

*ÁNGELES EN AMÉRICA* DE TONY KUSHNER: POSMODERNIDAD,  
IDENTIDADES Y NACIÓN

TONY KUSHNER'S *ANGELS IN AMERICA*: POSMODERNITY,  
IDENTITIES AND NATION

María Eugenia Orce de Roig\*  
María Carolina Sánchez\*

## RESUMEN

Subtitulada “Una fantasía gay sobre temas nacionales”, la obra *Ángeles en América* (1993) de Tony Kushner inscribe desde el comienzo, como destaca Connor (2008), un rasgo distintivo de la Posmodernidad: “la disolución de las normas e identidades estables en la vida social”, como también la puesta en crisis del relato construido sobre la idea de nación.

Las diferentes historias que se intersectan ponen de manifiesto la fragilidad de los lazos humanos en un contexto político, la presidencia de Ronald Reagan, en el que resuenan los ecos de McCarthysmo y su caza de brujas, y en el que las minorías homosexuales son sistemáticamente excluidas como grupo social. La obra resulta así un cuestionamiento sobre el manejo del poder y de la religión como discurso normativo y represor.

El trabajo focaliza su dimensión crítica hacia los relatos de la Modernidad y de la historia norteamericana.

**Palabras clave:** Teatro *queer*, Posmodernidad, identidad, Nación

\* Las autoras pertenecen a la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, (matenaor@yahoo.com.ar); (caro\_mcs@hotmail.com).

## ABSTRACT

Subtitled as “A gay fantasia on national themes”, Tony Kushner’s play *Angels in America* (1993) depicts, from the beginning, a distinctive feature of Posmodernity: Connor (2008) said “the dissolution of regulations and stable identities in social life” and the crisis of the account built upon the idea of Nation.

The different stories that intersect show the fragility of human ties in a political context, Ronald Reagan’s Presidency, when the echoes of McCarthyism and its witch hunting prevail, and when homosexual minorities as social groups are systematically excluded. The play enquires about the use of power and religions as normative and repressive discourses.

This paper aims its critical dimension towards the Modernity discourses and American History.

**Key words:** queer theatre, Posmodernity, Identity, Nation

**B**ajo el título *Ángeles en América*. Una fantasía gay sobre temas nacionales, Tony Kushner reúne dos obras teatrales tituladas *El Milenio se aproxima* y *Perestroika*, estrenadas de manera conjunta, tras puestas individuales, a comienzos de 1993, en Londres, y meses más tarde en Broadway. En su estudio histórico del teatro norteamericano, Alfredo Michel Modenessi (2013) destaca la trascendencia de este drama “como una de las mejores piezas de la década de los noventa” (p. 14). Constituye un fenómeno por medio del cual una expresión “queer” alcanza consagración dentro de un circuito comercial, conservador y tradicional, ámbito poco acostumbrado a este tipo de presentaciones.

A nuestro criterio, la relevancia de Kushner es producto de que ha logrado conjugar con maestría la estética de la experimentación teatral posmoderna y el planteo de cuestiones políticas que interpelan a la cultura norteamericana hegemónica.

La acción despliega pequeñas historias que se intersectan, lo cual no solo torna más complejas las líneas argumentales sino, también, potencia el conflicto omnipresente en ellas: el de la identidad sexual y la consecuente disolución de los lazos amorosos, produciendo una sensación generalizada de crisis. La contextualización de la trama en años próximos al fin de siglo y de milenio, 1985 y 1986, saca provecho de la atmósfera reinante ligada a la evocación de profecías sobre el destino de la humanidad<sup>1</sup>, a la aparición de la pandemia del

<sup>1</sup> Al comienzo de la obra, el discurso de Harper inscribe esta idea de fin de la historia: “Estamos en 1985. Faltan quince años para que llegue el tercer milenio y tal vez vuelva Cristo [...] Y tal vez pronto habrá [...] una vida nueva, [...] tal vez encuentre armonía, amor y protección a salvo de lo que acecha afuera y esto me retenga aquí o tal vez solo vengan más problemas y llegue el fin de todo y el cielo se desplome y haya lluvias incontrolables [...] y tal vez mi vida sea estupenda, tal vez Joe me quiere y solo estoy loca al pensar lo contrario o tal vez todo sea aun peor de lo que presiento” (Kushner, 2003, p. 227).

SIDA y el temor colectivo al contagio, y a la política conservadora de la presidencia de Ronald Reagan, aplastante en relación con los derechos de las minorías.

En opiniones vertidas en una entrevista, Kushner (1997) expresó que se considera un “escritor de teatro político” (p. 19), si bien parte de la afirmación de que “toda producción simbólica es política, incluso aquella que intenta soslayar este hecho”<sup>2</sup>. Así, su trabajo debe entenderse en términos de un teatro que aboga por los oprimidos, a diferencia de otro que sustenta el *statu quo*. En tal sentido, se reconoce como heredero de Bertolt Brecht debido a la asunción de un compromiso social con el cambio y la concepción del hecho teatral ligada a esta función. Es por ello que la categoría de “teatro épico” ha sido acuñada por la crítica para situar la obra de Kushner<sup>3</sup>. James Fisher (1995) lo coloca junto a autores canónicos del teatro norteamericano por su capacidad de condensar un momento histórico y lo adscribe a la línea iniciada por Eugene O’Neill:

Pocas veces una obra estadounidense ha logrado el favor de la crítica como *Ángeles en América* de Tony Kushner. En los Estados Unidos, solo las obras de Eugene O’Neill, Clifford Odets o Arthur Miller han intentado captar un espectro tan amplio de problemas emocionales y políticos de su época. Kushner ha tejido un tapiz conmovedor y épico (en el sentido de O’Neill y Brecht) de los asuntos morales, religiosos, políticos y sociales de su tiempo en estas dos obras (p. 291).

Según Kushner (1997), su teatro presenta un mundo como “una red que entreteje lo privado y lo público” (p. 22). De acuerdo con esto, creemos que *Ángeles en América* desenmascara el papel que desempeñan los factores políticos y religiosos en la construcción de la identidad. El matrimonio mormón de Harper y Joe Pitt, en crisis por una identidad de género reprimida; la pareja homosexual de Prior Walter y Louis Ironson, en crisis por la cobardía de este último para afrontar el SIDA contraído por su compañero, coexisten con la figura histórica de Roy Cohn, marcada por una doble negación: de ser gay y portador HIV. Estas serían las historias vertebradoras de cuyo cruce surgen otras en las que, excepto en el caso del funcionario McCarthy, sale a la luz la verdad y los protagonistas pueden actuar en consecuencia, aunque esto no implica la resolución de sus conflictos identitarios. Joe accede a un encuentro sexual con Louis y, en otra dimensión, Harper y Prior aparecen como personajes de

---

<sup>2</sup> Los textos de las diferentes entrevistas fueron leídos en su idioma original, el Inglés. Las traducciones son nuestras.

<sup>3</sup> En otro pasaje de la citada entrevista, Kushner (1997) cuenta: “Decidí, estando en la Universidad, que la escritura de obras de teatro era una ocupación digna y valiosa, solamente después de leer a Brecht y quería ser un escritor de obras de teatro como él quien mientras las escribía articulaba una teoría del teatro sostenida por la propia obra” (p. 27) (La traducción es nuestra).

la alucinación del otro y se revela aquello que les es difícil aceptar: un esposo homosexual y una enfermedad incurable cuyo único atenuante consiste en que no alcanzará la parte más interna de su ser.

En algunas ocasiones, las historias se entrecruzan montadas en un escenario dividido, donde se desarrollan de manera simultánea para enfatizar un determinado concepto: la crisis de la pareja (escena 8, primer acto), la seducción homoerótica (escena 4, segundo acto). Esta técnica llega a su extremo cuando los parlamentos de los diálogos se superponen. El propio dramaturgo indica en la didascalia: "esto tiene que hacerse con rapidez [...] el procedimiento puede ser un poco confuso pero no así el resultado final" (Kushner, 2003, p. 275). Precisamente esa intercalación de voces provenientes de cada una de las historias refuerza la noción de la disolución de los lazos amorosos (escena 9 del segundo acto) y la sensación de caos. Esta estrategia posmoderna posibilita al dramaturgo potenciar los sentidos que busca transmitir.

Para Kushner, "Toda psicología tiene su origen en la esfera pública; el mundo exterior es experimentado, introyectado, se convierte en la materia de la que están hechos nuestros seres privados" (1997, p. 20). Efectivamente, esto se advierte en la inclusión de las condiciones políticas que se tornan verdaderos condicionamientos. Los personajes encarnan perspectivas ideológicas contrapuestas en función de posiciones de poder, que confluyen en el reconocimiento de aparatos represores de las diferencias, en este caso, de la identidad sexual alternativa. Se trata no solo del republicanismo de la administración Reagan sino, también, de los sistemas normativos de la religión, sea esta judía, mormona y, principalmente, del imaginario puritano, fundacional de la nación como modelo ético del mundo.

Estos mandatos culturales dominantes se cuelan en el espacio de lo íntimo y obliteran la expresión de la autoconciencia. Cada personaje sobrelleva una lucha interna debido a su homosexualidad, lo que se visibiliza en reiteradas escenas en las que se pone en juego la dificultad para nombrarse ante un otro que interpela. En el velorio de su abuela, Louis, que es judío, se disculpa con Prior por no haberlo presentado con sus parientes diciendo "en estas cosas de familia siempre trato de aparentar que no soy gay, tengo miedo de que se den cuenta" (Kushner, 2003, p. 229). Louis, que apenas conoce a Joe, lo define como gay y este se rehúsa a admitirlo: "así que un republicano gay", dice Louis cuando Joe le revela que votó por Reagan, a lo que responde "Yo no soy... dejémoslo así" (Kushner, p. 238). Harper interroga a su marido en busca de la verdad sobre su sexualidad a lo que él contesta "y qué si [...] No, no lo soy... y no veo qué diferencia hace..." (Kushner, p. 245). Más adelante, devastado y

todavía sin asumirse, le refiere su cotidiana lucha interna:

Basta, basta, te lo advierto. ¿Qué diferencia hace lo que pueda ser muy dentro de mí, sin importar lo equivocado o lo feo que sea, mientras que haya luchado con todas mis fuerzas para matarlo? [...] Por amor de Dios, ya no queda nada, soy una cáscara. Ya no hay nada dentro de mí por matar. Siempre que mi comportamiento sea lo sé que debe ser: decente, correcto. Eso solo ante los ojos de Dios (Kushner, p. 247).

Cohn, que forma parte del establishment, exhibe una conciencia cínica respecto de nombrarse como homosexual. Su decisión es claramente política: opta por una doble moral con el objeto de no perder el enorme poder que posee. A su entender, más que una identidad de género, la palabra *gay* imprime sobre los individuos una devaluación, es un término político que define a un paria sin influencia. Si bien reconoce su preferencia por los hombres, se niega rotundamente a nombrarse a partir de ello. En su caso se advierte otra forma de relación entre lo privado y lo público. En la escena con su médico, cuando recibe el diagnóstico de SIDA, explica su postura:

¿Dónde se ubica un individuo, así identificado, en la cadena alimenticia, en la ley del más fuerte? Ni la ideología ni las preferencias sexuales sino algo mucho más simple: el poder [...] Por supuesto para quien no entiende esto soy un homosexual porque tengo relaciones sexuales con hombres, pero, en realidad están equivocados. Homosexuales no son los hombres que duermen con otros hombres [...]. Homosexuales son hombres que no conocen a nadie y a quien nadie conoce. Que no tienen poder (Kushner, 2003, p. 250).

La cuestión de nombrarse, de autodefinirse, es, para Kushner (1997), una instancia decisiva, que involucra una toma de partido, la adopción de un compromiso ante la sociedad; no hacerlo por evitar una vergüenza absurda, resulta una deslealtad a un colectivo social. Así lo indica el dramaturgo: "En tiempos de lucha y opresión los nombres con los que nos identificamos se vuelven muy importantes [...] identificarnos como parias, como Otro, si es eso lo que somos, es un acto político importante [...] El closet no nos protege, nos avergüenza y nos debilita. La fortaleza reside en la declaración abierta" (p. 26). Quizás por esto Prior sea el personaje que, en la dimensión pseudometafísica (en la que pueden existir ángeles sin Dios), sea el elegido como profeta. Acorde con su nombre, es, de los personajes, el que soporta mayores cargas simbólicas: vive su sexualidad de manera natural, está marcado por el Sarcoma de Kaposi, es negado y abandonado por su pareja, lo que hace pensar que debido a todo eso se le adjudica la misión profética.

El imaginario milenarista, como final de los tiempos y destrucción de la especie

o recomienzo utópico, opera como trasfondo en el que se fraguan las verdades de la intimidad de los personajes y se produce la epifanía sobre su identidad, el despertar de la autoconciencia. También es un contexto para reflexionar sobre la realidad de la nación norteamericana.

El gobierno de Reagan suscita diferentes miradas. Por un lado, la de sus partidarios entusiastas; por otro, la de las minorías críticas, que finalmente se imponen como sustrato ideológico en la obra. Mediante el desmontaje de los ardides que pone en práctica para concretar sus mezquinos intereses, el partido gobernante es profundamente cuestionado. La mirada esperanzada e ingenua de Joe, el personaje mormón, republicano y gay —combinación identitaria lindante con el oxímoron— pierde su candidez una vez que ha accedido al círculo íntimo, donde se muestra el rostro siniestro del poder. Junto con él, el espectador es testigo de la inobservancia de los cimientos éticos de la democracia norteamericana.

Esa primera imagen de Joe sobre su país en esa coyuntura histórica: “Estados Unidos se ha redescubierto a sí mismo, su posición sagrada entre las naciones. La verdad restituida. La ley restituida [...] Nos volvemos mejores, más buenos” (Kushner, 2003, p. 235), se desarticula antes las palabras de Martin Heller, quien se ufana de manejar el país con representantes del partido en instituciones clave, y de conceder o negar derechos constitucionales, poniendo de manifiesto un concepto de ciudadanía estrecho y a conveniencia:

En Washington hay una revolución, Joe. Tenemos un plan de acción nuevo y por fin un líder auténtico. Los demócratas han recuperado el Senado pero nosotros controlamos el Poder Judicial. En la década del 90 la Corte Suprema va a estar formada solo por jueces republicanos y todos de gran peso. Los Jueces Federales también son en su mayoría republicanos, van a estar por todas partes como un campo minado. Si las minorías piden más derechos, las mandamos a la corte y ¡Boom! un campo minado. Y así vamos a imponer todos nuestros puntos de vista en materia de aborto, de defensa, en la política exterior con América Central, en la protección a la familia y a vivir por último, en un clima permanente de grandes inversiones financieras que nos benefician (Kushner, 2003, p. 265)

No es casual que Kushner haya concebido un personaje mormón como testigo del desmoronamiento ético de la política. Como señala David Savran (1995), “tanto en sus orígenes como en sus doctrinas, el Mormonismo insistió en la naturaleza peculiarmente americana de sus valores fundamentales y en la identidad de América como la Tierra Prometida” (p. 217). Según este crítico, el Mormonismo es la contracara de los principios individualistas, dada su concepción comunitaria y su “socialismo eclesiástico”. Son estos elementos,

próximos a su pensamiento de izquierda, los que justifican la apropiación, por parte del dramaturgo, para plasmar sus ideas sobre la nación.

El Mormonismo le provee al drama la dimensión “sagrada”, presente en la profecía, la esperanza en el advenimiento de otros tiempos, como también en las figuras angélicas, aunque no se trate de un plan divino sino de la historia profana y la posibilidad de un cambio superador de los tiempos de opresión que se viven. A ello apunta Fisher (1995) cuando define a esta obra como un “drama de redención humana” (p. 293), por su apuesta por la igualdad y la aceptación del otro.

La coexistencia de esta atmósfera mágica –una pluma que cae presagia la aparición del ángel; el propio ángel que baja como un meteorito y daña la escenografía, las alucinaciones de Harper– y un anclaje histórico preciso en el que el pasado, encarnado personajes históricos y ficcionales convertidos en fantasmas, irrumpe en el presente, confiere a la acción gran complejidad. La superposición de planos con los que experimenta la estética posmoderna es hábilmente ensamblada para connotar la densidad de temporalidades que se conjugan en la vida social.

La era McCarthysta, con su impronta de antisemitismo, anticomunismo y homofobia, retorna en la figura de Ethel Rosenberg, una mujer ejecutada junto a su marido bajo el cargo de espionaje, tras un juicio signado por la animosidad y el manejo de influencias de Roy Cohn, obsesionado por su condena. Durante una descompensación del personaje reacomodado en el gobierno de Reagan, el fantasma de su víctima se ocupa de auxiliarlo llamando a una ambulancia, y ante su afirmación de ser inmortal, ella le anuncia que “la historia está a punto de romperse en mil pedazos. Se aproxima el milenio” (Kushner, 2003, p. 307). Pese a lo sombrío de un amenazante apocalipsis, Ángeles el América no se desenvuelve con un tono grave. En efecto, entre las didascalias, el dramaturgo recomienda evadir el sentimentalismo y la emoción fácil, aun cuando los temas sean la vida y la muerte. El humor descomprime el curso trágico de las historias, disuelve la palabra autoritaria en un relativismo: “en mi Iglesia no creemos en los homosexuales”, “en mi Iglesia no creemos en los mormones”, se dicen Harper y Prior en un encuentro onírico (Kushner, 2003, p. 240). En la escena final de *El milenio se aproxima*, el descenso del ángel, precedido por un terrible choque que ha estremecido el hospital y ha producido la caída de yeso y cables del techo en la habitación de Prior, produce un murmullo anonadado por parte del personaje “Dios Todopoderoso... ¡Esto es muy... Steven Spielberg!” (Kushner, 2003, p. 312).

## Conclusión

Subtitulada “Una fantasía gay sobre temas nacionales”, la obra *Ángeles en América* (1993) de Tony Kushner inscribe, desde el comienzo, un rasgo distintivo de la Posmodernidad, “la disolución de las normas e identidades estables en la vida social” (Steven Connor, 2008, p. 531) como la puesta en crisis del relato construido sobre la idea de nación. Las diferentes historias que se intersectan ponen de manifiesto la fragilidad de los lazos humanos en un contexto político en el que resuenan los ecos de McCarthysmo y su caza de brujas. Esto da lugar a cuestionamientos sobre el manejo del poder y de la religión como discurso normativo y represor. Con esta obra, Tony Kushner ingresa definitivamente la temática gay, queer, dentro del *mainstream* teatral estadounidense.

## Referencias

- Connor, S. (2008). “Posmodernismo”. En M. Payne (Comp.) *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales* (528-533). Buenos Aires: Paidós.
- Fisher, J. (1995). “Angels in America. Part II. Perestroika by Tony Kushner”. *Theatre Journal*, vol. 47 (2), 291-293.
- Kushner, T. (1997) “Notes about Political Theater”. *The Kenyon Review*, New Series, vol. 19 (3/4), 19-34.
- Kushner, T. (2003). *Ángeles en América*. En David Olguín. *Teatro Norteamericano Contemporáneo*. México: Ediciones El Milagro.
- Modenessi, A. M. (2013). *El teatro norteamericano: una síntesis*. México: Universidad Autónoma de México.
- Savran, D. (1995). “Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism: How “Angels in America” Reconstructs the Nation”. *Theatre Journal*, vol. 47 (2), 207-227.