

## *Buried Child* y *True West* de Sam Shepard: un retrato de la violencia doméstica en el ámbito familiar norteamericano

### **RESUMEN**

*La sociedad norteamericana ha forjado su particular idiosincrasia en conexión íntima con la violencia, que incluso llega a impregnar el ámbito familiar. El dramaturgo Sam Shepard analiza el problema de la violencia doméstica en Norteamérica a través de sus obras *Buried Child* y *True West*, realizando un retrato psicológico de la familia en los Estados Unidos y las relaciones entre sus miembros.*

**PALABRAS CLAVE:** *Shepard, teatro, violencia, familia, sociedad)*

### **ABSTRACT:**

*American society has progressively forged its particular character in deep connection with violence, which has even tainted the intimate family sphere. The playwright Sam Shepard analyses domestic violence in two of his most significant works: *Buried Child* and *True West*. The outcome is a psychological portrait of the American home and the complex relationships between family members.*

**KEY WORDS:** *Shepard, theatre, violence, family, society)*

El fenómeno de la violencia se ha ubicado de tal manera en el entorno social de los Estados Unidos que incluso una institución tan íntegra y compacta como es la familia norteamericana, aparentemente inmune a perturbaciones externas, se ha visto también afectada por esa lacra, dando lugar a su propia versión de lo que hoy en día se conoce como violencia doméstica. Hay

que tener presente, de todos modos, que la tendencia hacia el uso de la fuerza siempre ha sido un rasgo latente en el carácter social de los norteamericanos, ya desde los inicios de su andadura histórica, derivando así en una cultura profundamente arraigada en la violencia. Se puede afirmar, como dice Arthur M. Schlesinger, que este fenómeno ha impregnado la vida de los estadounidenses hasta tal punto que constituye una característica más de la misma<sup>1</sup>. La violencia familiar o doméstica es tan sólo una muestra más de que los problemas sociales, económicos, y culturales tienen una incidencia en la vida personal de cada individuo y pueden afectar a los estados de ánimo en la intimidad, causando brotes de agresividad que se traducen en malos tratos hacia las personas más cercanas. Ron Mottram va más lejos en este aspecto, señalando que la vida en familia es un reflejo de la vida en general, repleta de energías reprimidas y oscuros secretos, por lo que la violencia que se da en el seno de la familia sería un fenómeno de la vida misma, y tendría que verse como un rasgo ineludible de la condición humana que termina aflorando tarde o temprano<sup>2</sup>. Esta violencia, ejercida mayoritariamente por hombres, no está únicamente dirigida contra la persona cónyuge, sino contra cualquier familiar directo del agresor, como son los padres, hijos y hermanos, y está casi siempre enfocada hacia los más débiles, sobre quienes el maltratador goza de una evidente superioridad o ventaja, bien por una mayor capacidad física, psíquica o simplemente económica. En cualquier caso, el agresor se encuentra en una posición favorable que deja a sus víctimas en un claro estado de indefensión<sup>3</sup>. El presente artículo propone

---

(1) A. M. SCHLESINGER, *La Violencia como Modo de Vida en EE.UU.*, Buenos Aires, 1970, pág. 2.

(2) "Family life is like all life, violent and contradictory, shaped by long-suppressed forces and dark secrets" (R. MOTTRAM, *Inner Landscapes: The Theater of Sam Shepard*, Columbia, Missouri, 1984, pág. 132.)

(3) M. A. STRAUSS, R. J. GELLES, C. SMITH, *Physical Violence in American Families; Risk Factors and Adaptations to Violence in 8,145 Families*, New Brunswick, 1990.

estudiar este problema de la realidad diaria estadounidense a través de su representación en dos obras de teatro norteamericanas contemporáneas: *Buried Child* y *True West*, ambas de Sam Shepard.

En primer lugar, hemos de recordar que la violencia doméstica no es una casuística nueva dentro de la temática universal de los comportamientos humanos, aunque pueda parecer un fenómeno de reciente aparición. Si bien es verdad que su incidencia se ha recrudecido en los últimos tiempos, siempre ha habido casos de abuso de fuerza contra los más débiles, tanto dentro como fuera del entorno familiar. Es de dominio público la importancia de los valores familiares en la idiosincrasia social norteamericana, así como su idea tradicional de la familia caracterizada por la alegría y las relaciones armónicas entre sus miembros; no obstante, como indica el personaje de Shelly en *Buried Child*, la típica familia caracterizada por las famosas cenas con pavo asado y tarta de manzana resulta ser un concepto muy alejado de la realidad<sup>4</sup>. Es más, el análisis de las dos obras mencionadas permitirá incluso comprobar cómo ciertos factores, que normalmente se entenderían como opuestos al concepto de familia, serán precisamente los que la definan como tal en la práctica. Así, en *True West*, cuando Austin le dice a su hermano Lee que es imposible que pueda haber violencia entre ellos porque son hermanos, éste último responde burlándose y argumentando que son precisamente los miembros de una misma familia los más implicados en conflictos violentos. Afirma que los familiares son los que más se agreden y se matan entre sí, siendo ésa la característica que los define como parientes y como típica familia norteamericana<sup>5</sup>. Respecto a

---

(4) S. SHEPARD, *Buried Child*, en *Seven Plays*, Nueva York, 1981, pág. 91.

(5) "You go down to the L. A. Police Department there and ask them what kinda people kill each other the most... Family people. Brothers. Brothers-in-law. Cousins. Real American-type people" (S. SHEPARD, *True West*, en *Seven Plays*, Nueva York, 1981, págs. 23-24.)

esto, René Girard señala que la violencia constituye un rasgo distintivo de la familia en Estados Unidos, en la que sus miembros se corresponden mutuamente con actitudes y comportamientos mucho más violentos que los que mostrarían fuera del hogar, precisamente porque tienen más contacto entre sí y conviven más tiempo juntos<sup>6</sup>. En gran medida, la dinámica de la violencia que se desarrolla en las dos obras mencionadas tiene lugar a través de una especie de ritual entre los personajes, por el cual se produce una purificación y regeneración de los mismos, una catarsis que va liberando energías y desencadenando procesos que fluyen inevitablemente hacia un resultado o revelación final. Esta mecánica de epifanía constituye la esencia del arte escénico, de acuerdo con las pautas teatrales expuestas por Antonin Artaud<sup>7</sup>. El mencionado ritual se constata en *True West* ya desde el mismo comienzo, mediante el enfrentamiento que existe entre los dos hermanos, Austin y Lee, radicalmente opuestos en personalidad y carácter. Su relación conlleva además la particularidad de que se produce un progresivo intercambio de papeles entre ellos, ya que cada uno envidia la forma de vida del otro. En cierto modo, como muy bien apunta Tucker Orbison, este recurso podría relacionarse con la lucha interna entre las características o fuerzas opuestas de la propia identidad psíquica del autor<sup>8</sup>, y la resolución del conflicto originado entre dichas fuerzas sería intrínsecamente violenta, como en toda crisis de valores experimentada por cualquier persona en algún momento de su existencia. Por otro lado, la interacción de los dos personajes puede también encuadrarse dentro de la órbita del "doppelgänger", ya que la relación entre los dos

---

(6) R. GIRARD, *Violence and The Sacred*, Baltimore, 1977, pág. 79.

(7) "The theatre, like the plague, releases conflicts, disengages powers, liberates possibilities, and if these possibilities and these powers are dark, it is the fault not of theatre, but of life" (A. ARTAUD, *The Theater and Its Double*, Nueva York, 1958, pág. 31.)

(8) T. ORBISON, "Mythic Levels in Shepard's *True West*". *Modern Drama*, 27 (1984), pág. 513.

hermanos correspondería a una dualidad de personalidades separadas que inciden entre sí para dar forma a una del mismo tipo. Esto se debe a que el intercambio de papeles no es total, sino que ambos se convierten en seres igualmente violentos. Entre ellos tiene lugar una influencia que en principio es mutua y equivalente, para acabar dominando el más fuerte. En efecto, como señala María Socorro Suárez Lafuente, el *doppelgänger* se manifiesta por una situación psíquica inestable, resultante de una intoxicación por drogas o alcohol<sup>9</sup>. Tal situación es precisamente la que se da en *True West*, ya que la tendencia al alcoholismo de Lee llega a contagiar a Austin, que también recurre a la bebida, y la mala influencia de su hermano, de temperamento mucho más dominante, contribuirá a la degradación de su buen carácter. Lo que en un principio parecía un influjo simultáneo pasa a ser unidireccional y de efecto negativo; algo invariable en estos casos, en los que siempre hay un personaje o entidad al que se le denomina el *doppelgänger* del personaje afectado. Esto es lo que lo distingue del "alter-ego" freudiano, siendo el *doppelgänger*, además, un enemigo del "yo" social, comprometiendo gravemente al personaje afectado y llevándolo al borde de la locura o, incluso, de la muerte. Por otra parte, en *Buried Child*, el susodicho ritual de purificación también se manifiesta por medio de un cambio: el traspaso de una granja familiar de una generación a otra más joven. El conflicto viene dado por la necesidad de desenterrar el pasado –simbolizado por el "niño enterrado"–, sacando a relucir determinados hechos muy dolorosos que dificultarán mucho la reconciliación. En esta obra se incide sobre la importancia de la herencia en las familias, pero no sólo del legado material, sino de las costumbres, el modo de ser o de actuar, el carácter, etc. En realidad, viene a ser una herencia más biológica, o incluso genética, la que subyace aquí, y ello plantea la posibilidad de considerar las actitudes violentas como algo característico de la naturaleza

---

(9) M. S. SUÁREZ LAFUENTE, "La figura del 'Doppelgänger' en 'Die Elxire des Teufels' de E. T. A. Hoffman", *Archivum*, 10 (1985), 79-88.

humana, pasando de una generación a otra bien por mimesis o por vía hereditaria. El dilema radica en si los comportamientos se adquieren por mero aprendizaje o vienen determinados de forma congénita, y por tanto si puede haber una inclinación natural hacia la violencia. A la hora de considerar las razones por las que pudiera existir esta tendencia natural, hay varias teorías al respecto. Una de las más extendidas, a la que se adscribe Adam Minter<sup>10</sup>, es aquella que señala que el ser humano, en su condición más primitiva y por razones de supervivencia, es un ser innatamente violento. Ron Mottram, por su parte, percibe la cuestión de una manera aún más pesimista al señalar que la violencia es una especie de maldición, algo que va más allá de la genética o del "pecado original" -es decir, más allá de toda explicación científica o religiosa-, sellando el destino de la condición humana de una manera inequívocamente fatalista<sup>11</sup>. Tal afirmación no sólo descarta cualquier teoría biológica, sino que también desecha toda perspectiva teológica y trascendental para justificar las tendencias violentas, siendo el motivo tan intrínseco e inexpugnable como la razón misma de la existencia humana. En cualquier caso, el ser humano nunca ha dejado de mostrar actitudes agresivas, a pesar de atemperarse a la convivencia en sociedad. Es más, como consecuencia de ello, se halla sumido en una dualidad de carácter en la que convive la exigencia de un comportamiento racional -en su entorno civilizado-, y la existencia de un instinto primario -en su dimensión natural. Esto puede relacionarse con la conocida teoría de "la frontera", enunciada por Frederick Jackson Turner, que alude al lugar establecido como punto de unión entre lo civilizado y lo salvaje<sup>12</sup>. Para un buen

---

(10) A. MINTER, "Machiavelli, Violence and History", *Harvard Review of Philosophy*, 2 (1992), 25-32.

(11) "The curse -violence- is beyond genetics, beyond original sin, and, finally, perhaps beyond explanation. Whatever its source, it defines the human condition and is doomed to be repeated" (MOTTRAM, *Inner Landscapes...*, pág. 135.)

(12) F. J. TURNER, *The Frontier in American History*, Nueva York, 1947, pág. 3.

número de autores norteamericanos, y más en concreto para el dramaturgo Sam Shepard, esta dicotomía existe, a nivel personal, en el contexto interno del individuo, y a nivel social, dentro de la familia, como unidad del entramado social en la que se desenvuelve toda persona. La potencial irrupción del componente "salvaje", normalmente reprimido por el lado "civilizado", es la característica constante de las situaciones de violencia que pueden darse en la familia norteamericana. Lynda Hart se decanta también por esta teoría<sup>13</sup>, dado que esa división de "territorios" se pone claramente de manifiesto entre los hermanos Lee y Austin en *True West*. A nivel familiar, cada uno de ellos representa una de las dos partes de la frontera, de ahí que la confrontación entre ambos sea constante desde el principio de la obra. Austin, el menor de los dos, es el que representa el aspecto "civilizado", mientras que Lee corresponde a la parte "salvaje". El primero es guionista cinematográfico, pertenece a la clase media y reside en la ciudad, mientras que el segundo es delincuente habitual, sin compromisos sociales, y sobrevive en el desierto. Ninguno de los dos tiene nada en común con el otro y se envidian mutuamente, de tal modo que Austin desea saborear la libertad y la independencia que posee Lee, mientras que éste anhela la comodidad y la seguridad del entorno de su hermano. Al principio, tiene lugar la ya mencionada convergencia de personalidades; Lee adopta la vida de escritor de guiones, asumiendo una condición más civilizada y respetable, mientras que Austin cae en la delincuencia, degradándose socialmente. No obstante, es Austin a quien le fascina más su nueva vida, llegando incluso a renegar de la anterior, tildándola de artificial y vacía. Para William Kleb, el conflicto interno se produce sólo en éste personaje, con el que Shepard perseguiría una representación metafórica del llamado "divided self" o "yo" dividido<sup>14</sup>.

---

(13) L. HART, *Sam Shepard's Metaphorical Stages*, Westport, 1987. pág. 88.

(14) W. KLEB, "Worse Than Being Homeless: *True West* and The Divided Self", *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*, Nueva York, 1981, pág. 124.

Con ello mostraría al hombre contemporáneo dividido a nivel psíquico e irremediabilmente sumido en una dinámica esquizofrénica, sufriendo una continua lucha interna entre imágenes de sí mismo que son totalmente opuestas. Tucker Orbison también defiende la idea de una dualidad psíquica confrontada en el personaje de Austin, en términos de una lucha entre el consciente y el subconsciente, antagónicos entre sí<sup>15</sup>. Ciertamente, tal dicotomía puede darse en todos los contextos de la vida social, incluido el de la intimidad familiar, contraponiéndose las tendencias civilizadas a las primitivas. Resulta ineludible por tanto esta doble vertiente del carácter humano, cuyo origen enigmático y razón de ser no encuentran explicación concluyente, sino un simple reconocimiento de que ambas tendencias están tan sumamente imbricadas en el individuo, que éste no sería una entidad completa sin la presencia simultánea de las dos. En definitiva, el ser humano participa potencialmente de ambos aspectos como definitorios de su carácter. Así, en *Buried Child*, puede observarse como Vince, el personaje del nieto, sufre una mutación involutiva, partiendo de lo "civilizado" y culminando en lo "salvaje", tras comprobar que ni su abuelo, Dodge, ni su padre, Tilden, le reconocen. Huye de la casa con el pretexto de comprar whiskey para el abuelo, permaneciendo ausente durante toda la noche, y vuelve a la mañana siguiente completamente ebrio y rezumando agresividad. El personaje experimenta una transformación radical, y su propia narración de lo acontecido la noche anterior denota la existencia de un conflicto interior, además de una profunda crisis de identidad. Al mirarse en el retrovisor del coche sus rasgos faciales se ase-

---

(15) "Separately, Lee and Austin form the archetypal pattern of the hostile brothers, the elder violent and often unrestrained, the younger self-possessed and controlled. Together, they comprise opposite sides of one psychic entity... As the play develops Lee forces Austin to face the problematic side of his own nature in such a way that Austin must question his vocation, his values, and even his identity. Therefore, there is a confrontation between the conscious ego [Austin] and the hidden psychic forces [Lee]". (ORBISON, "Mythic Levels...", págs. 514-515.)



mejaban a los de su padre y abuelo, comenzando a transformarse hasta que ya no veía su propio rostro sino el de cada uno de ellos<sup>16</sup>. Además, Vince inicia su relato en primera persona, pasando en un momento dado a utilizar la tercera persona para referirse a sí mismo, evidenciando así ese alejamiento de la personalidad inicial. Este recurso constituye una de las técnicas preferidas de Shepard para ilustrar la disociación de carácter experimentada por un personaje, y suele tener lugar a través de las propias declaraciones del mismo estando bajo la influencia de alguna droga, preferiblemente el alcohol, para reconocer los “demonios” ocultos de su interior. Doris Auerbach ve en el proceso una semi-inconsciente apología a la figura masculina y el poder autoritario que tradicionalmente ostenta en la familia, y considera que el personaje ha optado, con cierta convicción, por una vuelta al primitivismo machista<sup>17</sup>. Este extremo queda patente cuando Vince comienza a amenazar a todos los presentes, haciendo alarde de su fuerza y adoptando una actitud agresiva y peligrosa, llamándose a sí mismo el “estrangulador de medianoche” y diciendo que es capaz de acabar con familias enteras<sup>18</sup>. Sus intimidaciones revelan la causa de su conflicto, ya que son sus parientes el objeto de su ira y sus amenazas. Su lucha interna gira en derredor de la familia, y el problema esencial reside en la necesidad de afirmar su identidad en el seno de

---

(16) “I drove all night... I could see myself in the windshield... I studied my face. Studied everything about it. As though I was looking at another man... And then his face changed. His face became his father’s face. Same bones. Same eyes. Same nose. Same breath. And his father’s face changed to his grandfather’s face...” (SHEPARD, *Seven...*, pág. 130.)

(17) “By changing Vince’s speech from the first to the third person in the middle of the monologue... he has accepted the world of power, domination and violence” (D. AUERBACH, “Who Was Icarus’s Mother? The Powerless Mother Figures In The Plays Of Sam Shepard”, *Sam Shepard: A Casebook*, Nueva York, 1988, págs. 56-57.)

(18) “I am a murderer!... I’m the Midnight Strangler! I devour whole families in a single gulp!” (SHEPARD, *Seven...*, pág. 126.)

la misma. Dicho de otro modo, necesita ser reconocido por parte de sus familiares y así poder estar seguro de su propia identidad. En cualquier caso, ese carácter violento es una parte integral de la dimensión psíquica de Vince, algo que ha estado siempre latente y que le caracteriza definitivamente como miembro de su familia. Esto viene demostrado por medio de la intervención del abuelo, Dodge, que el día anterior no había reconocido a su nieto, pero que ahora sí toma conciencia de quién es, gracias a que Vince ha adoptado el mismo carácter violento que él. Sólo entonces percibe el anciano patriarca que el joven es de su misma sangre.

Puede comprobarse en el desarrollo de ambas obras que uno de los sentimientos más frecuentes es el de la frustración. Ocurre en *True West* cuando rompe Lee el pacto que había acordado con su hermano y le comunica que finalmente no podrá vivir con él en el desierto. Austin sufre una frustración intensa al no poder cumplir ese deseo y reacciona con desmesurada violencia, intentando estrangular a su hermano con el cordón del teléfono. Con ello se cumple lo que había postulado Lee acerca de cómo la violencia puede darse perfectamente entre hermanos. Puede observarse en las acotaciones que el sentimiento de frustración inmediatamente da paso al uso de la fuerza bruta, aunque conviene señalar que Lee proporciona la espoleta definitiva para que estalle la lucha entre los dos, ya que no sólo desatiende las protestas de Austin, sino que lo empuja con agresividad y desprecio. Hasta ese momento, Austin nunca había recurrido a la violencia física. Sin embargo, su instintiva réplica al empujón da a entender que ha aprendido rápidamente a repeler una agresión y, en todo caso, indica que también posee un carácter proclive a la violencia<sup>19</sup>. En *Buried Child*, la situación frustrante incide en la crianza de los hijos y las relaciones paterno-filiales. Se nos muestra la decepción que sienten los hijos a causa del absentismo y la dejadez paterna.

---

(19) SHEPARD, *Seven...*, págs. 56-57.

Tilden se queja amargamente a su padre, Dodge, por no haberse preocupado por él cuando era niño. Por parte de Dodge se aprecia una indiferencia casi insultante, y la comunicación entre ellos es prácticamente nula. Ambos se corresponden con frases cortas, de un mínimo contenido semántico, o se limitan a responder con estructuras repetitivas y monótonas. Esta "economía" del lenguaje denota precisamente un deseo de no decir mucho, o que no hay mucho que decir<sup>20</sup>. Con todo, Tilden llega a sugerirle a Dodge que los problemas familiares se resolverían mediante el diálogo y la comunicación fluida, evitando así el dolor de la soledad y el desarraigo. La única respuesta ofrecida por Dodge, seca y tajante, muestra una clara inhibición al respecto: "I don't want to talk"<sup>21</sup>. Esta contestación resulta insoportable para Tilden, como si toda la frustración contenida durante años brotase repentinamente de su interior, a través de un estallido de ira y una amenaza, insinuando que Dodge morirá si no colabora: "You gotta talk or you'll die"<sup>22</sup>. En relación con esto, William Herman defiende la tesis de que la ausencia de una comunicación afectiva entre las personas, en especial cuando se trata de los miembros de una misma familia, conlleva la aparición de estados de frustración y dolor psicológico, alterando su comportamiento, y llegando incluso a marcar sus personalidades de forma irreversible. Herman aplica estas ideas a los personajes de Shepard, en los cuales la huella de la soledad y la falta de afectividad son más que evidentes, habiendo además una comunicación casi inexistente entre ellos<sup>23</sup>.

Otro elemento recurrente que se da en las dos obras es el sentimiento de odio. En ocasiones, se trata de una aversión que se manifiesta mutuamente, dando como resultado un grado de

---

(20) SHEPARD, *Seven...*, pág. 71.

(21) SHEPARD, *Seven...*, pág. 78.

(22) SHEPARD, *Seven...*, pág. 78.

(23) W. HERMAN, *Understanding Contemporary American Drama*, Columbia, C. del Sur, 1987, pág. 51.

violencia aún mayor por su reciprocidad. Esto es lo que se percibe en *Buried Child* por las relaciones abiertamente adversas entre Dodge y su otro hijo, Bradley. El motivo fundamental detrás de esta hostilidad mutua es la costumbre que tiene Bradley de dejarle la cabeza a su padre totalmente rasurada y con numerosas heridas sangrantes, mientras éste se encuentra dormido. La acción se sustenta en algo más que una mera maniobra para ridiculizar al anciano; constituye todo un atentado contra la figura paterna en sí, ya que al despojarle Bradley de su cabello, no sólo le falta al respeto, sino que incluso cabe la interpretación de una castración simbólica llevada a cabo por el hijo, dejando al padre tan impotente como él y quedando ambos al mismo nivel en cuanto a autoridad familiar se refiere, según Park Dixon Goist<sup>24</sup>. El desprecio continúa cuando a Dodge le sobreviene uno de sus frecuentes ataques de tos. Mientras está tendido en el suelo, Shelly se muestra preocupada y le pregunta a Bradley si no es posible hacer algo para aliviarle. Éste, entre risas, sugiere dispararle o ahogarle, como a los animales cuando están en agonía<sup>25</sup>. Bradley nunca se dirige a Dodge por el apelativo de "padre", a diferencia de lo que ocurre con Halie, a quien sí reconoce como progenitora; igualmente, Dodge le profesa su odio renegando de su parentesco con él, y relegándolo también a la condición de un animal, diciendo que Bradley nació en una pocilga y que su lugar está entre los cerdos<sup>26</sup>. De un modo similar actúa el rencor en *True West* como sentimiento recíproco entre los protagonistas; durante el forcejeo que se desata entre ellos, Lee logra liberarse y se dispone a

---

(24) P. D. GOIST, "Sam Shepard's Child is Buried Somewhere in Illinois", *The Yearbook of the Society for the Study of Midwestern Literature*, 14 (1987), 121.

(25) "We could shoot him (*laughs*). We could drown him! What about drowning him?" (SHEPARD, *Seven...*, pág. 106.)

(26) "He was born in a goddamn hog wallow! That's where he was born and that's where he belongs! He doesn't belong in this house!... He's not my flesh and blood!" (SHEPARD, *Seven...*, págs. 76-77.)

atacar a Austin, produciéndose un momento climático en el que ambos hermanos, dominados por el odio, se asemejan a dos animales enfrentados. Mientras adoptan una actitud mutuamente desafiante, el escenario se torna, por efecto de la luz, en un paisaje desértico y sombrío. Esto contribuye a la hostilidad que se respira en el ambiente, y sus respectivas siluetas, cada una atenta al más mínimo movimiento de la otra, configuran la imagen del mensaje: los hombres, incluso los hermanos, pueden ser depredadores entre sí. En la misma línea se decanta Lynda Hart al afirmar que la única cualidad que verdaderamente tienen en común los protagonistas es una mutua hostilidad<sup>27</sup>, aunque debe destacarse también la importancia del alcohol como estimulante del rencor y la generación de violencia en *True West*. En realidad, su abuso es un factor constante en numerosas obras de Shepard, donde las hostilidades en el entorno familiar también tienen un poderoso aliado en la bebida, utilizada en multitud de ocasiones como un medio ideal para no enfrentarse con la realidad y una vía de escape que permite evadirse de situaciones que no resultan de agrado. En los momentos álgidos de su efecto, desinhibe a la persona y la capacita para expresar abiertamente sus más profundos sentimientos, pudiendo con ello provocar situaciones de conflicto. Así, el alcohol hace acto de presencia en las dos obras tratadas aquí, llegando a ser casi un protagonista más de los hechos representados. En *True West*, su importancia como elemento inductor a la violencia resulta obvia ya desde el comienzo. Percibimos que Lee es un personaje potencialmente conflictivo por su mirada, sus gestos, su modo de hablar y, sobre todo, por su afición a la bebida, de la que queda constancia hasta el final de la obra. Esto resulta evidente en la introducción de la escena primera del acto primero, cuando posa desafiante con una lata de cerveza en la mano y el típico paquete de seis unidades justo

---

(27) "The two brothers have nothing in common but mutual hostility."  
(HART, *Sam Shepard's Metaphorical...*, pág. 89.)

a su lado<sup>28</sup>. Cuando Austin comienza a adquirir los mismos rasgos y costumbres que su hermano, también se incluye esa tendencia hacia un alcoholismo embrutecedor, comenzando el acto séptimo con la imagen de un Austin completamente ebrio. Lee, por su parte, nunca deja de ser un individuo violento y continúa apegado a la bebida, ya que, como hemos señalado, no tiene lugar una inversión completa de caracteres sino, más bien, un influjo recíproco desigual entre ambos. La personalidad de Lee, al ser más fuerte, domina a la de Austin, de tal manera que a ambos terminan dependiendo de la bebida. Cuando están simultáneamente bajo los efectos del alcohol, sus diferencias y discusiones se hacen más acaloradas y frecuentes, cobrando mayor intensidad a medida que disminuyen sus capacidades racionales, brotando en ellos reacciones más bien primitivas o de naturaleza animal. William Herman hace alusión a esta evolución de los personajes como un movimiento "in crescendo" en el desarrollo de la obra, teniendo el alcohol como catalizador del mismo<sup>29</sup>. Por su parte, en *Buried Child* el alcohol también funciona como un ingrediente esencial para el desarrollo de la acción, siendo un factor primordial en la sucesión de los hechos. Sirve tanto de motivo como de acelerador de los conflictos familiares. Recordemos que Vince se ausenta con el propósito aparente de comprar una botella de "Whisky Gold Star Sour Mash" para Dodge, a pesar de que Tilden intenta persuadirle de que no lo haga, ya que el anciano muestra una dependencia de la bebida que no solo supone un problema patológico en sí mismo, sino que empeora su ya de por sí agrio estado de humor. Cuando Vince regresa, está completamente

---

(28) SHEPARD, *Seven...*, pág. 5.

(29) "The two gradually switch roles. They confess that each had wondered what it might have been like to be the other -a dramatic preparation for the crossover, which begins when Austin gets drunk after hearing that his script had been displaced by his brother's." (HERMAN, *Understanding Contemporary...*, pág. 63.)

ebrio, habiendo consumido todas las botellas de whiskey que salió a comprar. No sólo grita y amenaza a los miembros de la familia, sino que contribuye aún más al ambiente de tensión por las acciones violentas de derribar la puerta de entrada y de romper, una tras otra sobre el porche, varias de las botellas vacías<sup>30</sup>. El whiskey ha llevado a cabo un doble cometido, el de servir de pretexto y el de facilitar un cambio en el personaje, a raíz de un conflicto de identidad. Inmerso en ese estado de embriaguez y presa de un ataque de ira es cuando Dodge, por fin, y de manera sorprendente, reconoce a su nieto, dirigiéndose a él como su abuelo<sup>31</sup>. La explicación de este fenómeno radica en el hecho de que Vince se ha transformado en la viva imagen de Dodge; es decir, una persona violenta y alcoholizada, con los mismos hábitos y costumbres que le caracterizan a él. El alcohol sigue siendo el leitmotiv de toda la dinámica de la escena, así como la máxima preocupación de Dodge, que sigue preguntando por su whiskey y los dos dólares que le había costado. Para el personaje, todo el mundo gira en derredor de su botella de whiskey, siendo la bebida el eje central de su existencia<sup>32</sup>. Esa misma obsesión queda patente cuando se queja de las veces que le roban la botella, de las ocasiones en que le cortan el pelo y, mediante un lamento revelador, de cómo los hijos son asesinados. A modo de sucesión de-constructiva, de cronología inversa, cada elemento enumerado es consecuencia del siguiente, en el sentido de que primero hubo un asesinato, luego sus hijos le odian y, finalmente, lo único que le queda es el consuelo de la bebida<sup>33</sup>. De nuevo, aunque la narración se realice en ter-

---

(30) SHEPARD, *Seven Plays...*, pág. 125.

(31) "It's me! Your grandfather! Don't play stupid with me! Where's my two bucks!" (SHEPARD, *Seven...*, pág. 126.)

(32) "Where's my goddamn bottle!" (SHEPARD, *Seven...*, pág. 126.)

(33) "You go lie down and see what happens to you!... They'll steal your bottle! They'll cut your hair! They'll murder your children!..." (SHEPARD, *Seven...*, págs. 92-93.)

cera persona, el personaje habla de sí mismo, disociándose de su lado oscuro, ya que es Dodge quien mató al hijo secreto que tuvo Halie. En este extremo se encuentra la clave de toda la trama, y que se vislumbra a medida que avanza la obra, sobre todo en las frías relaciones entre Dodge y su mujer. Entre ambos se percibe desde el comienzo un alejamiento y una falta de comunicación muy significativos. Esto se confirma cuando Dodge le confiesa a Shelly que habían estado seis años sin dormir juntos, y de repente Halie se quedó embarazada y nació el “niño enterrado”<sup>34</sup>. Además de la evidente frialdad entre ellos, resulta muy significativo el particular modo en que se “comunican”; al principio de la obra, Halie no está físicamente presente en escena, ya que habla desde su dormitorio en el piso de arriba –es decir, fuera del escenario–, lo cual les obliga a gritar para hacerse oír. Este recurso escénico es empleado por Shepard con el fin de enfatizar aún más, si cabe, la sensación de distanciamiento. También resulta llamativo que sea Halie la que realmente hable, mientras que Dodge, se limita a despreciar por completo lo que dice, o en todo caso la imita sarcásticamente. Según Doris Auerbach, Dodge hace honor al valor simbólico de su nombre -que en inglés significa “esquivar”- porque elude todo compromiso o responsabilidad familiar<sup>35</sup>. Ya cuando su nieto se dirige a él por primera vez, llamándole “abuelo”, Dodge deja claro que aborrece tal apelativo, ordenándole a Vince que se abstenga de llamarle de esa manera y negando cualquier vínculo familiar con él<sup>36</sup>. Dodge no sólo supone un fracaso como padre, sino que representa la negación misma de la paternidad y el amor paterno. De ahí que Tilden se quejara

---

(34) SHEPARD, *Seven...*, pág. 123.

(35) “The father who has always ‘dodged’ responsibility for his sons,... the love-denying father” (D. AUERBACH, *Shepard, Kopit and The Off Broadway Theater*, Boston, 1982, pág. 54.)

(36) “Stop calling me Grandpa will ya’! It’s sickening. ‘Grandpa’. I’m nobody’s Grandpa!” (SHEPARD, *Seven...*, pág. 90.)



de su falta de consideración por la familia y los hijos, frente a lo cual el anciano le responde que no es natural que los hijos dependan de los padres ni quieran volver a verles una vez que se valen por sí mismos. Incluso llega a admitir que él nunca quiso volver a ver a los suyos<sup>37</sup>. Esta postura de rechazo hacia todo lo que representa la familia, rasgo predominante del carácter huraño y violento de Dodge, en cierto modo lo aproxima al mundo animal, en el que las crías suelen empezar a sobrevivir por su cuenta desde muy jóvenes y nunca vuelven junto a sus progenitores. Sus constantes referencias a las camadas, los cachorros y la prole, como el resultado de un mero acto reproductivo, denotan cierta inclinación primitiva, yendo más allá de lo meramente rústico. Todo ello resulta especialmente evidente cuando sitúa las personas y los animales al mismo nivel, afirmando que actúan de un modo semejante, o idéntico. Esto es lo que deja entrever cuando le pregunta a Shelly si cree que la gente necesariamente ha de amar a sus retoños sólo porque los ha engendrado, y si nunca ha visto cómo una perra se come a sus crías<sup>38</sup>. Dodge tan sólo reconoce haber contribuido con su capacidad viril a la procreación, con lo cual todos sus supuestos hijos serían igualmente anónimos, como queda entendido a través de la pregunta retórica que le formula a Shelly, acerca de la cantidad de hijos que podrían ser suyos: "You know how many kids I've spawned?"<sup>39</sup>. El personaje llega a desentenderse hasta tal punto de su familia que incluso rechaza todo cuanto se refiere al pasado, afirmando que para él lo único que cuenta es el presente, y así lo hace saber a propósito de las fotografías de familia expuestas en el dormitorio de

---

(37) "You shouldn't be needing your parents at your age. It's unnatural... I never went back to my parents. Never. Never even had the urge" (SHEPARD, *Seven...*, pág. 78.)

(38) "You think just because people propagate they have to love their offspring? You never seen a bitch eat her puppies?" (SHEPARD, *Seven...*, págs. 111-112.)

(39) SHEPARD, *Seven...*, pág. 112.

Halie<sup>40</sup>. En opinión de Park Dixon Goist, el pasado de Dodge se encuentra completamente enterrado, al igual que el niño que da título a la obra<sup>41</sup>. Este niño, nacido de Halie, podría haber sido el producto de una relación incestuosa entre ella y su hijo, Tilden. Ante tal probabilidad, y convencido de que no era posible que fuera hijo suyo, Dodge opta por matarlo, ahogándolo, y así lo reconoce ante Shelly, de nuevo comparando al bebé con un cachorro no deseado<sup>42</sup>. El hecho resulta de una brutalidad mayúscula, no sólo por la naturaleza cruel y salvaje de la acción en sí misma, que es obvia, sino también por el alcance que tiene. Además de un atentado criminal contra un ser humano indefenso, supone un acto contra la integridad y los derechos naturales de la madre. Constituye también una evidente agresión contra la familia y, en definitiva, encierra todo el potencial destructivo que caracteriza a la violencia en el hogar. Tales son las posibles consecuencias de una dinámica en la que, como hemos comprobado, intervienen sentimientos tan inequívocamente humanos como la frustración, la envidia y el rencor, estimulados a la vez por problemas tan comunes en la sociedad humana como el alcoholismo. La violencia viene a ser el producto final de una serie de debilidades o defectos hacia los que tiende la naturaleza de las personas, especialmente en el caso de los hombres. Nos referimos más a los hombres y no a las mujeres porque, una vez llegados a este punto, y como consecuencia de todo lo expuesto, nos corresponde establecer el modo especial en que la violencia retratada en las dos obras afecta a las víctimas; es decir, a los miembros más débiles e

---

(40) "That isn't me! That never was me! This is me. Right here..." (SHEPARD, *Seven...*, pág. 111.)

(41) GOIST, "Sam Shepard's Child...", pág. 120.

(42) "Halie had this kid. This baby boy. She had it. I let her have it on her own... It lived, see. It lived. It wanted to grow up in this family... It wanted to pretend that I was its father. She wanted me to believe in it... We couldn't allow that to grow up in the middle of our lives... I killed it. I drowned it. Just like the runt of a litter." (SHEPARD, *Seven...*, pág. 124.)

indefensos de la unidad familiar, y en concreto a todo lo que atañe al protagonismo de la mujer en ese entorno.

El problema de la violencia doméstica de hecho puede enfocarse desde un punto de vista basado fundamentalmente en elementos de género, de ahí que en muchas ocasiones se hable más de violencia de género en estos casos. Como se ha podido comprobar en las obras analizadas, los conflictos surgidos vienen a reducirse a un patrón básico de confrontación entre lo salvaje y lo civilizado, o expresado en términos más genéricos, entre lo masculinizado y lo feminizado. Dicha correlación se justifica por la naturaleza misma de los personajes implicados y su comportamiento: las actitudes agresivas, violentamente competitivas, territoriales y ansiosas de dominio corresponderían sin duda a la reafirmación de lo masculino, que llevada a extremos constituiría la esencia más pura del machismo. Por otra parte, las actitudes dotadas de cierta sensibilidad, racionales, creativas y constructivas —es decir, las carentes de violencia en general— se identificarían o relacionarían con lo femenino y la mentalidad de la mujer. El mayor apego a la familia y los hijos también caracteriza a ese entorno feminizado, que busca más la armonía, el orden y el desarrollo equilibrado, a través de una idea del progreso que no conlleva acciones destructivas para cimentar las bases de una sociedad civilizada. En las dos obras, esta idea viene corroborada por el hecho de que Shepard procura que todas sus caracterizaciones de personajes masculinos muestren el mayor grado de agresividad y capacidad para ejercer algún tipo de violencia. Lo hace con el propósito de buscar un mayor efecto de contraste a la hora de contraponerlos a los personajes femeninos. Shepard se propone así mostrar la idea de una eterna disputa entre el hombre y la mujer en cuanto a modo de vida se refiere. El hombre sería el cazador primitivo, depredador solitario e individual; un nómada que sobrevive gracias a su actitud y disposición violentas, desentendiéndose, por otro lado, de todo lo relacionado con las obligaciones de índole familiar. La mujer, en cambio, representa un ser sedenta-

rio, que se establece para crear las bases de la sociedad y la civilización, estando condicionada por una menor fortaleza física, aunque dotada de una mayor capacidad reflexiva y de abnegación. Esta dicotomía puede resultar un tanto arcaica y hasta políticamente incorrecta desde las perspectivas más innovadoras de nuestro tiempo, encaminadas hacia la nula diferenciación social y el fin de toda discriminación en cuanto a género se refiere, sobre todo en lo concerniente a la tradicional asignación de roles en la sociedad; no obstante, es precisamente ésa la diferencia que quiere dejar patente Sam Shepard en sus caracterizaciones de lo femenino y lo masculino para distinguir entre víctimas y agresores. En sus obras, la violencia es ejercida por personajes proclives a la misma, y como refuerzo añadido del contraste, las mujeres retratadas por Shepard carecen de la autoridad y la fuerza necesarias para restaurar el orden en su entorno y educar solas a sus hijos, viéndose impedidas por unas circunstancias que favorecen más al elemento masculino. Entretanto, los hombres eluden sus compromisos con el afán de reafirmar su virilidad en un entorno desprovisto de ataduras e inconvenientes. Los personajes que más concuerdan con esto son, por una parte, Dodge en *Buried Child*, y, por otra, "The Old Man" en *True West*. Este último, padre de los hermanos Lee y Austin, es un personaje de referencia que no aparece físicamente en la obra, sino a través de menciones ocasionales que nos desvelan los rasgos de su carácter. Ha ejercido una profunda influencia en sus hijos, habiendo sido también un alcohólico desarraigado y habitante del desierto. La figura paterna, en la mayoría de los casos, representa un factor determinante para el desarrollo de la personalidad de los hijos, así como de las generaciones subsiguientes, y Doris Auerbach considera que la violencia familiar tiene su foco en la figura del padre, siendo la madre incapaz de impedir o neutralizar el alcance de ese influjo<sup>43</sup>. En efecto, la inferioridad de condiciones en las que se encuentran las mujeres en la dinámica de violencia familiar puede comprobarse en los personajes de Halie y de "Mom" (la

madre de Austin y Lee). Ambas intentan derribar esa hegemonía e influencia que el elemento masculino ejerce sobre ellas y sus hijos, en especial sobre los varones. De ese modo, en *Buried Child*, la única manera de terminar con el hegemónico mundo violento del padre sería a través del incesto que supuestamente ha tenido lugar entre Halie y su hijo Tilden. Sin embargo, el hijo producto de tal relación constituye una amenaza para la autoridad del padre, por lo que éste último lo mata, ante el dolor y la impotencia de la madre. En *True West*, la entrada en escena de la madre de ambos hermanos hace que Lee se decante por romper el pacto suscrito anteriormente con Austin, consistente en llevarle al desierto a cambio de su ayuda en la elaboración de otro guión cinematográfico. Lee se vuelve atrás porque comprueba que la actitud tan civilizada de Austin ante "Mom" - mediante acciones tales como ofrecerse a limpiar la cocina, lanzarle a Lee la camisa para que estuviera más presentable ante ella, o mentir acerca de las tostadoras robadas-, demuestra que no está capacitado para vivir en las duras condiciones del desierto. Austin representa, sin lugar a dudas, el mundo de la madre, un mundo civilizado, contrastando lógicamente con Lee, el cual sería la proyección del mundo violento transmitido por el padre, "The Old Man", como acertadamente señala Tucker Orbison<sup>44</sup>. No obstante, al reaccionar tan hostilmente, Austin participa también de ese carácter violento, que en esencia se debe no sólo al influjo de su hermano, sino también al ejercido por el padre de ambos. Cuando la madre presencia la repentina confrontación entre sus hijos, y ve cómo Austin se abalanza

---

(43) "The family that Shepard portrays over and over again is one that cannot nurture its children, that has become as fruitless and sterile as the betrayed American dream of the West. At its core is the violence of the fathers, the brutal and cold world of the archetypal power struggle of son against father, of brother against brother. The feminine principal is powerless to intercede and stop the endless progression from one man to another" (AUERBACH, "Who Was Icarus's Mother?...", pág. 54.)

(44) ORBISON, "Mythic Levels...", pág. 516.

sobre Lee con la intención de estrangularle, se encuentra de pronto sumida en la confusión y la impotencia, hallándose sin fuerzas para mediar entre ellos, de la misma forma que no pudo intervenir entre el padre –“The Old Man”- y el hijo -Lee- para evitar que éste heredase el mismo carácter de áquel. “Mom” siempre se ha limitado a sobrevivir, huyendo de las situaciones de conflicto. Por esta razón, lo único que se le ocurre es marcharse para buscar alojamiento en un motel, llegando a decir que estaría mejor entre los indigentes<sup>45</sup>. En correlación con esto, Lynda Hart también defiende la teoría de que la figura del padre, aunque no esté presente, es la causa última de la violencia en *True West*, ya que ha ejercido su influencia sobre los dos hijos; de un modo directo sobre Lee y luego, a través de éste, sobre su otro vástago<sup>46</sup>. Otro aspecto a destacar en este conflicto entre lo feminizado y lo masculinizado es el hecho de que no sólo intervienen las féminas a favor de su propia causa, sino que también son defendidas por algunos personajes masculinos. Éstos se alían con la mujer, o la figura materna, en pro del entorno feminizado. No obstante, al igual que las mujeres, no suelen gozar de la suficiente fuerza, sobre todo física, que sería precisa para neutralizar a los hombres violentos y desbanarlos así en sus puestos de poder. Ejemplos de estas figuras los constituyen tanto Austin como Tilden. La caracterización básica del primero lo presenta predominantemente asociado a su madre, ya que, al igual que ella, intenta infructuosamente cambiar el carácter violento de Lee, antes de verse influido por él. Tilden, por su parte, es una figura más edípica, ayudando a

---

(45) “Well I’m going to check into a motel. I can’t stand this anymore... I can’t stay here. This is worse than being homeless.” (SHEPARD, *Seven...*, págs. 57-58.)

(46) “It is the father, even though he is physically absent, whose shadow the brothers grapple with. Austin faces him first in combat with his brother, the very image of the old man, then within himself, as he becomes a mirror image of the patriarchal qualities he tried to repress.” (HART, *Sam Shepard’s Metaphorical...*, pág. 100.)

Halie en su intento de acabar con el patriarcado de Dodge mediante una supuesta relación incestuosa, de la cual nacería el niño que podría resquebrajar la autoridad regentada por el padre. Con respecto a esta dinámica "masculino *versus* femenino", Catherine Schuler le achaca a Shepard el defecto de ser poco realista en varios aspectos, esgrimiendo razones como que emplea personajes excesivamente estereotipados, cayendo en la más absoluta sensiblería, o que llega a racionalizar, que no justificar, la violencia machista en sus obras. En su opinión, dicha violencia acaba siendo suavizada, haciendo que los agresores también parezcan víctimas, y relegando a la mujer a una mera figura maternal, digna de una compasión poco dignificante cuando no de la más pura lástima<sup>47</sup>. No obstante, hay que decir que sí hay ocasiones en que esa violencia machista es más que evidente, no sólo en el caso del asesinato del hijo de Halie a manos de Dodge, por ejemplo, sino también cuando Vince regresa al hogar familiar completamente ebrio, o el brote de violencia que experimenta durante su llegada a la casa por primera vez, al intentar quitarle a Shelly, de un golpe, una carga de zanahorias que le había entregado Tilden<sup>48</sup>. Es cierto que Shelly porta las zanahorias en sus brazos de un modo especial, ya que las sostiene con actitud protectora y claramente maternal, como si de un niño se tratara, pero este detalle está más al servicio del mensaje esencial de la obra que al estereotipo materno. Las acotaciones no hacen tanto hincapié en ello, pero la escena guarda una similitud intencionada con el acto de violencia que da origen a la trama. Es decir, la acción de Vince se asemeja a la de Dodge, cuando éste arrebató el "niño enterrado" de los brazos de Tilden, su supuesto padre. El paralelismo entre las dos escenas es evidente y también lo reconoce así Ron

---

(47) C. A. SCHULER, "Gender Perspectives and Violence in the Plays of Maria Irene Fornes and Sam Shepard", *Modern American Drama: The Female Canon*, Rutherford, 1990, págs. 223-224.

(48) SHEPARD, *Seven...*, pág. 94.

Mottram, como clave para comprender el significado de la obra<sup>49</sup>. Las zanahorias, al igual que el maíz que aparece en el acto primero, simbolizarían al niño enterrado en la tierra. Por ello, Dodge niega la existencia de maíz, zanahorias o cualquier otro producto en su tierra, debido a que, según él, está estéril desde hace muchos años. En cambio, Tilden -cuyo nombre simbólico se corresponde con "the tiller of the soil" o labrador de la tierra- cree lo contrario e insiste en que los cultivos sí provienen de esa tierra, la misma en la que el niño -su supuesto hijo- se halla enterrado. De este modo, es Tilden quien ve en Shelly una especie de figura maternal, estableciéndose entre ambos un clima de confianza y mutuo entendimiento, mientras que Vince instintivamente rechaza el comportamiento maternal de su novia hacia los cultivos. Este rasgo lo identifica aún más con Dodge, además de por su disposición agresiva e intolerante. De nuevo comprobamos cómo la violencia es inherente a la dinámica familiar, y se sustenta en la ya referida dicotomía entre lo feminizado y lo masculinizado. Con respecto a esto, Johan Callens afirma, con mucho acierto, que Dodge y la influencia que ejerce sobre su familia resaltan los aspectos más crueles e indolentes que concurrieron en la evolución histórica de los Estados Unidos<sup>50</sup>. En efecto, tales aspectos son factores constantes en la obra dramática de Shepard y pretenden retratar la lucha diaria del individuo con las circunstancias adversas de su entorno inmediato y las tendencias más negativas de su realidad interior. La intención de este autor es plasmar la vida de sus compatriotas como supervivientes de un proceso en el que inciden la experiencia y el factor hereditario. Las adversidades pueden ser tanto fuerzas visibles como demonios ocultos en lo más profundo de la naturaleza humana, pero los individuos en

---

(49) MOTTRAM, *Inner Landscapes...*, pág. 144.

(50) "The rashness and cynicism with which Dodge is willing to torment the members of his family reminds us that the West was not won without cruelty" (J. CALLENS, "Memories of the Sea in Shepard's Illinois", *Modern Drama* 29 (1986), 406.)



cuestión se enfrentan a ellos como mejor pueden, y con mayor o menor éxito final. Michael J. Hayes coincide con esta opinión cuando reconoce que temas como el infanticidio, la pobreza, el alcoholismo y la violencia contra las mujeres forman parte de una misma trama general en las obras de Shepard, ofreciendo imágenes de personas comunes, pero inmersas en una pugna bifurcada, tanto con el ambiente en el que se desenvuelven sus vidas como con los defectos propios de cada persona en particular<sup>51</sup>. En síntesis, la dramaturgia de Shepard se traduce en un retrato del lado oscuro del carácter norteamericano y sus consecuencias para las relaciones en familia. Las circunstancias externas más o menos favorables y las condiciones personales de los involucrados fomentarán, lógicamente, la aparición o no de alguna forma de violencia en el ámbito familiar. Las razones por las que Shepard emplea un supuesto grado de sentimentalismo que haga la violencia más digerible en sus obras, en lugar de manifestarla con toda su crudeza, se deben más a un respeto hacia el público y la propia sensibilidad del mismo que a una depreciación real del tema. Los hechos violentos no están disimulados, sino expresados con cierta moderación, siendo menos las veces que dicha violencia es explícita. Aquí podríamos aplicar las teorías de José Ortega y Gasset cuando habló de las distintas respuestas populares hacia las tendencias modernistas<sup>52</sup>. Según él, la gran masa del público se muestra más bien hostil hacia los experimentos extremos en el arte porque el pueblo desea ver un reflejo de su propia realidad que no le insulte ni le amenace. En otras palabras, los espectadores no desean presenciar formas de arte que rompan drásticamente con sus esquemas de vida o les ofendan, y de sobra es sabido que la sociedad norteamericana es reacia a cualquier amenaza contra los valo-

---

(51) M. J. HAYES, "Sam Shepard", *American Drama*, New York, 1995, págs. 131, 138.

(52) J. ORTEGA y GASSET, "The Dehumanization of Art", *Dramatic Theory and Criticism: Greeks to Grotowski*, New York, 1974, págs. 756-760.

res tradicionales, tanto patrióticos como religiosos, que pueda aparecer en los medios de comunicación de masas. Se ha de recordar también que los dramaturgos en general, especialmente en los Estados Unidos, escriben sus obras para llegar al gran público. Los autores de teatro en Norteamérica no suelen escribir sus obras para una minoría, sino para causar el mayor impacto social posible, y salvo algunos exponentes del teatro experimental o radical, más preocupados por la obra en sí, los demás desean una buena acogida de su trabajo. Esto no supone traicionar el propósito de su arte, sino lograr un mayor reconocimiento del mismo al servicio de un mensaje concreto, sea éste innovador, transgresor o reivindicativo. Son conscientes de que el público es quien da razón de ser al teatro, ya que consiste en algo que ha de ser visto y escuchado; un arte cuyo fin último es la representación escénica. Es por ello que Shepard quiere representar al norteamericano común y corriente con todos sus posibles defectos, que al fin y al cabo son defectos humanos, pero sin llegar a ofender al público, que en su mayoría estará lógicamente compuesto por norteamericanos comunes y corrientes. Shepard apela al buen concepto que tienen los estadounidenses de sí mismos, pero haciéndoles ver, con sutileza, que cualquiera es capaz de perder el control y cometer un acto de violencia, en especial los hombres, independientemente de su clase social, nivel de estudios o carácter. Todos los profesionales de la materia coinciden en que no hay perfil definido para un maltratador, por lo que cualquier clase de persona podría serlo. Shepard quiere transmitir esta idea, pero sin llegar a insinuar que todos los hombres sean maltratadores, ni potencial ni efectivamente. Este autor desea que el público pueda sentirse identificado con los personajes, al menos en cuanto a rasgos generales y circunstancias cotidianas se refiere, para luego incidir en los problemas concretos a tratar. La diferencia entre espectadores y personajes estriba en los errores, más o menos trágicos, que puedan cometer esos personajes al participar de la condición humana, siendo tales los errores que tendrían que

evitarse por parte de las personas en la vida real. En resumidas cuentas, el autor pretende abordar la temática de los malos tratos en toda su dimensión humana, porque se trata de un problema humano. No cabe duda de que la propuesta de Shepard puede criticarse por una aparente mitigación o solapamiento de la violencia, y por dar a entender que los propios maltratadores también son víctimas en cierto modo, debido a una serie de factores que, sin justificar sus actos, sí dan cierta explicación a los mismos. No obstante, la denuncia es igualmente firme, y va dirigida a toda la sociedad y sus miembros, así como a todos los miembros de cada familia, ya que el problema de la violencia en el ámbito doméstico es algo que únicamente pueden solucionar las personas, siendo la propia sociedad y cada uno de sus integrantes los que pueden evitar, mediante la solidaridad, la educación, y la prevención, que esta lacra continúe cobrándose víctimas.

#### BIBLIOGRAFÍA:

- A. ARTAUD, *The Theater and Its Double*, Nueva York, 1958.
- D. AUERBACH, *Shepard, Kopit and The Off Broadway Theater*, Boston, 1982.
- D. AUERBACH, "Who Was Icarus's Mother? The Powerless Mother Figures In The Plays Of Sam Shepard", *Sam Shepard: A Casebook*, Nueva York, 1988.
- J. CALLENS, "Memories of the Sea in Shepard's Illinois", *Modern Drama* 29 (1986).
- R. GIRARD, *Violence and The Sacred*, Baltimore, 1977.
- P. D. GOIST, "Sam Shepard's Child is Buried Somewhere in Illinois", *The Yearbook of the Society for the Study of Midwestern Literature* 14 (1987).
- L. HART, *Sam Shepard's Metaphorical Stages*, Westport, 1987.

- 
- M. J. HAYES. "Sam Shepard", *American Dreams*, New York, 1995, págs. 131, 138.
  - W. HERMAN, *Understanding Contemporary American Drama*, Columbia, C. del Sur, 1987.
  - W. KLEB, "Worse Than Being Homeless: *True West* and The Divided Self", *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*, Nueva York, 1981.
  - R. MOTTRAM, *Inner Landscapes: The Theater of Sam Shepard*, Columbia, Missouri, 1984.
  - T. ORBISON, "Mythic Levels in Shepard's *True West*". *Modern Drama*, 27 (1984).
  - J. ORTEGA y GASSET, "The Dehumanization of Art", *Dramatic Theory and Criticism: Greeks to Grotowski*, New York, 1974.
  - A. M. SCHLESINGER, *La Violencia como Modo de Vida en EE.UU.*, Buenos Aires, 1970.
  - C. A. SCHULER, "Gender Perspectives and Violence in the Plays of Maria Irene Fornes and Sam Shepard", *Modern American Drama: The Female Canon*, Rutherford, 1990.
  - S. SHEPARD, *Seven Plays*, Nueva York, 1981.
  - M. A. STRAUSS, R. J. GELLES, C. SMITH, *Physical Violence in American Families; Risk Factors and Adaptations to Violence in 8,145 Families*. New Brunswick: 1990.
  - M. S. SUÁREZ LAFUENTE, "La figura del 'Doppelgänger' en 'Die Elixire des Teufels' de E. T. A. Hoffman", *Archivum*, 10 (1985).
  - F. J. TURNER, *The Frontier in American History*, Nueva York, 1947.

FRANCISCO JAVIER VALLINA SAMPERIO  
*Universidad de Oviedo*