

## LA VIOLENCIA POLIÉDRICA DE *AUGUST: OSAGE COUNTY* (2007), DE TRACY LETTS: MUERTE, DOMINACIÓN Y DECADENCIA

NIEVES MARÍN COBOS

Universidad Autónoma de Madrid

**Resumen:** En *August: Osage County* (2007), de Tracy Letts, la violencia adquiere una multiplicidad de formas: mediante una serie de interrelaciones, se apodera de la atmósfera y la trama, las acciones y las relaciones entre los personajes. Partiendo de un espacio-tiempo constringente y una situación traumática (el suicidio del padre que fuerza la reunión de una familia rota), la pieza presenta los distintos conflictos que surgen entre los Weston: la violencia verbal y física que rige sus relaciones los convierten en símbolo de la desintegración de la familia, enlazando así con una larga tradición del drama norteamericano. Violet y Barbara, madre e hija, capitalizan la violencia en su lucha por el control de la casa y de quienes ahora la habitan.

Mientras que la primera hace un uso descarnado y cruel de la verdad, la segunda sucumbe al peso del secreto y pierde el control. La única salida posible será la inversión del valor de la verdad: de arma arrojada se transformará en oportunidad de liberación, pues asumirla supone romper con la apariencia, con la ficción auto-construida del yo sobre sí mismo y lo que le rodea. La lucha entre madre e hija opera sobre la base de un conflicto generacional que traslada la violencia sin centro ni control de esta obra al campo de lo metafórico: el abuso de la violencia alude al colapso del sistema social del *American way of life*, aquí encarnado por la *Greatest Generation*.

**Palabras clave:** violencia, drama, poder, familia, *American way of life*



**Abstract:** In Tracy Letts' *August: Osage County* (2007), violence sets the atmosphere of the play, as well as its main theme, and both the actions and the relations between its characters, in a way in which these aspects feed each other back. Set in a constraining time and space, in the middle of the shock caused by the father's suicide and the consequent reunion of the dysfunctional family, the play shows the conflicts of a family tending to resolve these conflicts through verbal and physical violence –which relates this play to a long American drama tradition. Violet and Barbara –mother and daughter, respectively– are the epitome of these two forms of violence. They both engage in a fight against each other for the control of the house and those who are staying in it after the fa-

ther's death. While Violet attacks with stark, brutal truth, Barbara's strength diminishes because of the weight of secrets until she finally loses control. From this situation on, the only way out comes from the inversion of the value of this truth. Barbara will turn it into an opportunity to overpower her mother's attacks, by acknowledging this truth and thus breaking with her self-constructed fiction. This fight is based on a generational conflict that translates the boundless violence of the play into a metaphorical concept: the abuse of violence ultimately represents the collapse of the *American way of life* as a social system, here impersonated by the *Greatest Generation*.

**Keywords:** violence, drama, power, family, *American way of life*

## 1. INTRODUCCIÓN: VIOLENCIA Y FAMILIA EN LA DRAMATURGIA NORTEAMERICANA

Desde su estreno en 2007<sup>1</sup>, *August: Osage County* fue emparentada por la crítica con toda una tradición de dramaturgos estadounidenses que han escenificado el colapso de la familia en tanto que institución tradicional y mitificada dentro del imaginario cultural estadounidense. Así, por ejemplo, Judith A. Sebasta, en su reseña sobre la representación neoyorkina, tras recoger las intertextualidades establecidas por otros críticos con piezas de, entre otros, Arthur Miller o Eugene O'Neill, afirma:

What all these plays have in common with *August* is that they are about family – the conflicts that occur between husbands and wives, between parents and

<sup>1</sup> La pieza fue estrenada en Chicago en 2007 y poco después pasó a representarse en Nueva York, con notable éxito, en ambas ocasiones bajo la dirección de Anna Shapiro. El texto que hemos trabajado fue publicado posteriormente, en 2009, de ahí la diferencia de fechas que advertirá el lector.

children, among siblings, and the devastation that only family members can visit on one another. It is all there and more –a roller-coaster ride of the familiar that suddenly carrens into the unexpected, the hysterical, or the horrifyng. *August* is necessarily derivative because family is the leitmotif of American theatre. (2009, p. 105)

Que la familia es uno de los temas predilectos del drama norteamericano en el s. XX es un tópico de la crítica que surge por doquier y que es rápidamente constatable en cualquier volumen sobre el drama norteamericano como los que aquí se consideran o incluso en una lectura de argumentos de diversas piezas. La dramaturgia del XX ha reflejado y modulado la transformación que ha sufrido la familia: antes fundamento del orden tradicional, ahora es cuestionada en su valor y estructura:

[...] this once stabled social order has shifted into uncertainty, incoherence and chaos. Instead of a utopian visión, in the tweentieh century, American drama depicts a world where agrarian ideals are absent, fathers unavailable, children rebel, family bonds are shattered, and the formerly unified family unit has become a prison: [...]. (Schvey, 2015, p. 116)

Si la familia representaba antes la utopía del bienestar, ahora se convierte en grupo carente de orden e ideales que oprime a sus miembros provocando en ellos el estallido de las pulsiones más truculentas y las pasiones más bajas. En esta representación de la desintegración del núcleo familiar ha desempeñado un importante papel la violencia: así, son numerosos los estudios que contemplan la representación del abuso psíquico y físico entre miembros de una misma familia en obras de Tom Shepard, Tennessee Williams o los ya citados Miller y O’Neill<sup>2</sup>. En este punto, *August* ciertamente reproduce esta tradición a la vez que introduce ciertas divergencias: la violencia en el texto de Letts trasciende lo que podríamos definir como “violencia doméstica” (a grandes rasgos, abuso psicológico, físico y/o sexual entre miembros de una misma familia), tanto en su dimensión referencial como simbólica, para brindar una representación de la violencia más amplia y difusa. La violencia es tan densa, tan omnipresente, que por momentos resulta imposible discernir entre verdugo y víctima, entre origen y consecuencia; en variadas formas, se convierte en el modo de interrelación de los personajes, sumidos en una compleja dinámica de poder y secreto. No se sabe si la violencia es causa o síntoma de la desintegración de esta familia, los Weston, que se ven obligados a reunirse en la casa familiar tras la desaparición del patriarca. En definitiva, la violencia deviene en esta obra atmósfera, tema, agente e instrumento, de ahí que hablemos de una vio-

---

<sup>2</sup> Baste con mencionar algunas de las compilaciones recogidas en la bibliografía, como *The Aching Hearth: family violence in life and literature* (1991), o trabajos de *Violence in American drama* (2011).

lencia poliédrica por sus múltiples manifestaciones en el texto; la agresión física y verbal es sólo la punta de lanza de una violencia sistémica y sistemática más profunda cuyas distintas faces y mecanismos, así como su posible simbología, buscamos dilucidar en este trabajo.

No obstante, el hecho de que la presencia de la violencia en esta pieza sea tan variada supone una dificultad a la hora de su estudio; a ello hay que sumar la complejidad que plantea ya de por sí la definición de la violencia: Labica (2007) le concede las características de profusa, difusa y confusa, lo que aporta una idea de la indeterminación constitutiva de la noción. Este mismo autor sostiene que son dos las posibilidades ante la disyuntiva de la definición: darla por hecha en base a un uso común de la lengua o bien tratar de aportar una definición que se acaba revelando como imposible en un nivel absoluto. En consecuencia, ante la multiplicidad de formas de la violencia en la obra que analizaremos, parece pertinente partir de una conceptualización vasta de la violencia, que recoja aquellos pocos –pero importantes– puntos en que coinciden aquellos que han tratado de teorizar sobre la violencia desde distintas perspectivas (Sofsky, 2006; Labica, 2007; Zizek, 2009): la definición propuesta en el prólogo a *Violence in American Drama* se antoja adecuada:

Violence is one of the most recurrent modes of interaction between human beings. It usually involves one who performs this violence so as to obtain something from another, whom we refer to as victim, [...]. It is therefore an instrument of control and subjugation, though the reasons that might lead to its deployment are as various as the forms it might take. [...] Violence is often both effective and generative of further violence. (Sánchez Ceballos et al., 2011, p. 1)

Es decir, en aras de una mejor aprehensión de la violencia poliédrica de *August*, hemos optado por tomar como referencia una definición básica de la violencia que aglutina sus características nucleares: la violencia se presenta como una práctica de las relaciones interpersonales que implica la voluntad de dominación de un sujeto sobre otro, de suerte que se acaba generando más violencia. De esta definición abierta y tomando como apoyo los estudios sobre la violencia en las obras con las que *August* ha sido emparentada, partimos para nuestro estudio.

## 2. LA VIOLENCIA AMBIENTAL: UNA ATMÓSFERA CONSTRINGENTE

La primera forma de violencia que podemos considerar en *August* es la violencia ambiental, esto es, que atañe al tiempo y al espacio en que la trama tiene lugar. La acción se desarrolla íntegramente en el interior de “A large country home outside Pawhuska, Oklahoma, sixty miles northwest Tulsa.” (Letts, 2009, p. 6), esto es, un lugar completamente aislado. A ello hay que sumar que “All the windows in

the house have been covered with cheap plastic shades. Black duct tape seals the edge of the shades, effecting a complete absence of outside light.” (Letts, 2009, p. 10). Los plásticos que cubren las ventanas impiden cualquier tipo de ventilación, lo que provoca un calor asfixiante, a la vez que imponen una oscuridad permanente que impide diferenciar la noche del día, e instauran de esta manera un tiempo indeterminado dentro la casa –del orden de la disolución temporal que implica la muerte, y que queda bajo el control de Violet, viuda de Beverly, que es quien ha impuesto dicho dispositivo y la que se niega a proveer de cualquier tipo de acondicionamiento que disipe el calor sofocante al que el resto de los personajes aluden insistentemente a lo largo de la obra. El contacto con el exterior, tanto en el sentido humano como material, queda prohibido (el sheriff será el único personaje ajeno a la familia que penetre en el hogar y lo hará para informar sobre distintas vicisitudes del fallecimiento de Beverly). La familia se ve por tanto atrapada física y psicológicamente en la casa, obligada a interactuar, empujada a la virulencia emocional no sólo por este reencuentro forzado, sino también por el ambiente agobiante. La casa familiar se convierte en cierta medida en un macro-féretro<sup>3</sup>.

La importancia de este espacio-tiempo constringente es ya enunciada en el título: “agosto” remite al calor sofocante y el “condado de Osage” se relaciona con la abulia propia de un pueblo cualquiera del interior de EEUU, como apunta Barbara, una de las hijas del matrimonio, en su descripción del lugar: “This is the Plains: a state of mind, right, some spiritual affliction, like the Blues.” (Letts, 2009, p. 26). Es decir, la localización remite a un estado de ánimo triste, cercano a la depresión. Por su parte, la casa, separada de todo núcleo de población, no sólo marca físicamente el aislamiento, sino que enlaza con la imagen rural a la que remite la toponimia del título. Esta elección del medio rural podría apelar a la América profunda en el sentido de tradición. Y lo rural, en tanto que lo tradicional, podría aludir asimismo a lo familiar.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Resulta muy útil e ilustrativo a este respecto el artículo de Schvey “Under House Arrest: The Family in American Drama” (2015) en el que, partiendo de la constatación de que el espacio del hogar ha devenido prisión, analiza la representación del colapso de la familia en piezas de O’Neill, Miller, Williams y Shepard; además, aunque no la comenta, sí que menciona *August* como parte de ese linaje. Igualmente, conviene señalar que, si bien es difícil encontrar trabajos académicos sobre el texto que nos ocupa, aquellos que hay, así como las numerosas reseñas, suelen mencionar esta relación con otras obras que construyen espacios cotidianos constringentes. En la literatura española, tendríamos un claro ejemplo de la familia y el hogar como espacios de violencia y represión en la dramaturgia de Lorca, relación esta que también ha sido vagamente apuntada con respecto a Letts (Glavan, 2015) y más profusamente con respecto a otros dramaturgos americanos clásicos, como Tennessee Williams. Finalmente, es pertinente recalcar que, precisamente por esa falta de trabajos académicos sobre *August* y ante la insistencia en enlazar el texto con la tradición dramática estadounidense ya mencionada en la introducción, recurrimos como referencia bibliográfica a aquellos que han analizado obras con las cuales es posible establecer una relación sobre la base del estudio de la violencia.

<sup>4</sup> En “Sam Shepard’s Family Trilogy: Breaking Down Mythical Prisons”, Weiss recoge la siguiente cita de James F. Schlatter: “the ideal of the family of security is embodied in the farm, where all

Hay que considerar finalmente la presencia de lo fúnebre sobre escena, representado por aquellos indicios que remiten a Beverly, una vez desaparecido, como pueden ser los libros a los que Violet se dirige como si hablase a su marido, o especialmente Johnna, la criada, que se convierte en un trasunto del muerto, deviniendo una suerte de presencia fantasmática, pues apenas interviene en los diálogos, pero siempre está presente en un segundo plano. Además, la entrevista del prólogo entre Beverly y la joven india se acaba convirtiendo en un pseudo-monólogo que suple la función de la nota de suicidio cuyo contenido nunca será revelado, por cuanto explica su desafección vital, y también en un segundo testamento, ya que la joven actúa como depositaria de su última voluntad, pues Beverly la contrata para que cuide a Violet, enferma de cáncer, proveyendo así un futuro para su esposa.

### 3. LA VIOLENCIA DEL HECHO FÚNEBRE<sup>5</sup>: LA REUNIÓN FORZADA

La muerte constituye siempre una forma de violencia, incluso cuando la muerte acontecida pueda no ser considerada propiamente violenta. La pérdida de alguien cercano implica siempre una ruptura, un trauma, que le recuerda al hombre su propia condición mortal y funciona por ello como un elemento desestabilizador de la conciencia. La muerte es siempre un hecho excepcional. Pero al mismo tiempo supone el más natural de los hechos: todos moriremos algún día. Por ello, la muerte puede ser considerada como una violencia natural, asumida inconscientemente como hecho general, pero radicalmente escandaloso en sus materializa-

---

family members rely on the bounty and protection of the land to achieve a sense of connection and shared identity" (Shlatter *ibid.* Weiss, 2002, p. 323). Consideraciones similares recoge Schvey (2015). Aunque no se trate en *August* de una granja propiamente dicha, las reminiscencias rurales que evoca la casa son innegables. Por otra parte, cabe mencionar el interés del artículo de Weiss para la cuestión de la desintegración de la familia como mito de bienestar, pues indaga, en el caso de Shepard, en cómo el ámbito familiar ha dejado de ser garantía de seguridad, protección y orden para sumirse en el caos; resulta sugerente también a propósito de la fragilidad de ciertos mitos socio-culturales americanos.

<sup>5</sup> Consideramos posible defender que en esta pieza el "hecho fúnebre", esto es, la muerte y toda acción que la rodea, no se inicia propiamente con la muerte de Beverly, sino con su desaparición por tres razones principales: la desaparición es el motivo que propicia la reunión familiar, algunos de los personajes presienten que el personaje ha muerto, y el receptor comparte en cierta medida su pérdida, pues Beverly centra el prólogo, para luego no volver a aparecer físicamente. De hecho, las palabras del patriarca Weston en dicho prólogo funcionan como anuncios velados de sus intenciones suicidas, lo que induce posteriormente a interpretar su desaparición como una muerte, así las dos citas que reproduce "Life is very long...", de T. S. Eliot, y "The word is gradually becoming a place where I do not care to be anymore.", de John Berryman (Letts, 2009, p.10).

ciones concretas<sup>6</sup>.

Es por ello que la pérdida de Beverly representa, por sus características peculiares y sus repercusiones en los personajes, la forma de violencia nuclear (que no original) en *August*. El hecho fúnebre deviene el configurador dramático esencial, en tanto que punto de partida de la trama. Toda acción se construye en torno a él, de él nace y a él remite, más o menos directamente, aún cuando las distintas acciones alcanzan una autonomía que se orienta hacia otros motivos temáticos. Derive hacia donde derive la conversación, siempre se acaba volviendo, como referente, al patriarca, a su muerte y también a su vida. Además, en este caso concreto, la muerte del otro supone una violencia añadida por su modo: se trata de un suicidio, esto es, de una muerte auto-infligida que apunta a una depresión de la que nadie de la familia supo nada. El suicidio puede ser entendido como una forma de violencia, un ataque del muerto contra los que le sobreviven: así, Barbara clama "And I'm fucking furious. The selfish son-of-a-bitch, his silence, his melancholy... he could have, for me, for us, for all of us, he could have helped us, included us, talked to us." (Letts, 2009, p. 78).

No obstante, el mayor acto de violencia no se corresponde con la muerte en sí misma, sino con todo aquello que desencadena, empezando por la reunión de todos los demás miembros de la familia. Es este un acto violento porque se trata innegablemente de una reunión forzada, que no es deseada por nadie: son numerosas las intervenciones que dejan vislumbrar que algunos de los personajes llevan mucho tiempo, años incluso, sin verse. Así, Violet le reprocha a Barbara que no ha visto a su nieta desde que era una niña y ahora tiene catorce años, o Karen, otra de las hijas del matrimonio, se sorprende por la desaparición de su cabaña de juegos, que Ivy, la tercera hermana, le comunica que lleva años derribada. Esta obligación de encontrarse será una forma de violencia derivada de la muerte y que incida en las demás.

De hecho, más que la muerte en tanto que pérdida dolorosa podemos postular que la mayor violencia relacionada con ella es esta reunión forzada. Esto es así porque, de acuerdo a la actitud de los personajes, el acto fúnebre en sí mismo carece de importancia: el muerto está ahí y a él se remiten intermitentemente los parlamentos, pero nadie lo llora, nadie conmemora su muerte *stricto sensu*. Es decir, el acto no se ajusta a lo estipulado ni a lo que cabría esperar, sino que sirve de marco y acicate para que los problemas entre los personajes estallen. Si según lo socialmente estipulado cabría esperar escenas de dolor, lamento o loa al muerto, lo que aquí hallamos es casi un olvido de él, cuando no un ataque o ridiculización directa. Así, es especialmente tenso el momento en que, recordando la ceremonia del entierro, Violet, espeta:

---

<sup>6</sup> Estas y otras consideraciones generales en torno a la muerte y al duelo en las sociedades contemporáneas occidentales constituyen una síntesis de lo expuesto en muy diversos textos consagrados a este tema y de los que se recoge sólo una muestra representativa en la bibliografía (Morin, 1970; Ariès, 1975; Thomas, [1975] 2015; Vovelle, 1983).

Lots of talk about poetry, teaching. Well, he hadn't written any poetry to speak since '65 and he never liked teaching worth a damn. Nobody talked about the good stuff. Man was a world-class alcoholic, more'n fifty years. Nobody told the story about that night he got wrangled into giving a talk at a TU alumni dinner... (*Laughs.*) Drank a whole bottle of rum, Ron Bocoy White Rum [...] and got up to give this talk... and he fouled himself! (Letts, 2009, p. 67)

Los patrones de conducta son subvertidos, toda forma de apariencia cae: ni asistimos a un acto fúnebre ni mucho menos a uno acontecido en el seno de una familia feliz. De la misma forma que el ritual fúnebre es desarticulado, así lo serán todas las fórmulas de convivencia familiar. La muerte de Beverly acelera un enfrentamiento hasta entonces evitado y marca el principio del fin de las apariencias<sup>7</sup>.

#### 4. LA VIOLENCIA VERBAL: LOS REPROCHES, LOS SECRETOS. LA VERDAD COMO ARMA

La primera forma de violencia propiamente dicha, materializada, que surge en el texto es la violencia verbal, que adquiere múltiples formas, comenzando por el insulto y la ridiculización del otro. Así, en la primera escena, oímos a Mattie Fae, hermana de Violet, hablar de tal modo de su hijo, Little Charles, con su marido, Charles: "MATTIE FAE. No, Little Charles isn't complicated, he's just unemployed. [...] / MATTIE FAE. Honey, you have to be smart to be complicated. / CHARLIE. That's our boy. Are you saying our boy isn't smart? / MATTIE FAE. Yes, that's what I'm saying." (Letts, 2009, p. 18). No se escatima en insultos ni se evita ridiculizar al hijo, sino que se hace abierta y públicamente, sin ningún tipo de remordimiento. Como su hermana, Violet también adopta una actitud cruel hacia una de sus hijas, Ivy, a pesar de que es la única que ha permanecido en el pueblo con los padres. Así, también al principio, leemos invectivas como: "You're hopeless." (Letts, 2009, p. 22), o "You're a pretty girl. You're the prettiest of my three girls, but you always look like a schlub. Why don't you wear any makeup?" (Letts, 2009, p. 23). El ataque se vuelve directo y busca modificar el comportamiento del otro en aquello que es

---

<sup>7</sup> La relación entre duelo y violencia ofrece múltiples y complejas perspectivas de análisis, baste como ejemplo el ensayo de Butler *Prekarious Lifes: The Power of Mourning and Violence* (2006); el duelo (Freud, 2003) supone una pérdida de sí que implica dolor y saca a relucir la vulnerabilidad humana y, en esta línea, son varios los autores que relacionan sufrimiento y violencia (Labica, 2007), e incluso ambición de inmortalidad y violencia (Sofsky, 2006). Sin embargo, puesto que aquí tomamos el hecho fúnebre en tanto que configurador dramático, las valoraciones en otro sentido excederían nuestro propósito. Nótese no obstante que la desintegración de los ritos fúnebres, recogida en la bibliografía sobre el tema, se integra dentro de la desintegración de la familia en tanto que epítome de la tradición.

más personal, esto es, el propio cuerpo: la violencia verbal deviene medio de manipulación y control.

En relación al insulto y la ridiculización, cabe valorar la ironía y el humor negro que impregnan todo el texto. Son frecuentes las intervenciones que contrastan con la atmósfera triste que cabría esperar: la muerte es convertida en objeto risible en numerosas ocasiones, cuando no se alude directamente a la vacuidad existencial o a la muerte misma mediante fórmulas que ignoran el componente terrible de ambas. Así, “KAREN: That’s one thing about Mom and Dad. You have to tip your cap to anyone who can stay married that long. / IVY: Karen. He killed himself. / KAREN: Yeah, but still.” (Letts, 2009, p. 76); o la respuesta de Violet, cuando Ivy le reprocha que fume a pesar de padecer cáncer de boca: “VIOLET. Is anybody supposed to smoke?” (Letts, 2009, p. 24). El sarcasmo que destilan estos enunciados pone de relieve, por contraste irónico, el carácter trágico de lo representado: convertir los momentos de máxima decadencia en instantes risibles por lo ridículo incide de manera inversa en lo cruel de la situación, como cuando Violet no puede articular palabra por la ingesta de drogas y baila descoordinadamente mientras el *sheriff* les comunica el hallazgo del cadáver<sup>8</sup>.

Junto a estas primeras formas de violencia verbal, aparece el reproche: las decisiones tomadas por los distintos miembros de la familia han tenido una serie de consecuencias que han afectado a otros que ahora han decidido expresar lo callado hasta entonces. Es especialmente significativo el caso de Ivy con respecto a sus dos hermanas: si desde el principio no es presentada como la más débil y apocada de ellas, blanco del maltrato psicológico de su madre, en una conversación con Karen y Barbara mostrará el arrojo suficiente para reprocharles su marcha y manifestar su decisión de no hacerse cargo de su madre como había hecho hasta el momento:

IVY. Maybe my cynicism flowered with the realization that the obligation of caring for our parents was mine alone.

BARBARA. Don’t give me that. I participated in every goddam –

IVY. Until you had enough and go out, you and Karen.

BARBARA. I had my own family to think about.

---

<sup>8</sup> Para evitar la dispersión, nos hemos centrado en el texto escrito, dejando de lado la representación. Sin embargo, es necesario aludir al menos a cómo el humor negro y la ironía pueden tener un efecto especialmente acusado en la recepción de la puesta en escena. Este resorte dramático adquiere entonces mayor fuerza, pues puede privilegiarse lo cómico mediante la interpretación de los actores, especialmente su gestualidad y trabajo vocal. Lo humorístico así corporeizado puede provocar la risa del público y conducir con ello a un efecto catártico por oposición: el choque emocional que ciertos motivos cruentos pueden provocar en el público se ve duplicado por contraste con la risa que los precede. Por otro lado, sería interesante analizar la implicación que el humor y la ironía tienen en la recepción general de la violencia y en el efecto estético y catártico que su representación puede despertar en el espectador; a este respecto, el texto de Ozieblo (2011) resulta especialmente sugerente.

IVY. That's a cheap excuse. As if by having a child you were alleviated of all responsibility.

BARBARA. So now I'm being criticized for procreating.

IVY. I'm not criticizing. Do what you want. You did, Karen did. (Letts, 2009, p. 77)

La muerte de Beverly y la reunión forzada tras largo tiempo provoca una re-visitación del pasado. La muerte instauro, junto a la casa tapiada, un tiempo absoluto, una suerte de detención temporal que atrapa a los personajes y los hace volverse hacia su pasado, despertando el recuerdo y, con él, el reproche. El reverso de los reproches será la incomunicación, que los ha precedido y que se prolonga en el total de la obra: así, son frecuentes las oraciones que quedan a medio decir, interrumpidas por la intervención de otro personaje. Son igualmente simbólicos de esta incomunicación sistemática los momentos en que se simultanean hasta tres conversaciones paralelas, marcadas tipográficamente con columnas que embrollan la lectura. La incomunicación se convierte en una constante; de hecho, la comunicación parece fluir sólo verdaderamente para el reproche o el enfrentamiento directo, o en otras palabras, la comunicación existe primordialmente cuando es violenta.

Sin embargo, aunque el insulto y el reproche sean constitutivos de la casi totalidad de los diálogos y de las relaciones, la pareja que concentra toda el peso dramático y en torno a la cual se polariza el conflicto y las distintas formas de violencia verbal (y física) será la formada por Barbara y Violet, madre e hija que establecen una dinámica cuasi-bélica por el control de la casa y, por extensión, de la familia. Si bien al principio la madre parece preferir a Barbara por encima de sus otras hijas, a las que menosprecia con respecto a aquella cuya venida no para de demandar ("VIOLET: She'll [Karen] be a big fat help, just like you [Ivy]. (*Takes another pill.*) I need Barb." (Letts, 2009, p. 22)), pronto el encuentro dará lugar al reproche:

VIOLET (*starting to cry.*) Yes, I'm in pain. I have got... gotten cancer. In my mouth. And it burns like a... bullshit. And Beverly's disappeared and you're yelling at me. [...]

VIOLET. You couldn't come home when I got cancer but as soon as Beverly disappeared you rushed back –

BARBARA. I'm sorry, I... you're right. I'm sorry. (*Violet cries. Barbara kneels in front of her, takes her hand.*) You know where I think he is? I think he got some whiskey... a carton of cigarettes, couple of good spy novels... aannnd I think he got out on the boat, [...]. I think he's safe. And I think he'll walk through that door... any time. (Letts, 2009, p. 34).

Se sucederán en la pieza este tipo de reproches (Barbara le recrimina a su

madre su adicción a las drogas y esta le afea su marcha) y los consecuentes enfrentamientos verbales, habiendo algunos en los que el reproche deriva en una mayor violencia, y otros en que esa posibilidad es atajada, como aquí, cuando Barbara cede ante el llanto de su madre y le da consuelo, pareciendo que es posible la reconciliación. Madre e hija se van imponiendo y cediendo alternativamente, avanzando y retrocediendo en su conquista del poder: la relación entre ellas se basa en una lucha por ocupar el vacío de poder dejado por el padre<sup>9</sup>. Por momentos, incluso, se intercambian sus propios roles: como en esta escena, hay ocasiones en que Barbara se convierte en madre de su propia madre debido a la adicción de esta. Lo que *a priori* podría interpretarse dentro de la necesidad de cuidado y protección mutua entre los miembros de la misma familia es desvirtuado por el trasfondo de reproche que se adivina. En un primer momento, es Barbara la que tratará de tomar el mando: será ella la que decida ir a identificar el cadáver de su padre, mientras Violet, bajo el efecto de los estupefacientes, no puede ni articular un discurso coherente, como dijimos.

Pero esta situación no será permanente: el poder es inestable. A grandes rasgos, podemos distinguir cuatro fases: esta primera en que Barbara se hace responsable de la situación, una segunda, durante el banquete tras el entierro, en que Violet trata de recuperar su papel de matriarca, una tercera en que Barbara se impone sirviéndose del abuso de pastillas de la madre, y una final en la que Violet retoma el poder de la casa pero en la que ya ha perdido a aquellos sobre los que ejercer dicho poder. La alternancia en el puesto dominante depende del instrumento empleado por cada una para subyugar a la otra y dominar a toda la familia, depende de la forma de violencia ejercida por cada una de ellas. Mientras que Violet se sirve de la violencia verbal, siendo su principal arma el manejo de la información y el conocimiento de la verdad, esto es, de los secretos de los demás, Barbara cederá en los momentos de mayor tensión a una violencia verbal mucho menos refinada, que conlleva el grito y la grosería, y que a menudo es preludio o acompañamiento de la violencia física.

Merece una especial atención el uso que hace Violet de la verdad como arma arrojadiza y que la convierte en una forma de violencia especialmente cruel. Todo su poder depende de un conocimiento omnipotente de los secretos de la familia. Este uso y abuso de la verdad viene precedido de una reivindicación de la caída de las apariencias que desencadenará el suicidio de Beverly. Como decíamos, el suicidio es una forma de fallecimiento que puede ser entendida por el familiar como un ataque directo, y así lo observamos en Violet, que dirigiéndose a su marido ya fallecido, le reprocha: “You think I’ll for weep you? Think I’ll play that part, like we played the others? (*She takes a pill.*) You made your choice. You made this

---

<sup>9</sup> Es posible discutir si el padre era un auténtico cabeza de familia: su alcoholismo es aireado por Violet, cuya figura además parece eclipsarlo en lo que a dominio de la casa se refiere (baste recordar los plásticos de las ventanas). No obstante, podemos hablar, cuando menos, de una situación traumática (el suicidio) que ha provocado una desestabilización en la familia, que ahora se intentará controlar.

happen. *You answer for this... not me.*" (Letts, 2009, p. 46). Tras la ruptura de la convención marital acordada, Violet determinará sustituir el fingimiento por la sinceridad más absoluta, esto es, en su violencia más descarnada. El culmen de esta renuncia a la farsa cotidiana se consuma en el momento del banquete fúnebre, en el que no se respeta ninguna de las convenciones esperadas: todo respeto al muerto es obviado y toda forma de decoro es abandonada. De este modo, la exigencia de un decoro se convierte en otro instrumento de ejercer la dominación por la palabra. Lo vemos, por ejemplo, cuando Violet aparece en escena y pide a los hombres que se pongan las chaquetas, de las que se habían deshecho debido al calor sofocante: "I see you gentlemen have all stripped down to your shirt. I thought we were having a funeral dinner, not a cockfight. (*An awkward moment. The men glumly put their suit coats back on. Taking her seat.*)" (Letts, 2009, p. 64). Toda forma de convención social es definitivamente despojada de cualquier posibilidad de sentido y convertida en arma. La palabra despliega entonces todo su potencial performativo, convirtiéndose en acto que mueve a los personajes a hacer o bien aquello que se demanda, o bien a oponerse a ello, en una tensión *in crescendo* que estallará cuando Barbara recurra a la violencia física para dominar a su madre. Antes de ello, se suceden los momentos de silencio tensos, todos ellos propiciados por las salidas de tono de Violet, como la ya analizada relativa a la anécdota del alcoholismo del padre. Cuando Barbara le recrimine su comportamiento, Violet aireará su divorcio, que la pareja quería mantener en secreto: "VIOLET. You and Barbara are separated, right? Or you divorced already? (*Another silence.*) / BILL. We're separated. / VIOLET. (*To Barbara.*) Thought you could slip that one by me, didn't you? [...] / VIOLET. Nobody slips anything by me." (Letts, 2009, p. 70). La intervención final de la matriarca se erige en sentencia que apuntala su poder. La volverá a repetir hacia el final de la obra, cuando Ivy intenta contarle que mantiene una relación con Little Charles y Barbara se obstina en impedirlo porque sabe, por Mattie Fae, que Little Charles no es su primo, sino su hermano:

IVY. Little Charles and I... (*Barbara relents. Ivy finally gets to say the words.*) Little Charles and I are –

VIOLET. Little Charles and you are brother and sister. I know that. [...]

VIOLET. I've always known that. I told you, no one slips anything by me. (Letts, 2009, p. 98)

Frente a este uso omnipotente de la verdad, Barbara sucumbe a su peso. Ella sabía del incesto inconsciente cometido por Ivy y Little Charles y falla en la tarea que le encomienda Mattie Fae de mantener el secreto y romper la relación:

MATTIE FAE. Little Charles is not your cousin. He's your brother. He's your blood brother. [...] He's your father's child. Which means he is Ivy's brother. [...]

BARBARA. If Ivy found out about this, it would destroy her.

MATTIE FAE. *I'm sure* as hell not gonna tell her. You have to find a way to stop it.

You have to put a stop to it.

BARBARA. Why me?

MATTIE FAE. You said you were running things. (Letts, 2009, pp. 84-85)

La renuencia de Barbara a hacerse cargo del cometido acordado por su tía prueba su dificultad para afianzarse en la posición dominante que demanda. Abrumada por la situación, su única manera de enfrentarse a ella será la violencia más exacerbada. Su intento de imponerse por la fuerza, en oposición a las ladinas maniobras de su madre, la muestran como un personaje inseguro y sobrepasado por la responsabilidad, por el peso de la verdad en definitiva, justamente el mismo arma que le otorga todo el poder a su madre. Así, a la tentativa de Ivy de confesarle a su madre su relación con Little Charles, Barbara interpondrá la orden furibunda y la interrupción constante:

BARBARA. Eatyourfisheatyourfisheatyourfish – (*Ivy hurls her plate of food, smashes it.*) What the fuck –

IVY. I have something to say!

BARBARA. Are we breaking shit? (*Barbara takes a vase from the sideboard, smashes it.*) ‘Cause I can break shit – (*Violet throws her plate, smashes it.*) See, we can all break shit.

IVY. Charles and I –

BARBARA. You don’t want to break shit with *me*, muthahfuckah! (Letts, 2009, p. 98).

La violencia de las formas no la ayuda a afianzarse en su posición dominante, sino que la debilita al hacerla perder el control de sí misma. La violencia más álgida, la violencia física, será la que le dé el poder para luego arrebatárselo.

## 5. LA VIOLENCIA FÍSICA: EL CLÍMAX DRAMÁTICO. LA LIBERACIÓN POR LA VERDAD

Dos son los momentos principales en que Barbara recurre a la violencia física y ambos marcarán, sucesivamente, su ascenso al poder y el inicio de su caída en desgracia. El primero de todos ellos se corresponde con el banquete fúnebre del que venimos hablando. Cuando la tensión sigue aumentado y Barbara le increpa que “Three days ago... I had to identify my father’s corpse. And now I sit here and listen to you viciously attack each and every member of this family.” (Letts, 2009, p. 70), Violet, cuya fuerza reside en que su conocimiento engloba del presente al pasado, recurre a su pasado más remoto para reivindicarse y distinguirse:

VIOLET. "Attack my family"?! You ever been attacked in you sweet spoiled life? [...]

VIOLET. (*Points to Matty Fae.*) This woman came to my rescue when one of my dear mother's many gentlemen friends was attacking me, with a claw hammer! [...]

BARBARA. I know you had a rotten childhood, Mom. Who didn't?

VIOLET. You DON'T know! You DON'T know! None of you know, 'cept this woman right here and that man we buried today! [...]

VIOLET. [...] We lived too hard, then rose too high. We sacrificed everything and we did it all for you. [...] You girls, given a college education, taken for granted no doubt, and where'd *you* wind up? [...] You never had real problems so you got to make all your problems yourselves. (Letts, 2009, pp. 70-71).

Pero paradójicamente, la mención a la verdad menos oculta, su adicción, revertirá la situación a favor de Barbara, quien, tras acusarla de ser una adicta, acaba arrojándose sobre ella para arrebatarle las pastillas. La violencia verbal da paso a la física, y es Barbara la que termina ganando esta batalla: "VIOLET. You can't do this! This is *my* house! This is *my* house! BARBARA. You don't get it, do you? (*With a burst of adrenaline, she strides to Violet, towers over her.*) I'M RUNNING THINGS NOW! (Letts, 2009, p. 73). La manera de imponerse de Barbara es puramente violenta en el sentido más material: el valor performativo de su palabra no se sostiene en la palabra misma, en su significado denotativo y/o connotativo, sino que depende de la entonación (el grito) y se acompaña necesariamente del ataque físico directo.

El segundo momento en que Barbara vuelve a recurrir a la violencia será contra Steve, prometido de su hermana Karen, cuando este trate de abusar de su hija, Jean. Tras ser sorprendido en la cocina fumando marihuana con ella y haciéndole tocamientos por Johnna, que le propina un golpe con una sartén, Barbara, Bill y Karen acuden sobresaltados. Cuando la joven india relata lo sucedido, Barbara ataca a Steve mientras lo amenaza de muerte. La espiral de violencia, como en el banquete, va aumentando y propagándose, contagiándose al resto de los personajes: por ello, cuando Karen consigue sacar a Steve de la habitación y Barbara, Bill y Jean se quedan solos, la adolescente comienza a recriminarles su actitud, ante lo cual Barbara terminará por abofetearla, lo que provocará que padre e hija abandonen la casa, al mismo tiempo que lo hacen Karen y su prometido. De nuevo, la violencia física, multiplicada por dos esta vez, viene acompañada del grito y de la violencia verbal, pero en este momento supondrá la caída en desgracia de Barbara, que es abandonada por los suyos y queda atrapada en la casa familiar con la madre. Carente de control sobre su propia vida, Barbara ha intentado postularse y afianzarse como dominadora de la casa familiar, pero la inestabilidad emocional de la que partía (debido al divorcio por la relación de su marido con un mujer más joven) se lo impedirá, derivando hacia una mayor inestabilidad y hundimiento emo-

cional del personaje.

La Barbara que observamos a partir de aquí es una Barbara derrotada, que no ha sido capaz de ejercer el poder que se había ganado, sino que lo ha perdido por los mismos medios por los que lo logró, demostrándose estos como inestables, pues serían armas eficaces a corto plazo por su efecto sorpresivo, pero ineficaces a la larga, precisamente por su virulencia contagiosa que se acaba revirtiendo contra el iniciador y aislándolo. La dominación que permiten es temporal. La violencia física implica desesperación, falta de comunicación, imposibilidad de hallar otra vía. Su uso implica que, para el personaje, el conflicto sólo puede ser resuelto mediante esa violencia física, acuciada por las otras capas de violencia que la han precedido y caldeado. La derrota de Barbara culmina en la escena en que trata de impedir que Ivy le cuente a su madre que mantiene una relación con Little Charles, pues pierde el control por completo: su manera de evitar la confesión es desquiciada, sin efecto, nuevamente contagiosa. Es en ese momento, como veíamos, que Violet recupera el control. En cierta manera, ya ha comenzado a recuperarlo previamente, de manera subrepticia, cuando la imagen de ambas se asimila (tanto Barbara como ella aparecen desaliñadas), como Ivy hace notar en el momento en que Barbara intenta hacerle ver que ha sido su madre la que le ha revelado su filiación con Little Charles y no ella, y le increpa "There's no difference." (Letts, 2009, p. 99).

Su modo de tratar de afianzarse por completo como figura dominante será mediante la identificación con Barbara, hija pródiga, con la que trata de buscar una complicidad. Violet se afana en reestablecer un lazo con la hija sobre la base de una culpabilidad compartida en la muerte del padre y, por extensión, de una forma de ser igual que las une y las fortalece frente al ataque que supone el suicidio. Reconoce que aunque sabía por una nota que Beverly pasó varios días en un motel antes de matarse, no lo llamó hasta que hubo recuperado el depósito del banco que habían acordado que sería para el otro en caso de fallecer; para entonces, ya era tarde. Ante la pregunta de Barbara de si la nota mencionaba las intenciones suicidas, su respuesta deja entrever que sí; la consiguiente acusación de Barbara deriva en:

VIOLET. You had better understand this, you smug little ingrate, there is at least one reason Beverly killed himself and that's *you*. Think there's any way he would've done what he did if you were still here? No, just him and me, here in this house, in the dark, left to just ourselves, abandoned, wasted lifetimes devoted to your care and comfort. So stick that knife of judgement in me, go ahead, but make no mistake, his blood is just as much on your hands as it is on mine. [...] He did this, though; this was his doing, not ours. Can you imagine anything more cruel, to make *me* responsible? And why, just to weaken me, just to make me prove my character? [...] You want to show who's stronger, Bev? Nobody is stronger than me, goddamn it. When nothing is left, when everything is gone and disappeared, I'll be here. Who's stronger now, you son-of-a-bitch?!

BARBARA. No, you're right, Mom. You're the strong one. (Letts, 2009, pp. 100-101).

Barbara besa a su madre en la frente y abandona la casa, dejando a Violet sola y recorriendo alterada el hogar, gritando el nombre de los que se han ido. De este modo, el conocimiento absoluto, que le ha permitido a Violet incluso intervenir en la muerte de su marido (otra forma de violencia por cuanto se acerca al homicidio por omisión), la inviste como dominadora total. Pero su poder se revela infructuoso, puesto que en su camino para conseguirlo, ha sido abandonada por todos; es decir, si su voluntad era ejercer el dominio sobre la familia, la forma elegida para alcanzar dicho objetivo ha imposibilitado el objetivo mismo. Por el contrario, el conocimiento de la verdad representará para Barbara la posibilidad de una liberación. La confesión última de su madre la espolea a liberarse del yugo que esta le había impuesto: consigue abandonar el hogar y distinguirse de su madre al concederle la victoria sobre este, pero no sobre ella. De hecho, Barbara es la única de las hermanas que consigue desprenderse de la apariencia, aunque ello implique el reconocimiento de su fracaso vital (así cuando comprende que Bill nunca volverá a amarla), mientras que Karen y Ivy se niegan a desprenderse, a pesar de la evidencia, de la sensación de felicidad en sus vidas: si Karen no quiere asumir la perversión de Steve, Ivy interpretará la revelación de su filiación con Little Charles como un ataque. Mientras sus hermanas se obstinan en seguir haciendo de su vida una ficción conscientemente falaz, Barbara, al rechazar la connivencia que su madre quiere establecer con ella, renuncia a esta mitificación auto-construida del yo. La verdad, hasta entonces usada como arma arrojada y de control sobre el otro, abre la posibilidad de redención. Si bien la verdad representa una forma de violencia clara a lo largo de la pieza, su reconocimiento constituye el paso necesario para comenzar a librarse de las otras formas de violencia, operándose con ello una inversión de sus valores y usos. La liberación nace de la verdad, de su choque y su asunción, en su desnudez y pureza, en su violencia en definitiva; la posibilidad de liberación surge cuando se es consciente de la caída del sueño, de la inexistencia de una ficción en la que los demás prefieren seguir viviendo<sup>10</sup>.

## 6. LA VIOLENCIA COMO SÍMBOLO DE LA DESINTEGRACIÓN DEL *AMERICAN WAY OF LIFE*

Con este análisis de cómo en *August* la violencia se extiende por todas las dimensiones del texto teatral (ambiente, tema, parlamentos y acciones), hemos podido constatar cómo esta participa de la representación de la desintegración de la familia en tanto que institución tradicional mitificada, corroborando con ello las palabras de la crítica. Partiendo de la desintegración de un rito familiar clave (el

<sup>10</sup> Podríamos plantearnos en este punto si la negación de la realidad, cuando es tan evidente como en estos casos, no supone otra forma de violencia, una violencia auto-infligida.

entierro), se escenifica el colapso de la familia a través de un uso y abuso de la violencia que impregna la totalidad del discurso teatral, convirtiéndose en última instancia en la constante que rige las relaciones entre los miembros de esta familia y estableciendo un sistema de poder en el que sus vectores de movimiento confluyen y se confunden. Como un *leitmotiv* unido a esta violencia poliédrica, surge la cuestión de las (falsas) apariencias: la desintegración de la familia supone la negación de un relato mítico, una caída de las apariencias por la revelación del secreto y el surgimiento del reproche. En este punto, conviene recuperar el epígrafe de *All the King's Men*, de Robert Penn Warren, que precede al texto:

[..] I am merely pointing to something which is different from love but which sometimes goes by the name of love. [...] When you get born your father and mother lost something out of themselves, and they are going to bust a hame trying to get it back, and you are it. [...] And the good old family reunion, with picnic dinner under the maples, is very much like diving into the octopus tank at the aquarium. (Letts, 2009, p. 7).

La muerte del cabeza de familia se acaba convirtiendo por metonimia espacial en la “muerte” de las relaciones paterno-filiales en tanto que estereotipo construido en torno a una concepción del amor filial que no puede ser tal por cuanto las relaciones en el seno de la familia se rigen por una interdependencia que desemboca en el egoísmo. La liberación final de Barbara, que se materializa en la salida de la casa y el abandono de la madre, supone su liberación de ese intento de la madre de recuperar el pedazo de sí misma transferido a la hija. Representa igualmente una liberación con respecto a una suerte de determinismo genético que adivinamos entre la madre de Violet, la propia Violet y Barbara: las tres reproducen la violencia, en distintas formas, que recibieron de sus respectivas progenitoras. La hipocresía del mito familiar, que enlaza con el trasfondo rural en que todo ocurre, es asimismo insinuada en la obra cuando las tres hermanas se reúnen y, tras confesar Ivy que tuvo un cáncer, Karen y Barbara le reprochan su silencio, a lo que ella alude:

IVY. I just don't feel that connection very keenly.

KAREN. I feel very connected, to both of you.

IVY. (*Amused.*) We never see you, you're never around, you haven't been around for –

KAREN. But I still feel that connection! [...]

IVY. No, and that's my point. I can't perpetuate these myths of family or sisterhood anymore. We're all just people, some of us accidentally connected by genetics, a random selection of cells. Nothing more. (Letts, 2009, pp. 76-77).

Esta curioso, y sin duda significativo, cómo la mala relación entre las tres

hermanas Weston, basada en reproches nunca manifestados, no halla correlato entre Violet y Mattie Fae, a pesar de que la matriarca sepa que su hermana tuvo una aventura con Beverly. Una diferencia generacional se marca en esto y también de manera sutil a lo largo de la pieza, de suerte que la lucha entre Violet y Barbara se juega en términos de un conflicto generacional en el que la construcción de un relato falaz como modo de enfrentarse al mundo jugará un papel determinante. Así, entre las distinciones que hace Violet de su generación con respecto a la de sus hijas, como ya veíamos en la escena el banquete a propósito de los sacrificios realizados, podemos leer: “Thank God one of my girls stayed closet o home. My generation, families stayed together.” (Letts, 2009, p. 24). Esa utopía familiar que la matriarca reivindica choca paradójicamente con sus posteriores confesiones sobre la crueldad con que su madre la trataba. En contraposición a este inestable relato de gloria pasada, Barbara tiende a ridiculizar tal mitificación y con ello a la generación de su madre, negando tal grandeza: “Greatest Generation,” my ass. [...] And what makes them so great anyway? Because they were por and hated Nazis? Who doesn’t fucking hate Nazis?!” (Letts, 2009, p. 75). A la supuesta dignidad que su madre reclama por haber pertenecido a dicha generación, Barbara responde recordando momentos vergonzosos de su progenitora, como cuando al ser internada en rehabilitación trató de esconder pastillas en su vagina. Finalmente, que Barbara consiga liberarse del yugo materno mientras que Violet es abandonada por todos apunta hacia una pérdida de poder de esa generación y su ridiculización sólo apunta a su decadencia.

Esta insistencia de Violet en hablar de su generación como paradigma de una utopía familiar en contraste con la constatación, por su propio relato del pasado, de que esa felicidad era una quimera, una apariencia, permite introducir una nueva significación del mito de la vida hogareña a cuyo resquebro asistimos: la desintegración del mito familiar tal y como es defendido por esta superviviente de la *Greatest Generation*, y en correlación con el ambiente rural, se acaba convirtiendo en metáfora de la vacuidad del *American way of life*, en el sentido de la promesa de progreso vital en base al sacrificio individual. Dos monólogos paralelos apoyan esta identificación: el de Beverly en el prólogo y el de Barbara hacia el final. Al inicio, cuando el padre habla de su desestructurada vida conyugal, procede a una crítica irónica del modo de vida medio: “The facts are: My wife take pills and I drink. And these facts have over timemade burdensome the maintenance of traditional American routine: paying of bills, purchase of goods, cleaning of clothes or carpets or crappers.” (Letts, 2009, p. 11). El matrimonio, la familia, se basa en un pacto para sostener una apariencia de felicidad que no es tal y que se ajusta a lo que se entiende como los cánones de la cotidianidad (es relevante, como muestra de la diferencia generacional, que mientras que Violet y Beverly entendieron así su matrimonio, Barbara y Bill se hayan divorciado). Barbara, por su parte, en su momento de derrota, relata a Johnna<sup>11</sup>:

<sup>11</sup> Es curioso cómo la adaptación cinematográfica (John Wells, 2013), cuyo guión fue escrito por el propio Tracy Letts, elimina ambos parlamentos y con ello desdibuja notoriamente (se po-

BARBARA. One of the last times I spoke with my father, [...] he said, “You know, this country was always pretty much a whorehouse, but at least it used to have some promise. Now it’s just a shithole.” And I think now maybe he was talking about something else, something more specific, something more personal to him... [...] But there was something sad in his voice –or no, not sad, he always sounded sad – something more hopeless than that. [...] As if whatever was disappearing had already disappeared. As if it was too late. As if it was already over. And no one saw it go. This country, this experiment, America, this hubris: what a lament, if no one saw it go. Here today, gone tomorrow. (*Beat.*) Dissipation is actually much worse than cataclysm. (Letts, 2009, p. 91).

La muerte del padre es relacionada directamente con la decadencia de EEUU en tanto que país construido en base a unas promesas que ya no son operativas, como las de la *Greatest Generation* que Violet enarbola a lo largo de la pieza; esas promesas estaban basadas en relatos que se han revelado impostados, relatos que se disipan gradualmente sin que nadie dé la voz de alarma (baste recordar que Ivy y Karen no renuncian a sus micro-ficciones vitales). Tanto el suicidio de Beverly como la soledad final de una Violet desorientada se instituyen en símbolos de la caída del mito americano, pues ambos representan a una generación hecha a sí misma que habría contribuido a la grandeza del país y de sus ideales, que ahora son denunciados como falacia, siendo el primero y principal la utopía familiar. La decadencia insalvable se corporeiza en la imagen final de Violet, que cierra la pieza: enferma terminal, abandonada y despojada de todo su poder, hecha un guiñapo en los brazos de Johnna, que canta repetidamente “This is the way the world ends.” (Letts, 2009, p. 101)<sup>12</sup>.

## CONCLUSIONES: LA VIOLENCIA COMO SIGNO Y SÍMBOLO DEL COLAPSO DEL SISTEMA

Como hemos tratado de demostrar, la violencia que aparece en *August*:

---

dría afirmar de hecho que desaparece) el componente de crítica socio-política aludido. Sería interesante, sin duda, preguntarse por los motivos de esta eliminación.

<sup>12</sup> Es reseñable que las mujeres sean los elementos violentos, mientras que los hombres quedan relegados a actores secundarios que tratan de ejercer una función mediadora que suele fracasar, cuando no sirven simplemente como “sacos de boxeo” de las féminas. Las mujeres son elementos cargados de rabia y reproches, de violencia, y que la ejercen, en distintos grados, como instrumento de control y poder sobre los demás. Que sea la mujer, que representa en un sentido antropológico clásico a la guardiana de la familia y garante de lo tradicional, la que ejerce la violencia, engarza sin duda con la caída de la falacia de la familia canónica y del modo de vida americano como meta.

*Osage County* es una violencia poliédrica en tanto que adquiere múltiples faces que se corresponden con distintos elementos básicos de la estructura teatral (espacio y tiempo, trama, personajes, diálogos y acciones). Estas distintas violencias se retroalimentan demostrando en efecto que la violencia es contagiosa, propagándose en la obra en un movimiento *in crescendo* en el que aumenta la tensión dramática por unos modos violentos múltiples cuyos vectores se dirigen en todas direcciones y colisionan, provocando varios estallidos emocionales que se encadenan.

La violencia carece de centro, siendo el hecho fúnebre el acicate, pero no el origen. Al contrario, pareciera que la violencia en sí misma es sistemática en esta familia, siendo imposible escapar a esta ciclicidad genealógica que nace de la madre de Violet y se propaga a ella, a su hija Barbara y de ahí al resto de la familia, contaminando todas las relaciones interpersonales sobre la base del reproche, el secreto y los deseos de manipulación y dominación sobre el otro. Las figuras de víctima y verdugo se confunden, siendo corporeizadas alternativamente por la misma persona. La violencia es tan excesiva que se revela ineficaz usada en sus cotas más altas y sólo una de sus formas, esto es, la verdad, logrará ser revertida y abrir la posibilidad de una escapatoria a su influencia, pero en esta salida va implícita otra forma de violencia: la asunción del fracaso vital, siempre dolorosa, es el paso previo necesario, y aunque sabemos que Barbara lo da al abandonar a su madre, no llegamos nunca a conocer si llega a culminar su liberación.

Este exceso de violencia funciona como metáfora del colapso de un sistema que podemos entender en tres niveles que ascienden de lo particular a lo general. Si en un primer plano atañe a la familia Weston en concreto, su conflicto se revela como simbólico de un mito, el de la familia unida, el cual, en un último nivel, y a través del conflicto generacional que subyace a la lucha entre Barbara y Violet que constituye el eje de acción, se traslada al plano de lo general, representando la muerte efectiva (y auto-infligida) de Beverly y la previsible muerte de Violet (por su cáncer) una metáfora de la decadencia de todo un sistema de pensamiento social como es el denominado *American way of life*, en tanto que se denuncia como farsa ya insostenible. La autoridad que Violet reclama por la violencia remite a un sistema, a un imaginario familiar y social que ya no existe, que desaparece, por eso su violencia acaba resultando inoperativa como instrumento y se transforma en una reivindicación desesperada. Es decir, la violencia poliédrica de *August: Osage County* actúa como macro-metáfora de la desintegración de un modo de vida, siendo el hilo conductor que lleva de un nivel a otro del sistema el recurso a la violencia, física y verbal, real y figurada, como símbolo del colapso general. No se denuncia la violencia de una sociedad, sino que se usa la violencia misma, en todas sus posibilidades formales sobre escena, para denunciar a una sociedad en sí, una sociedad que se muere.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ARIES, Ph. (1975). *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Age à nos jours*. Paris: Seuil.
- BUTLER, J. (2006). *Precarious lives: the powers of mourning and violence*. Nueva York: Verso.
- CEBALLOS MUÑOZ, A. et al. (eds.) (2011). *Violence in American Drama. Essays on Its Staging, Meanings and Effects*. Jefferson: McFarland.
- FREUD, S. ([1917] 2003). "Duelo y melancolía". En Strachey, J. (ed.) (2003), *Obras Completas. Sigmund Freud. Volumen 14 (1914-16)* (pp. 241-255). Buenos Aires: Amorrurtu.
- GLAVAN, G. (2015). "Family Carnage Tracy Letts' *August: Osage County*". B.A.S. British and American Studies. 21, pp. 117-124.
- LABICA, G. (2007). *Théorie de la violence*. Paris: J. Vrin.
- LETTS, T. ([2007] 2009). *August: Osage County*. New York: Dramatists Play Service.
- MORIN, E. (1970). *L'homme et la mort*. Paris: Seuil.
- MUNSON DEATS, S. & TALLENT LENKER, L. (1991). *The Aching Hearth: family violence in life and literature*. Nueva York: Insight Books.
- OZIEBLO, B. (2011). "Affecting the Audience. *Gina Gionfriddo's After Ashley*". En Ceballos Muñoz, A. et al. (eds.) (2011), *Violence in American Drama. Essays on Its Staging, Meanings and Effects* (pp. 267-278). Jefferson: McFarland.
- SCHVEY, Henry I. (2015). "Under House Arrest: The Family in American Drama". En López-Rodríguez, M. et al. (eds.) (2015), *Old Stories, New Readings. The Transformation Power of American Drama* (pp. 115-124). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- SEBESTA, J. A. (2009). "*August: Osage County* (Performance Review)". *Theatre Journal*. 61, 1, pp. 105-106.
- SOFSKY, W. (2006). *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada.
- THOMAS, L.-V. ([1975] 2015). *Antropología de la muerte*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- VOVELLE, M. (1983). *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Paris: Gallimard.
- WEISS, K. (2002). "Sam Shepard's Family Trilogy: Breaking Down Mythical Prisons". En Ozieblo, B. & López-Rodríguez, M. (eds.) (2002), *Staging a Cultural Paradigm. The Political and the Personal in American Drama* (pp. 323-338). Bruselas: PeterLang.
- ZIZEK, S. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.