dos enfermos de sida son icónicos y perfectos opuestos. Por un lado, Roy es detestable y parece merecer la muerte, no sólo por su falta de ética, su mezquindad y su corrupta naturaleza, sino también por su responsabilidad en el juicio de espionaje que condenó a Julius y Ethel Rosenberg a la silla eléctrica:

ETHEL: I came to forgive but all I can do is take pleasure in your misery. Hoping I'd get to see you die more terrible than I did. And you are, 'cause you're dying in shit, Roy, defeated. [...] And when you die all anyone will say is: Better he had never lived at all. (Kushner 1995, 246)

Por el otro, el Andy de Tom Hanks es francamente amable, merece ser amado. En un momento de la película en el que se revela su humanidad, su “defecto” —es decir, cuando se le interroga sobre la “indiscreción amorosa” mediante la cual se infectó—, todos los demás personajes se desbordan de compasión y misericordia, la cámara gira

---

will not stay in the boxes marked 'gay' and 'lesbian' without causing a fuss – just as we all burst out of the boxes the straight world tried to grow us in” (en Mottier 2008, 112).

A diferencia de lo “gay”, que busca aceptación, lo “*queer*” se maneja en pos de la diferencia y del extrañamiento y se rehusa a ser asimilado a una cultura normativa, heterosexista y capitalista. El activismo gay negocia, el *queer* es de guerrilla (como se escucha en la consigna “I'm not gay as in happy, I'm queer as in fuck you!”). *Queer politics* propone una resistencia a la normatividad, por lo que se puede extender, como de hecho ha sucedido, fuera del campo sexual.

<sup>17</sup> Frase que en la película se escucha con frecuencia, especialmente en voz del abogado Joe Miller, interpretado por Denzel Washington.

a un plano holandés desde la perspectiva de Andy como si estuviera bajo tortura, y la misma abogada que lo está interrogando —interpretada por Mary Steenburgen— al terminar su intervención deplora *sotto voce*: “I hate this case”. La reacción emotiva que estos dos personajes ficticios evocan es la misma que icónicamente provocaron al momento de su muerte el verdadero Roy Cohn y Rock Hudson. Kushner atribuye la siguiente observación a Gregg Bordowitz:

Considering two people who died of AIDS close to the same time, Roy Cohn and Rock Hudson. And one person died reviled and mocked and sort of jeered at in the press after his death for being gay. And the other one was mourned by the entire country. And the question is, you know, which AIDS death was more typical of AIDS deaths during this period, when— and of course you'd have to say that it was Roy. (en Conan 2011)

El Andy de *Philadelphia* aplacaba la homofobia rampante, pero se mantenía en el nivel de la ficción, mientras que el Roy de *Angels* confrontaba directamente la realidad del momento, las muertes del momento, y junto con Prior, replanteaba el estereotipo del enfermo de sida. El modo en que *Angels* reconquista el espacio metafórico del cuerpo asediado por el sida es algo que desarrollaré en el primer apartado del segundo capítulo de la presente tesis (página 74).

Otra conjunción histórica que potenció el éxito de la obra tiene que ver con el espacio político de los Estados Unidos al final de los doce años del gobierno de Reagan y Bush. Kushner habla así de la situación:

[*Angels*] showed up at a time when the country was getting very sick of the Reagan counterrevolution and really was getting more and more receptive to anything that would say publicly, “This is not America, this is not what this country is about.” The censorious, ego-anarchist, theocratic, anti-tax, anti-government right-wing madness had had its play and it was time to do something else. People were beginning to feel profoundly disconnected and estranged from their own idea of what America was. (en Tuten 2005)

Habría que recordar que la presidencia de Ronald Reagan vulneró a la sociedad

norteamericana, tanto política como económicamente, a tal grado que en ciertos aspectos aún no han sido capaces de recuperar la estabilidad de la que disfrutaban en la posguerra. Los ochenta fueron la década del desenfreno y del exceso, del despilfarro por parte del sector más opulento de la sociedad, “a time when selfishness was extolled as a social good and self-sacrifice scorned as psychopathology, an era when people, jammed into pre-drilled holes, not surprisingly splintered” (Lubow 1992). Bajo el pretexto público de una economía austera (“trickle-down economics”)<sup>18</sup> las arcas del estado se vieron despojadas en pro de la oligarquía, mientras que la brecha entre ricos y pobres se hizo cada vez mayor. “Junk bonds, the Iran-Contra scandal,” (L. Miller 2003) la primera guerra en Irak... en fin, la historia registra cómo cada uno de los horrores bélicos y económicos del siglo XXI se gestaron en dicha década. Para esbozar el ambiente ideológico preponderante, baste una corta lista —sin orden particular— de algunos *best sellers* de los ochenta: *Jane Fonda’s Workout Book*, *Creating Wealth* de Robert G. Allen, *Iacocca: An Autobiography*, *Patriot Games* de Tom Clancy, *Trump: The Art of the Deal*, *The Russia House* de John Le Carré y —aunque ya en 1990 y 1991— *The Bonfire of the Vanities: A Novel* de Tom Wolfe y *American Psycho* de Bret Easton Ellis.

Ante tal panorama, el tono desafiante de *Angels* servía como bocanada de aire fresco luego de doce años de aletargamiento (ocho de la presidencia de Reagan, cuatro

---

<sup>18</sup> “Trickle-down economics” es un término peyorativo usado para describir un tipo de políticas económicas cuyo propósito es promover el crecimiento económico al reducir impedimentos (legales, arancelarios...) e impuestos a los productores de bienes. Esta teoría, de corte *laissez-faire*, pertenece a la economía de oferta, y esencialmente argumenta que si las clases pudientes reciben facilidades y estímulos económicos, utilizarán dicho capital para invertirlo en producción. Esto generará tanto bienes a mejor precio, como empleos y crecimiento económico; en pocas palabras, la riqueza escurrirá de las clases altas a las más bajas de la sociedad. Los críticos de este esquema económico argumentan que la riqueza ni siquiera gotea, se queda estancada en las clases altas. William Blum define “trickle down theory” así: “the principle that the poor, who must subsist on table scraps dropped by the rich, can best be served by giving the rich bigger meals” (2003, 20).

de la de Bush padre). Kushner describe así las funciones cercanas a las elecciones presidenciales de 1992:

It opened at the Mark Taper Forum in Los Angeles, the first time we did both parts, in 1992, about a week before the November elections. The performances after Clinton won were some of the most exciting days in the theater I'd ever seen because it was like a rock concert. Audiences were just so jazzed because it really seemed at that moment, and I think in some ways actually was the moment, of the end of this nightmarish thirteen [sic] years of misrule. (en Tuten 2005)

Lo que Kushner refiere acerca de los primeros montajes es similar a la información que se encuentra en las reseñas de la crítica especializada. Considero, empero, que antes de examinar lo que estos críticos expresaron, vale la pena revisar brevemente la recepción de algunos de los aficionados, es decir, del público ordinario, ya que por un lado las reacciones son semejantes y, por otro, haré referencia a las reseñas profesionales en otros momentos de esta tesis. Ciertamente la obra tuvo sus detractores; “marrtyy”<sup>19</sup> de Manhattan es ejemplo del público más conservador, quien opinó:

[*Angels*] seemed to me to be a therapy session by a self-loathing marxist leaning gay writer who wanted to say, if I'm gay and had to suffer, so do you Roy Cohn and Ed Koch and all the closet cases out there. And then let us not forget the slaughtering of Cohn because he helped put the 2 communist darlings Julius and Ethel to death. (Healy 2010c)

Hubo para quienes la duración y distintas tramas de la obra fueron motivos de desencanto; por ejemplo “Paul M.” de Portland, Oregon dijo, “My final impression was that Kushner had enough ideas for five plays, and he would have done better to write those [...] Kushner suffered from diarrhea of the pen when he wrote the play, and ultimately it seemed as though he held his audience in contempt, torturing them with painful verbosity” (Healy 2010c). Algunos, a pesar de haber disfrutado la función, tenían

---

<sup>19</sup> Dejo entre comillas tal cual los nombres de los usuarios que expresaron en línea su opinión de la obra.

dudas sobre el posible éxito de la obra, como “Charlie Fontana” de Wiesbaden, Alemania:

I saw *Millenium Approaches* at the Walter Kerr when the play was in previews in '93. My strongest memories are of the savagery of Ron Leibman's performance as Cohn [...]. I remember seeing George Wolfe in the house after the show. He looked quite confident, and I remember thinking, “This play is too gay. It'll never run.” (Healy 2010c)

Sin embargo, la recepción general fue positiva, y las reseñas se centran en dos aspectos primordialmente. El primero es el impacto emocional que tuvo la obra. La comentarista de blog “zoesophia” de Richmond, Virginia hace referencia a esta sensación de comunidad y catarsis colectiva al hablar del montaje de 1991:

My thoughts are with those who were there—and that means at the original production in San Francisco—before the Taper, before the National in London, and before the New York iteration—there was the opening night at the Eureka, with just 200 people to witness what we knew was a very important event in American theatre history. David Esbjornson directed, and the cast included three actors who would go on to other incarnations—Spinella, McLaughlin, Chalfant. At the end of the first night, we all rose, as if one person, to applaud and shout our “bravos” amidst the tears. For San Francisco at that time, it was pure catharsis. As someone who had worked at the Eureka—and at Rhino—and lived in the Castro, I was struck how many artists had been lost to AIDS. We had lost so many, and so many in the theatre community. But that euphoric moment is one of the moments that I share with my students, as I encourage them to strive to create meaningful theatre—and perhaps some of them will be a part of similar events—they are rare, but scorch your memory in a way that cannot adequately be described. (Healy 2010c)

Es notable cómo la brevísima reseña de “zoesophia” cubre prácticamente todos los aspectos que fueron notables al inicio de la vida de *Angels*: el golpe emocional, la creación de un colectivo, la reacción ante el sida y, por último, el hecho teatral en sí como algo nuevo, único, importante.

El segundo aspecto en el que se centraron las reseñas del momento fue que *Angels*, en efecto, resultó un parteaguas en la historia teatral norteamericana. Esto

queda ejemplificado con el comentario de “Bruce Evans”, neoyorquino, para quien el suceso teatral fue luminoso: “Twenty years ago, the first words I said were ‘Now I know what it felt like to be in the audience for *Death of a Salesman*.’ My next words were ‘I don't think I can wait ten months for the next one.’ *Angels* was the dividing line. Everything changed” (Healy 2010c).

Hace veinte años la obra fue un éxito entre los críticos y el público, tanto por su excelente factura como por relacionarse de forma tan significativa con su propio momento histórico. Sin embargo, en veinte años mucho puede cambiar; lo que hoy es importante, puede volverse intrascendente. A continuación revisaré la vida de la obra a diez y a veinte años de su nacimiento.

## 1.2 “*God almighty...Very Steven Spielberg*”:

### *Angels en la televisión, la miniserie del 2003*

What? With all three masts making such an everlasting thundering against the side; and every sea breaking us over, fore and aft. Think of Death and the Judgment then? No! no time to think about Death then. Life was what Captain Ahab and I was thinking of; and how to save all hands  
—*Moby Dick*

The marketing people like to say that this is a “universal show”. Because when you’re a gay performer, or a black performer, or a minority performer, or even a female performer they like to say it’s “universal” because they want people to come. They’re doing you a favor. Because the worst thing that could possibly happen is that you would go to the theatre and experience something new.  
—Taylor Mac

El tránsito de *Angels in America* del escenario a la pantalla chica demuestra el funcionamiento burocrático y empresarial de Hollywood; es una lección de prudencia y paciencia para quien desee acercarse al cine. En los meses siguientes al éxito de *Angels* en Broadway, Cary Brokaw, quien entonces era el director ejecutivo y presidente de la mesa directiva de “Avenue Pictures”, contactó al gran cineasta Robert Altman, con quien ya había trabajado como productor en las cintas *The Player* (1992) y *Short Cuts* (1993)<sup>20</sup> para que encabezara la versión fílmica de *Angels* (Gener 2003). Kushner y Altman trabajaron cercanamente durante casi año y medio para adaptar el guión; sin embargo, a pesar del peso artístico de ambos creadores, los ejecutivos de los estudios tenían dudas “about the material, about the budget, about the length—and it fell apart” (Greenman 2003). Brokaw comenta:

There was tremendous pressure from New Line and other potential film companies to find a way to do it either as one movie or as two 100-minute

<sup>20</sup> En español los filmes se titularon respectivamente *Las reglas del juego* y *Vidas cruzadas*. Altman fue nominado al premio de la academia al mejor director por ambos filmes.

movies. Tony made an attempt to make *Angels* a much shorter work. Eventually that was not to be—which is ironical today, given that New Line has made not two but three movies of *The Lord of the Rings* cycle. But Bob [Altman] didn't entirely find a way to make *Angels* his own. (Gener 2003)

Luego de que Altman abandonara el proyecto, Kushner continuó intentando reducir la obra a tres horas; sin embargo, le fue imposible pues concluyó que “it just literally has too much plot” (Greenman 2003). También hubo un par de intentos de concretar el proyecto con P. J. Hogan, director de *Muriel's Wedding* (1994)<sup>21</sup>, y el director y dramaturgo Neil LaBute. “P.J. worked very closely with Tony in trying to sculpt and shape *Angels* into two-hour length movies,” añade Brokaw. “As for Neil, the challenges of reconciling *Angels* with his Mormon background (his family members are practicing Mormons) became very difficult for him” (Gener 2003).

Finalmente, a principios del milenio, luego de cerrar la producción de *Wit* (2001)<sup>22</sup>, ahora para HBO, Brokaw le planteó el proyecto a Mike Nichols, director de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966), *The Graduate* (1967), *Heartburn* (1986) y *Closer* (2004)<sup>23</sup>, quien aceptó. Kushner reporta que al enterarse por teléfono, “I immediately felt comfortable with [Nichols] because he's somebody who's spent as much of his working life in the theater as he has in film” (Tuten 2005). Más tarde, al conocerlo personalmente, lo primero que Nichols le comunicó fue su deseo de que en la cinta los actores también hicieran múltiples personajes, cosa que según el propio Kushner le confirmó que Nichols era el indicado para dirigir la versión fílmica. Para Kushner, el que

---

<sup>21</sup> *La boda de Muriel*

<sup>22</sup> El título de la película se tradujo en México como *Ganas de Vivir*; sin embargo, cuando la obra de Margaret Edson estuvo en cartelera en teatro se le conoció como *Punto y coma*.

<sup>23</sup> En el mismo orden: *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, *El graduado*, *El difícil arte de amar* y *Llevados por el deseo*. La primera fue el debut de Nichols como director. Dicha adaptación de la obra teatral de Edward Albee le valió una nominación al Óscar por mejor director, el cual ganó posteriormente con *El graduado*. Tanto *Wit* de Margaret Edson como *Closer* de Patrick Marber son ejemplos de las varias obras de teatro que este director ha llevado al cine.

Nichols accediera a ello permitía celebrar “the artificiality of the event, and it's scary for people in film to do that” (en Ansen 2003).

El producto de los siguientes dos años de trabajo debutó el domingo 7 de diciembre de 2003 en formato de “miniserie” en el canal de paga HBO y tuvo 4.2 millones de telespectadores, según Nielsen Media Research. Es decir, fue visto por cuatro veces el número de personas que vieron la controversial serie *The Reagans*, que CBS recién había cancelado. Esto convirtió a *Angels* en la película hecha para televisión más vista de ese año (Hernández 2003). Sally Ogle Davis comparó las dos series así:

Airing in two three-hour chunks Dec. 7 and Dec. 14 on HBO, this is one of the most extraordinary pieces of work ever to be shown on American television – guaranteed to offend absolutely everyone. If you think CBS' *The Reagans* upset American conservatives, this will send them into apoplexy. But it is an equal opportunity insulter. Nothing escapes Kushner's savage eye: America, liberals, conservatives, Nixon, Reagan, Jews, Mormons, African Americans. You name it, he nails it. (Davis 2003)

Wallenstein (2003) comenta que, aunque los canales de televisión abierta (ABC, CBS, NBC) lleguen a tener un mayor número de telespectadores, no pueden evitar la frustración de compararse con HBO, en tanto este canal de cable no tiene restricciones de contenido ni formato, por lo que puede influir en el gusto del público y hasta formarlo.<sup>24</sup>

Ya que *Angels* ganó cinco Golden Globes (el de mejor miniserie y los cuatro

---

<sup>24</sup> Las libertades creativas de las que disfruta HBO se deben a su naturaleza como canal de paga por cable. Al mismo tiempo, esto limita el alcance de telespectadores que tiene pues no sólo se necesita pagar el servicio de cable básico, sino también pagar el paquete “*premium*” de HBO para tener acceso a sus canales. Andrew Wallenstein (2003) afirma que es precisamente esta relación de costo con el público televidente lo que obliga a HBO a constantemente buscar la excelencia en la calidad de su programación, pues se lo debe a sus clientes y es la única forma que tiene de ampliar su cobertura. Vale la pena hacer hincapié en que HBO es uno de los canales más caros para los televidentes que lo pagan, más no para las compañías de cable para quienes los canales más caros son invariablemente todos los asociados a los deportes (Gara 2012).

principales por actuación) y batió todas las marcas al llevarse once premios Emmy de veintiún nominaciones en diecisiete categorías —amén de varios reconocimientos adicionales— es prácticamente innecesario señalar que la recepción de la miniserie fue positiva. Bastarán para ilustrarla dos breves comentarios. Matthew Gilbert escribió en el *Boston Globe*: “Note-perfectly written for the screen by its playwright, Tony Kushner, the adaptation is as trenchant, poetic, fantastical, and moving as its source—with the added thrill of an up-close cinematic approach” (2003). Y ni más ni menos que Frank Rich<sup>25</sup> en el *New York Times* la laureó como “the most powerful screen adaptation of a major American play since Elia Kazan's *Streetcar Named Desire* more than a half-century ago” (2003).

Vale la pena hacer un recuento más detallado de textos en los que se han pormenorizado las alteraciones en la migración de *Angels* a la pantalla chica y al siglo XXI. Ejemplo de este tipo de reseñas es la que hace Laura Miller, cuya recepción no puede sino contrastar con la original. Sobrada de elogios por el montaje que recuerda de San Francisco, y por la obra teatral en sí misma, Miller no puede sino considerar que la versión fílmica, —sin que sea mala— es simplemente menor:

[P]eople who saw the play [...] will probably need to watch the movie once to reconcile it with the stage version and then once more to see it for what it is: not a great film, exactly, but a film that makes the greatness of Kushner's play readily available. Kushner's play is too powerful to allow Nichols' film to have its own independent life, and Nichols knows this. He submits to it, and lets his film become its vessel. That's more than enough. (L. Miller 2003)

Aunque Miller tendrá razón en otros puntos, en éste, su reseña demuestra cierta

---

<sup>25</sup> Frank Rich es uno de los críticos de teatro más importantes de fines del siglo XX. En 1980 fue nombrado el crítico de teatro en jefe para el *New York Times*—puesto que ocupó hasta 1996, año en que Ben Brantley tomó el cargo. Ambos hombres son responsables, no sólo de la reputación de casi todas las obras que han estrenado en Nueva York, sino en cierta medida, también del éxito que han tenido. Rich fue columnista y editor del *Times* hasta el 2011.

impronta emocional. Otras personas, por el contrario, parecen no haber registrado diferencia alguna, como si el medio teatral y el cinematográfico fuesen intercambiables—evidentemente no lo son. Por ejemplo, Steve Dow, compara la miniserie con un montaje en Sídney, Australia:

Kushner saw little need to alter the words as the work transferred from theatre script to screenplay: the story remains embedded in the epoch of 1985 and 1986, when young and youngish gay men in America were expected en masse to tend to the ill and the dying and suddenly face their own mortality. (Dow 2009)

Dow se equivoca al suponer que simplemente porque la trama permanece intacta, el guión tampoco sufrió ningún cambio. Claramente, esto no es cierto.

El guión sufrió varios cambios que ameritan ser estudiados. Para empezar, hay que identificar el principio de adaptación que siguieron Kushner y Nichols al modificar el guión, el cual parece haberse apegado al dictum médico *primum non nocere*, “lo primero es no hacer daño”. El error de Dow es comprensible, pues en gran medida el guión aparenta permanecer igual; sin embargo, una inspección cercana revela que la mayoría de los cortes fueron suficientemente sutiles (un parlamento aquí, medio parlamento allá...) que pasan desapercibidos. Kushner explica la razón así:

A lot of language from the play was preserved, but I learned that not all of it could be because of the intimacy of the screen experience... you don't have the kind of cooling distance of a theatre space. You don't have an audience watching, (and the need to) sort of refocus its attention over and over again. (“HBO Interview”)

En cierta forma, Kushner aprendió, desde el lado del dramaturgo, lo que todo buen actor sabe: la diferencia entre proyectar el personaje a doscientos metros en un teatro y susurrarlo a dos millones de personas en la gran pantalla. Para Nichols el reto fue el mismo. A pesar de estar enamorado del lenguaje de la obra, el cine es un medio principalmente visual, por lo que, dice, “at a certain point in a movie there's a sort of

meter that clicks in your head and you stop listening” (en Hart 2003). Por lo tanto Kushner y Nichols se vieron forzados a reducir el gui3n. “It’s not that Tony fought me at all. He loved the process as much as I did. We just looked to see where it could be cut down, which scenes would be more effective shorter, what scenes would be more effective not speaking” (en Hart 2003).

Como ya lo he mencionado, la cr3tica opin3, casi de forma un3nime, que la adaptaci3n televisiva fue un triunfo. Matthew Gilbert escribi3 que “one of the *Angels* miracles that survives the risky leap to the screen is its paradoxical size—that it is intimate and epic at the same time. With both facial closeups and panoramic views of heaven, the movie finds as much drama in the despairing eyes of a lonely, Valium-addicted wife as it does in its Big Themes” (2003). Para muchos, como Gilbert, la intimidad de la televisi3n y el primer plano (“*close-up*”) a3aden una nueva dimensi3n a la obra. Sin embargo, hay otros, en particular Gretchen Minton y Ray Schultz, quienes se preguntan si, en el mejor de los casos, no se trat3 m3s bien de un intercambio de caracter3sticas, o en el peor, una franca p3rdida:

It is debatable that shrinking this monumental work to fit the confines of the small screen has been achieved without some measure of compromise to its epic scope and queer sensibility [...] one could also argue that this version of *Angels*, contrary to the critical consensus, achieves intimacy at the cost of epic sweep. (Minton & Schultz 2006)

¿Existen estas p3rdidas, y de ser as3, cu3les son? Habr3a que explorar las diferencias entre las versiones y juzgarlas como tales para responder la pregunta.

Tanto Monica Pearl como Laura Miller coinciden en hacer un an3lisis de los aspectos t3cnicos del salto medi3tico. Indudablemente, teatro y cine tienen cada uno sus caracter3sticas y formas de significaci3n; sin embargo, parte de la novedad dram3tica de *Angels* fue el uso de t3cnicas cinematogr3ficas en escena. Esto lo dice

Robert Altman desde las primeras conversaciones que tuvo con Kushner:

The realistic problem that we face, and I don't even know if we've had this discussion, is that your play used so many cinematic antecedents. You used the technique. You had cross-cutting, people talking at the same time. It's cinema. On the stage, it became a new way of looking at theater. But then, when we translate that back into film, is that going to be ordinary? (en Davidson 1994)

Pearl menciona que, como parte de la sintaxis cinematográfica, la edición en paralelo se usa desde D. W. Griffith para establecer analogías y simultaneidad (2007, 766). Estas escenas están llenas de energía y pujanza en el escenario, y aunque pierden algo de su brío en la transición, Miller considera que retienen algo de su fuerza e impacto en la miniserie.

En mi opinión, sin embargo, Miller hace caso omiso de otra técnica cinematográfica que subsana la presencia actoral en vivo y en ciertos momentos llega a hacer las escenas mucho más potentes. “Another difference between the two media is that theatre cannot wholly direct the spectator's attention, whereas cinematic focus, framing, point of view and editing can effectively determine it” (Pearl 2007, 768). Esto no es más que una diferencia entre la representación teatral y la fílmica. No es mala ni buena per se. Sin embargo parece que Nichols usa tal diferencia a su favor al encuadrar a los actores mientras hablan directamente a la cámara. Es decir que mientras en el teatro observamos cuerpos completos a la distancia —una distancia que posee un “cooling effect” según Kushner (“HBO Interview”)—, en el cine, particularmente como lo practica Nichols, la proximidad de la cámara crea una situación de intimidad acentuada, casi confesional. En varias de las escenas simultáneas, particularmente las riñas maritales de Joe, Harper, Louis y Prior, las tomas no muestran a las parejas simultáneamente en plano dúo (“*two shot*”), ni mediante tomas y

contratomas de reacción, sino con cada personaje a cuadro seguido de otro personaje a cuadro. Esto significa que más allá de llevarnos con la televisión a un asiento de primera fila para la pelea —cual voyeuristas privilegiados— Nichols nos inscribe en el espacio mismo de la ficción, y convierte nuestra experiencia en una experiencia dual, tanto de espectador como de actor. Esto no es trivial, pues una de las grandes pérdidas de la transferencia del teatro a otro medio, *particularmente* a la televisión, es la pérdida de la actividad del espectador como partícipe del evento performativo. Dice Kushner:

[Theater] isn't a finished thing. It's a process. [E]ven if [a] play is more or less done, the theatrical event, the live event is not. It asks people to engage collectively in a relationship with an event, with an action, with a field of meaning and not with a thing, not with an object—and to engage in an event that will respond and be transformed by the degree of your engagement with it. So it has a fluidity in that sense, and a completely human quality, that I think no recorded event can have. (en Feldman 2010)

Nichols sabe bien de lo que habla Kushner, pues también es un aclamado director teatral. Sus decisiones visuales en la miniserie parecerían buscar que se reactivara la participación del público en un espectáculo televisivo—en este caso la miniserie de *Angels*. Los encuadres de Nichols obligan a que el espectador televisivo participe—por lo menos empáticamente— en la diégesis fílmica durante su recepción.

En otro punto, Miller apunta también a la pérdida de vigor en cuanto a las escenas de magia teatral. En el teatro, Kushner pide “bits of wonderful *theatrical* illusion” (Kushner 1995, 11) lo cual significa que el artificio debe ser visible, de forma que se manifieste la doble naturaleza teatral, la magia de ser y no ser simultáneamente. Miller apunta que el artificio fílmico es tanto más complejo como menos efectivo al no poseer esta doble naturaleza.

In one scene, during a fairly routine doctor's visit, an enormous book on a pillar smashes up through the floor to the sound of a choir and flings itself open to reveal burning alephs, then slams shut and disappears. Stephen

Spinella, the original Prior, contracted into his examination gown like a hermit crab, mouth agape at the sight. The nurse, who has turned briefly to write something on his chart, notices nothing.

The same scene on film, achieved with the banal wizardry of CGI, is less audacious. It lacks the magic, the physicality and the hilarity of the original. (Miller 2003)

De manera positiva, por el contrario, Pearl enumera varios momentos en que, a través de la edición paralela, el filme yuxtapone imágenes, hace referencias y sugerencias visuales de maneras que en el teatro no se podrían lograr salvo a través de la proyección de imágenes:

The film's introduction to Roy Cohn includes close-ups of photos of him with George Bush and Ronald Reagan and *The New York Times* front page of 20 June 1953 with the headline declaring the execution of the Rosenbergs, for which Cohn was responsible. In Harper's hallucination the travel agent, Mr Lies, announces that 'we mobilize the globe, we set people adrift, we stir the populace and send nomads eddying across the planet', and there is a momentary image of the milky way. We are shown, very quickly, the 1865 Alexander-Louis Leloir painting 'Jacob Wrestling With the Angel' just at the moment Joe refers to it in his discussion with Harper. And later we see a dyed microscopic slide of (presumably) HIV at the moment when Roy Cohn's doctor is explaining to him what pathogen infects his blood. This unrepresentable organism—HIV—nevertheless is being misrepresented by Cohn when he insists in his perverse Socratic syllogism that because only homosexuals get AIDS and he is not a homosexual then what he has is liver cancer. The slide illustrates but also militates: words versus science. This, under the microscope, the image suggests, is real—say what you like. (Pearl 2007, 767)

Otra característica que identifica Pearl como netamente cinematográfica es la secuencia de apertura, que en este caso incluye los créditos iniciales. "What the opening title sequence does [is] announce what is possible in film that is not possible in theatre" (Pearl 2007, 768). La secuencia inicial de *Angels* busca cubrir el territorio de los Estados Unidos —San Francisco, Salt Lake City, St. Louis (Missouri), Chicago y Nueva York—, y establece la dimensión épica de la obra al mismo tiempo que termina con el guiño hacia la "fantasía" del título con la mirada de la estatua que se torna hacia el

espectador. Además, este también es el momento más nicholsoniano de toda la miniserie. Me refiero al “*tracking shot*” en sí mismo, la toma sin cortes que viaja durante largo rato. Nichols casi la ha hecho su rúbrica: *The Graduate* (1967), *Working Girl* (1988), *Postcards from the Edge* (1990), *Regarding Henry* (1991) y *The Birdcage* (1996) también comienzan con una toma lejana similar, cada vez más sofisticada conforme la tecnología se lo ha ido permitiendo.<sup>26</sup>

Finalmente, Pearl identifica la autorreferencialidad cinematográfica como otra característica de la miniserie. No significa que el teatro no pueda hacer referencias a filmes, pero el cine lo puede hacer directamente. Un ejemplo es la referencia a la película *Stairway to Heaven* (1946)<sup>27</sup> de los directores Michael Powell y Emeric Pressburger. En ella, al igual que al final de *Perestroika*, el cielo, a diferencia de la tierra, se filmó en blanco y negro. Los ángeles también tienen un papel enteramente burocrático, aunque más tradicional, la recepción de almas de los muertos. Finalmente Nichols hace eco de la imagen de las filas de alas nuevas para las almas transformándola en las filas de ángeles burócratas trabajando en escritorios. El más conspicuo de los homenajes cinematográficos que Nichols hace en *Angels* se halla en una escena del primer acto de *Millennium*. En ella, Prior está dormido y en su sueño se encuentra con Harper quien a su vez está alucinando:

---

<sup>26</sup> Respectivamente: *El graduado*, *Secretaria ejecutiva*, *Recuerdos de Hollywood*, *La fuerza de la verdad* y *La jaula de los pájaros*. La toma inicial de este último filme es espectacular en todos sentidos. La cámara empieza sobrevolando a toda velocidad el mar de noche (suponemos que en helicóptero), poco a poco levanta la vista y a lo lejos capta la costa de Miami. Velozmente nos acercamos, mientras los edificios se hacen cada vez más grandes. La cámara parece hacer un alto sobre la avenida costera frente a un edificio decó de South Beach y lentamente baja a nivel de tierra para más insertarse en el tránsito de la calle. Una vez que la atraviesa, entra al edificio —que resulta ser un bar, de noche— cruza entre las mesas y los comensales, sube al escenario donde se muestra un show travesti, sigue por las piernas del escenario, sube unas escaleras y entra por una puerta a un departamento.

<sup>27</sup> Conocida como *Escalera al cielo* en español, el título original en inglés de la película fue *A Matter of Life and Death*.

Prior falls asleep with his fingers in a book about Cocteau and enters a hallucinatory dream directly out of *La Belle et la Bête*: muscular arms stretch out of the walls of a long corridor through which Prior passes. The arms holding the chandeliers move, and the alto relief sculptures protruding from the wall open their eyes to watch him pass by. (Pearl 2007, 767)



Josette Day en el  
filme de Jean  
Cocteau, *La  
Belle et la Bête*,  
1946.



(Justin Kirk como Prior. Nichols 2003, Capítulo 1, 33:21)

Independientemente de la crítica que hace Pearl, otros tres críticos notan la ausencia —o por lo menos la disminución— del sentido del humor en la miniserie. Es

decir que mientras que la versión teatral de *Angels* funcionaba claramente como una comedia mordaz, la versión televisiva carece de golpes cómicos claros y posee un tono mucho más meditabundo. Michael Bronski considera que es un problema menor que simplemente se debe a la presentación más realista de la trama dadas las características fílmicas (2004, 58). Por su parte, Ted Cox localiza la ausencia del humor en el cambio del público receptor. La experiencia teatral es compartida por las decenas o cientos de personas que acuden a la obra. La recepción simultánea y compartida provoca que las emociones se contagien, tanto la tristeza y el llanto como la alegría y la risa. Es por ello que el humor de *Angels* era más palpable en escena. En cambio la versión fílmica imposibilitó dicha experiencia, ya que la miniserie se televisó y su público la recibió de forma aislada, cada quien en su casa, sin posibilidad de compartir el momento de la recepción con una gran cantidad de personas (Cox 2003). El juicio crítico de Cox me parece atinado. En mi experiencia como docente, mis alumnos han apreciado mejor el humor de la obra, específicamente en la versión de la miniserie, cuando hemos tenido la experiencia de verla en grupo. Finalmente, Dale Peck ubica el problema de la ausencia del humor en lo que llama “the lector effect” que en pocas palabras es la insistencia en explicar los chistes y por lo tanto echarlos a perder:

Chalfant [as the Rabbi in the first scene] delivered her lines in front of the curtain, addressing the audience in lieu of a congregation. [...] This was a play about AIDS, after all, premiering in 1993 in New York, before protease inhibitors had radically altered the shape of the epidemic. Death and AIDS were virtually synonymous then, funerals more common gatherings than evenings at the theater. Chalfant's intonation made the second "Eric?" the joke while the rabbi's lectorism "This is a Jewish name?" went half-heard beneath the audience's relieved laughter. This may have been a play about AIDS, but it was going to be funny. It was going to be an evening at the theater, lightened by the familiar Jewish shtick of making jokes in the face of death.

But on-screen, the joke misses because Streep addresses a genuine crowd of mourners. When her voice rises on the second "Eric?" it feels like

she's talking to herself rather than the people before her; it's only after "This is a Jewish name?" that the congregants laugh obligatorily, the camera panning their faces as if to make sure we know the sound doesn't emanate from a laugh track. But the audience at home doesn't laugh. It's not that the joke isn't funny, but that the insularity of the film steals its outward aspect. The joke gets stuck inside the world of the story, and any opportunity for viewers to connect with it is overshadowed by the camera's insistence on its humor. (Peck 2003)

La apreciación de Peck parece un tanto quisquillosa. En el humor hay grados de subjetividad que dependen más del humor propio al momento de recepción, de la manera en que el actor transmite sus diálogos, o simplemente del gusto, que de algo tan disparatado como que un chiste se dirija a un público real o a un público ficticio.

Finalmente, una problemática que prácticamente nadie ha mencionado es la confección del reparto (el *casting*) de la miniserie<sup>28</sup>. Las implicaciones de tal selección apenas se esbozan en una entrevista para la revista *The Advocate*. Anne Stockwell le pregunta a Ben Shenkman, quien interpreta a Louis, "What was it like playing love scenes with the gorgeous Patrick Wilson?" a lo que él responde, "Everyone in the movie's good-looking" (2003). El uso de estrellas de gran fama es comprensible tanto para atraer audiencia como por su calidad actoral, sobra mencionar los incuestionables casos de Meryl Streep y Al Pacino, por supuesto. Pero Emma Thompson, a pesar de ser una gran actriz que resuelve la enfermera sin más esfuerzo, no da las notas apropiadas para un ángel particularmente norteamericano como el que tiene que abordar. Peor aún, Justin Kirk resulta una muy dudosa elección para el papel de Prior Walter. Por mencionar sólo una cosa, a pesar de casi perder diez kilos, la condición física de Kirk aparenta ser demasiado saludable para el personaje. Stephen Spinella, quien dio vida al personaje desde el primer taller en el Mark Taper Forum, mostraba un

---

<sup>28</sup> Yo no he encontrado autor o crítico alguno haya escrito sobre el tema. Únicamente lo he escuchado en mis conversaciones con Alfredo Michel.



El reparto de la miniserie, conformado de izquierda a derecha y arriba hacia abajo por Ben Shenkman, Justin Kirk, Patrick Wilson, Jeffrey Wright, Mary-Louise Parker, Emma Thompson, Al Pacino y Meryl Streep.

cuerpo francamente enjuto.<sup>29</sup> Más aún, la actuación de Spinella era desoladora aunque

<sup>29</sup> La diferencia de la condición física no es algo que podemos relegar meramente al terreno de lo subjetivo. El cuerpo casi esquelético de Spinella directamente recordaba los cuerpos de los pacientes con sida que para los noventa ya poblaban el imaginario cultural a través de imágenes y fotografías, amén de que el público neoyorquino estaba agudamente familiarizado con ellos pues todos conocían a alguien enfermo. Hoy pensaríamos en su cuerpo como el de alguien con anorexia—cosa que de ninguna forma podemos decir del cuerpo de Kirk. Por desgracia, no hay fotos en el dominio público de Spinella desnuda en *Angels*, por lo que me resta describirlo y compararlo. En esta tesis hay imágenes de Spinella en las páginas 18 y 20, y de Kirk en las 40 y 43. La primera vez que veíamos el cuerpo de Spinella desnuda era al inicio del segundo acto de *Millennium*, a media noche, doliente, y con Louis a su lado entre sollozos y pánico. El momento recuerda imágenes pictóricas del Traslado de Cristo o del Santo Entierro. Mientras que el cuerpo de Spinella se asemejaba al cuerpo pálido, delgado y ausente de vida que muestran las obras de Holbein, Bronzino y Caravaggio, el de Kirk es un cuerpo similar al cuerpo casi robusto,

llena de sentido del humor, a diferencia de la de Kirk, quien parece un actor inexperto que en ocasiones tiene arrebatos emocionales desmesurados y en otros momentos se preocupa por decir el chiste en el tono correcto.

¿Y qué decir de Patrick Wilson (Joe Pitt) o Mary-Louise Parker (Harper Pitt), ambos prototipos de belleza norteamericana más convencional, digamos al estilo Ken y Barbie. Si bien ambos —especialmente Parker— son actores solventes, no sólo no alcanzan los niveles de Streep o de Jeffrey Wright (Belize), por ejemplo, sino que importaron a la producción un atractivo convencional mayor que el implícito en el guión dramático de *Angels*, un prestigio de figura (tele)visible que no corresponde a los conflictos con que Kushner caracterizó a sus personajes. Los personajes de la obra, tal cual fue escrita por Kushner, requieren una sensibilidad gay.<sup>30</sup> Ésta es la característica

---

ciertamente erótico que presentan artistas como Paolo Veronese o Roberto Ferri. (La importancia del cuerpo de Prior será un tema central del segundo capítulo, en la página 74.)

<sup>30</sup> Definir la sensibilidad gay, por una parte, no es cosa fácil, por otra, creo, no sea algo que en principio se deba hacer. De la misma forma que la novelista Toni Morrison argumenta que no escribe explicando la cultura negra pues es responsabilidad del lector (de cualquier raza) abrirse a la experiencia de la otredad y entenderla (en Taylor-Guthrie 1994, 38), tampoco creo que sea obligación del escritor o crítico gay explicar de forma didáctica la cultura y experiencia minoritaria que lo han formado. Sin embargo, vale la pena hacer unas breves notas en este trabajo académico.

Dicho de la forma más simple, por sensibilidad gay me refiero a la experiencia de lo minoritario y lo distinto que se va dando poco a poco con el paso de los años al descubrirse homosexual. Esta experiencia disloca la perspectiva que uno tiene sobre el mundo, los otros y uno mismo, a la vez que nos obliga a la conciencia de una doble identidad, la externa y la interna. A partir de esta experiencia nacen innumerables características personales y culturales, de las cuales una gran proporción están orientadas a la autopreservación y la creación de la comunidad a través de la empatía y el humor. (Notablemente el concepto y ejercicio del “camp” se ha explorado exhaustivamente en la academia.)

A esto me refiero con sensibilidad gay. Un ejemplo claro en la obra es cuando Prior se traviste en su sueño. Spinella era fantástico e hilarante en el teatro; en la miniserie, Kirk parece no saber ni caminar en tacones. O para decirlo robándome un parlamento del filme *Kinky Boots* (2005), “It’s a simple equation. A drag queen puts on a frock, looks like Kylie [Minogue]. A transvestite puts on a frock, looks like Boris Yeltsin in lipstick.”

Esta sensibilidad gay también le proporcionó a los actores acceso a registros de significación de los parlamentos que claramente evadieron a sus contrapartes heterosexuales en la miniserie. Por ejemplo en la sexta escena del primer acto de *Millennium*, en la que Joe encuentra a Louis llorando en el baño de la Corte, después del juego de palabras sobre si Joe suena o no como un republicano, éste dice “I’m confused” (Kushner 1995, 36). En el montaje, Grant y Mantello se manejaban de forma más agresiva; Louis forzaba a Joe fuera del closet mientras que éste se defendía, aterrado de que alguien descubriera su homosexualidad. Mantello era implacable al negarle al Joe de Grant a salida “fácil” de la confusión sobre la conversación, respondiendo con ironía y un guiño al público que sí, en efecto, estaba confundido

—y no su atractivo físico— que los hace agradables, cautivadores o fascinantes aún a pesar de ser chillones, escandalosos e inestables. Esta sensibilidad está ausente en la miniserie, pues a diferencia del montaje teatral que contaba con el director y tres actores gay (Wolfe y Spinella, Mantello y Grant, respectivamente), el reparto televisivo estuvo integrado completamente por actores heterosexuales.

Ahora bien, por un lado, tratándose de un filme televisivo con una inversión de 60 millones de dólares que se buscaba recuperar, la selección de un reparto atractivo (en todos sentidos) es justificable; y por el otro, se puede comprender ya que típicamente Nichols elige actores carismáticos para sus filmes, a veces en contra de las intenciones autorales, como sucedió con *Who's Afraid of Virginia Woolf?*<sup>31</sup> Éste no es el caso aquí. Stockwell comenta que “the Joe Pitt character is so lovable, so unaware of all the negative things he is—Tony Kushner really makes his callousness go down easily,” y Shenkman reitera, “Because it's effortless for him. He isn't kidding himself. He really is blind to that stuff. And you're right, Tony's compassionate about how he shows that. He doesn't shrink from saying how messed up it is, but he doesn't manipulate it so that it's

---

pero sobre su identidad sexual. Toda esta lectura y posibilidad de significación performativa queda borrada en la miniserie. La escena discurre con Shenkman y Wilson meramente en el nivel de un enredo de palabras, sin tensión erótica ni dramática—al grado de que quien parece confundido es Louis, no Joe.

De forma similar en la escena del sueño/alucinación cuando Harper pregunta si los homosexuales toman largas caminatas, el Prior de Kirk responde, “Yes. We do. In stretch pants with lavender coifs” (Kushner 1995, 40) de forma afirmativa, en el nivel literal de su parlamento, haciéndolo completamente ininteligible. Spinella, por el contrario, entendía que la pregunta no sólo era estúpida, sino también estaba cargada de prejuicios, por lo que optaba por una respuesta cargada de sarcasmo en tono “camp”.

Repito, el dolor de la diferencia aunado al humor generan empatía; esto es la sensibilidad gay de la que, en gran medida, carece el reparto de la miniserie.

<sup>31</sup> Ésta fue la primera película de Nichols, en la cual poco pudo hacer ante presiones de los corporativos para asegurar un elenco millonario, los muy redituables Elizabeth Taylor y Richard Burton. Si bien Burton y Taylor habitaron los personajes de forma satisfactoria, su actuación no fue espléndida. Hay dos características de la trayectoria filmica de Nichols que se establecieron desde esa película: su predilección por elencos atractivos tanto por su fama como su físico, y su gusto por los finales esperanzadores. Albee particularmente estuvo en desacuerdo con la lectura de Nichols donde el amanecer promete redención, pues en el texto el amanecer simplemente llega como una pausa, al anochecer la batalla entre George y Martha reanudará (Michel 2006, 129).

about making somebody consciously deceptive or devious” (Stockwell 2003).

Ahora bien, no sólo es necesario detallar las transformaciones que sufrió la obra en su transición mediática, sino también es importante registrar cuál fue la recepción que tuvo, especialmente si consideramos que la miniserie encarnó filmicamente a *Angels* una década después de su concepción a principios de los noventa. El diagnóstico de Richard Goldstein en *The Village Voice* fue letal: “If *Angels* is a drama about change, change has fucked with the play in unforeseen ways”. El comentario directo y descarnado es lúcido en tanto que está en consonancia con su premisa central: el contexto afecta no sólo la recepción de una obra de arte sino también a la obra de arte misma. Dado esto, el hecho de que la versión fílmica de *Angels* fuera televisada por la cadena HBO transformó, por lo menos, nuestra recepción. En comparación con el resto de la programación del canal de cable, la miniserie pareció común, ordinaria.

We've become accustomed to the face of ambiguity; it's the hallmark of upscale entertainment and a specialty of HBO. With its flights of magic realism, *Angels* fits snugly in the pay-cable repertoire alongside *Six Feet Under* and *Carnivàle*. In the wake of Showtime's *Queer as Folk*, Kushner's bold depiction of homosex feels like something Mike Nichols would otherwise have had to invent to hold an audience that doesn't think it's experiencing modern drama unless the male leads kiss. That once forbidden, now expected homo moment is an emblem of what has changed. (Goldstein 2003)

A decir de Goldstein, el contenido de la miniserie de *Angels* estuvo en perfecta consonancia con el resto de la programación del canal, por lo que perdió toda posibilidad de transgresión. Por otra parte, argumenta que ya que la miniserie fue televisada, corremos el riesgo de pensar que su alcance fue lo más democrático y abierto; sin embargo, HBO es un canal de televisión pagada, no abierta, y no todos los televidentes son suscriptores. Más aún, en opinión de Goldstein, los suscriptores

pertenecen a un sector particular: son generalmente educados, de clase media alta, liberales, urbanos, acostumbrados a un tipo de entretenimiento innovador e inteligente.

Monica Pearl concuerda con él:

While *Angels in America* was made with a feature film's budget, the film is 6 hours long and was shown, and then packaged in a DVD, in two parts. Most importantly, the story of *Angels in America* is not a mainstream cinematic story. [...] For example, the film resists the kind of cinematic closure that mainstream film, and often also independent cinema, expects and relies on. The 'resolution' of the play and its dialectics do not feel like resolution in the film because that ending is not recognizable in cinema as closure. [...] And, finally – very bizarrely for mainstream film – the viewing audience is addressed directly at the end. (Pearl 2007, 771)

De esta forma Goldstein y Pearl argumentan que para el público que sí la recibió, la miniserie no fue tan revolucionaria como lo fue el montaje de los noventa, pues fue un público que ya estaba acostumbrado a este tipo de espectáculo; por el contrario, el público para el que la miniserie sí hubiera sido tan impresionante como el montaje original no tuvo acceso a ella.

Éste es pues el razonamiento de Goldstein y Pearl. Aunque bien argumentado, tal razonamiento parece poco sólido, ya que varias premisas son generalizaciones. Por principio, tan solo en números, el alcance de la miniserie fue superior al de los montajes combinados. Además, suponer igual a todo el público es poco menos que absurdo. Y finalmente, es absurdo por entero suponer que para un público dado, sólo por haber estado en contacto con entretenimiento soso mezclado con “soft-porn” del estilo de la serie *Sex and the City*, toda futura exposición a una obra inteligente y desafiante del calibre de *Angels* quedará nulificada. Esto significaría reducir la fuerza de la obra al morbo sexual. Si bien las escenas de sexo en la obra<sup>32</sup> tienen un menor impacto en su

---

<sup>32</sup> Vale la pena aclarar que los desnudos en la obra han ido “incrementando” con los años en los diversos montajes. En 1993 Harper aparecía cubierta con una sábana, mientras que en la miniserie y en 2010

versión televisiva —el mismo Kushner concordaría con esto “I think that *Angels* will feel tame in some ways. I don't write sexy. It's not remotely as hot as some of the things you'll see on normal cable” (en Greenman 2003)—, su fuerza reside en muchos otros aspectos.

Ahora bien, según Daniel Mendelsohn, “the real reason why Nichols's *Angels* feels so different from the Broadway version has less to do with the difference between stage and screen than with the difference between 1993 and 2003” (2004). Un análisis sobre esta línea crítica es potencialmente más provechoso. Pearl a la postre llega a la misma conclusión con respecto a la situación del sida:

One of the key differences between the edginess of the 1993 *Angels in America* and its smoother successor is not just that cinema does these things and plays usually do not—or that we have become accustomed to these cinematic conventions through the once radical but now familiar conventions of New Queer Cinema, for example—but that AIDS itself has mutated from an extremely disruptive experience in the United States of 1993 to an apparently more manageable phenomenon in 2003. (Pearl 2007, 765)

No he hallado un solo crítico que disienta de Pearl. En la opinión general, en el siglo XXI el sida ya no es un problema que en los Estados Unidos se perciba como la misma emergencia o el mismo peligro que en los noventa. No obstante esta opinión de la crítica, debo aclarar que el parecer general no correspondía, ni corresponde, a la realidad. Es cierto que en 1993 los antiretrovirales y cocteles triples aún no existían, es cierto que entonces un diagnóstico de sida se vivía como una sentencia de muerte, pero también es cierto que el sida en 2003 era, y en 2013 sigue siendo, un problema urgente. Hace ya diez años Kushner señalaba que:

---

tiene desnudos completos. Bajo la dirección de Wolfe, Joe sólo se quitaba la camisa en la playa, bajo la de Nichols y Greif, se quitaba toda la ropa. En el montaje original y la miniserie, el sexo anónimo en el parque iluminaba sólo la cara de Louis, el resto quedaba en oscuridad, mientras que en el montaje de aniversario todo estaba iluminado y Louis perdía casi toda la ropa, no sólo se bajaba un poco el pantalón.

There are unacceptably high rates of infection right now for gay men and people of color in the United States right now, and on a pandemic or global scale we have reached a level unprecedented in human history. Look at Africa, India and China. Africa should be a model for what will happen to third-world countries if we don't start paying attention. There is a 50 percent adult infection rate and no access to the triple cocktails that have slowed death rates here. I think we learned a lot from 9/11, and one of those things is that trouble elsewhere washes up on our shores. We can't assume that AIDS spreading elsewhere won't affect us here. And even if we don't sympathize with the people elsewhere, from a selfish perspective it makes sense to deal with this now. We are rapidly entering an era where we're transparently intertwined with the rest of the world. That's no longer an ideological issue, that's a fact. (en Stranzl 2002)

Sin embargo, en este caso, los hechos de los que habla Kushner no afectaron la percepción que se tenía de la realidad. En el rubro del sida, la miniserie tuvo una recepción claramente distinta a la de los montajes de la primera mitad de los años noventa. En vez de reflejar la cotidianeidad de la muerte y la urgencia por una cura, la miniserie oscila entre un documento histórico, un panfleto educativo e informativo, y una metáfora nacional —ninguno de los tres roles es de sí deleznable.

La metáfora nacional a la que me refiero se constituye, por supuesto, por los hechos de terrorismo ocurridos el once de septiembre de 2001. Es fácil elaborar la correspondencia unívoca entre el sida para el montaje de 1993 y la del fenómeno llamado “9/11” para la miniserie del 2003. El sida causaba estragos en las poblaciones de las grandes ciudades, con el pánico y la angustia consecuentes; el 9/11 devastó físicamente Nueva York y el Pentágono, pero además afectó profundamente a todo Estados Unidos con el pánico y la angustia consecuentes. Ted Cox establece un nexo a partir del tono emocional: “the play's *prevailing sense of loss resonates* and could easily be *transferred to Sept. 11*” (2003, énfasis añadido). Años más tarde, René Solis establecerá otro nexo casi de forma implícita, dada la geografía apocalíptica de la obra, “*Angels in America* raconte le sida, les années Reagan et le millénaire finissant dans un

*New York* ou, quinze ans avant le 11 Septembre, tout est déjà *sous le signe de l'angoisse et de la catastrophe*" (2007, énfasis añadido). Y el mismo paralelo establece Kushner con otra obra suya, *Homebody/Kabul*, que se estrenó en diciembre del 2001, en tanto en ella se refiere al luto y el cuerpo mortificado o ausente:

I'm doing work that one always does when getting ready for rehearsal. Character issues and so on. But I'm not changing it. When it was done, I was completely surprised at the extent to which it turned out to be about *loss and grief and mourning and about a missing body that has possibly been torn to shreds. So it's got weird overtones for New York City*, I think, as well. (en Barrett 2001, énfasis añadido)

Frank Rich integra los tres elementos en su reseña de *Angels* en formato televisivo, desgarradora y emotiva a la vez:

What [Kushner] has to say about coping with unfathomable loss and the terror inflicted by covert, death-dealing cells at the end of the last millennium speaks to us more urgently than ever in the new one ushered in by Sept. 11, 2001. If you blink, you may miss the World Trade Center when it peeks out of the clouds in the background of a shot, but its shadow is always there, hovering in the film's vivid downtown New York, roiling the viewer's heart. (2003)

La escena que incluye las torres gemelas en su campo visual a la que se refiere Rich aparece casi al final del quinto capítulo. Sobre la decisión de generar digitalmente la imagen del WTC en el texto visual de *Angels* justo cuando varias otras películas estaban borrando las torres de sus celuloides, Mike Nichols comenta: "It seemed important to me that it was there then and it's not there now. And that's part of the way in which we're looking at this film. What was there then, what's not there now. What is there now that wasn't" (Ansen & Peyser 2003).

En uno de sus "eerily prescient"<sup>33</sup> moments" Kushner ya había puesto en la obra

---

<sup>33</sup> "Eerily prescient" es una frase acuñada por Peter Marks en *The New York Times* el 25 de noviembre de 2001 y repetida por todo mundo, usada para describir a Kushner particularmente en el cruce de septiembre 11 con la "profética" obra *Homebody/Kabul*.

al personaje de Harper a contemplar el magnífico perfil arquitectónico de Manhattan en esta escena, la quinta del cuarto acto de *Perestroika*. Sin embargo, Nichols vincula ciertos parlamentos a la imagen de las torres gemelas al encuadrarlas tres veces durante la escena. Harper dice el primer parlamento que coincide con la imagen de las



(Nichols 2003, Capítulo 5, 1:39:20)

torres y se dirige a Joe quien recién ha llegado: “The end of the world is at hand. Hello, paleface. Nothing like storm clouds over Manhattan to get you in the mood for Judgement Day.” El segundo momento ocurre cuando Harper se maravilla del panorama, “Here’s why I wanted to stay in Brooklyn. The view.” Finalmente, la tercera coincidencia visual de las torres es con el parlamento de Harper mientras ella sale de escena y dice “Fire’s the answer. The Great and Terrible Day. At Last” (Kushner 1995, 233). Evidentemente el segundo parlamento es un homenaje a la ciudad, mientras que el día del juicio y la imagen del fuego parecen asociaciones con la caída de las torres.

Dicho vínculo con el 11 de septiembre, pues, encuadra la miniserie en el discurso

nacional norteamericano. El medio lo fomenta, ya que a diferencia de un montaje que queda arraigado en la ciudad en que se presenta, la miniserie se transmitió televisivamente a nivel nacional y luego internacional.

The film abandons the subtitle of the original play ‘a gay fantasia on national themes’, for, while the story has remained the same, it is no longer a gay story but a national story: history, that decade, has nationalized the fantasy, the point of view, as well as the themes. Homosexuality has moved from the exceptional to the mainstream—to the point where gay men are not only not reprehensible, but apotheosized into prophets, seers. The same story—in many ways fostered by such artistic productions as *Angels in America* itself—means differently. (Pearl 2007, 773)

En gran medida lo “gay” de la “fantasia” pasa a segundo término para volverse un índice, una metáfora o metonimia de los “national themes” que en la década de los noventa y al principio del siglo XXI adquirieron niveles de complejidad global que en 1993 habrían sido inesperados. Los hechos políticos y actos de terrorismo del 2000 y 2001 crean paralelismos aterradores con la situación norteamericana que la obra presenta en los ochenta, con el agravante de vivirse potenciados en un mundo globalizado y por lo tanto reducido. Kushner habla del paralelismo histórico así:

[The play] happened to coincide with the returning and the rejection of Reaganism by the American people when they elected Bill Clinton. And it was performed everywhere on Earth during the course of the year, and it is now coming out on HBO during what, in my opinion, is this kind of appalling and frightening and profoundly dangerous re-occurrence of Reaganism in the form of the second Bush administration. (en “HBO Interview”)

Los sucesos encadenados en una secuencia histórica funcionan como acordes musicales, donde un par de notas inmediatamente dan vida a una tercera; o como cajas de resonancia, donde la vibración de una se ve amplificada en otra. Desde el estreno de la producción original de *Angels*, los acontecimientos se han dado de tal forma que embonan a presión, y tocar, mover o hablar de uno reverbera en los otros. Dale Peck captura lúcidamente el vértigo histórico:

W.'s America of 2003 isn't Clinton's America of 1993, when the play premiered; which itself wasn't the America of 1991 and 1992 when the play was being written and work-shopped, and George H.W. Bush was fighting for re-election; and then again not the America of 1985 that the play is set in, when Ronald Reagan had just won a second term. Or at least it isn't the same America for gay people. AIDS changed gay men's relationship to the national consciousness in a way that it hasn't for the other populations it's affected, both here and abroad. History has been accelerated for us during the past two decades. (2003)

Peck, y en cierta medida Laura Miller, confunden el vértigo histórico con nostalgia, como si la obra mirara hacia atrás porque cualquiera tiempo pasado fue mejor. Indudablemente esto es un error de juicio pues las resonancias históricas de la obra no necesariamente implican un deseo por revivir el ayer. Tanto el contenido como la estructura de la obra niegan tal argumento. Esto es algo que Pearl deja claro por la parte temática; para ella revisar el pasado no significa necesariamente desear regresar a él. Si uno toma en cuenta la devastación y las muertes relacionadas con el sida que sucedieron en el pasado que *Angels* revisa, hay poco que uno quisiera revivir: “there is an inevitable nostalgic pull to a remake or adaptation, because it cannot help but look back to its original. The film *Angels in America* itself invites a kind of nostalgia *but then rejects it*. After all, what one would be nostalgic for in the context of *Angels in America* is too gruesome to contemplate”<sup>34</sup> (Pearl 2007, 774, énfasis añadido).

---

<sup>34</sup> A la distancia de los años, nos es fácil olvidar que la década de los ochenta fue una de cuantiosas pérdidas de vida y sufrimiento. Hemos olvidado la devastación del sida pues hemos resuelto los síntomas de la epidemia; sin embargo, basta revisar las imágenes de la época para revivir el terror.

Notablemente, durante el verano de 2013, tanto el Museo Whitney como el Museo de la Sociedad Histórica de Nueva York montaron exposiciones dedicadas a conmemorar la pandemia del sida a tres décadas de sus inicios: “I, You, We” en el Whitney; “AIDS in New York: The First Five Years” y “Children With AIDS: Spirit and Memory. Photographs by Claire Yaffa” en el NY Historical Society Museum. Por supuesto no hay palabras para describir las estrujantes fotografías de Yaffa en el Historical Society. En el Whitney, tres de las piezas más contundentes que figuraban eran *Untitled* de Kiki Smith (1986)—compuesta por doce garrafones de vidrio cada uno grabado con el nombre de un fluido corporal: semen, mucus, vomit, oil, tears, blood, milk, saliva, diarrhea, urine, sweat, pus—, *He Kills Me* de Donald Moffett (1987)—un cartel dividido a la izquierda con un tiro al blanco y a la derecha con la leyenda del título bajo la foto de Ronald Reagan— y *Enjoy AZT* de Vincent Gagliostro y Avram Finkelstein (1989)—una parodia de la publicidad de Coca-Cola dirigida a criticar el monopolio del cuidado del sida por parte de los

Por la parte formal, la obra mira al pasado con un ojo crítico y apunta hacia el futuro como el territorio fértil del desarrollo, de la oportunidad. Al cabo de la obra se pide más vida, y las últimas palabras son “the great work *begins*”, es decir, el final no es término sino un punto de inicio. El pasado del que versa *Angels* (el surgimiento de la pandemia del sida a mediados de los ochenta) no sólo era reciente en 1993, sino también en 2003. No hay diferencia sólo por una década, y menos dada la conjunción histórica con 9/11. Lo que se gestó simplemente fue una perspectiva histórica más abierta, más global. La obra era válida para todos los públicos —tanto los nuevos que nunca vieron montajes en los noventa, como los que sí— pues lo que la miniserie representó, dado el cambio histórico, fue distinto:

While the urgency of AIDS has abated, progressives are now faced with a wide range of other concerns—the Bush Administration’s war on terror, the appointing of far-right ideologues to the courts, environmental concerns, and the slashing of federal programs and the intrusion of religion into secular/political life that makes anything that Reagan did look like child’s play. (Bronski 2004, 58)

Así es como a diez años de su estreno, *Angels* continuaba vigente en formas, unas previstas y otras inesperadas por el guión. La obra misma, que planteaba el vértigo histórico, se veía cada vez más envuelta en él.

---

productores de la azidotimidina. Tal vez, uno de los documentos más notables haya sido el comentario que dejó un visitante en la bitácora de la exposición “AIDS in New York: The First Five Years”:

7/3/13. My name is Charles Kieffer. I am 20 years old. I remember last summer helping my friends’ father, Alan Kaplan, who was a photographer in the club scene of the 80s and 90s clean out his archives, and I found 3 rolodexes full of names and numbers. He looked at them, and then he looked at me. “They’re all dead,” he said. “AIDS?” I asked. He nodded. I will never forget that. His face. The size of the rolodexes. I was holding the legacy of AIDS in my hands. I was holding the history of a city. “All dead.”

Me parece que en *Angels* hay un episodio que presenta el mismo nivel de terror y urgencia, episodio que tristemente no subsiste en la versión filmica. Se trata de la historia que recuerda Prior de un ancestro y un bote que se hunde, y el terror que sentían los sobrevivientes ante la posibilidad de que en cualquier momento, de la nada y sin ningún motivo, los arrojaran a las gélidas aguas y a su muerte (Kushner 1995, 46-47). Me parece que la historia funge como metáfora del terror que Prior siente, y que todos sentían en los ochenta, ante la enfermedad.

### 1.3 *The play only spins forward:*

#### A veinte años de distancia, el reestreno de 2010

And if we obey God, we must disobey ourselves; and it is in this  
disobeying ourselves, wherein the hardness of obeying God consists.  
—*Moby Dick*

Comparison is violence.  
—Taylor Mac

El reestreno neoyorquino de la obra corrió a cargo del director Michael Greif, *Rent* (1996), *Next to Normal* (2009)<sup>35</sup>, para la temporada 2010-2011 de la compañía Signature Theatre de Nueva York. Esta compañía dedica su actividad anual, ya sean montajes, conferencias, cursos o publicaciones, a un dramaturgo en específico. En esta ocasión, la temporada dedicada a Kushner inició con el reestreno de *Angels in America*, continuó con el estreno neoyorquino de la obra *The Intelligent Homosexual's Guide to Capitalism and Socialism with a Key to the Scriptures* (abreviada *IHG* o *IHo*) y terminó con un montaje de la adaptación de Kushner de *La Ilusión* de Pierre Corneille. El reestreno de *Angels* marcó el vigésimo aniversario de la obra. "It's been a lifetime — almost two decades— since *Angels in America* was first produced. Is it time for a revival? Sadly, yes, it's high time we revisited the grave subjects Tony Kushner raised in his epic play about America in the age of AIDS" (Stasio 2010). La temporada —cuyas localidades se agotaron antes del estreno, y que tuvo que extenderse dos veces— le ofreció al público la oportunidad de evaluar la obra a casi treinta años del inicio de la

---

<sup>35</sup> *Next to Normal* es un musical escrito por Brian Yorkey con música de Tom Kitt. En Buenos Aires se montó en 2012 bajo el nombre de *Casi Normales*.

Jonathan Larson escribió y compuso *Rent*, una obra teatral de música rock, basándose en *La Bohème* de Giacomino Puccini. El montaje fue galardonado con cuatro premios Tony y un Pulitzer. La obra se montó en el 2008 en Buenos Aires bajo el título *Rent: La vida es hoy*, y la versión fílmica de 2005, dirigida por Chris Columbus, fue conocida en México como *Rent: Vidas extremas*.

pandemia, veinte del estreno de la obra y diez del inicio del nuevo milenio.

De igual manera que con la miniserie, hubo quien pensó que la obra ya habría sufrido un proceso de avejentamiento, que se sentiría anticuada o de época. Linda Hirshman explica en su reseña para *Newsweek* por qué éste no es el caso de *Angels*, o por lo menos, aún no:

When the revival of *Angels in America* was announced a few months ago, there was talk of it being an artifact from a remote and different time. After all, AIDS isn't a death sentence any longer, and gay rights have progressed to the point where playwright Tony Kushner's own wedding, in 2003, was the first gay ceremony officially announced by *The New York Times*. But that was then, before two young men brutally beat a gay patron in the bathroom at... the Stonewall Inn. Before Rutgers freshman Tyler Clementi jumped off the George Washington Bridge amid an alarming number of gay suicides. Before a New York gubernatorial candidate said that children were being "brainwashed" into thinking that homosexuality was an "equally valid and successful option" and before the back-and-forth over "don't ask, don't tell" portended a robust conservatism poised to dominate the next election. *Angels* may one day be a classic like *A Doll's House*—still relevant, although much of the political message is old news—but not yet. On every level, *Angels* has work left to do.

It's easy to forget, 17 years after its Broadway debut, how much weight the play has already carried. *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* (the full title) arrived in New York at a time when AIDS was still a dirty acronym—1993 was the year the House of Representatives barred HIV-positive people from entering the country. (2010)

Michael Feingold, del *Village Voice*, concuerda con Hirshman: "*Angels* hasn't revealed its flaws by "dating"; rather, it's become what it set out to be: a piece of its time. [...] On AIDS, on gay rights, on global warming, on America's and the world's political map, the issues persist, but the ground on which we discuss them has shifted astonishingly" (2010). Ambos críticos, tanto Hirshman como Feingold, encuentran que la obra no ha envejecido pues a pesar de que ha habido avances con respecto a los temas sociales que toca, ninguno se ha solucionado, todos siguen vigentes aunque la perspectiva que tenemos sobre ellos haya cambiado.

Hay que preguntarse por qué esta obra, que trata abiertamente de acontecimientos políticos de hace veinticinco años, se rehusa a envejecer y convertirse en una obra histórica. Una posible explicación es que no *aborda* temas políticos o que la política no es un mero recurso de la trama, sino que es una *obra política* en sí, es decir, una obra que se comporta como un agente político, cuyo propósito es la acción política. Stefan Collini define la política como “the important, inescapable, and difficult attempt to determine relations of power in a given space” (en Kelleher 2009, 3). Más allá de la preponderancia del sida y de 9/11 en la recepción de las primeras encarnaciones, ésta versión permitió examinar el espacio público/político y mítico/cultural estadounidense. Es bajo esta óptica que habría que estudiar este montaje de *Angels*, y es por esta razón que el reestreno de la compañía Signature Theatre estuvo colmado de estudiantes de todos tipos:

Among those who did have tickets last week were students in Columbia University’s Text and Performance seminar who are studying the play and seeing the revival and the HBO film. Another Columbia class in the spring will be devoted solely to Mr. Kushner, [...] Several high school and college classes are making plans to see the play, Signature executives said. On Wednesday night three women from the Columbia course turned out, one toting her copy of *Angels*. Born after Reagan was president and in a time when improved HIV medication was already lengthening lives, the women said they were by turns curious about the fuss over Mr. Kushner’s work and excited to experience what one called “a living legend of a play” by a modern playwright. “I don’t see myself in any of the characters in *Angels*, but reading the play did make me think about what it means to be American,” said Kate Clairmont, a 21-year-old senior who grew up in New York City. “We learned as children about the country as this ‘great melting pot,’ but this was the first play that reflected that idea for me. No perfect people, no perfectly happy nation. Just all of us dealing with difficult times, and hoping for the future.” (Healy 2010a, énfasis añadido)

¿Cómo han cambiado los escenarios y los tiempos? Para Kushner, el panorama es sombrío: “I feel, looking back now, that the early '90s, the late '80s were, you know, for all of the horrors of the AIDS epidemic, comparatively innocent and carefree times

compared to where we are now. [...] So the play and the times both feel darker to me now than they did back then” (en Conan 2011). ¿Cómo se comparó este montaje con los anteriores? Para David Cote, la obra en sí pasa, la puesta en escena no: “Even in a compromised revival—and Michael Greif’s chamber staging has its drawbacks—the awe-inspiring *Angels* stands the test of time” (Cote 2010).

La reencarnación de *Angels* en manos de Greif tuvo serios inconvenientes. Para empezar, el reparto estaba drásticamente desequilibrado con respecto al talento actoral como a la ejecución de algunos intérpretes. En el extremo positivo del espectro el montaje se distinguió con la participación de Bill Heck, quien interpretó al mejor Joe de las tres versiones principales. En el extremo negativo se encontraban Frank Wood, Billy Porter y Zoe Kazan, quienes en mi opinión representaron a Roy, Belize y Harper de manera deplorable. Según Ben Brantley en el *New York Times*, “Billy Porter, who plays the nurse Belize, Prior’s best friend, plays up the sassy African-American queen in his character” (2010). A mi parecer Porter interpretó a Belize prácticamente como si lo hubiese sacado de un show de minstrel negro<sup>36</sup>. Fue penoso que el actor haya optado por la comedia burda, llena de bromas de estereotipo racial, sin llegar a las honduras del personaje; tristemente no alcanzó el estándar establecido por Jeffrey Wright en las dos producciones anteriores. Wood resultó insoportable por su simplona imitación del gran Leibman de 1993, pues redujo el personaje a la caricatura de un facineroso de film “Noir” que sacaba la lengua cada diez segundos. Brantley es, creo, generoso en su

---

<sup>36</sup> Los shows de minstrel negros o *minstrelsy* fueron un género teatral norteamericano que gozó de gran popularidad en el siglo XIX. Consistían en viñetas cómicas, espectáculos de variedad, baile y música de extracción negra del sur estadounidense. Característicamente los actores eran blancos disfrazados de negros y usaban maquillaje conocido como *blackface* que exageraba las facciones raciales como labios gordos y rojos. Incluso, después de la Guerra Civil, cuando empezó a haber actores negros en el minstrel, ellos también utilizaban *blackface*, pues el humor dependía de la estereotipación racial. Los arquetipos más populares eran el esclavo “Jim Crow”, los holgazanes “Sambo” y “Stepin’ Fetchit”, el *dandy* “Zip Coon”, los músicos “Tamboo” y “Bones”, la matrona “Mammy” y la joven “Yaller Gal”.

reseña de Wood: “Roy Cohn has always been the most flamboyant part in a play full of grandstanding roles, and Ron Leibman, F. Murray Abraham and Al Pacino (in the television version) have all made full, meaty meals of him. Mr. Wood is less the mythic monster than his predecessors were, and his performance is smaller” (2010). La Harper de Kazan simplemente era plana y emocionalmente falsa. En la película, Mary-Louise Parker optó por una interpretación estafalaria e introspectiva, pero amable, disfrutable; en la producción original, Marcia Gay Harden interpretó el mismo papel de manera maniática, mordaz y gritona, tal vez detestable; pero en ambos casos fueron personajes que despedían gran tenacidad. Kazan fue... olvidable.



(Billy Porter como Belize, Robin Weigert como el Ángel y Christian Borle como Prior. Foto: Richard Termine)

Por el contrario, el Joe de Heck fue espléndido. Sin duda, una de las creaciones más poderosas de Kushner, Joe es el personaje más contradictorio de la obra, y

probablemente el más representativo del grueso de las personas de Estados Unidos. “[His] fierce struggle to do the right thing is no less moving for being horribly misguided” (L. Miller 2003). Heck lo representó con toda la fuerza de sus convicciones, la bondad del espíritu, la fragilidad del amor y la vergüenza del pecado. Ningún otro personaje es tan conmovedor en el espectáculo teatral de *Angels* en vivo, especialmente en un espacio tan íntimo como el que usaba la compañía Signature, el Peter Norton Space<sup>37</sup>. Brantley, de igual forma, afirma su excelencia, “[Heck] is superb as Joe, wearing his character’s contradictions as if they were painful lesions he was afraid to acknowledge or examine. The parallel arcs of his and Louis’s acts of moral recklessness (in abandoning their fragile partners) are drawn in bands of fire” (2010). El resto del elenco actuó hábilmente, en especial Robin Weigert como el Ángel y Christian Borle como Prior; no tan bien como McLaughlin y Spinella en 1993, pero no tan mansamente como Thompson y Kirk en la película de 2003. Quinto, al igual que Shenkman, resultó muy bueno en el papel del verborreico Louis, lo que representó una gran mejoría sobre la desafortunada falta de dicción y oído para el ritmo de Joe Mantello, quien fue el primero en interpretar el papel. En cuanto a Bartlett, una comparación de ella o de Chalfant con Meryl Streep resultaría tan injusta, como la inútil lucha de Jacob con el ángel.

Otro inconveniente, aunque de éste se puede hacer caso omiso, era que el espacio —The Peter Norton Space— era particularmente pequeño pues es un foro para apenas 160 personas. Conforme las horas de la función transcurrían, la utilería se acumulaba poco a poco en escena. Sin embargo, más que parecer ruinas y escombros

---

<sup>37</sup> *Angels* fue el último montaje que se presentó en dicho espacio de la compañía. A partir de la temporada 2011-2012, la Signature se mudó a un espacio nuevo diseñado por Frank Gehry que cuenta con tres teatros: “The End Stage” es un espacio de proscenio a la italiana similar al Peter Norton, pero con casi el doble de capacidad (de 160 a 299 localidades), “The Linney” es una arena de configuración flexible, y “The Griffin” sigue el modelo de las óperas pero en miniatura (199 localidades).



(Bill Heck como Joe, izq. y Zachary Quinto como Louis, der. Foto: Joan Marcus)



(Robin Bartlett como Ethel y Frank Wood como Roy. Foto: Joan Marcus)

de cuerpos, vidas y civilizaciones pasadas (guiño benjaminiano afortunado), simulaba el desorden de cachivaches viejos y objetos olvidados en un desván. El espacio en sí poseía un cielo raso bajo, no lo óptimo para un ángel que entra volando a través del techo. Empero, al ser tan pequeño, este espacio permitía relacionarse de forma mucho más íntima con la producción y los personajes:

As a result of this production, I have changed my original feelings that the plays collectively take a somewhat archetypal embrace of characters and situations. I can now see, perhaps because my closeness to the action in a small theatre and the vividness of the performances, that the humanity within it is very specific, real and fully dimensional. (Satzman 2010)

El espacio fomentaba la cercanía con la obra y por lo tanto potenciaba la empatía con la historia. “Michael Greif’s production feels cozier” dice Brantley, “for those who know the play, watching this *Angels* is rather like picking up a paperback version of a best seller you devoured, wide eyed and breathless, in hardcover not so long ago. It’s still a good read, but you don’t feel the same urgency” (2010). Craig Byrd, un hombre de aproximadamente 50 años que estaba sentado junto a mí en la matiné de la primera parte el sábado 30 de octubre del 2010, comentaba que para él, que conocía los montajes anteriores, éste se sentía, “like an old blanket you pull over you.” Yo le respondí que mi sensación era que, “the play grows on you.” “JonMitchell”, usuario de internet, comentó en un blog:

When I first saw *Angels* on Broadway in 93 and Pryor [sic] says that he hoped to see the fountain turned back on in the spring, I wept because, being HIV+ at the time for 5 difficult years, I too longed to have “more life,” enough to see another season. These many years later I hear those words spoken again and I weep for friends who didn’t receive that blessing and for my own good fortune to see this story played out as a revival for them as well as myself. (Healy 2010c)

El nivel de intimidad con la obra y la cercanía con los actores que este montaje promovió nos ayuda a cambiar la perspectiva de estudio. Podemos poner en primer

plano los aspectos emotivos del drama y examinar mucho más de cerca la obra, tal como lo describe Ben Brantley:

You have the luxury of seeing the trees within the forest, of savoring individual details inside the big picture. This means an enhanced awareness of the vitality of Mr. Kushner's character portraits. What *Angels* does as well as any play I know is create a visceral sense of public and private catastrophes as prisms of one another. You know those days when you wake up and the grim morning news feels like a direct extension of your own depression? That's the state of mind of almost everyone in *Angels*. The play is made up of latter-day Hamlets, for whom the world is not only hopelessly out of joint but also somehow their responsibility. (2010)

Es indudable que la respuesta a este montaje sí es distinta, mucho más emotiva y empática. Sin embargo, hay que dejar claro —aunque ya se haya dicho— que no se debe a que la obra haya envejecido o que el contexto (por lo menos hasta 2010) la haga sosa. Se debe al montaje simplista y poco imaginativo de Greif. “For *Angels* to register seismic tremors again, it would need to be seriously rethought and reinterpreted by its director. Mr. Greif hasn't done that” (Brantley 2010). Baste mencionar otros montajes de finales de la década para demostrarlo.

Cuando Kushner escribió *Angels*, la llenó de momentos de magia (cuasi-cinematográfica) difíciles de lograr en teatro, para obligar a los directores a regresar a una forma de presentar la ilusión teatral que él sentía se había perdido o malentendido. “[Theatrical illusion is] not intended to be effective [...] It's intended to be witty or clever or surprising or poetic, but it's always sort of transparently fake. And I felt that we had sort of abandoned the way of making illusion the way stagecraft people did in the 19<sup>th</sup> century when there was no film to compete with” (en Feldman 2010). Por supuesto, los directores no están obligados a cumplir los deseos de Kushner al pie de la letra, pero sí deben reinterpretar la obra para lograr el efecto deseado en espíritu. Por ejemplo, el mismo Kushner comenta que aunque él prefiere que el Ángel llegue volando, en la



(Eelco Smits izq. como Prior, Alwin Pulinckx der. como el Ángel. Foto: Jan Versweyveld.)



(De izquierda a derecha Fedja van Huêt como Louis, Eelco Smits como Prior, Roeland Fernhout como Belize, Hans Kesting como Roy, Barry Atsma como Joe. Foto: Jan Versweyveld.)

producción del 2008 de Ivo van Hove con el Toneelgroep en Amsterdam, el Ángel simplemente entró caminando, “and it was still enormously moving and effective” (en Feldman 2010).

Como muestran las imágenes (página 64), dicha producción no sólo se realizó casi sin escenografía, prácticamente con el escenario vacío salvo por un escritorio, sino que Belize fue interpretado por un actor blanco y el Ángel por un actor masculino—más aún, entre el Ángel y el enfermero, el actor no cambiaba de vestuario. Estas decisiones hablan de una completa reinterpretación de la obra por parte de van Hove—o por lo menos de una búsqueda más allá de una mera repetición de montajes previos.

Al reseñar la producción de la compañía The Hypocrites en el Bailiwick Repertory Theatre de Chicago, Barbara Vitello comenta que no es necesario un gran presupuesto sino hacer las cosas bien y con cuidado para que el montaje tenga máxima vivacidad: “Better-funded companies may produce a grander spectacle, but this riveting conclusion to The Hypocrites’ powerful, immensely satisfying revival has an emotional and visual impact that outweighs its artfully minimalist look” (2006). En el más puro espíritu teatral, The Hypocrites hacían uso múltiple de los mismos elementos escénicos, y contaban sólo con lo indispensable. El motivo escénico crucial era la metáfora visual en el muro del fondo. El recurso era simple pero lleno de posibles significados: “a wall filled with photos that recall the missing person fliers that covered New York City after the Sept. 11 attacks dominates the stage, which also features simple wooden coffins that double as a dressing table, a phone booth, a restroom stall and a hospital bed” (Vitello 2006).

El último ejemplo que quiero mencionar es el montaje del polaco Krzysztof Warlikowski en 2007 en el patio del Lycée Saint-Joseph de Aviñón. René Solis dice:

Le programme indique que c'est une comédienne qui interprète le vieux

rabbin. Maja Komorowska, dont c'est à peu près la seule intervention, passe le reste de la représentation assise sur une chaise au premier rang. Pour de rares spectateurs, son nom n'est pas inconnu: elle fut l'une des actrices de Grotowski. Encore un ange invisible. Le plateau est bordé de panneaux miroitants, et c'est comme si les images se dissolvaient sur les bords. Le décor, ce sont d'abord les fauteuils. Moches et de toutes sortes—salons, salles d'attente, bureaux—, ils accueillent une action qui emprunte souvent à l'art de la conversation. Et ils sont moins conçus comme des accessoires que comme des lieux de vie; ce qui est aussi le cas des lits d'hôpital où se déroule une partie des événements. (Solis)

Es interesante revisar las decisiones que Warlikowski ha tomado como director, independientemente de si son buenas o malas (buenas, si le creemos a Solis). Por principio ha decidido utilizar elementos escenográficos como sillas viejas y disímiles por todas partes, para resaltar la naturaleza desarticulada de la obra, de los personajes, de los eventos y al mismo tiempo crear espacios de conversación; después de todo, la obra está conformada por 71 escenas, casi todas construidas con base en diálogos entre dos personajes. Por otra parte, tiene a los actores que no están actuando sentados en la primera fila, como parte del público, de modo que la obra oscila, va y viene, desde y hacia el público: los mundos se mezclan. Finalmente, ha seleccionado a una actriz asociada con Jerzy Grotowski<sup>38</sup>, con todas las asociaciones culturales que eso implica.

Probablemente lo más característico del montaje de Warlikowski, haya sido el despliegue de imaginación con que abordó no sólo las escenas de sueños, alucinaciones y revelaciones, sino la obra completa. En las imágenes podemos ver a una Harper forrada de aluminio casi como un astronauta en su propio planeta. Su casco

---

<sup>38</sup> Grotowski (1933-99) fue un director y teórico polaco cuyo trabajo en el Teatro Laboratorio durante los sesenta revolucionó el entrenamiento actoral. El "teatro pobre", concepto que él acuñó, buscaba liberar al teatro de su ostentación para enfatizar la voz y el cuerpo del actor como elementos esenciales del teatro. A través de lo que llamó la "vía negativa" el actor debía liberarse de los gestos afectados y clichés burgueses hallados en el teatro comercial para lograr un vínculo directo con el público.



(Foto: Emile Zeizig)

asemeja una gran bola de cristal de nieve, excepto que ahora, en vez de que la nieve caiga dentro de la esfera, la rodea por todo el escenario. Por su parte, Prior parece nunca haber dejado los vuelos fantásticos —ni las lentejuelas— del travestismo. Finalmente, Warlikowski logra una escena impecable al ponerle máscaras de mono a Roy, Joe y Martin en la escena seis del segundo acto de *Millennium*. Esta escena muestra a Martin Heller y a Roy convenciendo a Joe de ir a trabajar a Washington, sin embargo se trata de una escena de corrupción en la que Roy está coludido con Martin, quien representa a la administración de Reagan. Parecería que las máscaras muestran lo mezquino y ruin de la corrupción de estos hombres. Además recuerdan una versión pervertida de los monos místicos o monos sabios. Estos son los monos que se tapan los ojos, las orejas y la boca con las manos y cuya interpretación ha sido “no ver el mal, no escuchar el mal, no decir el mal.” En esta lectura, estos tres monos hablan del mal, hacen el mal, y lo ocultan mientras miran hacia otra parte.

Si algo demuestran los montajes del nuevo milenio es que *Angels* es terreno fértil



(Harper en la Antártida a la izquierda, Louis y Prior a la derecha. Foto: Emile Zeizig)



(Joe, Roy y Martin. Foto: Emile Zeizig)

para directores atrevidos, con claridad conceptual y un mensaje compatible con el de Kushner. La obra, a veinte años de haber nacido, sigue vigente, y su relevancia ha trascendido las fronteras de los Estados Unidos.

## CAPÍTULO 2

***“Across the cold and lifeless infinity of space, The Messenger comes”:***

### **Múltiples espacios de múltiples posibilidades**

It is not down on any map; true places never are.  
—*Moby Dick*

And then on the walls there are posters and announcements blaring out over the loudspeakers and slogans, and basically what everything is telling you is that at any moment now you are going to explode.  
—Taylor Mac

El capítulo anterior se enfoca principalmente en los cambios que *Angels in America* ha sufrido durante sus veinte años de existencia, es decir, en cómo el paso de los años la ha transformado (sus mensajes, sus montajes), o ha transformado su recepción. La reflexión de este capítulo, el segundo de la tesis, versa sobre el poder que *Angels* ha ejercido en distintos espacios culturales y sociales, el debate artístico y mediático que ha suscitado, y el modo en que ha impulsado la actividad política durante los últimos veinte años. Para esta reflexión será conveniente utilizar la metáfora espacial sin la intervención del eje temporal, pues más que transformaciones sufridas a través de los años, lo que encontramos son transformaciones ejercidas en distintos espacios. Algunos de estos espacios son lugares reales, sitios específicos, mientras que otros tienen una naturaleza menos cartesiana, como sectores culturales o emplazamientos de poder social y político. En este capítulo se utilizará, pues, una noción de “espacio” afín a las ciencias sociales, tal como la definen los críticos Mike Crang y Nigel Thrift en su introducción al volumen *Thinking Space*:

In literary theory, space is often a kind of textual operator, used to shift registers. In anthropology, it is a means of questioning how communities are constituted in an increasingly cosmopolitan world. In media theory it

tends to signify an aesthetic shift away from narrative—and temporal—modes of structuring primarily visual media. In geography and sociology, it is a means of questioning materiality; for example, space can be used to move closer to 'experience'. And so on. And in all disciplines, space is a representational strategy. (Crang 2000, 1)

Es importante atender a Crang y Thrift cuando sugieren que se entienda el espacio<sup>40</sup> como una estrategia de representación. Esta manera de entenderlo será provechosa pues lo que nos atañe en este trabajo no es un sitio físico, sino los espacios de representación transformados en y por *Angels in America*. Dichos espacios son varios y de diversas naturalezas, por lo que vale la pena seguir de cerca las categorías que los mismos Crang y Thrift identifican en los discursos teóricos contemporáneos.

La pareja de críticos encontró seis categorías espaciales bajo las cuales distintos teóricos han analizado los problemas del espacio. Las categorías que ellos identifican permiten un análisis espacial más fructífero y meticuloso que el que puede llevarse a cabo con las categorías espaciales que suelen tenerse a mano (v.g. privado/público, textual). Ellos hacen hincapié en que las seis categorías o las especies espaciales que

---

<sup>40</sup> Hablar de "espacio" no resulta una tarea sencilla. Por una parte, casi siempre obliga a una discusión de su relación con el tiempo. Por otra parte, el desarrollo de su estudio en las ciencias sociales y la filosofía es muy reciente. Foucault explica las razones de este tardío desarrollo teórico acerca del espacio y la hipertrofia del discurso temporal:

Among all the reasons which led to spaces suffering for so long a certain neglect, I will mention just one, which has to do with the discourse of philosophers. At the moment when a considered politics of spaces was starting to develop, at the end of the eighteenth century, the new achievements in theoretical and experimental physics dislodged philosophy from its ancient right to speak of the world, the cosmos, finite or infinite space. This double investment of space by political technology and scientific practice reduced philosophy to the field of a problematic of time. Since Kant, what is to be thought by the philosopher is time. Hegel, Bergson, Heidegger. Along with this goes a correlative devaluation of space, which stands on the side of the understanding, the analytical, the conceptual, the dead, the fixed, the inert. (1977, 149-150)

Al inicio de *The Production of Space*, Henri Lefebvre habla de este sesgo cientificista con el que entendemos el espacio:

Not so many years ago, the word 'space' had a strictly geometrical meaning: the idea it evoked was simply that of an empty area. In scholarly use it was generally accompanied by some such epithet as 'Euclidean', 'isotropic', or 'infinite', and the general feeling was that the concept of space was ultimately a mathematical one. To speak of 'social space', therefore, would have sounded strange. (1974, 1)

encuentran no son categorías absolutas (desde una perspectiva kantiana) sino que se deben entender como espacios en proceso de transformación: “*space as process and in process (that is space and time combined in becoming)*” (Crang 2000, 3). Las especies que identifican son en principio dos, que atañen a gran parte del trabajo teórico contemporáneo: 1) el espacio del lenguaje, 2) el espacio de uno mismo y de la otredad. A continuación encuentran dos espacios más “concretos” de la modernidad: 3) los espacios de lugar o de sitio, y 4) los espacios de agitación, convulsión y movimiento. Finalmente, identifican los espacios que provienen de la labor y esfuerzo en los espacios concretos: 5) el espacio de la experiencia y 6) el espacio de la escritura.

A continuación, en el primer apartado del capítulo, ahondaré en los espacios del lenguaje, y de uno mismo y la otredad. El primero fue delimitado por Saussure, quien analizó el lenguaje como una red de significantes, y las estructuras del lenguaje como una serie de oposiciones, pares binarios y ausencias. El trabajo de Derrida, a su vez, consistió en desestabilizar—o evidenciar cuán inestable por sí solo ya era—el espacio lingüístico (Crang 2000, 4-5).

El segundo, el espacio del uno (o del ser o la mismidad) y el otro (la alteridad) frecuentemente se interpreta a partir de metáforas espaciales, “a language of spatial containers. Instead of the notion of a qualified presence between here and there, we have the binaries of inside and outside and present and absent” (Crang 2000, 7). Evidentemente éste es ya el territorio del cuerpo y la mente, esa entidad binaria que tradicionalmente ha articulado las fronteras entre el yo y los otros, dentro y fuera. Históricamente, la cámara oscura de Descartes ha funcionado emblemáticamente para ilustrar esta división de facultades, donde la mente funciona como un espacio interno, y la percepción y el pensamiento se entienden como actividades meramente de

observación (Crang 2000, 11). A partir de Foucault, el cuerpo es un sitio de posibilidades desaprovechadas hasta que se le entrena, se le administra, se le enseña y se le disciplina sistemáticamente para transformarlo en un Cuerpo. Tal disciplinamiento apunta hacia una frontera permeable entre cuerpo y mente: la mente se disciplina a través del cuerpo y viceversa, el cuerpo ya no es sólo un recipiente y la división maniquea adentro/afuera se vuelve irrelevante. “We can now map the psyche onto the outside, and indeed the surface of the body onto the psyche” (Crang 2000, 8).

Es pertinente el estudio de los espacios del lenguaje, de uno mismo y la otredad en este primer apartado, pues, en ocasiones, aparentan ser el mismo espacio. Las otredades que se encuentran en *Angels* —particularmente la homosexual, la identidad gay y el sida tanto como enfermedad como el enfermo mismo, el sidoso— se han constituido a partir del lenguaje —un lenguaje normativo que en ocasiones socava y en otras resiste. El ejercicio del poder en estos espacios depende de los modos en que *Angels* reinterpreta la homosexualidad, la identidad gay y el sida. Habrá que buscar en qué espacios la obra ha ejercido presión para cambiar la percepción y la significación de estos grupos identitarios alternos. Se deberá preguntar en qué forma la obra se opone o subvierte (o acaso impone) la normatividad, así como qué clase de cuerpos presenta la obra en el escenario. Estos temas quedan por explorarse a continuación en el primer apartado del capítulo.

## 2.1 “I’m a lesionnaire. The Foreign Lesion. Lesionnaire’s disease”:

### El sida y el espacio corporal en *Angels in America*

...and the breath of the whale is frequently attended with such an insupportable smell, as to bring on a disorder of the brain.  
—*Moby Dick*

glitter is the best STD known to man. Once it's on you  
it ain't ever going away.  
—Taylor Mac

Lisa Kron, actriz y autora de las obras *Well* y *2.5 Minute Ride*, declara que “*Angels* put us at the center of the intellectual universe as gay people, and showed that gay people can be the metaphorical stand-ins for all people. *Angels* marked the complete obliteration of any kind of ghettoization of gay people in American culture” (Healy 2010c). Sin embargo, mucho antes de que el homosexual pudiera ocupar el estatuto metafórico del “everyman,” hubo que hacer una limpieza profunda no sólo de la figura del gay sino de la enfermedad asociada, el sida; limpieza con la cual las puertas del clóset, por fin, se abrieron de par en par. *Angels* sin duda alguna fue parte de tal limpieza de la construcción ideológica del sida.

En un principio, escribe Susan Sontag, contraer sida significaba de pronto pertenecer a un grupo de riesgo, a una comunidad de parias. “The illness flushes out an identity that might have remained hidden from neighbors, jobmates, family, friends. It also confirms an identity” (1989, 113). El recién acuñado “sidoso” quedaba expuesto a todas las asociaciones y metaforizaciones que la sociedad hiciese con él o ella (en mayor y menor medida respectivamente). El enfermo de sida entonces se transformaba en el objeto vivo tanto de las fantasías con respecto a la enfermedad que se desenvolvían en el imaginario colectivo, como de los juicios morales que la sociedad

lanzara:

The sexual transmission of this illness, considered by most people as a calamity one brings on oneself, is judged more harshly than other means—especially since AIDS is understood as a disease not only of sexual excess but of perversity. [...] An infectious disease whose principal means of transmission is sexual necessarily puts at greater risk those who are sexually more active—and is easy to view as a punishment for that activity. True of syphilis, this is even truer of AIDS, since not just promiscuity but a specific sexual “practice” regarded as unnatural is named as more endangering. Getting the disease through a sexual practice is thought to be more willful, therefore deserves more blame. (Sontag 1989, 114)

El grupo identitario de los homosexuales quedó aislado y expuesto no sólo al juicio moral, sino también al hostigamiento y la persecución. Fue precisamente este acoso y la falta de apoyo gubernamental en Estados Unidos para luchar en contra de la epidemia lo que llevaron a la unión de los individuos en el colectivo homosexual, a la práctica política de salir del clóset (espacio metafórico de ocultamiento de la identidad y la sexualidad), y a la creación de grupos militantes. Éste es el momento histórico crucial que *Angels in America* retrata. “Six of the eight main characters are gay men, two of whom develop AIDS at the height of the Reagan presidency, just as radical AIDS activism—embodied in ACT UP, Gran Fury, Gay Men's Health Crisis, and Queer Nation, among other groups—begins to coalesce in New York and San Francisco” (Lioi 2004).

Con el pasar de los años el estigma del sida ha amainado. Por una parte, la sociedad ha adquirido un mayor grado de conciencia y conocimiento sobre la enfermedad misma, lo cual ha sido instrumental en la disminución del miedo que se le tiene a las personas seropositivas; por otra parte, los tratamientos médicos han avanzado al grado de que el sida ya no es una sentencia de muerte inmediata, cosa que ha reducido la reacción de pánico ante la enfermedad. La estigmatización social en sí ha disminuido gracias al esfuerzo de muchas personas y la educación que se ha

logrado en escuelas, en los medios de comunicación y en los diversos formatos de entretenimiento.

Dentro de los espacios escolares, *Angels*, junto con *The Laramie Project* de Moisés Kaufman y miembros del Tectonic Theatre Project, han sido las obras que más fuerza han tenido para cambiar y acabar con prejuicios. Un ejemplo agudo y conmovedor se encuentra dentro de la misma *Laramie Project*. Después del asesinato de Matthew Shepard, la Universidad de Wyoming llevó a cabo un montaje de *Angels*. Jedadiah Schultz, un estudiante de teatro, audicionó sabiendo que sus padres se opondrían de forma vehemente:

And we got into this huge argument... and my best, the best thing that I knew I had them on is it was just after they had seen me in a performance of *Macbeth*, and onstage like I murdered a little kid, and Lady Macduff and these two other guys and like and she goes, "Well, you know homosexuality is a sin"—she kept saying that—and I go, "Mom, I just played a murderer tonight. And you didn't seem to have a problem with that..." (Kaufman 2001, 85)

"It's great that it's taught and performed in colleges": para Kushner, es motivo de gran orgullo que la obra tenga una vida propia en espacios universitarios pues significa que el público que la recibe es un público joven y activo. "It makes me enormously happy that I think one of the largest constituencies for the play at this point are members of a younger generation. I feel like I don't know how that happened, but if the play appeals to young people, that makes me very proud" (en Conan 2011).

Por supuesto, involucrar a la comunidad en un intercambio cultural no es algo que sólo ocurra en las universidades. Las muchas encarnaciones regionales de la obra han permitido lo mismo en varias partes de Estados Unidos, así como en otros países del mundo. Stephen Gibbs, de Kansas City, platica su experiencia con diferentes versiones de la obra:

I saw Part 1 in Chicago (at the Goodman, I think), and have to admit it was over my head. Maybe it was the steady diet of British musicals that numbed by brain. Nonetheless, [I] caught Part 2, [with] a touring company in Minneapolis, a year later and thoroughly enjoyed it. Finally, a few years after that, a touring company came to Lawrence, Kan., quickly selling out all four shows. I sat through both parts in one day and the power of the show finally sunk in and stuck with me. It was a joyous experience that haunted me for days [...] Roughly 5,000 people saw the show over those three days -- and to get into the theater we all had to walk past the man we call "Phred" [Pastor Fred Phelps] and his family of protesters. Deep, deep in the heart of Red country, thousands of lives were touched, notions challenged and, most important, conversations started because of one show. (Healy 2010c)

Baste este testimonio como muestra del revuelo que la obra es capaz de crear. No sólo de cómo incita a quienes no la conocen al odio y prejuicio, como el carismático Phelps y su teología cimentada en contra de la homosexualidad<sup>41</sup>, sino de cómo cautiva a su público y permite el diálogo o la introspección, pues como dice Kushner, el teatro "is the only place where trickle-down actually applies. Something that happens in a small part of society can radiate out" (en Hirshman 2010). Los cambios pueden ser mínimos o enormes; personales, privados y sociales; pero se van dando, poco a poco:

Two decades ago, even the location of a given production signaled a political achievement. When Rick Jacobs, the gay head of the progressive grassroots Courage Campaign, saw the play in Washington in 1994, he could not get over his astonishment at seeing it "at the John F. Kennedy Center for the Performing Arts ... the nation's capital's temple of culture. The play said we were powerless, but there we were at the most powerful theater in the world. There's a president's box!" (Hirshman 2010)

El tercer espacio —además de los ámbitos escolares y el teatro regional— donde la obra ha provocado un cambio profundo en cuanto a la percepción del homosexual y

---

<sup>41</sup> El hipersexuado programa de vampiros *True Blood* de HBO (2008), creado por el guionista Alan Ball (*American Beauty*, 1999), mucho de cuyo material alegoriza el proceso de adquisición de derechos de la comunidad LGBT mediante la comunidad de vampiros en el programa, hace una exquisita referencia *queer* a Phelps. En la secuencia de títulos, se muestra un letrado en una iglesia el cual reza "God hates fangs", clara burla socarrona a Phelps, cuyo eslogan ha sido por años "God hates fags."

del paciente seropositivo, es en “la gran vía blanca”<sup>42</sup>. Patrick Healy documenta cómo en la temporada del 2010 en Broadway había casi diez obras de teatro de temática gay, incluyendo *Yank!*, *Next Fall*, *The Pride*, *The Temperamentals*, *The Boys in the Band*, *The Kid*, *La Cage Aux Folles*, *Lips Together*, *Teeth Apart* y *Looped*. “The change that this New York theater season reflects, said Tony Kushner, the author of *Angels in America*, is that the demographics of H.I.V. and AIDS have changed radically, and that outright discrimination against gay men and lesbians is no longer unchallenged or broadly acceptable in American society” (Healy 2010b). La cantidad de obras en escena no sólo apuntan hacia un público mucho más abierto y tolerante, sino hacia un público que desea ver obras con temáticas alternativas. Si ése no fuera el caso, no existiría el mercado para dichas obras, éstas quebrarían y no se montarían más.

La distancia recorrida desde las primeras obras de la época del ACT UP<sup>43</sup>, como *The Normal Heart* y *As If*, que luchaban contra la discriminación por el sida, han quedado muy atrás. Kushner habla sobre la diferencia: “the marriage issue and ‘Don’t Ask, Don’t Tell’ are the two major issues now, which is not the same place that we were in as a community when I was writing *Angels* in the late ’80s and early 1990s” (en Healy 2010b).

¿Cómo es que se dieron estos cambios? o con mayor precisión, ¿cómo logró específicamente *Angels in America* efectuar algunos de estos cambios en las conciencias, en las personas, en los espacios personales y públicos? En cierta medida,

---

<sup>42</sup> Se le llamó “the Great White Way” a Broadway, especialmente al distrito teatral entre la calle 42 y la 53, ya que, a partir de que a finales del siglo XIX, ésta fue una de las primeras calles iluminadas con luz eléctrica. Las marquesinas de los teatros junto con los anuncios publicitarios brillaban tan fuerte que la gente adoptó el mote para el área de la ciudad.

<sup>43</sup> ACT UP son siglas que identifican al grupo *AIDS Coalition To Unleash Power* fundado en 1987. ACT UP nace en respuesta no sólo al sida, sino a lo que ve como la ineficiencia de otros grupos de defensa gay en los ochenta como la GMHC (Gay Men’s Health Crisis). Fue un grupo de acción directa cuyas protestas generalmente tuvieron éxito especialmente en cuanto a concientización sobre la pandemia.

tiene que ver con estrategias de poder que la obra articula. Como escribe Richard Goldstein en *The Village Voice*:

*Angels* was one of the first popular plays to draw a connection between race, gender, and sexuality. It took the new identity politics incubating in the academy and brought it to Broadway. At the same time, it performed a critique of identity politics by portraying the complexities and multiplicities that come with simply existing. *Angels* anticipated the attitude that would emerge from the shadow of AIDS, as it became clear that deviance from the norm is the true basis of a queer identity. (2003)

Mucho se ha ganado en cuanto a aceptación y tolerancia, en cuanto a derechos e incluso respeto, pero hay un peligro serio en el terreno ganado. Como dice Louis en *Angels*:

Louis: That's just liberalism, the worst kind of liberalism, really, bourgeois tolerance, and what I think is that what AIDS shows us is the limits of tolerance, that it's not enough to be tolerated, because when the shit hits the fan you find out how much tolerance is worth. Nothing. And underneath all the tolerance is intense, passionate hatred. [...] *Power* is the object, not being tolerated. Fuck assimilation. (Kushner 1995, 96)

Lo que Kushner plantea, a través de Louis, es lo que el proceso de ganar terreno ha puesto en peligro. Al unirse como grupo minoritario e identitario para reclamar derechos y defenderse, la comunidad gay ha perdido individualidad. Éste es el principio de la *queer politics*. Kushner mismo elabora:

Queering is a critique of the homogeneity that works menacingly within the heart of liberalism. The thing that makes liberalism fascism in slow motion is its sense of coherence—and queering is there to say, a lot is being given up in this process and these things must be articulated, explored, recovered. The queer project is about digging and digging and finding those moments that the liberal project can't afford to admit. (en Goldstein 2003)

Esta homogeneización de la que Kushner habla es precisamente lo que la obra ataca y subvierte años antes de que el gay blanco, clasemediero y de gimnasio, el gay políticamente correcto se volviera la norma. En y desde el principal medio de penetración masiva, la televisión, programas como *Will & Grace* (1998-2006) y *Queer*

*Eye for the Straight Guy* (2003-2007) se encargaron de crear una generación completa de lo que en los setenta y ochenta se llamaban “clones” y en los noventa “gym-bunnies”, es decir hombres gay totalmente aburguesados, cooptados por el capitalismo y atravesados por la heteronormatividad de manera que a pesar de acostarse con otros hombres, despliegan el mismo tipo de homofobia, sexismo y culto por la masculinidad que sus contrapartes heterosexuales.<sup>44</sup> Kushner se encarga de hacer esta crítica en voz de Prior:

PRIOR: If I hadn't spent the last four years fellating you I'd swear you were straight. (Kushner 1995, 26)

PRIOR: He's the Marlboro Man. [...] Mega-butth. He made me feel beyond nelly. Like little wispy daisies were sprouting out of my ears. (Kushner 1995, 223-224)

Otras formas en que la obra despliega argumentos clave tienen que ver con estrategias de resistencia que se estudian mejor desde una perspectiva foucaultiana. Para ejemplificar esto, centraré el análisis en la escena nueve del primer acto de *Millennium Approaches*, pues presenta un argumento coherente y altamente sofisticado acerca de la identidad y el poder. Conjuga los temas centrales de homosexualidad y sida, poder y saber, y amalgama con una actitud fársica una versión propia del personaje de Roy Cohn para desestabilizar los marcadores de identidad históricos, políticos, médicos y sexuales. Kushner presenta este argumento de forma dialéctica,

---

<sup>44</sup> Robert Patrick (dramaturgo norteamericano quien junto con William Hoffman —*As Is*, 1985— y Lanford Wilson —*The Madness of Lady Bright*, 1964— dieron formal inicio al teatro gay en los sesenta) escribe satíricamente en su monólogo “Pouf Positive” que el sida y los “clones” serán el acabose de las jotas:

A world without fairies. / Bloomingdale's, of course, will have to close. / There will be no girl singers to speak of / And speak of and speak of. / Whole strains of ferns and poodles will die out. / Plaid shirts will be marked down to three ninety-five in memoriam. / Of course, fairies have been dying out / Since the seventies Marlboro-macho movement. / If I live 'til noon, I'll never understand the clones, / Trying to look like the very bullies that beat us up in the schoolyard. / They're living proof —wherever that term still applies— / You don't have to learn to be gay; / You have to learn to act straight— / Which may be the origin of the verb “to ape”! / Thank you! / Why, if it hadn't been for a few effeminate holdouts like me, / The color beige might have vanished off the face of the earth! (Patrick 1988, 208-9)

principalmente a través de inversiones y reversiones, mecanismos de estructuración que se cuentan entre los más frecuentes de la escena y de la obra en su conjunto. Lo que propongo ahora, es un análisis de la estructuración de este argumento y el argumento en sí como una muestra de lo que ocurre a través de la obra.

La escena se divide en dos, primero en lo que aparentemente sería un simple y sencillo diagnóstico médico de sida, y luego en lo que constituye la mayor inversión de la escena, cuando el paciente —Roy Cohn— niega rotundamente tal diagnóstico. Claro está que éste no es cualquier paciente, se trata de Roy Cohn, “the former assistant United States prosecuting attorney in the Rosenberg spy case and the right hand of Joseph McCarthy during the Senate Red Scare trials” (Ogden 2000, 241). Esta estructura de inversiones delinea el arco dramático de la escena, un arco que, como péndulo, se recorre dos veces, de ida y vuelta.

La escena inicia con el diagnóstico que hace Henry, el doctor—personaje actuado por la misma actriz que al inicio de la obra hizo al rabino y más tarde hará a Hannah Pitt y a Ethel Rosenberg<sup>45</sup>:

HENRY: Nobody knows what causes it. And nobody knows how to cure it. The best theory is that we blame a retrovirus, the Human Immunodeficiency Virus. Its presence is made known to us by the useless antibodies which appear in reaction to its entrance into the bloodstream through a cut, or an orifice. The antibodies are powerless to protect the body against it. Why, we don't know. The body's immune system ceases to function. Sometimes the body even attacks itself. At any rate it's left open to a whole horror house of infections from microbes which it usually defends against.

Like Kaposi's sarcomas. Those lesions. Or your throat problem. Or the glands.

We think it may also be able to slip past the blood-brain barrier into the brain. Which is of course very bad news.

And it is fatal in we don't know what percentage of people with

---

<sup>45</sup> A excepción de la miniserie, en la que Meryl Streep hizo todos los personajes salvo Henry, quien fue encarnado por el actor James Cromwell.

suppressed immune responses. (Kushner 1995, 48-49)

Henry, el médico, enumera una larga lista de los síntomas asociados con el sida, como si estuviera explicando los tecnicismos médicos para hablar en un lenguaje accesible al paciente, al individuo no iniciado en las artes y ciencias médicas. Este uso retórico ubica a Henry por encima de Roy, posiciona al doctor arriba del paciente, pues el doctor es el que sabe, el que está autorizado, y en términos foucaultianos, saber es poder. Esta dinámica del uso del lenguaje como ejercicio del poder es recurrente a través de la obra. En la escena dos del tercer acto de *Millennium*, Louis tiene un monólogo de cuatro páginas dedicadas al poder en Estados Unidos:

Louis: *Jeane Kirkpatrick* for God's sake will go on and on about freedom and so what does that mean, the Word freedom, when she talks about it, or human rights; you have Bush talking about human rights, and so what are these people talking about, they might as well be talking about the mating habits of Venusians, these people don't begin to know what ontologically, freedom is (Kushner 1995, 95-96)

[...] this reaching out for a spiritual past in a country where no indigenous spirits exist—only the Indians, I mean Native American spirits and we killed them off so now, there are no gods here, no ghosts and spirits in America, there are no angels in America, no spiritual past, no racial past, there's only the political, and the decoys and the ploys to maneuver around the inescapable battle of politics, the shifting downwards and outwards of political power to the people... (Kushner 1995, 98)

Louis es el ejemplo del idealista de izquierda enfrascado en una lucha por un mundo mejor, pero un mundo ideal, es decir un mundo de ideas, de teorías, de palabras, de saber. El problema con Louis es que su ideología “positivista neo-hegeliana” no le permite existir en el mundo, convivir con el cuerpo, con la materialidad y corruptibilidad de la existencia histórica. “Louis represents liberal Enlightenment (he is, after all, working his way through *Democracy in America*<sup>46</sup>) and he indeed “rationalizes” his

---

<sup>46</sup> *Democracy in America* es la gran obra del historiador francés Alexis de Tocqueville. Escrita después de su visita a los recién independizados Estados Unidos, es considerada una de las primeras obras de

betrayal, a rationalism owing much to Hegel's ideas of freedom" (Krasner 2006, 99).

Roy, por el contrario, entiende muy bien de qué se trata el poder y cómo está asociado al saber y a las palabras. Al principio del cuarto acto de *Perestroika*, Roy le pregunta a Belize si alguna vez ha contratado a un abogado; ante la respuesta negativa, se lo recomienda:

ROY: Hire a lawyer, sue somebody, it's good for the soul. Lawyers are... the High Priests of America. We alone know the words that made America. Out of thin air. We alone know how to use The Words. The Law: the only club I ever wanted to belong to. (Kushner 1995, 221)

Roy se sabe poderoso y ha explotado ese poder toda la obra; y sabe que el poder no viene de la fuerza sino del uso correcto de las palabras. Es así como consigue su dosis personal de pastillas:

ROY: So send me my pills with a get-well bouquet, *PRONTO*, or I'll ring up CBS and sing Mike Wallace a song: the ballad of adorable Ollie North and his secret contra slush fund. (Kushner 1995, 161)

Es también por medio de las palabras que consiguió el éxito en el caso Rosenberg<sup>47</sup>, del que está tan orgulloso:

ROY: If it wasn't for me, Joe, Ethel Rosenberg would be alive today [...] She isn't. Because during the trial, Joe, I was on the phone every day, talking with the judge... every day, doing what I do best, talking on the telephone, making sure that timid Yid nebbish on the bench did his duty to America, to history. (Kushner 1995, 113-114)

Regresemos a la escena del diagnóstico de Roy, sin embargo. Hay dos peculiaridades muy inquietantes —o por lo menos inesperadas— en el discurso de Henry: una, que no menciona el nombre de la enfermedad, y dos, que durante su erudita enumeración insiste, paradójicamente, en que él no sabe y que no se sabe

---

sociología y ciencia política. Fue publicada en dos volúmenes en 1835 y 1840. Indudablemente, Tocqueville aporta un acertado juicio sobre el carácter de los norteamericanos, un juicio que hoy en día sigue siendo agudo y vigente.

<sup>47</sup> El caso Rosenberg está detallado en la nota 5 de las páginas 7-8 de la presente tesis.

mucho de la enfermedad.

En el primer caso, la reticencia a nombrar la enfermedad encuentra un paralelo en el monólogo que Roy pronuncia más tarde en la escena: que Henry niegue verbalmente la enfermedad tendrá eco en la negación ideológica de Roy y la negación de su diagnóstico. Además, es una negación verbal que ha recorrido la obra. Desde el inicio hasta esta escena no se le ha nombrado, cosa extraña para una obra de teatro cuyo eje es el sida. No existe una sola reseña de la obra que no mencione el sida — Elizabeth Klaver llega al extremo de clasificar *Angels in America* como un “ailment drama” o drama de padecimiento junto con *Wit* de Margaret Edson y *Gray’s Anatomy* de Spalding Gray (2004, 660). De hecho, Henry será el primero en mencionar el sida en la obra y lo hará más tarde en esta misma escena, como si la sola mención del sida fuera en sí un argumento contundente y lapidario para su aceptación y la de su fatalidad implícita —precisamente el argumento contra el que la obra misma se yergue.

La segunda peculiaridad simplemente pone de relieve un hecho histórico: que Henry diga que no se sabe qué causa este padecimiento recuerda el desconcierto de la comunidad médica en los años ochenta cuando se enfrentó a este cúmulo horrendo de síntomas sin explicación. También ejemplifica el reverso del ejercicio foucaultiano del poder: en ausencia de saber (médico y disciplinado) acerca de un fenómeno, no puede haber ningún control, ningún poder sobre él, no hay forma de intervenirlo ni modificarlo. “Nobody knows what causes it. And nobody knows how to cure it” (Kushner 1995, 48).

La siguiente inversión se presenta en la naturaleza y cualidad del diálogo: Roy cortantemente contesta: “This is very interesting, Mr. Wizard, but why the fuck are you telling me this?” (Kushner 1995, 49). El discurso científico y especializado del doctor se ve desestabilizado por la referencia al programa televisivo infantil de los cincuenta,

*Watch Mr. Wizard*<sup>48</sup>, y sobre todo, por el craso uso de la palabra "fuck". La respuesta que da Henry apunta hacia un segundo interés foucaultiano: el cuerpo.

HENRY: Well, I have just removed one of three lesions which biopsy results will probably tell us is a Kaposi sarcoma lesion. And you have a pronounced swelling of glands in your neck, groin, and armpits—lymphadenopathy is another sign. And you have oral candidiasis and maybe a little more fungus under the fingernails of two digits on your right hand. So that's why... (Kushner 1995, 49)

Mientras que intenta recuperar algo de compostura y la superioridad "moral" al tratar de seguir con su discurso médico, Henry cambia el foco de atención de la enfermedad en general a los síntomas que presenta específicamente el cuerpo de Roy (lesiones, inflamación de los ganglios, candidiasis, hongos). Estos distintos síntomas y enfermedades localizadas puntualmente en varias partes del cuerpo (brazos, ingle, axilas, boca, uñas) conforman el síndrome mismo que Henry diagnostica, pero evita nombrar.

La respuesta de Henry se centra en los síntomas que presenta el cuerpo de Roy, pero se mantiene en el ámbito del lenguaje. Sin embargo, en escena vemos simultáneamente a Roy ponerse la ropa: el Roy físico, representado por el cuerpo vivo de un actor —el de Ron Leibman en 1993, el de Frank Wood en 2010— él mismo, su cuerpo en paños menores, unos calzoncillos y una camiseta, es lo que ha sido examinado, estudiado, analizado, cosificado. Que el personaje de Roy se vista en el escenario, frente al público y a Henry mientras éste lo diagnostica, subraya que el objeto de estudio es su cuerpo. Más aún, simboliza la posición jerárquica inferior del paciente sentado, en paños menores ante la presencia del doctor, de pie, y vestido, emblemáticamente ataviado en bata blanca.

---

<sup>48</sup> *Watch Mr. Wizard* fue un programa educativo de televisión de 1951 a 1965 en el cual Don Herbert demostraba, a través de experimentos, los principios científicos tras objetos de la vida diaria.

La presencia real, de carne y hueso, del actor en escena hace del teatro una de las formas de arte que más confronta a su público. La presencia del actor desnudo, expuesto a la mirada de los espectadores —y quien al también mirar al público, exhibe y expone sus miradas— produce una experiencia inquietante, excitante o hasta atroz, una experiencia probablemente sin paralelo en otras artes. Más allá de esta generalidad teatral, el cuerpo desnudo —el de Roy, así como más adelante el de Prior— es especialmente inquietante en *Angels in America* pues este cuerpo no está expuesto como un objeto de belleza admirable, sino como el sitio de una enfermedad devastadora. Para el público, la recepción, cruda aún hoy en día, a principios de los años noventa fue sobrecogedora: “During the original production, many moments— especially when Prior Walter took off his clothes<sup>49</sup> and revealed how AIDS had eaten away at his emaciated body—were greeted by gasps, so foreign was the disease to the mainstream Broadway audience” (Hirshman 2010).

Lo que Linda Hirshman recuerda es el cuerpo demacrado de Stephen Spinella, actor sobresaliente para quien Kushner escribió el papel de Prior a la medida.<sup>50</sup> Spinella, veinte años después, recuerda en una entrevista, en la que prácticamente no puede contener el llanto, cómo en una función en particular desde el escenario podía sentir el dolor del público al ver su cuerpo lesionado:

When we were on Broadway there was this wonderful overlap with the 25<sup>th</sup>

---

<sup>49</sup> Prior aparecía completamente desnudo en dos momentos de la obra en el montaje de 1993-94. Al inicio del segundo acto de *Millennium*, entre vómitos y sangre en su departamento, y mientras Emily, la enfermera, lleva a cabo la revisión médica en la segunda escena del tercer acto.

<sup>50</sup> Kushner conoció a Spinella en NYU. Desde los primeros montajes en 1985 de *A Bright Room Called Day*, han colaborado múltiples veces, incluyendo *Hydrotophia*, por supuesto *Angels*, e inclusive en el filme *Lincoln* (2012), escrito por Kushner y dirigido por Spielberg. La última obra que Kushner escribió con Spinella en mente para el papel principal fue *The Intelligent Homosexual's Guide to Capitalism and Socialism With a Key to the Scriptures* (abreviado *IHG*). La importancia de Spinella para Kushner no es nada deleznable. Kushner admite: “On opening night of *IHG*, I was talking to Stephen and I said, ‘You realize that I *literally* learned how to write on you’” (Tichler 2012, 290).

anniversary of Stonewall. And it was this like, a house unlike any we ever had, it was like 80% gay. And it was palpable. You could feel the effects of the play coming back at you, from the audience. It didn't get absorbed. Everything we gave, we got back like fifty times over, it was so palpable. And there's a scene in it where I show, where Prior shows the KS lesion.<sup>51</sup> And, you know, the audience, always, was very quiet and moved at that moment. That day it was like —you know you can talk to Joe Mantello about it, I'm sure he still remembers— it was like getting punched. It was like we were committing a crime by the amount of pain that we got back from that audience by having that happen at that point in the play. I've never experienced anything like that. You know, I'll never forget it. (Spinella 2011)

En cuanto a la versión televisiva, habría que preguntarse si el realismo con el que está filmada no es excesivo, aunque sea casi una condición *sine qua non* de la cinematografía norteamericana. En esa versión, el consultorio, el espacio de acción se duplica. A diferencia de lo que sucede en papel y en el escenario, en la pantalla vemos dos espacios disciplinados, especializados, técnica y estratégicamente separados: la sala de exploración y la oficina. La sala de exploración es el espacio reservado para los cuerpos expuestos al ojo clínico, a su vigilancia, a su anatomización y a su análisis disciplinado; la oficina es el espacio donde el saber reunido previamente se interpreta y el “médico-que-sabe” dictamina sobre el paciente sin ser cuestionado. Todas estas divisiones y especializaciones del saber van encaminadas hacia un ejercicio del poder, tal como lo detalla Foucault en *Vigilar y castigar*<sup>52</sup>. El discurso clínico en el texto, el cuerpo vestido de blanco y el cuerpo desnudo en el escenario, así como las divisiones del espacio fílmico, son ejemplos de técnicas disciplinarias. Estas “tecnologías del

---

<sup>51</sup> En el montaje del que habla Spinella, la lesión se encontraba en la parte interior del codo. En la miniserie, el personaje tiene el sarcoma sobre el pecho bajo la clavícula.

<sup>52</sup> Foucault amplía el campo de su estudio en la tercera parte del libro, la sección sobre las disciplinas. Lo que había sido una investigación histórica sobre el castigo y la justicia se torna un análisis de los mecanismos de control involucrados no sólo en la prisión, sino en hospitales, escuelas, fábricas, cuarteles, y cualquier otro tipo de institución donde haya individuos agrupados y supeditados de formas jerárquicas unos a otros, y sometidos a labores específicas. Foucault llama estos mecanismos disciplinas, y cuanto más precisas y simples sean, mayor es su eficacia. Entre ellas se encuentran la vigilancia (que incluye identificación y denominación), las normas precisas y las sanciones contingentes, los exámenes, etc. (Foucault 1975, 139-198).

poder” (Foucault 1975, 136) son las que Kushner procederá a socavar y subvertir en la segunda parte de la escena.

El revés más grande o la mayor subversión de la escena es el rechazo del diagnóstico por parte de Roy. Si bien es cuestionable por su falta de consistencia psicológica (la homofobia internalizada) o identitaria (la desidentificación con el grupo minoritario oprimido), es claro que desestabiliza de manera espectacular el poder médico y la ideología imperante relativa a la identidad personal, sexual y política. La muerte del Roy Cohn histórico fue muy sonada en los medios; suficientemente para que todo mundo supiera que murió de sida “por homosexual”. Y en caso de no saberlo, Henry acaba de informarle al público. El horizonte de expectativas es claro. Al negarlo y subvertirlo, Roy, el personaje, desestabiliza las creencias e ideales que el público se ha construido acerca de la identidad sexual, de género, e inclusive nacional:

ROY: I have sex with men. But unlike nearly every other man of whom this is true, I bring the guy I'm screwing to the White House and President Reagan smiles at us and shakes his hand. (Kushner 1995, 51)

La refutación que Roy hace de su diagnóstico comienza por hacer explícito, violentamente, lo que Henry había dejado implícito, es decir, la supuesta equivalencia entre el diagnóstico de sida y la homosexualidad de Roy. Henry duda en mencionar la palabra "sida" —tal vez sea por falso pudor (“esas cosas no se mencionan en una conversación, o deben tratarse con delicadeza”<sup>53</sup>)— pero es cierto que siente un miedo bien fundado ante las implicaciones de tal diagnóstico, implicaciones que pueden provocar la ira de Roy.

---

<sup>53</sup> Es interesante notar la traducción al español de los subtítulos en la miniserie. En inglés, los dos personajes se hablan por su nombre de pila, de modo familiar, y sabemos que se conocen desde hace más de 30 años; sin embargo, en los subtítulos se hablan de “usted”. A mi parecer es una mala traducción; empero, sugiere un cierto trato formal, como entre “hombres de negocios” al estilo de los años cincuenta.

Si Roy tiene sida (aún no mencionado), entonces él debe ser del tipo de personas que contraen sida, a saber, hemofílicos, drogadictos y homosexuales. Ya que no es hemofílico y tampoco tiene cicatrices ("*tracks*") de heroinómano, entonces debe ser homosexual. La primera gran exhibición de poder que hace Roy es el enrevesado, casi absurdo, intercambio en el que prácticamente fuerza a Henry a decir, "Roy Cohn, you are a homosexual." Sin embargo, Henry se rehusa a decirlo pues Roy lo ha amenazado con proceder sistemáticamente a destruir su reputación y su carrera en el estado de Nueva York (Kushner 1995, 50). Pero en esta omisión hay que leer algo más que simple deferencia: no lo llama homosexual pues el término en sí no es preciso al describir a Roy. Para Daryl Ogden, "despite his voracious sexual appetite for men, as a patron saint of right-wing politics Roy simply cannot occupy the ontological status of a homosexual" (2000, 241-2). Lingüísticamente, la palabra "homosexual" no puede designar a Roy, tanto como Roy no puede ocupar el espacio identitario del homosexual.

Vale la pena notar cómo Henry se escabulle del atascadero: se abstiene de utilizar el término técnico, el término médico, el término diagnóstico, "homosexual", y se limita a simplemente describir operativamente la conducta: "You have had sex with men, many many times, Roy, and one of them, or any number of them, has made you very sick" (Kushner 1995, 51) El término médico, "científico" que designa una identidad sexual, un animal político, un ser moral, esa palabra, que ejerce tanto poder, se ve irónicamente forzada a capitular. El empoderado hombre de la bata blanca, del saber, tiene que retractarse ante este "homosexual", quien ya tuvo tiempo de vestirse y ahora porta su traje de negocios, su indumentaria de abogado. Es en ese momento, casi como una ocurrencia tardía, que Henry dice —finalmente— "You have AIDS." Si Henry no puede nombrar, anatomizar, etiquetar a Roy, ni la identidad de Roy, ni la sexualidad

de Roy, entonces por lo menos cree que puede nombrar la enfermedad de Roy... pero se equivoca.

Roy explica el error de Henry en uno de los monólogos más famosos, importantes y controvertidos de la obra:

ROY: Your problem, Henry, is that you are hung up on words, on labels, that you believe they mean what they seem to mean. AIDS. Homosexual. Gay. Lesbian. You think these are names that tell you who someone sleeps with, but they don't tell you that.

HENRY: No?

ROY: No. Like all labels they tell you one thing and one thing only: where does an individual so identified fit in the food chain, in the pecking order? Not ideology, or sexual taste, but something much simpler: clout. Not who I fuck or who fucks me, but who will pick up the phone when I call, who owes me favors. This is what a label refers to. Now to someone who does not understand this, homosexual is what I am because I have sex with men. But really this is wrong. Homosexuals are not men who sleep with other men. Homosexuals are men who in fifteen years of trying cannot get a pissant antidiscrimination bill through City Council. Homosexuals are men who know nobody and who nobody knows. Who have zero clout. (Kushner 1995, 51)

Las frases de Roy subvierten de entrada nuestra propia noción de lo que son las palabras y para lo que sirven. Las palabras, nos dice paradójicamente, no significan lo que parece que significan. "Sida", "homosexual", son palabras que han surgido de las disciplinas foucaultianas; estas etiquetas no son inocentes marcadores e identificadores de la realidad, sino que son creadoras de la realidad, en tanto crean el territorio jerarquizado del poder y plantan a los actores en relaciones verticales unos con otros. Eso es lo que Roy pone de relieve, "*where does an individual so identified fit in the food chain.*" Lo que Roy llama "*clout*" significa capacidad de ejercer influencia y poder sobre algo o alguien; se ha traducido<sup>54</sup> eficaz, aunque simplemente, como "poder" y él tiene

---

<sup>54</sup> Este es tan buen momento como cualquier otro para hacer una brevísima semblanza sobre la vida de *Angels* en español. La obra se ha montado en pocas ciudades hispanoparlantes: en la Sala Andamio 90 de Buenos Aires, Argentina (1997-98), en el Teatro Tapia en San Juan, Puerto Rico (2012), en La Casa

mucho.

Es así que lo que bien podría ser una diatriba claramente homófoba de repudio por sí mismo y de auto-engaño, es también una evaluación, de hecho contundente y realista, de las cosas: un homosexual es un hombre que tiene relaciones sexuales con otros hombres, pero un homosexual también es el individuo anormal, desterrado y, por lo tanto, sin poder alguno. Puede que Roy tenga relaciones sexuales con hombres, pero dado su poder y su influencia, definitivamente no es excluido. Además, y de mayor importancia, Roy es capaz de definirse a sí mismo, de decidir sobre su propia identidad: “*what I am is defined entirely by who I am*” (Kushner 1995, 52). Sí, opta por identificarse como heterosexual, como parte de la mayoría. Sí, puede leerse como un acto de homofobia. Sí, puede considerarse psicológicamente como odio a sí mismo. Sin embargo, también es una estrategia de empoderamiento, un acto de autoafirmación. Y aún de forma más acertada, es un hecho (triste): la realidad está determinada por el poder. Como Roy proclama, “*This is not sophistry. And this is not hypocrisy. This is reality*” (Kushner 1995, 52).

Con este Roy, Kushner re-presenta una forma interesante de ejercer la resistencia de la que habla Foucault, una forma casi maquiavélica: el Roy ficticio, un abogado tan perverso y truculento como su contraparte histórica, se vale de artimañas y negociaciones para permanecer huidizo y escabullirse de la mirada clínica, de la etiqueta, de la disciplina. Para Kushner es importante reivindicar en cierto modo a este Roy, no tanto por afinidad con o cariño por el Roy histórico sino por un acto político.

---

Rodante en Santiago, Chile (2012). A mediados del 2010, el director de teatro Martín Acosta intentaba llevar la obra a la escena en México (Badillo 2010), sin embargo, este proyecto no fructificó. Lo que sí tenemos en México es una pésima traducción de la obra a cargo de Fernando Masllorens y Federico González del Pino, revisada por David Olgún y publicada por Ediciones el Milagro en el segundo volumen de *Teatro Norteamericano Contemporáneo*.

Kushner was jolted [...] by an article in *The Nation*, written by Robert Sherrill, that equated Cohn's corrupt political life with his sleazy sex life. About this time, a panel was added anonymously to the Names Project quilt. It read, "Roy Cohn. Bully. Coward. Victim." "I was fascinated," Kushner says. "People didn't hate McCarthy so much—they thought he was a scoundrel who didn't believe in anything. But there was a venal little monster by his side, a Jew and a queer, and this was the real object of detestation." (Lubow 1992)

Kushner consideró detestable la homofobia demostrada por la prensa (de izquierda en este caso) que opinaba que Cohn merecía el sufrimiento y la muerte, dado su carácter moral y el tipo de vida que llevaba. Dice Kushner:

The article was a classic case of lefty homophobia. As I remember it, the basic sense was that Roy's homosexuality was typical of a certain kind of man that you find in the upper echelons of reactionary movements. The notion that Fascism and homosexuality are intertwined is a cherished idea of the old left. Communism for years vilified homosexuality as an outgrowth of bourgeois decadence. (en Ickes 1993, 46)

Ahora bien, una cosa es reinscribir a Roy en el discurso de la obra, y por lo tanto, en el discurso político generado por *Angels*, y otra es suponer que lo que Roy hizo y dijo es correcto —si ese fuera el caso, la obra sería muy corta y aburrida. Esto no es todo lo que Roy hace con su doctor; no sólo quiere controlar su identidad (cosa posible si entendemos que la identidad es un asunto cultural), sino también su enfermedad (cosa improbable ya que pertenece al dominio de los hechos de realidad):

ROY: And what is my diagnosis, Henry?

HENRY: You have AIDS, Roy.

ROY: No, Henry, no. AIDS is what homosexuals have. I have liver cancer.

(Kushner 1995, 52)

En este momento Roy lleva las cosas demasiado lejos y el péndulo regresa estrepitosamente. Tan pronto habíamos cruzado el arco dramático de la escena, un pequeño parlamento nos lleva de vuelta, pues la respuesta de Henry es contundente: "Well, whatever the fuck you have, Roy, it's very serious [...] because you can call it any

damn thing you want, Roy, but what it boils down to is very bad news” (Kushner 1995, 52). Hay cosas que se pueden argüir y discutir y debatir, pero otras son inexorables e inequívocas. Henry bien podría decir, “this, Roy, *this is reality.*”

Sin duda, Kushner hace de ésta una de las ideas centrales de su obra. Es un mensaje cuyo eco está en el epílogo de la obra en voz de Prior y va dirigido tanto a la comunidad LGBT como a la heterosexual: “this disease will be the end of many of us, but not nearly all [...] and we are not going away. We won’t die secret deaths anymore (Kushner 1995, 280). No, el sida no va a desaparecer, pero *tampoco* lo hará la comunidad gay. Hay un eco de la consigna de resistencia gay “we’re here, we’re queer, get used to it.” Para Anne Stockwell, es un rasgo característico de la obra: “Tony Kushner’s epic play *Angels in America* redefined how gays and people with AIDS could be portrayed in drama: not as isolated victims but as robustly spiritual human beings, holy prophets, and profane power players; not disappearing from history but reshaping it” (2003). Para Stockwell se trata del replanteamiento de la figura del homosexual, en tanto que personaje y ente en el imaginario social, a la luz del ejercicio del poder recién adquirido, o mejor aún, reclamado y conquistado. La batalla por el nuevo territorio, por el derecho a los nuevos espacios, tuvo varios frentes, uno de los cuales sin duda fue el cuerpo mismo; o como lo articula Louis: “Nothing deterred us from the task at hand. [...] Exploration. Across an unmapped terrain. The body of the homosexual male” (Kushner 1995, 202).

Ciertamente la obra presenta la erotización del cuerpo, baste como ejemplo la escena de seducción entre Louis y Joe al principio de *Perestroika*. Sin embargo, el tema en sí ya ha sido explorado hasta el cansancio, y no vale la pena ahondar demasiado aquí, salvo en los casos donde difiere del uso común, como por ejemplo, el uso del

cuerpo para exponer al público con sus propios prejuicios ante la homosexualidad. “Kushner’s practice, in *Angels*, of staging sex to confront audiences with their own discomfort has a great deal in common with the strategies of American AIDS activism in the 80s and early 90s. See, for instance, the kiss-ins detailed in [...] Richard Meyer, *Outlaw Representation: Censorship & Homosexuality in Twentieth-century American Art*” (Lioi 2004). No me refiero solamente a escenas “románticas” sino a aquellas abiertamente diseñadas para la confrontación, como la cuarta escena del segundo acto de *Millennium* en la que en paralelo vemos a Roy y Joe en un “fancy (straight) bar” (Kushner 1995, 58) —en la miniserie están en el hotel Plaza— y Louis y un hombre anónimo están en el parque. La escena discurre de forma simultánea: mientras Joe prácticamente le confiesa su lado oscuro a Roy, quien lo escucha como si fuera un sacerdote particularmente perverso, Louis tiene relaciones sexuales con un desconocido en el parque. La secuencia discurre en escena, a la vista.<sup>55</sup> Si no fuera por la ubicación de los actores, bien podría tratarse de una escena de sexo en vivo donde para colmo, el condón se rompe y Louis dice, “Keep going. Infect me. I don’t care. I don’t care” (Kushner 1995, 63). En la miniserie la escena está iluminada de forma que no se ven los genitales, sin embargo los efectos de sonido —el condón, el lubricante, la penetración— son particularmente vívidos. Es decir, ésta no es la típica escena erótica donde los cuerpos hermosos se encuentran mientras la música crece y la imagen se disuelve a negro. No hay forma de evitar la incomodidad y la desazón. De eso se trata: si es una obra gay, entonces hay que ver de qué estamos hablando sin metáforas y sin velos. Además, hay algo de activismo: si uno tiene que ver manifestaciones y

---

<sup>55</sup> Las diferencias de grado de desnudez entre los dos montajes (1993 y 2010) y la miniserie (2003) están descritas en la nota 32 de las páginas 47-48 de esta tesis.

declaraciones de la heterosexualidad en todas partes y tomarlo como algo natural, también hay que hacerlo cuando las haya de la homosexualidad.

Pero éste no es el único uso del cuerpo en la obra. Mientras que la escena de seducción entre Roy y Joe, y de sexo entre Louis y el desconocido es todo menos erótica, paradójicamente Kushner reconquista el cuerpo con sida en una escena que sí es erótica. En la página 86 cité la descripción que Linda Hirshman hizo de la reacción atónita del público ante el cuerpo ulcerado de Prior: un cuerpo expuesto y explorado por Emily, la enfermera, un cuerpo doliente cuyos problemas tanto Belize como el mismo Prior enlistan en una escena simultánea:

BELIZE: You want the laundry list?

EMILY: Shirt off, let's check the...

*(Prior takes his shirt off. She examines his lesions.)*

BELIZE: There's the weight problem and the shit problem and the morale problem.

EMILY: Only six. That's good. Pants.

*(He drops his pants. He's naked. She examines.)*

BELIZE: And. He thinks he's going crazy.

EMILY: Looking good. What else?

PRIOR: Ankles sore and swollen, but the leg's better. The nausea's mostly gone with the little orange pills. BM's pure liquid but not bloody anymore, for now, my eye doctor says everything's OK, for now, my dentist says "Yuck!" when he sees my fuzzy tongue, and now he wears little condoms on his thumb and forefinger. And a mask. (Kushner 1995, 103)

Precisamente este cuerpo vejado es el que Kushner erotiza rompiendo la dicotomía homosexual/heterosexual en una de sus escenas más exitosas: la cópula entre el profeta homosexual que muere de la peste y el Ángel hermafrodita actuado por una mujer. La escena hace que todos y cada uno de los horizontes de expectativas estallen. Cualquier noción de que éste es un momento solemne desaparece en el instante en que la burocracia celestial estropea la anunciación; pero aún es más hilarante, ridículo y fabuloso cuando es el profeta mismo quien exige una razón para la rigidez de su pene

cuando el Ángel se acerca. Ante la pregunta, el Ángel responde, “You are Mere Flesh. I I I am Utter Flesh. Density of Desire, the Gravity of Skin: What makes the Engine of Creation Run? Not Physics But Ecstasies Makes the Engine Run”, palabras que dan principio a la erotización de Prior y la relación sexual entre los dos. El momento más *queer* de toda la escena, aún más que la cópula y sus representaciones, ya sean simuladas o generadas por computadora<sup>56</sup>, es la descripción misma que Prior hace inmediatamente después:

BELIZE: Whoa whoa whoa wait a minute excuse me please. You fucked this angel?

PRIOR: She fucked me. She has...well, she has eight vaginas. (Kushner 1995, 174).

Qué mejor forma puede haber, pues, de reclamar y retomar el cuerpo metafórico — tanto del homosexual como del sida— que las palabras con las que culmina el encuentro entre el Ángel y el profeta después del orgasmo: “the Body is the Garden of the Soul.”

---

<sup>56</sup> El montaje de la cópula ha sido distinto en las tres versiones. Por ejemplo, en 1993, el Ángel aún pendía de cables, por lo que tanto McLaughlin como Spinella fingían un orgasmo simultáneo, ella en el aire, él sobre la cama. Al contrario, en la miniserie (2003), los efectos especiales permitieron que Kirk levitara de la cama, la ropa de ambos desapareciera, y la cópula entre Thompson y Kirk se diera en el aire entre flamas digitales.

## 2.2 “It’s up to you to do the stitching”:

### Benjamin, el lugar de las ruinas y reparaciones en *Angels*

Morning to ye, shipmates, morning; the ineffable heavens bless ye.  
—*Moby Dick*

The rats and the gum and the urine, oh my!  
—Taylor Mac

El segundo apartado del capítulo estará dedicado a explorar otros dos tipos de espacio que catalogan Crang y Thrift, a saber, el espacio concreto de lugar o de sitio (o metonímico) y el espacio de la experiencia. La pareja de críticos refiere que la exploración de los espacios urbanos en las ciencias sociales inevitablemente refiere al París decimonónico que ha fungido tanto como metonimia de la urbanización de la mente así como de la modernidad misma (Crang 2000, 13). “Part of this orientation has been bound up with the figure of the flaneur as a trope for artistic, intellectual and urban practices [...] with its legacy of a masculine gaze, visual consumption, commodified (and, in the sexualised public sphere, feminised) objects, which is still being taken up and reworked” (Crang 2000, 14). Herencia de los siglos XIX y XX, París se ha convertido en la metáfora dilecta para la urbe y la modernidad —lo cual no excluye que algunos teóricos como Edward Soja encuentren la posmodernidad en otras ciudades como Los Ángeles.

Mi interés por esta línea de investigación se encuentra no tanto en las urbes mismas, su representación y su metaforización—pensemos en el posmoderno y fracturado Nueva York que presenta Kushner, o los variados San Franciscos, todos ellos irreales y utópicos, o distópicos, dependiendo la perspectiva—, sino en las

ausencias mismas o las fragmentaciones de dichas urbes. Uno de los pioneros en el estudio de París bajo esta óptica fue Walter Benjamin: “For Benjamin, Paris’s streets served as a mnemonic system, bringing images of the past into the present, both in relation to the ruins of modernity and to his childhood in Berlin. In other words, Paris is one of those cities whose greatness emerges from the interstices of their own ruins” (Crang 2000, 15).

Valdrá la pena estudiar así la devastación urbana e histórica expuesta en *Angels in America*, y la redención que Kushner propone para el pesimismo benjaminiano. Dicha redención es posible a partir del otro espacio, el de la experiencia. La perspectiva melancólica de Benjamin surge de su propia vida, al igual que la visión optimista y luminosa de Kushner; más que posturas teóricas son posturas vitales. Como dice Hannah al final de *Angels*, “You can’t live in the world without an idea of the world, but it’s living that makes the ideas” (Kushner 1995, 278). En la experiencia de las urbes, de la catástrofe, de los padecimientos, de las siete horas que dura la obra, en estos espacios se encuentra la transformación que Kushner busca. Iniciemos, pues, con Walter Benjamin y su legado.

En repetidas ocasiones, Kushner ha mencionado que Benjamin es una fuente importante para su dramaturgia (Vorlicky 1998, 8, 119, 126, 171, 253), y no exclusivamente para *Angels in America*. Kushner comenta acerca de *Caroline, or Change*, del 2004: “Caroline is a woman who loses her mobility. She can’t stop grieving over losses, and, like Benjamin’s angel, her face is turned to the past. She wants to go back, but the terrible lesson of history is that she can’t” (en Goldstein 2003). De la misma manera, Prior y los ángeles quisieran regresar: “it’s all gone too far, too much loss is what they think, we should stop somehow, go back”. Sin embargo, Belize

recuerda la lección: “but that’s not how the world works, Prior. It only spins forward” (Kushner 1995, 178). Caroline, más que Prior, se asemeja al ángel de la historia que Benjamin retrata en su novena tesis sobre el concepto de la historia<sup>57</sup>, pues queda petrificada entre un pasado demasiado doloroso y un futuro incierto y aterrador. David Savran sintetiza la visión de Benjamin de la siguiente forma:

In Benjamin’s allegory, with its irresolvable play of contradictions, the doggedly well-intentioned angel of history embodies both the inconceivability of progress and the excruciating condition of the Now. Poised (not unlike Benjamin himself in Europe in 1940) between the past, which is to say “catastrophe,” and an unknown and terrifying future, he is less a heavenly actor than a passive observer, “fixedly contemplating” that disaster which is the history of the world. His “Paradise,” meanwhile, is not the site of a benign utopianism but a “storm” whose “violence” gets caught under his wings and propels him helplessly into an inconceivable future that stymies his gaze. (1998, 17)

La escena dos del segundo acto de *Perestroika* muestra la llegada del Ángel, quien, en la elaboración kushneriana del ángel de Benjamin, irrumpe en la recámara de Prior Walter. La escena es emblemática, pues une las dos partes de la obra. Durante la

---

<sup>57</sup> La profunda influencia que la novena tesis de Benjamin tuvo sobre *Angels* ya ha sido discutida por varios autores, por ejemplo Borreca, Harries y Savran. Dada su corta extensión, la reproduzco aquí íntegramente:

IX

Mi ala está dispuesta a dar impulso, / *me volvería muy gustoso atrás,*  
 pues si siguiese siendo tiempo vivo / tendría poca fortuna.

-Gerhard\* Scholem, *Saludo del Angelus*

Hay un cuadro de Paul Klee llamado *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues ese aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante *nosotros* aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad. (Benjamin 1940, 310)

\*Scholem es comúnmente conocido como Gershom Scholem, nombre que adoptó cuando emigró de Alemania a Palestina en 1923. Sin embargo nació con el nombre de Gerhard, nombre con el cual Benjamin lo conoció en Munich en 1915. Todas las ediciones de Walter Benjamin consultadas para este trabajo citan al autor del *Saludo del Angelus* como Gerhard Scholem.

primera, *Millennium Approaches*, Prior tiene presagios de la llegada del Ángel. Conforme su enfermedad se agrava, los avisos se vuelven más frecuentes y vívidos, incluyendo un par de heraldos durante el tercer acto, quienes comparten con Prior el nombre, el linaje y el haber contraído una enfermedad mortal (el primero, la peste negra en el siglo XIV y el segundo, la peste bubónica en el Londres de 1665). *Millennium* termina con la irrupción del Ángel, quien dice: "Greetings, Prophet! The Great Work Begins: The Messenger has arrived" (Kushner 1995, 125). Lo que sucede a partir de ese momento es un misterio que no se resuelve hasta *Perestroika*, en la escena en cuestión.

Este instante de acción teatral es tan emblemático, que su imagen se ha usado tanto para la portada de libros como carteles; de forma muy particular, todo lo relacionado con la miniserie de Nichols se ha desarrollado a partir de la toma ilustrada.



(Nichols 2003, Capítulo 4, 28:48)

En ella, se muestra a Emma Thompson como el Ángel y Justin Kirk como Prior Walter; ahora, esta fotografía incluso es la portada de la edición de la obra de teatro. La toma lleva al extremo hiperrealista de la cinematografía norteamericana lo que en el texto y en el montaje Kushner registra a manera de guiños de teatralidad:

*The bedside lamp flickers wildly as the bed begins to roll forward and back. There is a deep bass creaking and groaning from the bedroom ceiling, like the timbers of a ship under immense stress, and from above a fine rain of plaster dust. [...]*

*A sound, like a plummeting meteor, tears down from very, very far above the earth, hurtling at an incredible velocity towards the bedroom; the light seems to be sucked out of the room as the projectile approaches; as the room reaches darkness, we hear a terrifying CRASH as something immense strikes earth; the whole building shudders and a part of the bedroom ceiling, lots of plaster and lathe and wiring, crashes to the floor. And then in a shower of unearthly white light, spreading great opalescent gray-silver wings, the Angel descends into the room and floats above the bed. (Kushner 1995, 124)*

Estas didascalias son las que preceden a la llegada del Ángel al final de la primera parte. La imagen que Kushner busca es casi la de un terremoto: la tierra se cimbra, el edificio cruje, las paredes se quiebran, el techo cae, Prior está despavorido, el Ángel entra triunfalmente. En la segunda parte, Prior le cuenta a Belize lo que había creído un sueño y ahora juzga real. Resulta significativo que lo recuente después del funeral de otro travesti que muere de sida. Al ubicar la plática en la banca de un pequeño cementerio, Nichols lleva al extremo la imaginería de la muerte. Todo esto en su conjunto contribuye a la reelaboración que se hace en la obra no sólo de la tesis novena de Benjamin, sino también de la idea de la ruina benjaminiana. Por esto es emblemática: el Ángel que aparece vuela sobre las ruinas tanto del edificio como del cuerpo mismo de Prior, devastado por la enfermedad. Para David Savran "Kushner's Angel (and her/his Heaven) serve as a constant reminder both of catastrophe (AIDS,

racism, homophobia, and the pathologization of both queer and female bodies...) and of the perpetual possibility of millennium's approach" (1998, 17). De esta forma Savran ubica en la obra la conjunción de los opuestos, utopía y distopía, y ve la posibilidad de redención en *Angels*.

Es interesante cómo el rango de referencias que la obra explora alcanza su envergadura más amplia con el Ángel. Por una parte, la cinematografía de Nichols hace referencias visuales a obras tan disímiles como la Capilla Sixtina y la película *E.T.* de Steven Spielberg: cuando el Ángel toca por primera vez a Prior mientras dice "Heaven here reaches down to disaster/ And in touching you touches all of Earth" (Kushner 1995, 173), ambos extienden el dedo índice y se tocan, recreando imágenes de ambas fuentes. Por otra parte, el texto ofrece contrastes de estilo, desde elevado y poético, hasta práctico y moderno:

ANGEL: The Angel did help him to unearth them, for he was weak of body though not of will.

PRIOR: You cracked the refrigerator, you probably released a whole cloud of fluorocarbons, that's bad for the... the environment" (Kushner 1995, 172).

Y aún más, incluso hace que el final de la gran diatriba del Ángel en contra del progreso provenga de la película *El mago de Oz*<sup>58</sup>: "If you Cannot find your Heart's Desire... In your own backyard... You never lost it to begin with" (Kushner 1995, 179). A lo largo de la obra, Kushner recurre a la mezcla de frases que provienen de otros textos o

---

<sup>58</sup> *The Wizard of Oz* de 1939, dirigida por Victor Fleming y estelarizada por Judy Garland, es probablemente uno de los filmes de mayor peso histórico y cultural en la comunidad LGBT. Luca Prono resume algunos de sus aspectos más importantes:

One of the ways in which pre-Stonewall gay men referred to themselves to let other homosexuals know that they were part of the same group, that of being "friends of Dorothy," precisely built upon a camp reading of such mainstream cultural product as MGM's *The Wizard of Oz*. [...] The plot of *The Wizard of Oz* centers on characters that lead double lives in two different worlds, and its teenage heroine Dorothy, feeling oppressed, longs for a different existence where she can freely express her innermost feelings. Dorothy finally finds this existence in a Technicolor world peopled by a sissy lion, an artificial man prone to tears, and a couple of witches who recall the butch-femme paradigm. (2008, 53)

imágenes de otras fuentes que se encuentran en la memoria popular. Los fragmentos culturales a los que la obra remite conforman, más que un collage, las ruinas de una civilización:

Kushner shows us a whole world of torment opening up on the dark frontiers of American history. His characters are compelled (which compels us) to recall the poverty and racism endured by antebellum slaves and their African-American descendants; to relive the hazardous journey of Jewish immigrants through the stormy waters of the twentieth century; and to recoil from the nightmarish revival of McCarthyism in the politically orchestrated outbreak of mass hysteria and mobilized prejudice in the Age of AIDS. (J. Miller 1998, 67-68)

Recordando lo que dice Walter Benjamin en *El origen del 'Trauerspiel' alemán* (también traducido como *El origen del drama barroco alemán*), encontramos en Kushner lo que podríamos llamar barroquismo americano.<sup>59</sup> Sin embargo no se trata solamente de un uso retórico del lenguaje, sino de una metodología de composición dramática. Apunta Benjamin:

muy por encima de las reminiscencias de la Antigüedad, se imponía con [pintar nacimientos entre ruinas] un sentimiento estilístico actualísimo. Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca. Pues es común a aquella poesía la acumulación incesante de fragmentos sin idea rigurosa de un propósito, junto a la adopción de estereotipos para su realce, a la espera permanente de un milagro. En este sentido, como un milagro tuvieron que considerar los literatos barrocos la obra de arte. Y si, por otra parte, dicha obra se les anunciaba como calculable resultado de la acumulación, ambas cosas no son menos conciliables que la anhelada 'obra' milagrosa con las más sutiles recetas teóricas presentes en la conciencia de un alquimista. (1928, 397)

Benjamin identifica claramente la importancia que tienen los fragmentos en el drama barroco alemán, y cómo su disposición parece no obedecer a ningún principio lógico de

---

<sup>59</sup> Ciertamente es un barroquismo el exceso verbal de Kushner, ya que lo que más frecuentemente encontramos en la estilística del teatro norteamericano es moderación lingüística; pensemos en O'Neill, Miller o Mamet. La excepción más renombrada es, por supuesto, Tennessee Williams, con quien Kushner comparte tanto la homosexualidad como la extracción sureña —el primero de Mississippi, el segundo de Louisiana.

sistematización, “parecen ordenados arbitrariamente” (1928, 407). Encontramos el mismo caos conceptual y de imágenes en *Angels*. Esta escena, sin embargo, también es una elaboración del *Trauerspiel*, pues si en el drama alemán se espera permanentemente un milagro, Kushner integra el milagro como un fragmento más dentro del caos ruinoso que es su visión de la historia. El Ángel mismo es el fragmento más disonante dentro de la obra, la pieza más extraña dentro del continuo finisecular; y si en el barroco alemán el milagro esperado es la propia obra de arte, en *Angels* el milagro esperado es el fin del caos y de la ruina acumulada, la tranquilidad posterior a la tormenta que emana del paraíso.

Benjamin se vale de una sofisticada elaboración del concepto de alegoría para analizar el *Trauerspiel*. Ya que desde su propio título, *Angels in America, a Gay Fantasia on National Themes*, la obra anuncia connotaciones alegóricas, vale la pena seguir el mismo camino para profundizar en la figura del Ángel que visita a Prior, pues este ángel se identifica como el mensajero que ha llegado, pero extrañamente es un ángel muy deficiente. Pese a lo sorprendente y sobrecogedora que puede ser la escena, ésta se resuelve pronto en farsa —recurso brechtiano de distanciamiento humorístico para evitar la banalidad sentimental— pues muy pronto el Ángel se da cuenta que no puede continuar con su discurso de anunciación ya que Prior no ha tenido los sueños que le revelarían dónde se encuentran escondidos sus utensilios proféticos: al parecer, el cielo es tan burocrático, ineficiente y desorganizado como la tierra. Después de resolver estos problemas prácticos, el Ángel seduce a Prior; en seguida le explica la naturaleza sensual del cielo, la historia de la creación de los ángeles y los seres humanos; y finalmente lo recrimina por el abandono de Dios, todo esto antes de pronunciar su mensaje: “YOU MUST STOP MOVING!” (Kushner 1995,

178). Prior le repite la misiva a Belize, y después el Ángel, presionando el libro contra el pecho del profeta, lo llama “Vessel of the BOOK now: Oh Exemplum Paralyticum: On you in you in your blood we write have written: STASIS! The END” (Kushner 1995, 180).



(Stephen Spinella como Prior y Ellen McLaughlin como el Ángel. Foto: Joan Marcus)

El mensaje es francamente extraño, tanto por insólito e inesperado como por irrealizable. Lo segundo queda claro en la obra misma. Belize dice: “You better fucking not flip out. This is not dementia. And this is not real. This is just you, Prior, afraid of what’s coming, afraid of time. But see that’s just not how it goes, the world doesn’t spin backwards. Listen to the world, to how fast it goes” (Kushner 1995, 181). En efecto, el mundo sólo gira hacia adelante, no hay marcha atrás. La imposibilidad de su realización es obvia, el deseo de Prior de llevarla a cabo no es más que eso, un deseo, quimérico e imposible.

Lo primero —lo insólito del mensaje—, en cambio, no es tan claro. ¿Qué tipo de mensaje es éste? ¿Qué clase de aparición celestial se toma la molestia burocrática de venir de tan lejos con un mensaje que parece tan inútil y poco pertinente como “que nadie se mueva”? Tal mensaje solamente se puede entender a partir de los dos textos benjaminianos que he mencionado. Conforme a la novena tesis de la historia, entendemos a qué se refiere este deseo de inmovilidad: al fin de la tempestad, el fin de la historia, y la posibilidad del regreso al inicio, como dice el verso de Scholem que cita Benjamin “*me volvería muy gustoso atrás*” (1940, 310). Desde la perspectiva histórica en la que Kushner escribe, es entendible el sentimiento: se trata del deseo del regreso a tiempos anteriores al sida, antes de la peste, antes de la homofobia y el ostracismo intensificado de los ochenta.

Sin embargo, resulta aún más interesante verlo a través de la óptica de la alegoría benjaminiana. Según dice, los románticos enaltecieron al símbolo como el elemento artístico capaz de producir emociones poderosas, iluminar repentinamente lo oscuro, y adueñarse de todo nuestro ser. Para los románticos (y en consecuencia, para nuestra época) la alegoría no es más que una figura retórica menor, una ilustración, una personificación de una idea. Sin embargo, Benjamin argumenta la importancia que tuvo para el periodo barroco, pues la alegoría reina en el mundo mutable, permanece en el cruce entre la naturaleza y el tiempo, donde la materia, especialmente la materia —ya sean cuerpos vivos o construcciones culturales— padece inexorablemente el paso de la historia:

Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se

plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera. Y, si es cierto que ésta carece de toda libertad ‘simbólica’ de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no sólo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica propia de un individuo. Éste es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer. A mayor significado, mayor sujeción a la muerte, pues sin duda es la muerte la que excava más profundamente la dentada línea de demarcación entre la *phýsis* y el significado. (Benjamin 1928, 383)

El proceder alegórico es el del melancólico saturnino, el de la erosión de los años que destruye y desarticula la integridad del individuo o la cosa, y así, con tan sólo el resto o el fragmento (que ya no son ni el individuo ni la cosa) revela paradójicamente la verdad de lo que eran: la muerte. Por esto, para Benjamin, la alegoría más representativa en términos individuales es la calavera y en términos culturales es la ruina.<sup>60</sup> La ruina cobra particular interés, pues es un objeto creado, y por tanto es un fragmento altamente significativo, y para Benjamin, la mejor creación del barroco.

¿Qué es, pues, este mensaje de quietud y anquilosamiento sino, a fin de cuentas, un mensaje de destrucción? ¿Qué otro ángel puede aparecérselo a Prior, este hombre enfermo de sida, arruinado entre las ruinas, sino el ángel de la muerte? Tal como lo apunta Martin Harries, el primer ángel del que se habla en la obra (salvo los del título mismo) es el de la lesión del sarcoma de Kaposi que Prior le muestra a Louis (1998, 185), ya que, refugiándose en un juego de palabras, lo describe como “the wine-dark kiss of the angel of death” (Kushner 1995, 27). En la alegoría benjaminiana, la muerte nunca está muy lejos, y es evidente que en una obra sobre la epidemia del sida, tampoco lo estará. Prior abiertamente le dice al Ángel en tono de pregunta, “Stop

---

<sup>60</sup> Los escombros de las torres gemelas —vislumbradas entre polvo y cenizas— figuran entre las ruinas norteamericanas más emblemáticas.

moving. That's what you want. Answer me! You want me dead" (Kushner 1995, 179) y aunque no esté en el texto publicado, tanto en el montaje neoyorquino del 2010 como en la miniserie, el Ángel responde, "Yes... no, no... yes."<sup>61</sup>

Para Walter Benjamin el emblema alegórico por excelencia es la calavera; en *Angels in America*, la alegoría o la metonímia recurrente de la muerte es precisamente el ángel. El ángel es la imagen corporal de la ruina, del fragmento, de lo que vivía y sobre lo que pasó la historia y queda como resto, pues a diferencia de las tradiciones religiosas de las que proviene, los ángeles en *Angels* son seres abandonados y olvidados: "[God] began to leave Us! Bored with His Angels, Bewitched by Humanity, In Mortifying imitation of You, his least creation, He would sail off on Voyages, no knowing where. Quake follows quake, Absence follows Absence: Nasty Chastity and Disorganization" (Kushner 1995, 176-177). Más aún, en la segunda escena del quinto acto de *Perestroika*, cuando Prior sube al cielo para devolver la profecía, Kushner escribe que el Paraíso se parece a San Francisco, pero en ruinas: "*Heaven looks mostly like San Francisco after the Great 1906 Quake. It has a deserted, derelict feel to it, rubble is strewn everywhere*" (Kushner 1995, 252). Para la miniserie, Nichols decidió filmar el cielo literalmente entre las ruinas romanas de la Villa Adriana, cerca de Roma, y optó por tomas en blanco y negro<sup>62</sup>, a excepción del color rojo para el puente Golden Gate y la túnica que usa Prior, semejante a la que usó Charlton Heston representando a Moisés en la película *Los diez mandamientos* —los fragmentos bíblicos también son fragmentos hollywoodenses.

---

<sup>61</sup> No hay que soslayar que Roy, el otro enfermo de sida, también es visitado por su propio ángel de la muerte —Ethel Rosenberg—, e inclusive dice, "Nobody... with me now. But the dead" (Kushner 1995, 222).

<sup>62</sup> Como ya mencioné en la página 39, es un tributo a *Stairway to Heaven* de los directores Michael Powell y Emeric Pressburger.



(Nichols 2003, Capítulo 6, 2:25:09).

De esta forma, el San Francisco celestial se confunde con las ruinas mediterráneas en una extraña versión del paraíso. Para Mauro Giori, la elección de la Villa Adriana tiene que ver con guiños al público sobre la apertura sexual que se experimentaba en tiempos romanos y con una referencia indirecta a la novela *Memorias de Adriano* (1951) de Marguerite Yourcenar (2010, 205). Enseguida, sin embargo, menciona la importancia de que en estas imágenes se lea a un Benjamin inscrito en un teatro de contracultura kushneriana:

In ogni caso, Villa Adriana diviene strumento di una scelta che potremmo definire a buon titolo controculturale e il cui significato può essere colto appieno solo collocandola sullo sfondo della riflessione sulla storia che innerva l'intero dramma e che viene condotta sulla falsariga delle Tesi di filosofia della storia di Benjamin. Va ricercato qui il senso più autentico del teatro militante di Kushner: dichiarare l'impossibilità della conservazione, e l'inevitabilità del susseguirsi di ascese e declini, trasformazioni e rivoluzioni, è anzitutto una presa di posizione antirepubblicana e, in particolare, antireaganiana. (Giori 2010, 206)

Ya que Prior ha devuelto su túnica y su libro, pide al consejo de ángeles que lo

bendigan. Una vez más, el Ángel habla desde la muerte:

ANGEL: Look up, look up, / It is Not-to-Be Time. / Oh who asks of the Orders  
Blessing / With Apocalypse Descending? / Who demands: More Life? /  
When Death like a Protector / Blinds our eyes, shielding from tender nerve  
/ More horror than can be borne. / Let any being on whom Fortune smiles /  
Creep away to Death / Before that last dreadful daybreak / When all your  
ravaging returns to you / With the rising, scorching, unrelenting Sun: /  
When morning blisters crimson / And bears life away, / A tidal wave of  
Protean Fire / That curls around the planet / And bares the Earth clean as  
bone. (Kushner 1995, 266)

La muerte es protectora, la muerte es para los afortunados que pueden valerse de ella y huir del horror de la supervivencia y sufrimiento cotidiano. Cuando afirmé que el mensaje era insólito, me refería a que los ángeles no deberían ser tan ineficientes, burocráticos y deprimentes, su mensaje debería ser gozoso y esperanzador; sin embargo, los ángeles de Kushner provienen del imaginario de Benjamin y no pueden ser sino ángeles desangelados:

El ángel que visita a Prior Walter lo conduce a la realidad del paraíso (“¡idéntico a San Francisco!”), celebra el frágil humano), donde cunde la desilusión entre los demás ángeles, una raza más bien desilusionante, amén de desilusionada. Las profecías del milenio se anuncian y, curiosamente, prueban ser *menos* que profecías, realidades. El entretejido de la noción de Perestroika nos recuerda a la vez el equivocado, por fracasado, anuncio de un socialismo democrático, y nos cuestiona si contamos con algo mejor que “las antiguas y bellas” teorías sobre lo que el mundo podría ser si se cumplieran, no lo que es indefectiblemente en la práctica. (Michel 2006, 312)

Sin embargo, como he dejado entrever, Kushner es un optimista que apuesta por la vida; por ello Prior devuelve el libro profético y se rehúsa a ser profeta, pues descubre cuán errada es la idea de los ángeles. Si todo es para la muerte, la única experiencia que vale la pena es la vida misma, pues es la única que representa diferencia alguna. De esta forma Kushner le da vuelta al pesimismo benjaminiano, a sabiendas de que no hay principios universales que le den sentido a la vida, y a sabiendas de que la

experiencia misma del vivir puede ser terrible, agonizante y violenta:

PRIOR: But still. Still.

Bless me anyway.

I want more life. I can't help myself. I do.

I've lived through such terrible times, and there are people who live through much much worse, but... You see them living anyway. When they're more spirit than body, more sores than skin, when they're burned and in agony, when flies lay eggs in the corners of the eyes of their children, they live [...] We live past hope. If I can find hope anywhere, that's it, that's the best I can do. It's so much not enough, so inadequate but.... Bless me anyway. I want more life. (Kushner 1995, 266-67)

El mundo puede ser desolador, sin embargo, vale la pena vivir en él y luchar por él, por efectuar cambios en él... si no, dice Kushner, no hay razón para levantarse en las mañanas (Blanchard 1994). Solamente a través de la esperanza se puede hallar consuelo. Sin embargo, no se trata de una esperanza ingenua y pueril, sino de la que ha confrontado el dolor y las exigencias de la vida misma, lo que Kushner llama “pessimism of the intellect, optimism of the will” (en Cunningham 1994, 73). En el mundo finisecular, el sida es uno de los padecimientos que conducen a la experiencia de la esperanza con tal carácter. Dice Kushner:

This is the paradox of AIDS. It is without a doubt one of the greatest calamities ever to befall the human race, and yet such is our species' penchant for learning and understanding, such I believe is our hunger for progress, that even calamity is read, deciphered, parsed, and becomes, in the process, constructive. When you talk with HIV-infected people, they will frequently tell you, while expressing incredulity and embarrassment at doing so, that their lives have in some ways changed for the better since the incipience of their health crises. It is too simple to dismiss such statements as compensatory denial... The struggle against AIDS teaches us death, if faced, can be transformed; even cruel, unjust death can be transformed into a resource for the living, of a coming into justice and power. (en Blachard 1994)

El optimismo que permea *Angels* es, a la postre, un mensaje de buena voluntad para darnos valor en las tareas de resarcir daños y agravios que nos infligimos unos a otros, remendar el deshilachado tejido social y reconstruir el mundo derruido. Poco a poco ha

de lograrse, como Harper lo ve en su sueño:

HARPER: But I saw something only I could see, because of my astonishing ability to see such things:

Souls were rising, from the earth far below, souls of the dead, of people who had perished, from famine, from war, from the plague, and they floated up, like skydivers in reverse, limbs all akimbo, wheeling and spinning. And the souls of these departed joined hands, clasped ankles and formed a web, a great net of souls, and the souls were three-atom oxygen molecules, of the stuff of ozone, and the outer rim absorbed them, and was repaired.

Nothing's lost forever. In this world, there is a kind of painful progress. Longing for what we've left behind, and dreaming ahead.  
(Kushner 1995, 275)

Las palabras de Harper, en lo que esencialmente es la última escena de la obra antes del epílogo, son una transformación y evolución optimista de la visión benjaminiana de la historia. La mirada ya no se dirige hacia el pasado con pavor ante la catástrofe que se acumula sino con cierta nostalgia de lo que se deja; y el futuro no se vive como algo incierto y aterrador, sino como motivo de ensoñación y esperanza.

### 2.3 “*What you love will take you places you never dreamed you’d go*”:

#### Dialéctica, ambivalencia y empatía para el cambio social en Kushner

Let him be, I say: and Heaven have mercy on us all—Presbyterians  
and Pagans alike—for we are all somehow dreadfully cracked  
about the head, and sadly need mending.  
—*Moby Dick*

That’s the problem with America, there is a lack of “dandy.” The dandy is like Quentin Crisp, with the little hat tilted off to the side, and the three-piece suit, and the cane, and he’s got the ascot right around the neck, and the little flower in the lapel... and he’s got a dusty toupee and five teeth. And I don’t say that in a mean way! Because I truly believe that dandies are our connection to the higher universe. I believe that because they believe wholeheartedly in beauty, but not at all in perfection. And I can relate.  
—Taylor Mac

En este tercer apartado se explorarán las últimas dos categorías espaciales que catalogan Crang y Thrift, por una parte los espacios de agitación, convulsión y movimiento, y por otro los espacios de la escritura. Los primeros parten de una narrativa paradójica en los trabajos de autores como Bauman, Harvey, Jameson y Virilio, donde el tiempo y el espacio se comprimen dadas las crecientes velocidades de comunicación y desplazamiento. Es decir, los lugares se acercan unos a otros en tiempo y por lo tanto (he ahí la paradoja) el espacio importa más en tanto las distancias se tornan más irrelevantes (Crang 2000, 17). Esta modernidad acelerada conduce, por un lado a una claustrofobia mediática, según Virilio, y por otro lado a una globalización donde se acendran temas identitarios:

The narrative of globalisation seems to be one around which it is easier to gather counter-memories and minoritarian themes, and for four reasons. First, globalisation produces a much greater propensity to play on and with difference. Since borders are crossed so often in this world, issues like identity become more rather than less important [...] Second, it is much easier to see that globalisation is not a total geographical makeover. It is a process passed on networks which only go so far and so fast. Cultures stop, meet, mix, eddy, set off again. Globalisation is a space of cultural

wanderings amongst cultures increasingly likely to wander. Third, globalisation is leading to the increasing questioning of fixed 'national' cultures [...] Fourth, globalisation has produced a host of spatial metaphors. These metaphors of longing and belonging tend to be 'open', based on 'points of encounter', 'contact zones', 'borderlands' and 'hybridity', (Crang 2000, 18-19)

En cierta medida, el primer capítulo —especialmente la tercera sección— sirvió para explorar el desarrollo de *Angels* durante sus veinte años de vida en un mundo que se ha globalizado; sin embargo, vale la pena revisar que otros ejercicios de poder hay en tal experiencia globalizada. Por otra parte, también se debe revisar en qué medida enfrenta Kushner —en tanto que artista y autor dramático— este mundo reducido que plantea Virilio (2006, 90).

El otro espacio a explorar, el espacio de la escritura, es el lugar óptimo para analizar no sólo la propuesta estética y artística de Kushner, sino también la influencia, tanto política como estética, que ha ejercido sobre otros autores, pues finalmente es ahí donde se ejerce el poder de la escritura. Debo dejar claro que este último rubro, el del espacio de escritura, es en el que más me alejo de lo que Crang y Thrift postulan. Para ellos, este espacio tiene que ver, por una parte, con la escritura performativa derridiana —es decir con potenciar el juego semiótico a través del poder comunicativo de los intertextos—, por otra parte, con el propósito de Judith Butler de movilizar el discurso como un juego de sustituciones, y por otra parte más, con la idea literaria de hacer del lenguaje un performance —idea encontrada en Sterne, Joyce, Beckett, Creeley, etc. (Crang 2000, 23). De ninguna manera me acerco a estos postulados, sino que me mantengo de forma muy tradicional en el campo de la actividad del autor como agente que labora en un espacio artístico y cultural. Ahí, en el espacio teatral, es donde sitúo a Kushner y desde donde lo juzgo.

Para ser justos, el propósito del teatro no es cambiar la vida de las personas ni mejorar el mundo. El teatro es primordialmente una forma de entretenimiento, o por lo menos eso afirma Kushner:

As long as it's got good people behind it, then it can do what it's supposed to do—be a sophisticated, complex form of entertainment. I think that too often people make the mistake that, if there's a political voice, they think of it as a tool of non-theatrical consequence. It's not. It's a play. (Stranzl 2002)

Si bien en principio la postura de Kushner es cierta, habría que tomarla con pinzas. ¿Qué tan válida es dicha afirmación —por lo menos para este dramaturgo en particular— cuando todas sus obras no sólo tienen un carácter político, sino que aparentemente buscan como mínimo abrir espacios públicos de discusión sobre temas urgentes que interesan a varios sectores sociales? Me parece que Kushner se escabulle —con justa razón— de la crítica más perversa tras la excusa del entretenimiento, pues no desea ser juzgado por razones que no sean estrictamente artísticas. Sin embargo, bien sabe que el cambio social sí es uno de los objetivos de su teatro, aunque éste quede en gran medida fuera de su control.

Hablar de Kushner y del teatro político en la misma oración es hoy un lugar común. Hace dos décadas, Frank Rich ya había tipificado al dramaturgo de forma sucinta: “Some visionary playwrights want to change the world. Some want to revolutionize the theater. Tony Kushner, the remarkably gifted 36-year-old author of *Angels in America*, is that rarity of rarities: a writer who has the promise to do both” (Rich 1992). El cambio irreversible que Kushner ha efectuado en el horizonte teatral de los Estados Unidos es un hecho contundente. La dramaturga Sarah Ruhl —*Eurydice* (2003), *In the Next Room, or the Vibrator Play* (2009)— sostiene:

I think because we're a young country our drama has less of that sense of exploding history than other countries. I think Tony Kushner made people

feel that going to the theater was a way of engaging in this incredible aesthetic, political, civic, historical event, and a historical event that was also highly of the moment. I think he influenced younger playwrights a great deal and taught us not to be afraid of epic or of language. Certainly I took courage from him when I decided to write a play—*Passion Play*—in three acts and three historical epochs. (en Healy 2010c)

Kushner no sólo ha inspirado nuevas voces —como al ganador del Pulitzer Doug Wright, autor de *I Am My Own Wife* (2004)— sino también ha indicado hacia dónde debe ir el debate público en el teatro, como lo demuestra Lynn Nottage quien también ganó el Pulitzer por *Ruined* (2009), una obra sobre un grupo de mujeres orilladas a la prostitución por la guerra en el Congo. Nottage declara, “Tony emboldened me and others to try to tell epic stories and truths through the marginal voices in history [...] He taught writers how to handle political content without being didactic and to handle difficult subjects without putting people to sleep” (en Healy 2010a).

Una de las razones por las que Kushner ha logrado tener tal influencia en el mundo teatral probablemente sea la misma por la que sus obras adquieren tal potencia al salir al espacio social, es decir, la honestidad con la que las escribe y el cuidado que pone en que su público se interese en ellas:

You should write to make an entertaining evening of theatre. As I understand entertainment, entertainment is about thinking and being challenged as much as it [is about] being tickled or scintillated. The most entertaining thing is for the truth to be revealed. When you sit down to write a play, your best bet politically is to write a play not in the hopes of doing that, but to do your best job to make the dialectic that you are engaging with to stand up on its own two legs in front of an audience, and that from that all sorts of effects may follow. It's not your job to know what those are. (Young 2006)

Oskar Eustis, director artístico del Public Theatre de Nueva York comenta sobre Kushner: “his huge subject now is how do you actually change the world. How do you chart a course that is pragmatic on strategy and yet uncompromising on principle?”

(Jones 2009). Sin duda alguna, cubrir la brecha no es fácil, especialmente si se trata de no caer en polarizaciones caricaturescas o generalizaciones banales. Cada decisión en el proceso creativo resulta clave para el éxito del trabajo artístico. Por ejemplo, cómo reconciliar el idealismo político con el pragmatismo de la vida diaria, éste es probablemente uno de los aspectos que Kushner más cuida y por lo que tarda tantos años en escribir sus obras. Jeremy McCarter refiere el resultado de esta labor política y teatral de la siguiente forma:

Kushner isn't a pamphleteer: he doesn't claim that Marx or anybody else has the answers. In fact, he is the leading playwright of the 21<sup>st</sup> century for the precise reason that nobody does a better job capturing the sensation that there are no answers anymore: that modern life means feeling your way instead of relying on one big theory, trying to keep a handle on an overbooked, hyperconnected, overwhelming world. (2009)

La dialéctica ideológica que presenta el dramaturgo y la incertidumbre sobre las respuestas a los problemas sociales son características que hacen del teatro kushneriano a la vez sugerente, atractivo e intelectualmente desafiante.

El origen de la veta social de Kushner se dio en su juventud. Hijo de un judío marxista, creció en el sur de los Estados Unidos durante la lucha por los derechos civiles afroamericanos, rodeado de fuentes de inspiración, convencido de que el mundo podía mejorarse a través del trabajo en conjunto, y de que hay buenas razones para la lucha política (Conan 2011). Esta visión optimista se ve reflejada precisamente en la obra semi-autobiográfica *Caroline, or Change*, en la que según el propio Kushner se ilustra uno de los últimos casos en que la democracia norteamericana tuvo un logro importante. “I don't see how anyone can read that history and then turn their back on the system—how anyone can think it's not important who our justices are, who the president is, who's in Congress” (Kushner en Greenman 2003). Evidentemente, algo que Kushner

busca propiciar con sus obras es que su público se involucre en el proceso político. Es esencial que “el pueblo” no ceda el poder de decisión que tiene, ni su voz al exigir cambios para el progreso social: “These things, these ideas, these decisions, these elections really do transform people's lives. We're seeing it now, every day: For gay people, the overturning of the sodomy laws is immensely significant.<sup>63</sup> It's why I think politics is so extraordinary.” (Kushner en Greenman 2003)

A diferencia del mundo en el que el dramaturgo creció, el horizonte político hoy en día es mucho más siniestro; dice:

I actually feel sort of sorry for people who are coming of age right now, when I think the situation, while not in any way hopeless, is a great deal grimmer than it used to be. And it's been a long time since there's been anything resembling a kind of a large-scale, you know, I mean, a truly national or globally successful political movement that really convinces people that hope is not simply, you know, a pipe dream and that there's the possibility of—that the possibility of change exists. (Kushner en Conan 2011)

Sin embargo, esto no significa ni que ceda en su lucha, ni que no exista posibilidad de cambio alguna. El progreso puede ser lento, pero existe. La vida misma de Kushner lo demuestra. En 1998, cuando conoció a su futuro esposo, Mark Harris, el matrimonio gay no era tema de discusión. En 2003, la pareja hizo historia cuando el *New York Times* anunció su ceremonia de compromiso en la página de votos: fue la primera vez que se reportaba tal cosa acerca de una pareja homosexual. Cuando se casaron legalmente en Provincetown, Massachusetts, en 2008, nadie hizo alharaca. No hubo

---

<sup>63</sup> Habría que considerar la legislación sobre la sodomía en los Estados Unidos como un índice de los tiempos paralelo al desarrollo de *Angels*. En 1986, en el caso *Bowers v. Hardwick*, 478 U.S. 186, la Suprema Corte avaló con un voto 5-4 la constitucionalidad de una ley de Georgia que criminalizaba el sexo oral y anal en privado entre adultos cuando se realizaba entre hombres. Este caso validó las leyes estatales sobre sodomía durante los siguientes 17 años, hasta el caso *Lawrence v. Texas*, 539 U.S. 558 en el 2003 —el caso del que habla Kushner en la cita. En esta ocasión el voto fue 6-3 a favor de derogar esa ley en Texas, y por extensión, todas las leyes sobre sodomía restantes en Estados Unidos—catorce estados en total, la mayoría en el “sur profundo” norteamericano.

invitados. Ni siquiera escribieron sus propios votos. Harris comenta: “the meaningful part of it was walking into a government institution and having them be perfectly cool about giving us paperwork to fill out, just like any couple, and doing it” (en McCarter 2009). Recientemente, el 26 de junio de 2013, la Suprema Corte de Justicia emitió su veredicto sobre dos casos en los que puso a consideración la constitucionalidad de dos leyes que conciernen al matrimonio gay: la anulación de éste en California, conocido como “Prop 8”, y DOMA —Defense of Marriage Act— legislación de 1996. En el caso de “Prop 8”, la Corte decidió que el referéndum que puso alto a los matrimonios gay en el estado de California carecía de fundamentos legales. En el caso de DOMA, la Corte acordó que era inconstitucional que el gobierno federal negara derechos federales a los matrimonios homosexuales reconocidos y avalados por los gobiernos estatales. Aunque claramente es un avance, esto no significa que la lucha por el matrimonio igualitario en los Estados Unidos haya terminado.

Aunque Kushner acepta que las obras pueden tener una incidencia social directa, medirla es una cuestión muy distinta. “Whether *Angels* had that [political and social] impact, I don’t know. I try not to know. The effect can be indirect, like a dream. [But] you have to believe that your work would have an effect, or why would you do it?” (Kushner en Hirshman 2010). Parecería entonces que si bien el teatro —el de Kushner por lo menos— está hecho *para* entretener, también está hecho *porque* puede efectuar algún cambio político. Cuánto de estos cambios en el espacio social se debe al teatro de Kushner, y en particular a *Angels*, es una pregunta imposible de responder. Decir que todos los cambios se deben al teatro es evidentemente falso; decir que ninguno de ellos es nulificar la existencia y el impacto de la obra —una de las más importantes del fin del siglo xx norteamericano. Una respuesta más juiciosa es contestar que lo que se

debe de los cambios al teatro es poco, muy poco, solamente aquello en lo que las obras participan acumulativamente del cambio de conciencia, del cambio de temperamento cultural, del cambio generacional a través de la influencia colectiva de los medios y las expresiones artísticas. En este trabajo he intentado detallar específicamente la vida de *Angels*; no sólo cómo se ha visto afectada por el paso del tiempo, sino cómo ha afectado a los tiempos mismos, a su público, a otros creadores que, a su vez, tienen influencia sobre sus públicos. Sin embargo, documentar tales efectos con certeza es imposible, tanto como documentar los caprichos de millones de espectadores. Lo más cercano sea tal vez observar cómo se ha recibido la obra en sí fuera de los circuitos teatrales tradicionales; en estos espacios es obvio que la obra ha tenido que ir ganando terreno. Por ejemplo, en 1996, después de que un artículo cuestionó si la comunidad de Charlotte, N.C. estaba lista para ver *Angels*, se desató lo que algunos llamaron una “guerra santa,” (Healy 2010a). “Public officials in Charlotte threatened to jail the actors in *Angels*, and the management at the publicly owned theater told the company it would cancel its access to the building. Finally, a state judge ordered the show to go on” (Hirshman 2010). En 1999 el Festival de Shakespeare de Texas perdió \$50,000 dólares por haberla montado; mientras que en Rumanía, grupos de la Iglesia ortodoxa intentaron detener el montaje de *Angels* en Bucarest e inclusive amenazaron de muerte al elenco y los trabajadores del teatro Nottara (Sova 2004, 4). A pesar de ello, más de una década después, la obra tuvo su reestreno neoyorquino al mismo tiempo que la obra tenía corridas en Denver, Colorado; Salt Lake City, Utah; y Bloomington, Indiana.

That a play involving a gay Mormon and his drug-addicted wife is being produced without public fuss one mile north of the headquarters of the Mormon Church in Utah’s capital underscores how times have changed since *Angels* reached Broadway. That same year the portrayal of gay lovers dealing with AIDS in the Tom Hanks film *Philadelphia* was a cultural

milestone. Today the gay parents with an adopted daughter are central to ABC's Emmy-winning comedy *Modern Family*. (Healy 2010a)

Claramente, la influencia que *Angels* ejerce no se limita a los Estados Unidos; el cambio político es una fuerza que impulsa montajes también en el extranjero:

Il va sans dire enfin que ce n'est pas tout à fait par hasard si Warlikowski le Polonais monte en 2007 une pièce où l'homophobie, l'antisémitisme et le conservatisme religieux sont des sujets majeurs. Ses six heures de rêve ne sont pas un "bel objet" mais un fer rouge au coeur de la réalité de son pays. (Solis 2007, 21)

Claramente Warlikowski, del mismo modo que Kushner, es un artista que concibe la acción social como el propósito del teatro, y por ende, del arte. Esto lo discuten Kushner y Susan Sontag en una conversación donde ella expresa su malestar con la cultura contemporánea, la promoción de la violencia y la constante des-sensibilización que sufrimos:

It's perfectly possible for people to be lovingly attached to their families and appreciate beauty in art and also be capable of unimaginable cruelty and bestiality. So we have to be very suspicious of sentimentality and of 'niceness.' [...] We live in a culture, high and low, which is committed to desensitizing us. Evoking sentimental responses, maybe. But still, making us heartless. (Sontag 1995, 173)

Parecería que sufrimos de un tipo de esquizofrenia social que ha escindido nuestra capacidad para relacionarnos humanamente. Paul Virilio argumenta algo similar en *Ciudad pánico: el afuera comienza aquí* (2006), donde identifica dos movimientos. Por un lado, partiendo de su propia claustrofobia y asma, reconoce que dada la velocidad a la que el mundo va, a la que nos podemos transportar, a la que ya sabemos lo que está sucediendo ahora mismo en otras partes, en fin, dada esta velocidad, reconoce que el mundo globalizado se está haciendo cada vez más y más pequeño. Por otro lado, el asalto mediático ha alcanzado un grado tal que "el espectador es sometido ya no a la reproducción de las imágenes estereotipadas de las que nos hablaba Benjamin, sino a

la alucinación colectiva de la *imagen única*, teatro óptico de un panorama terrorista giratorio”, lo que deja por tanto al pánico como el síntoma de lo que llama el “acordonamiento del imaginario,” el “gran encierro” (Virilio 2006, 90). En pocas palabras el mundo no es mundo sino una cárcel, y la celda es cada vez más estrecha, los barrotes se aproximan, y el techo es cada vez más bajo.

Por las mismas razones, para Sontag, el arte ahora tiene una responsabilidad capital, que es contrarrestar el efecto acumulativo de la cultura mediática y globalizada:

There is a deeper education of the heart which, I believe, the art of our time that means to be serious ought to promote [...] So art is partly thrown back to doing something which we would never have imagined in the past. We would have thought that keeping alive the capacity to be serious, or the capacity to feel, was taken care of or guaranteed by other things in the culture. But it isn't. Not anymore. (Sontag 1995, 173)

Kushner, por su lado, no podría haber dejado más clara su propuesta, en tanto la segunda parte de *Angels in America* se titula *Perestroika*, es decir reconstrucción. La obra termina con las palabras del profeta, Prior, quien ha decidido, contra toda recomendación celestial, quedarse en la tierra:

PRIOR: This disease will be the end of many of us, but not nearly all, and the dead will be commemorated and will struggle on with the living, and we are not going away. We won't die secret deaths anymore. The world only spins forward. We will be citizens. The time has come.  
Bye now.  
You are fabulous creatures, each and every one.  
And I bless you: *More Life*.  
The Great Work Begins. (Kushner 1995, 280)

Este final bien puede pasar por una palmadita de gratitud al público que ha sobrellevado las siete horas de la obra, si es que el actor le da esa intención. Sin embargo una mejor lectura debe tomar las palabras como un discurso que nos invita a la reflexión y la acción. El profeta nos lanza de regreso al mundo transformados y con una misión. “Prior's closing lines, as reproofing and hortatory as the Rabbi's and the

Bolshevik's, include us in order to challenge us" (Solomon 1998, 132). Esa misión es de naturaleza práctica y cuenta con un objetivo claro: "We won't die secret deaths anymore ... We will be citizens." El gran trabajo que apenas comienza es el de conquistar ese espacio negado, esa identidad truncada: el de la ciudadanía real, con derechos plenos. La obra empieza con identidades claras (judíos, mormones, gays, heterosexuales, blancos, negros, hombres, mujeres), pero termina cuestionándolas todas, complicándolas todas. Así es como Kushner supera los problemas de los grupos minoritarios y plantea las soluciones en términos generales, humanos:

PRIOR: I wish you would be more true to your demographic profile. Life is confusing enough. (Kushner 1995, 236)

BELIZE: And all the deities are creole, mulatto, brown as the mouths of rivers. Race, taste and history finally overcome. (Kushner 1995, 210)

Las minucias académicas sobre las identidades no importan; Kushner las trasciende: al no importar nuestras identidades individuales —complicadas, simples, típicas o hasta estereotípicas— todos somos, o debemos ser, *ciudadanos*. No se debe renunciar a la complejidad cultural, étnica o sexual para acceder a la ciudadanía —que no es una identidad, sino un estatuto, una cualidad, un estado del ser más que una serie de descripciones alrededor de una historia personal. "Queers 'will be citizens' [...] without giving up their queerness, just as Jews in France demanded citizenship without assimilation" (Solomon 1998, 132).

De esta forma, Kushner en *Angels in America* logra lo opuesto de lo que aterraba a Virilio, es decir, abre espacios de discusión, de identificación, de pensamiento, de imaginación, de creación. No por nada la obra ha tenido tan buena recepción, se ha producido tanto y en tan diversos lugares, y ha cobrado vida en formatos tan distintos. Virilio acierta al ver en los medios y la globalización moderna una reducción del espacio;

sin embargo, probablemente yerra al ver solamente eso. También existe, como lo demuestra Kushner, un gran potencial para abrir y levantar el vuelo.

En un vasto monólogo en la obra “Terminating, or *Lass Meine Schmerzen Nicht Verloren Sein*, or Ambivalence,” el personaje llamado Hendryk presenta la imagen de un hombre que se ha tatuado el cuerpo entero para probar su existencia, ya que su cuerpo es el único espacio sobre el que totalmente ejerce poder de cambio. “[It is] a metaphor Kushner uses to suggest his own progressive political anxieties about the seeming impossibility of bringing about needed change in the world” (Fisher 2001, 183). Para Fisher, tanto Kushner como Hendryk son iguales en este rubro, ninguno piensa que el cambio en el mundo es imposible. Esto bien lo sabemos del primero por sus acciones, sus palabras y sus obras; del segundo lo sabemos por lo que dice:

HENDRYK: Ambivalence expands our options. It increases our freedom, to, to... tattoo. Our selves. If we wish to. To have a concept like “our selves” or “my self.” Which makes us more ambivalent and more free. Which drives us crazy, and makes us desperate to find non-ambivalent things like tattoos which for all their permanence and pain serve mainly as markers of how ambivalent and impermanent we are. Or feel we are. (Kushner 1998, 55).

Más tarde, al hablar con otro personaje, llamado Billygoat:

HENDRYK: You don't really *get* ambivalence. The satyr which is half man, half goat should get ambivalence but animals don't, that's why we say they have no souls, ambivalence is the soul, it is our species being, and against animal certitude human ambivalence is too ambivalent to stand up for itself. (Kushner 1998, 62)

Ser libre es tener opciones; pero para elegir hay que sopesar ambas, ser ambivalente, dudar. Ser libre significa dudar. El optimismo kushneriano tiene el valor suficiente para encarar los hechos: las opciones no son fáciles, aceptarlo es aún más difícil y cambiar es lo peor. Este doloroso argumento queda plasmado con aguda nitidez en el diálogo entre Harper y el maniquí de la madre mormona en *Angels*:

HARPER: In your experience of the world. How do people change?

MORMON MOTHER: Well it has something to do with God so it's not very nice.

God splits the skin with a jagged thumbnail from throat to belly and then plunges a huge filthy hand in, he grabs hold of your bloody tubes and they slip to evade his grasp but he squeezes hard, he *insists*, he pulls and pulls till all your innards are yanked out and the pain! We can't even talk about that. And then he stuffs them back, dirty, tangled and torn. *It's up to you to do the stitching.*

HARPER: And then get up. And walk around.

MORMON MOTHER: Just mangled guts pretending.

HARPER: *That's how people change.* (Kushner 1995, 211, énfasis añadido)

A pesar del dolor, la esperanza existe en tanto la duda misma confirma nuestra libertad, es una confirmación de que el cambio es posible.

A diferencia de la exploración de la ambivalencia que Kushner hace mediante Hendryk, en *Angels*, nos entrega una versión más esperanzadora, tal vez menos sofisticada, pero ciertamente más definida. Se trata de la escena en el café entre Louis y Belize, mientras simultáneamente Emily examina a Prior:

BELIZE: Louis you voted for Jesse Jackson. You send checks to the Rainbow Coalition.

LOUIS: I'm ambivalent. The checks bounced.

BELIZE: All your checks bounce, Louis, you're ambivalent about everything.

LOUIS: What's that supposed to mean?

BELIZE: You may be dumber than shit but I refuse to believe you can't figure it out. Try.

LOUIS: I was never ambivalent about Prior. I love him. I do. I really do.

BELIZE: Nobody said different.

LOUIS: Love and ambivalence are... Real love isn't ever ambivalent.

[...]

BELIZE: I've thought about it for a long time, and I still don't understand what love is. Justice is simple. Democracy is simple. Those things are unambivalent. But love is very hard. (Kushner 1995, 101-106)

Es difícil pasar por alto el argumento de Kushner: sólo porque algunas cosas son inaccesibles, uno no debe de quedarse sin una postura al respecto. Por ejemplo el amor; el amor verdadero nunca es ambivalente, aunque difícilmente sepamos lo que en realidad sea. En temas así, el teatro de Kushner se torna un teatro de exploración más

que de respuestas; el espacio se abre y permite la in(tro)spección. “[It] aspires to keep our final judgments at bay for as long as possible, and it’s meant to stroke our soul—that is, to heal. What’s important, in the end, is not so much what the characters end up with, in loss or gain [as] how they submitted themselves to the test” (Fisher 2006, 214).

En “Terminating,” Hendryk no quiere tener relaciones sexuales con su “novio” Billygoat, ya que los fluidos corporales le parecen repelentes —especialmente los involucrados en el sexo anal. Por esta razón, Billygoat va a dejar a Hendryk; como le explica, a pesar de que Billygoat sí lo ama, el que Hendryk no quiera hacer el amor es signo claro de que a él no lo ama. Hendryk asegura que sí, pero Billygoat es contundente en su lógica: “shit transforms when you’re in love” (Kushner 1998, 58). La capacidad de transformación del amor, a pesar de que puede ser doloroso hasta la agonía, es el punto que Hendryk finalmente entiende a nivel intelectual pero lamentablemente no a nivel emocional, pues nunca ha amado en realidad. Es un argumento que Kushner ha promovido una y otra vez en sus obras. En *Homebody/Kabul* el personaje llamado Homebody conoce a un vendedor de sombreros y descubre “that three fingers on his right hand have been hacked off” (Kushner 2004b, 21). Sin embargo, más tarde relata como se restituye de nuevo al hacer el amor:

the hat merchant and I make love beneath a chinar tree, which is it is my guess a kind of plane tree, beloved of the Moghuls. We kiss, his breath is very bitter, he places his hand inside me, it seems to me his whole hand inside me, and it seems to me a whole hand. (Kushner 2004b, 26)

Esto lo repite de igual forma en *Caroline, or Change*. Aunque la inflexible Caroline tiene dificultades para aceptar el cambio social o personal, su hija Emmie claramente está a favor de él y nos lo hace saber en el epílogo:

I’m the daughter of a maid, / in her uniform, crisp and clean! / nothing can ever make me afraid! / You can’t hold on, you nightmare men, / your time is

past now on your way / get gone and never come again! / For change come fast and change come slow / but everything changes! / And you got to go! (Kushner 2004a, 126)

De forma similar, en *Angels in America*, cuando Louis abandona a Prior, el amor de Louis no consigue transformar sus miedos, por lo tanto fracasa.

LOUIS: You can love someone and fail them. You can love someone and not be able to...

PRIOR: You *can*, theoretically, yes. A person can, maybe an editorial “you” can love, Louis, but not *you*, specifically you, I don’t know, I think you are excluded from that general category [...] We have reached a verdict, your honor. This man’s heart is deficient. He loves, but his love is worth nothing. (Kushner 1995, 84-85)

Mucho después en la obra, Belize logra que Louis rece el Kaddish para el recién difunto Roy Cohn:

BELIZE: Louis, I’d even pray for you. He was a terrible person. He died a hard death. So maybe.... A queen can forgive her vanquished foe. It isn’t easy, it doesn’t count if it’s easy, it’s the hardest thing. Forgiveness. Which is maybe where love and justice finally meet. (Kushner 1995, 256)

En todos estos momentos, el optimismo kushneriano propone un amor extremo como la prueba para alcanzar la comunión entre las personas. Uno puede estar a la altura del reto, como Prior y Belize y Billygoat y Emmie y el Homebody, o fracasar como Louis o Caroline o Hendryk, en cuyo caso los lazos afectivos se rompen.

Una de las facetas socialmente más progresivas del amor, es la empatía —que parafraseando a Kushner, tal vez sea el lugar donde el amor y la democracia se encuentran. La posibilidad conceptual y emocional de ponernos en el lugar y la experiencia de otros es sin duda uno de los ejercicios más humanizantes. También es un rasgo esencial del teatro y Kushner lo busca en sus obras. En referencia a la versión televisiva de *Angels* y su distancia con el tiempo en el que está situada, el dramaturgo dice lo siguiente:

It simply uses the basic tool of drama, which is empathy and compassion, and says, "This kind of suffering was the consequence of this kind of oppression." After all, you can immediately sympathize with what Nora is going through in *A Doll's House*. You don't need to be in a pre-feminist era. You get it because the play makes you get it. (en Ansen 2003)

En abril de 2003, Oskar Eustis presentó a Marcia Gay Harden quien leyó unas escenas de *Only We Who Guard the Mystery Shall Be Unhappy* de Kushner en un evento en contra de la guerra en Irak con las siguientes palabras:

The reason that we in the theater believe so much in events like tonight is that the theater and democracy were invented in the same place and in the same decade. When two actors onstage talk to each other, at that moment, a different emotion is demanded from the audience. It's the emotion of empathy. The same emotion that is required for theater to work, is the emotion that is required for democracy to work: the idea we need to care about each other's experience. (en Mock 2006, 18:16)

La empatía parece ser, pues, el arma teatral más compatible con el cambio social en el nuevo milenio, ya que no sólo fomenta la acción política, también permite la apertura de mentes y corazones, así como ayuda al proceso de cura y alivio espiritual que la realidad finisecular, milenaria, posmoderna, exige. Kushner dice:

I think that people do go to art in general as a way of addressing very deep, very intimate, very mercurial and elusive, ineffable things in a communal setting. It ends a certain kind of inner loneliness. Or it joins one's own inner loneliness with the inner loneliness of many other people. And I think that that can be healing. (Barrett 2001)

Se trata de (re)construir la comunidad y el sentimiento comunitario, tender lazos entre unos y otros, y fomentar una convivencia genuinamente humana y humanista.

## 2.4 “From the mirror-bright halls of heaven”:

### Heterotopías

Why all the living so strive to hush all the dead; wherefore but the rumour of a knocking in a tomb will terrify a whole city. All these things are not without their meanings. But Faith, like a jackal, feeds among the tombs, and even from these dead doubts she gathers her most vital hope.  
—*Moby Dick*

There's no such thing as observation in the theatre which lacks participation. And that's one way you can participate, by getting naked.  
—Taylor Mac

Antes de dar por terminado este capítulo, quisiera retomar algunos argumentos que he expuesto desde una perspectiva distinta. Me refiero a la aportación de Foucault en sus notas para la conferencia titulada “Des Espaces Autres.” Foucault pronunció esta conferencia en marzo de 1967, y aunque nunca editó las notas, finalmente se publicaron en 1984. A pesar de que carecen del rigor tradicional del filósofo francés, ocupan un lugar significativo en el canon foucaultiano, pues presentan una visión amplia de un concepto seminal, el de la heterotopía —concepto a partir del cual quisiera echar una mirada a *Angels* para concluir el análisis de esta tesis.

Después de catalogar brevemente distintos espacios, Foucault habla de dos tipos de espacio que neutralizan o invierten las relaciones que establecen con otros sitios, que hasta cierto punto los contradicen. Por un lado, están las *utopías*, espacios claramente irreales que (re)presentan a la sociedad en estados imaginarios de perfección (utopías propiamente) o inversamente de desorden y confusión (distopías); y por otro lado están las *heterotopías*, que son espacios mixtos, reales e irreales a la vez, que francamente deforman o alteran nuestra percepción espacial y temporal:

There are also, probably in every culture, in every civilization, real places—places that do exist and that are formed in the very founding of society—which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. (Foucault 1967, 24)

En seguida Foucault da el ejemplo del espejo, cuya naturaleza lo mantiene a caballo entre utopía y heterotopía pues el espacio que refleja es irreal, virtual y los reflejos no son más que sombras vacías. Sin embargo es un objeto real, y a partir de esa mirada vacía que regresa a nosotros desde ese espacio inexistente, nos reconstituimos a nosotros mismos en el espacio en donde verdaderamente estamos. El teatro pues, funciona de igual manera que el espejo, presentando un espacio irreal para una sociedad que se ve reflejada en él. El tropo del teatro como espejo de la sociedad es de rancio abolengo; una de las versiones más famosas se encuentra en el tercer acto de *Hamlet*, quien dice, “the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold as ‘twere the mirror up to Nature” (*Hamlet* 3.2:20-22).

Foucault cataloga seis características o principios de las heterotopías. El primero ya quedó mencionado pues es la idea de que no hay cultura en el mundo que no constituya heterotopías. El historiador francés menciona aquí dos tipos de heterotopías. Por una parte están las de crisis, es decir espacios privilegiados o prohibidos, reservados para individuos en estado de crisis: adolescentes, mujeres menstruantes, mujeres embarazadas, ancianos, etc.—internados, servicio militar, luna de miel—; sin embargo, argumenta que cada vez es más difícil encontrarlas en la sociedad occidental pues están siendo suplantadas por las heterotopías de desviación, espacios donde los individuos cuyo comportamiento es “desviado” son recibidos para “normalizarlos”—prisiones, hospitales psiquiátricos, asilos. (Hay que notar que la conferencia data de 8

años antes de la publicación de *Vigilar y Castigar*.) En *Angels* la heterotopía más prominente del primer tipo (crisis) son los variados espacios alucinatorios que visitan Prior y Harper, desde el más “real” del diorama en el Centro de Visitas Mormón, hasta la Antártida y el cielo. Del segundo tipo (de desviación) encontramos la heterotopía del hospital. Tanto Roy como Prior pasan largas horas en él, sus cuerpos dolientes administrados por otros para fines médicos (Henry), egoístas (Louis) y altruistas (Belize).

La segunda característica es que, a través de su historia, una sociedad puede hacer que una heterotopía funcione de maneras distintas. Foucault presenta el ejemplo del cementerio. Obviamente el espacio teatral funge como varios espacios ficticios de forma simultánea; pero en la obra de Kushner hay espacios que se abren a posibilidades insólitas, particularmente el Centro de Visitas Mormón. El espacio mismo está planteado como un diorama, un espacio teatral dentro de la obra de teatro. Lo que en un principio no es más que un centro de distribución de información y visita para creyentes mormones, “It's for serious visitors, it's a serious religion” (Kushner 1995, 200), se transforma en la posibilidad de trabajo para Hannah, un refugio para Harper, el espacio de contacto y negociaciones entre Hannah y Harper, Hannah y Joe, Harper y Prior (en la obra, no en la miniserie), Hannah y Prior, y sobre todo, el espacio milagroso en donde Harper alcanza un entendimiento gracias al intercambio con el maniquí de la Madre Mormona.

La tercera característica indica que una heterotopía es capaz de yuxtaponer en un único espacio real varios espacios que en sí mismos son incompatibles. Foucault mismo da como ejemplos el teatro, el cine y los jardines:

The traditional garden of the Persians was a sacred space that was

supposed to bring together inside its rectangle four parts representing the four parts of the world, with a space still more sacred than the others that were like an umbilicus, the navel of the world at its center (the basin and water fountain were there); and all the vegetation of the garden was supposed to come together in this space, in this sort of microcosm. As for carpets, they were originally reproductions of gardens (the garden is a rug onto which the whole world comes to enact its symbolic perfection, and the rug is a sort of garden that can move across space). The garden is the smallest parcel of the world and then it is the totality of the world. (Foucault 1967, 25-26)

La cuarta característica habla del atributo inseparable que es el tiempo y cómo una heterotopía también está ligada a la presentación de varios tiempos simultáneos, o por decirlo de forma simétrica, *heterocronías*, museos y librerías. (Foucault 1967, 26)

Toda obra de teatro por sí misma presenta distintos espacios y distintos tiempos en uno mismo. Simplemente hay que reiterar el grado en el que *Angels* lo hace. A fin de cuentas es una obra expansiva que, en cierto modo, recorre la historia de los Estados Unidos y su territorio, viaja de la tierra al cielo y de regreso, mezcla escenas y momentos bíblicos con cultura popular y al hacerlo produce vértigo en la acumulación de tiempos, espacios y objetos (ruinas). Baste recordar, una vez más, el título completo, *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes. Millennium Approaches and Perestroika*: espacios reales, americanos y espacios ficticios, fantásticos; tiempos milenarios y tiempos del milenio; historias nacionales, tradicionales e historias revolucionarias, perestroika.

La quinta característica refiere que las heterotopías siempre poseen un sistema de apertura y clausura que las mantiene aisladas y permeables al mundo. "Either the entry is compulsory, as in the case of entering a barracks or a prison, or else the individual has to submit to rites and purifications. To get in one must have a certain permission and make certain gestures" (Foucault 1967, 26). La obvedad teatral es

pagar el boleto. Menos obvio es el rito al que uno se presta, la apertura emotiva, el reto intelectual, la obligación a la empatía, la exposición al deseo, la añoranza del otro.

La sexta y última característica dicta que las heterotopías funcionan con relación al resto del espacio que permanece: puede ser que creen espacios de ilusión que exponen a los espacios reales como sitios donde la vida humana aparece aún más ilusoria, o por el contrario, crean otros espacios reales ordenados y meticulosos que compensan el caos y anarquía cotidianos. Foucault ejemplifica los primeros con los burdeles de antaño y los segundos con las colonias puritanas inglesas o las jesuitas en Sudamérica. A fin de cuentas parece que esta característica de las heterotopías apunta hacia una refracción sobre espacio real que va más allá del simple reflejo, que busca incidir o tener algún tipo de efecto sobre la realidad o el espacio real que desdobra. Ciertamente esta necesidad de aproximarse a los distintos espacios sociales y transformarlos forma parte del teatro de Tony Kushner, y ciertamente así ha sido la historia de *Angels* durante veinte años. El espejo teatral que Kushner ha labrado no sólo nos refleja en un mundo mejor, sino que nos obliga a crear un mundo a su imagen. Aunque apócrifa, la frase de Bertolt Brecht es oportuna: “el arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma”.

## CONCLUSIÓN

***“Exploration. Across an unmapped terrain”:***

### **Futuras líneas de investigación**

But it's too late to make any improvements now. The universe is finished.  
—*Moby Dick*

I live in New York City where I do most of my work. I call them plays. This, what you're seeing right now before your very eyes is a play. Other people who are much smarter than me, they call them "Performance Art Pieces," which is really just a fancy way of saying "drag." But I call them plays.  
—Taylor Mac

El último espacio que me resta explorar es el propio, con qué me quedo después de varios años trabajando sobre *Angels in America* y cómo me transformó. Confieso que mi primer contacto con la obra, la lectura del guión en 1998 cuando seguía en la carrera, no fue afortunada en absoluto. En ese momento preparaba mi tesis sobre Lanford Wilson, otro dramaturgo norteamericano gay. Compré *Angels* porque me interesaba empaparme de teatro norteamericano reciente y *Millennium* había ganado el premio Pulitzer cinco años antes. La lectura me resultó enfadosa, me era difícil seguir las múltiples tramas y prácticamente imposible imaginar un posible montaje de tantos espacios con tan extrañas situaciones. En fin, baste decir que fue una lectura muy mala de una obra muy compleja cuando todavía me faltaba mucho por aprender de la literatura dramática.

Sin embargo, no fue una lectura sin frutos. Cinco años más tarde, cuando la miniserie estrenó, aún recordaba la obra con el prejuicio de aquella lectura. Me acerqué a la miniserie con el mismo prejuicio, pero intrigado por el revuelo mediático que, una vez más, *Angels* había provocado. Este segundo encuentro fue completamente distinto.

La miniserie me cautivó al grado de no hacer pausas entre los episodios y ver las seis horas de corrido. Regresé inmediatamente al guión y lo releí. Esta vez no sólo entendí la obra y las posibilidades teatrales que se me habían escapado años antes, sino también las razones de su fama y la importancia histórica de la obra. No tomó mucho tiempo para que empezara a incluir *Angels* en el temario de la clase de literatura norteamericana que imparto. Junto con mis alumnos he ido explorando y profundizando en los muchos temas que propone. La decisión de usar la obra como tema de tesis se dio como extensión de esa investigación informal en el salón de clase.

En un nivel académico, las lecciones kushnerianas son indelebles. He confirmado que la teoría y la práctica deben ir juntas, que el conocimiento separado de su aplicación es estéril, y que la práctica sin teoría es pobre. “You can’t live in the world without an idea of the world, but it’s living that makes the ideas. You can’t wait for a theory, but you have to have a theory” (Kushner 1995, 278). Esta noción la enseña muy bien el teatro, donde las ideas tienen por necesidad que tomar forma en prácticas escénicas; sin embargo, es algo que frecuentemente se olvida en la torre de marfil de la academia. Otra lección fue que la investigación nunca cesa, así como tampoco cesan el progreso y la historia. “The world only spins forward” (Kushner 1995, 280).

En cuanto a líneas de investigación, creo que hay varias que quedan abiertas al terminar la presente tesis. Ciertamente sería imposible abarcar todos los montajes de *Angels* que se han hecho en el mundo —han sido ya demasiados, el propio Kushner ha perdido la cuenta—, pero sí sería interesante hacer este análisis intermedial incluyendo la versión operística de la obra del compositor húngaro Peter Eötvös y su esposa, la libretista Mari Mezei, cuyo estreno fue en el Théâtre du Châtelet de París en noviembre de 2004. Yo opté por no incluir esta versión en mi análisis ya que no he tenido acceso

directo a ella. (Solamente la conozco a partir de reseñas y un video de 7 minutos en youtube.) Por otra parte, ya que la extensión de la tesis no permitió un trabajo exhaustivo, son dignas de creerse la exploración de los espacios escénicos y de los cuerpos en el escenario, por supuesto, bajo varias perspectivas, la foucaultiana, la *camp*, la *queer*, y especialmente la benjaminiana, ya que la aproximación alegórica es la aportación crítica más original de esta tesis.

Cabe también la posibilidad de desarrollar una genealogía de la obra. En la tesis dejo claro que Kushner abreva teóricamente de Benjamin y Brecht. Sin embargo valdría la pena trazar de forma más puntual los dramaturgos que influyeron en *Angels*, y también a los que luego influyó. Además de los (pocos) ya mencionados, agrego como ejemplo *The Assembled Parties* de Richard Greenberg, que estrenó en Broadway en 2013, un claro ejemplo de las obras cuya influencia kushneriana es innegable. A pesar de que trata de una familia judía no observante del *Upper West Side* que celebra navidad en 1980 y 2000, la obra cubre temas netamente kushnerianos: la preocupación por la diversidad política y religiosa, el paso de la historia y el tiempo, el sida, la creación de núcleos familiares a partir de lazos de amistad, e inclusive profetas en tiempos modernos.

Por otra parte, en un nivel personal, no puedo negar la enorme influencia que la obra ha tenido en mí. No me refiero a mi quehacer académico, sino al impacto que ha tenido psicológica y emotivamente. El cineasta John Waters<sup>64</sup> escribe que cuando él era joven, Tennessee Williams le salvó la vida —por supuesto no de forma literal, sino al darle un mundo emotivo afín al cual escapar a través de sus libros y obras de teatro:

---

<sup>64</sup> John Waters es un cineasta, actor, escritor y artista visual norteamericano. Se le conoce primordialmente por sus filmes de culto *Pink Flamingos* (1972), *Polyester* (1981), *Hairspray* (1988), y *Cecil B. DeMented* (2000) —los primeros tres títulos con la gran travesti Divine.

“Yes, Tennessee Williams was my childhood friend. I yearned for a bad influence and Tennessee was one in the best sense of the word: joyous, alarming, sexually confusing, and dangerously funny” (2010, 36). Más adelante Waters habla específicamente del papel que jugó Williams en la formación de su identidad (razón de ser del título del libro,

*Role Models*):

Tennessee never seemed to fit the gay stereotype even then, and sexual ambiguity and turmoil were always made appealing and exciting in his work. “My type doesn’t know who I am,” he stated according to legend, and even if the sex lives of his characters weren’t always healthy, they certainly seemed hearty. Tennessee Williams wasn’t a gay cliché, so I had the confidence to try to not be one myself. Gay was not enough. (Waters 2010, 36-37)

De forma paralela, el teatro, en general, y Kushner, en particular, me han proporcionado lo mismo: posibilidades de exploración de identidades, una educación emocional, espacios de seguridad, de juego, de transformación, de confrontación y de aceptación. La teoría y la práctica juntas. Lo que el filme *Stonewall* (1995) de Nigel Finch llama “positive images of faggotry”.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Altman, Lawrence K. (1981). "Rare Cancer Seen In 41 Homosexuals" *The New York Times*. Jul. 3, 1981. Web. <<http://www.nytimes.com/1981/07/03/us/rare-cancer-seen-in-41-homosexuals.html>> Dic. 28, 2011.
- Ansen, David and Marc Peyser (2003). "City of Angels." *The Daily Beast/Newsweek*. Nov. 16, 2003. Web. <<http://www.thedailybeast.com/newsweek/2003/11/16/city-of-angels.html>> Dic. 24, 2011.
- "AZT". (2013). *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Web. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/46868/AZT>> Ene. 20, 2013.
- Badillo, Juan Manuel (2010). "'Ángeles en América', al teatro mexicano". *El Economista*. Jul. 12, 2010. Web. <<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2010/07/12/angeles-america-teatro-mexicano>> Jun. 29, 2013.
- Barrett, Amy (2001). "The Way We Live Now: 10-07-01: Questions for Tony Kushner; Foreign Affairs." *The New York Times*. Oct. 7, 2001. Web. <<http://www.nytimes.com/2001/10/07/magazine/the-way-we-live-now-10-07-01-questions-for-tony-kushner-foreign-affairs.html>> Abr. 9, 2010.
- Benjamin, Walter (1928). *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, en *Obras*. Libro I. Vol. 1. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.). Alfredo Brotons Muñoz (trad.). 2ª ed. Madrid: Abada, 2007.
- (1940). *Sobe el concepto de la historia*, en *Obras*. Libro I. Vol. 2. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Alfredo Brotons Muñoz (trad.). Madrid: Abada, 2008.
- Blanchard, Bob (1994). "Playwright of pain and hope – Tony Kushner – Interview." *The Progressive*. Oct. 1994. Web. <[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1295/is\\_n10\\_v58/ai\\_15783415/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1295/is_n10_v58/ai_15783415/)> Dic. 26, 2011.
- Blum, William (2003). *Killing Hope: US Military and CIA Interventions Since World War II*. London: Zed Books.
- Borrecia, Art (1998). "'Dramaturging' the Dialectic: Brecht, Benjamin, and Declan Donnellan's Production of *Angels in America*." en Geis y Kruger. pp. 245-260.
- Brantley, Ben (2010). "This Time, the Angel Is in the Details." *The New York Times*. Oct. 28, 2010. Web. <<http://theater.nytimes.com/2010/10/29/theater/reviews/29angels.html>> Dic. 23, 2011.
- Bronski, Michael (2004). "*Angels in America*" *Cineaste*. Vol. 29 No. 4. Fall 2004. pp. 57-59.
- Conan, Neal (2011). "*Angels in America, 20 Years Later*." *Talk of the Nation. NPR*. Sept. 13, 2011. Webcast. <<http://www.npr.org/2011/09/13/140438370/angels-in-america-twenty-years-later>> Dic. 22, 2011.

- Cote, David (2010). "Review: *Angels in America*" *Time Out New York*. Oct. 29, 2010. Web. <<http://newyork.timeout.com/arts-culture/theater/499619/review-angels-in-america>> Dic. 23, 2011.
- Cox, Ted (2003). "Arch *Angels*: Tony Kushner's *Angels in America* Loses Some Lightness but Retains its Intensity in the Transition to TV." *Daily Herald*. Dec. 5, 2003. archivo PDF.
- Crang, Mike y Nigel Thrift (2000). "Introduction" en *Thinking Space*. London: Routledge. pp. 1-30. archivo PDF.
- Cunningham, Michael (1994). "Thinking about Fabulousness." Feb. 24, 1994. en Vorlicky, Robert (ed.). pp. 62-76.
- Davidson, Gordon (1994). "A Conversation with Tony Kushner and Robert Altman" Di. 5, 1994. en Vorlicky, Robert (ed.). pp. 128-147.
- Davis, Sally Ogle (2003). "A Kushner Series That Will Offend All." *Jewish Journal*. Dec. 4, 2003. Web. <[http://www.jewishjournal.com/arts/article/a\\_kushner\\_series\\_that\\_will\\_offend\\_all\\_20031205/](http://www.jewishjournal.com/arts/article/a_kushner_series_that_will_offend_all_20031205/)> Dic. 24, 2011.
- Dow, Steve (2009). "Of Angels and Agnostics." Feb 15, 2009. Web. <<http://www.stevedow.com.au/Default.aspx?id=393>> Dic. 23, 2011.
- Feingold, Michael (2010). "The Millennium Recedes: Looking Back at Angels in America" *The Village Voice*. Nov. 3, 2010. Web. <<http://www.villagevoice.com/2010-11-03/theater/the-millennium-recedes-looking-back-at-angels-in-america/>> Dic. 23, 2011.
- Feldman, Adam (2010). "Tony Kushner Q&A: Angels Approaching" *Upstaged. Time Out New York*. Aug. 4, 2010. Web. <<http://newyork.timeout.com/arts-culture/upstaged-blog/108591/tony-kushner-q-a-angels-approaching>> Dic. 23, 2011.
- Fisher, James (2001). *The Theater of Tony Kushner. Living Past Hope*. New York: Routledge.
- (ed.) (2006). *Tony Kushner: New Essays on the Art and Politics of the Plays*. Jefferson: McFarland.
- Foucault, Michel (1967). "Of Other Spaces" en *Diacritics*. Vol. 16, No. 1. Spring, 1986. Johns Hopkins University Press. pp. 22-27. Archivo PDF.
- (1975). *Vigilar y castigar*. México: Siglo Veintiuno, 1976.
- (1977). "The Eye of Power" en *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Colin Gordon (ed.). New York: Pantheon, 1980. archivo PDF.
- Gara, Tom (2012). "The Numbers: Cable TV's Most Expensive Channels". *The Wall Street Journal*. Dec. 3, 2012. Web. <<http://blogs.wsj.com/corporate-intelligence/2012/12/03/which-channels-will-face-time-warner-cables-wrath-over-fees/>> Jun. 29, 2013.

- Geis, Deborah R, and Steven F. Kruger (ed.) (1998). *Approaching the Millennium: Essays on Angels in America*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Gener, Randy (2003). "HBO's Starry Miniseries Retains the Sweep of Kushner's Epic. (Angels Takes Flight as a Film)." *American Theatre*. Dec. 1, 2003. Archivo PDF.
- Gilbert, Matthew (2003). "HBO Infuses *Angels* with New Life." *The Boston Globe*. Dec. 5, 2003. Web.  
<[http://www.boston.com/ae/tv/articles/2003/12/05/hbo\\_infuses\\_angels\\_with\\_new\\_life/](http://www.boston.com/ae/tv/articles/2003/12/05/hbo_infuses_angels_with_new_life/)> Dic. 25, 2011.
- Giori, Mauro (2010). "'That was Heaven'. Villa Adriana come Paradiso 'favoloso' in *Angels in America* di Mike Nichols." *LANX. Rivista della Scuola di Specializzazione in Archeologia - Università degli Studi di Milano*. no. 7. pp198-216. archivo PDF.
- Goldstein, Richard (2003). "Angels in a Changed America. From HBO to Off-Broadway: Tony Kushner's Epic Theater of Identity." *The Village Voice*. Nov. 25, 2003. Web.  
<<http://www.villagevoice.com/2003-11-25/news/angels-in-a-changed-america/>> Dic. 22, 2011.
- Greenman, Ben (2003). "Tony Kushner, Radical Pragmatist." *Mother Jones*. Nov.-Dec. 2003. Web. <<http://motherjones.com/media/2003/11/tony-kushner-radical-pragmatist>> Dic. 22, 2011.
- Harries, Martin (1998). "Flying the Angel of History." en Geis y Kruger. pp. 185-198.
- Hart, Hugh (2003). "Awed by Artistry" *San Francisco Chronicle*. Nov. 30, 2003. Web.  
<<http://www.sfgate.com/entertainment/article/AWED-BY-ARTISTRY-2509927.php>> Dic. 24, 2011.
- "HBO Interview with Tony Kushner." Sin fecha. Web.  
<<http://www.hbo.com/movies/angels-in-america/index.html#/movies/angels-in-america/interview/tony-kushner.html>> Dic. 23, 2011.
- Healy, Patrick (2010a). "*Angels in America* Earns Place in Pantheon." *The New York Times*. Oct. 24, 2010. Web.  
<<http://www.nytimes.com/2010/10/25/theater/25angels.html>> Dic. 22, 2011.
- (2010b). "New Gay Theater Has More Love Than Politics." *The New York Times*. Feb. 22, 2010. Web.  
<<http://www.nytimes.com/2010/02/23/theater/23gaytheater.html>> Dic. 23, 2011.
- (2010c). "What *Angels in America* Meant to Them, and to You." *The New York Times*. Oct. 25, 2010. Web.  
<<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/10/25/what-angels-in-america-meant-to-them-and-to-you/>> Dic. 26, 2010.
- Hernandez, Ernio (2003). "HBO's *Angels in America* Pulls in 4.2 Million TVs, Year's Top Cable Movie" *Playbill*. Dec. 10, 2003. Web.  
<<http://www.playbill.com/news/article/83238-HBOs-Angels-in-America-Pulls-in-42-Million-TVs-Years-Top-Cable-Movie>> Dic. 23, 2011.

- Hirshman, Linda (2010). "The Second Coming." *The Daily Beast/Newsweek*. Oct. 14, 2010. Web. <<http://www.thedailybeast.com/newsweek/2010/10/14/can-angels-in-america-soar-again.html>> Dic. 23, 2011.
- Hond, Paul (2011). "A Sentimental Education." *Columbia Magazine*. Spring 2011. Web. <<http://magazine.columbia.edu/features/spring-2011/sentimental-education>> Dic. 26, 2011.
- Ickes, Bob (1993). "Heaven Sent: Will Tony Kushner's *Angels in America* Rescue Broadway?" *New York Magazine*. Apr. 12, 1993. pp. 42-48.
- Jauss, Hans Robert (1970). *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Jones, Chris (2009). "2009 Chicago Tribune Literary Prize: Tony Kushner." *The Theater Loop. Chicago Tribune*. Oct. 31, 2009. Web. <[http://leisureblogs.chicagotribune.com/the\\_theater\\_loop/2009/10/2009-chicago-tribune-literary-prize-tony-kushner-.html](http://leisureblogs.chicagotribune.com/the_theater_loop/2009/10/2009-chicago-tribune-literary-prize-tony-kushner-.html)> Dic. 22, 2011.
- Kaufman, Moisés, *et al* (2001). *The Laramie Project*. New York: Vintage.
- Kelleher, Joe (2009). *Theatre & Politics*. London: Palgrave.
- Klaver, Elizabeth (2004). "A Mind-Body-Flesh Problem: The Case of Margaret Edson's *Wit*." *Contemporary Literature*. Vol. 54, No. 4. Winter 2004. Universidad de Wisconsin. pp. 659-682.
- Krasner, David (2006). "Stonewall, 'Constant Historical Progress,' and *Angels in America*: The Neo-Hegelian Positivist Sense." en Fisher (2006).
- Kushner, Tony (1995). *Angels in America, A Gay Fantasia on National Themes. Part One: Millennium Approaches. Part Two: Perestroika*. New York: Theatre Communications Group.
- (1998). "Terminating or Lass Meine Schmerzen Nicht Verloren Seine or Ambivalence" en *Love's Fire: Seven New Plays Inspired by Seven Shakespearean Sonnets*. Eric Bogosian et al. New York: Quill.
- (2004a). *Caroline, or Change*. New York: Theatre Communications Group.
- (2004b). *Homebody/Kabul*. New York: Theatre Communications Group.
- Lefebvre, Henri (1974). *The Production of Space*. Donald Nicholson-Smith (trad.). Oxford: Blackwell, 1991. archivo PDF.
- Leitch, Vincent B. (ed.) (2001). "Hans Robert Jauss" en *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: Norton. pp. 1547-1550.
- Lioi, Anthony (2004). "The Great Work Begins: Theater as Theurgy in *Angels in America*." *CrossCurrents*. Vol. 54, No. 3. Fall 2004. Web. <<http://www.crosscurrents.org/Lioi0304.htm>> Dic. 25, 2011.
- Lubow, Arthur (1992). "Tony Kushner's Paradise Lost." *The New Yorker*. Nov. 30, 1992. Web. <[http://www.newyorker.com/archive/1992/11/30/1992\\_11\\_30\\_059\\_TNY\\_CARD\\_S\\_000363004](http://www.newyorker.com/archive/1992/11/30/1992_11_30_059_TNY_CARD_S_000363004)> Ene. 2, 2012.

- Marks, Peter (2001). "For Tony Kushner, an Eerily Prescient Return." *The New York Times*. Nov. 25, 2001. Web. <<http://www.nytimes.com/2001/11/25/theater/for-tony-kushner-an-eerily-prescient-return.html>> Ene. 10, 2012
- McCarter, Jeremy (2009). "Tony Kushner's Day." *The Daily Beast/Newsweek*. May. 27, 2001. Web. <<http://www.thedailybeast.com/newsweek/2009/05/27/tony-kushner-s-day.html>> Dic. 22, 2011.
- Mendelsohn, Daniel (2004). "Winged Messages." *The New York Review of Books*. Feb. 12, 2004. archivo PDF.
- Michel, Alfredo (2006). *El teatro norteamericano: una síntesis*. Manuscrito inédito de la segunda edición. archivo PDF. (Primera edición, México: Instituto Mora, 1993.)
- Miller, James (1998). "Heavenquake: Queer Analogies in Kushner's America." en Geis y Kruger. pp. 56-77.
- Miller, Laura (2003). "The Power of Prophecy." *Salon*. Dec. 6, 2003. Web. <[http://www.salon.com/2003/12/06/ent\\_tv\\_review\\_2003\\_12\\_06\\_angels/](http://www.salon.com/2003/12/06/ent_tv_review_2003_12_06_angels/)> Dic. 29, 2011.
- Minton, Gretchen E. & Ray Schultz. (2006). "Angels in America: Adapting to a New Medium in a New Millennium." *American Drama*. Jan. 1, 2006. archivo PDF.
- Mock, Freida Lee (dir.) (2006). *Wrestling with Angels: Playwright Tony Kushner*. American Film Foundation. Documental. DVD.
- Mottier, Véronique (2008). *Sexuality: a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Nichols, Mike (dir.) (2003). *Angels in America*. Tony Kushner (aut.). Al Pacino, Meryl Streep, Emma Thompson (Perf.). HBO. DVD.
- Nielsen, Ken (2008). *Tony Kushner's Angels in America*. Modern Theatre Guides. London: Continuum.
- Ogden, Daryl (2000) "Cold War Science and the Body Politic: An Immuno/Virological Approach to *Angels in America*." *Literature and Medicine* Vol. 19, No. 2. Johns Hopkins University Press. pp. 231-261. archivo PDF.
- Okrent, Daniel (2004). "There's No Business Like Tony Awards Business." *The New York Times*. May. 9, 2004. Web. <<http://www.nytimes.com/2004/05/09/weekinreview/the-public-editor-there-s-no-business-like-tony-awards-business.html>> Ene. 20, 2013.
- Patrick, Robert (1988). *Untold Decades: Seven Comedies of Gay Romance*. New York: St. Martin's Press.
- Pearl, Monica B. (2007). "Epic AIDS: *Angels in America* from Stage to Screen." *Textual Practice* Vol. 21, No. 4, pp. 761-779. archivo PDF.
- Peck, Dale (2003). "The Lector Effect. HBO's New *Angels in America* Gets Kushner Wrong." *Slate*. *Washington Post*. Dec. 12, 2003. Web. <[http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2003/12/the\\_lector\\_effect.html](http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2003/12/the_lector_effect.html)> Dic. 23, 2011.

- Pillbrow, Richard (1997). *Stage Lighting Design: the Art, the Craft, the Life*. Hollywood: Design Press.
- Prono, Luca (2008). *Encyclopedia of Gay and Lesbian Popular Culture*. Westport: Greenwood Press. archivo PDF.
- Rich, Frank (1992). "Marching Out of the Closet, Into History." *The New York Times*. Nov. 10, 1992. Web.  
<<http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9E0CE0D71330F933A25752C1A964958260>> Dic. 26, 2011.
- (2003). "Death and Hypocrisy in the Reagan Era." *International Herald Tribune*. Nov. 15, 2003. archivo PDF.
- Saltzman, Simon (2010). "Angels in America." *TheaterScene.Net* Oct. 31, 2010. Web.  
<[http://www.theaterscene.net/ts%5Carticles.nsf/\(AlphaA\)/19D2BF8DA1CCF9CF852577CE006DA7CB?OpenDocument](http://www.theaterscene.net/ts%5Carticles.nsf/(AlphaA)/19D2BF8DA1CCF9CF852577CE006DA7CB?OpenDocument)> Dic. 23, 2011.
- Savran, David (1995). "The Theatre of the Fabulous." en *Essays on Kushner's Angels*. Per Brask (ed.). Winnipeg: Blizzard Publishing. pp. 127-154.
- (1998). "Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism: How *Angels in America* Reconstructs the Nation." en Geis y Kruger. pp. 13-39.
- Schulten, Susan (2001). "McCarthyism" en *Encyclopedia of Contemporary American Culture*. Gary W. McDonogh, Robert Gregg & Cindy H. Wong (eds.). London: Routledge. pp. 713-714. archivo PDF.
- Shakespeare, William (1601?). *Hamlet*. Ann Thompson y Neil Taylor (eds.). London: Arden Shakespeare, 2006.
- Silber, Arthur (2004). "Angels in America: A Hymn to Life." *The Sacred Moment*. Ene. 3, 2004. Web. <<http://thesacredmoment.blogspot.com/2004/01/angels-in-america-hymn-to-life.html>> Dic. 23, 2011.
- Solis, René (2007). "La vie hantée des *Anges en Amérique*." *Libération*. Jul. 18, 2007. archivo PDF.
- Solomon, Alisa (1998). "Wrestling with *Angels*: A Jewish Fantasia." en Geis y Kruger. pp. 118-133.
- Sontag, Susan (1966). "Film and Theatre." *The Tulane Drama Review* 11.1 (Autumn). Cambridge: MIT Press. 24-37. JSTOR, archivo PDF.
- (1989). *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. New York: Picador.
- (1995). "On Art and Politics." Abr. 5, 1995. en Vorlicky, Robert (ed.). pp. 170-187.
- Sova, Dawn (2004). *Banned Plays: Censorship Histories of 125 Stage Dramas*. New York: Checkmark Books.
- Spinella, Stephen (2011). "Angels In America at 20 Years: Stephen Spinella". *Signature Theatre Company*. Web. <<http://vimeo.com/15537854>> Ene. 15, 2012.

- Stasio, Marilyn (2010). "Review: Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes Part 1: Millennium Approaches Part 2: Perestroika" *Variety*. Oct. 28, 2010. Web. <<http://www.variety.com/review/VE1117943949?refCatId=33>> Dic. 23, 2011.
- Stevens, Andrea (2010). "Cosmos of Kushner, Spinning Forward." *The New York Times*. Jun. 10, 2009. Web. <<http://www.nytimes.com/2009/06/14/theater/14stev.html>> Dic. 23, 2011.
- Stockwell, Anne, *et al* (2003). "Faces of Angels: Conversations with the Stars of HBO's *Angels in America*." *The Advocate*. Dec. 9, 2003. archivo PDF.
- Stranzl, Justin (2002) "Tony Kushner Talks about Plays' Relevance, Hope after Sept. 11." *Daily Collegian. University Wire*. Apr. 19, 2002. archivo PDF.
- Taylor-Guthrie, Danille (1994). *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Tichler Rosemarie & Barry Jay Kaplan (2012). *The Playwright at Work: Conversations*. Evanston: Northwestern University Press.
- Tuten, Frederic (2005). "Writing the Playwright: Tony Kushner in Conversation with Frederic Tuten" *Guernica, A Magazine of Art & Politics*. Jun. 2005. Web. <[http://www.guernicamag.com/interviews/71/writing\\_the\\_playwright\\_1/](http://www.guernicamag.com/interviews/71/writing_the_playwright_1/)> Dic. 23, 2011.
- Virilio, Paul (2006). *Ciudad pánico: el afuera comienza aquí*. Buenos Aires: Zorzal.
- Vitello, Barbara (2006). "Passionate Portrayal 'Hypocrites' Deliver Stunning Revival of Kushner's Epic." *Daily Herald*. Mar. 10, 2006. archivo PDF.
- Vorlicky, Robert (ed.) (1998). *Tony Kushner in Conversation*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Wallenstein, Andrew and Mike Pesca (2003). "The *Angels in America* Business Plan." *Day to Day. NPR*. Dec. 11, 2003. Webcast. <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1544177>> Dic. 22, 2011.
- Waters, John (2010). *Role Models*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Young, Craig (2006). "Interview with Tony Kushner." *After Elton*. Oct. 12, 2006. Web. <<http://www.afterelton.com/archive/elton/people/2006/10/kushner.html>> Dic. 26, 2011.