

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

13
V. 1-2
2 ej.

EL TEATRO DEL ABSURDO EN TRES AUTORES
NORTEAMERICANOS: THORNTON WILDER,
TENNESSEE WILLIAMS Y EDWARD ALBEE

T E S I S
que para obtener el título de:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA INGLESAS
presenta

GEORGINA TABORA SOLARES CONSTANTINO

MEXICO, D.F.

Junio, 1985



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

I N D I C E

1. Introducción	i
2. Bosquejo histórico del Teatro Norteamericano	1
2.1 ¿Complejidad o ausencia del Teatro Norteamericano?	1
2.2 Los accidentes y los logros antes de 1920	4
2.3 1920: Boom del Teatro Norteamericano	7
2.4 1930: La militancia	13
2.5 1940: La mediatización	21
2.6 1950: Las escisiones dramáticas	27
2.7 1960: La efervescencia	34
2.8 1970: El Teatro de lo Grotesco	41
Notas y referencias	49
3. El Absurdo	57
3.1 Consideraciones previas sobre el Absurdo	57
3.2 Las condiciones de su surgimiento	61
3.3 El "sin-sentido" del Absurdo	65
3.4 El diálogo de desperdicios	69
3.5 El inerte acontecer	74
3.6 La despersonalización	78
3.7 El horror	82
3.8 La efectividad del "sin-sentido"	87
Notas y referencias	91
4. El fantasma del Absurdo en <u>The Skin of Our Teeth</u>	96
4.1 La inagotable repetitividad	99
4.2 El marco referencial de la pesadilla	112
4.3 El código de las desavenencias	126
4.4 La ambigüedad y el arquetipo	140
4.5 La malicia	154
Notas y referencias	167
5. Las exhuberancias del Absurdo en <u>Camino Real</u>	182
5.1 El infierno	186
5.2 Los indómitos	199
5.3 La realidad fugitiva	215
5.4 El conjuro	231
5.5 Lo inenarrable	246
Notas y referencias	257

6. El Absurdo "norteamericanizado" en <u>The Zoo Story</u>	276
6.1 La derrota del optimismo	280
6.2 Un acontecimiento improbable	291
6.3 La tiranía del discurso	305
6.4 El antihéroe norteamericano	315
6.5 Una pesadilla ¿para quién?	325
Notas y referencias	334
7. Conclusiones	348
7.1 ¿El "sin-sentido" es el mismo en las tres obras?	349
7.2 El lenguaje: su crisis y nuevos enfoques	352
7.3 La forma desbaratada	357
7.4 Arquetipos y estereotipos	361
7.5 Tres temperamentos tragicómicos	364
7.6 <u>The Skin of Our Teeth</u> : una visión precoz del Absurdo	368
7.7 <u>Camino Real</u> : mas alla del testimonio	370
7.8 <u>The Zoo Story</u> : the "well-made anti-play"	372
7.9 El nacionalismo	373
7.10 Consideraciones finales	376
Notas y referencias	381
Bibliografía empleada	382
Bibliografía consultada	386
Hemerografía empleada	388
Hemerografía consultada	389
Otras fuentes empleadas	390
Otras fuentes consultadas	390
Fe de erratas	391

1. Introducción

Esta tesis es ante todo -y muy de acuerdo con el asunto del que trata- un antónimo de sí misma. Contradice inicial y esencialmente el cuerpo mismo del trabajo. Es decir, que, al tomar como material de investigación y estudio el Absurdo y el Teatro Norteamericano, por un lado logra asirse la expresión literaria de un momento, que se anuncia por naturaleza inasible -el Absurdo- y por otro, logra reunirse en un bosquejo histórico, una dramaturgia que, por convencionalismos, se considera casi inexistente.

Por lo tanto, se presenta un problema doble desde el principio. Elegir, como puntos de partida, elementos inasibles o inexistentes ya es una negligencia, la dificultad se convierte en la primera determinación. Luego, tomarlos para elaborar el cuerpo de un trabajo es negarlos encima de su propia negación; es insistir, a pesar de todo, en lo que supuestamente no es cierto.

De este modo, la tesis, al negar sus partes se niega a sí misma, y por eso constituye su propio antónimo; sin embargo, y como dice la primera línea, muy de acuerdo con el asunto del que trata -o sea, un drama que reclama ser un anti-drama- el hecho de avanzar sobre una contradicción del cuerpo en sí no significa una nulidad, sino que ofrece más bien, una visión opuesta -mas no por eso la primera ni la única -que encuentra en una negación más la aseve-

ración que hace posible la existencia de este cuerpo.

Ha sido una coincidencia haberme topado dos veces con una y otra negación, fue un hallazgo, una verdadera sorpresa, y más sorprendente aún, haberlas ligado, casi por necesidad.

Al hablar de necesidad, me refiero a la propia tesis. Sus elementos exigían reunirse tal como han quedado. Desde un principio se fueron manifestando aquellos trazos que, sin saberlo previamente, coincidirían precisamente por este carácter contradictorio; más adelante, tal como explicaré después, siguieron surgiendo por sí mismos los autores, las obras, y finalmente la organización de la tesis; es por esto que considero que, no por un requisito personal, sino por un llamamiento del trabajo en sí ha ocurrido esta coincidencia, y en ella, la sorpresa.

Por lo que respecta a mi propia tarea, el interés inicial por el estudio del Teatro Norteamericano fue resultado directo de mi ignorancia. ¿Existe una dramaturgia "seria y respetable" en los Estados Unidos? Además de Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller y algún otro que generalmente se nos escapa porque "no es tan importante" ¿quién podría competir con cualquiera de los europeos? Por lo pronto, pensaba yo, en número no es posible establecer competencias. También preguntaba por qué hay tanta comedia musical tan intrascendente y fastuosa,

y, si las marquesinas de Nueva York y los innovadores escénicos escandalizan al mundo, ¿por qué no se lee al dramaturgo norteamericano?

Más que curiosidad, debo confesarlo, me invadía un gran escepticismo, tenía poca fe, y, precisamente la duda se convirtió en un afán de convencimiento, que, finalmente, fue del todo inesperado y por lo tanto, un hallazgo.

Y de ahí surgió la ocurrencia -porque eso fue- de que el Absurdo también se manifestaba en Norteamérica. Más que una noción verdadera, tenía el sentimiento de lo absurdo, lo sospechaba y, afortunadamente también, ignoraba teóricamente en qué consiste el Teatro del Absurdo. Claro está que sí había leído y había asistido a representaciones de obras de Beckett, Pinter, Ionesco y Genet, pero nunca había estudiado el Absurdo como tal.

De esta manera, las pautas que originaron la elaboración de este trabajo fueron el escepticismo y la intuición, provocadas, curiosamente, por la ignorancia.

No se necesita, entonces, dar mayores explicaciones en torno a los motivos por los que se ha llevado a cabo un bosquejo histórico del Teatro Norteamericano. Después de haber realizado numerosas lecturas, desordenada y asistemáticamente, había que ubicarlas de algún modo; era necesario comprender qué línea había seguido el teatro en los Estados Unidos, porque cualquiera que fuera, lo cier-

to es que sí existe una tradición dramática.

A partir de la contradicción impuesta por la urgencia de una definición del Absurdo, que se quiere indefinible, comenzó a surgir el curso de oposiciones que determinarían el resultado conjunto de la tesis. ¿Cómo es posible elaborar un bosquejo histórico de una tradición inexistente? Debo insistir en que - si no es la primera, ni la única vez que esto sucede- lo que ocurre es que al llevar a efecto un bosquejo histórico del teatro en Norteamérica, lo que se logra es simplemente un ordenamiento no tradicional de éste. El Teatro Norteamericano goza de cierta exclusividad, como se verá en el primer capítulo, que no le ha permitido ser recopilado como sucede con el teatro europeo; las características de uno y otro exigen por sí mismas su propio sistema de compilación y estudio. Con esto quiero decir que no ha sido la dramaturgia, sino la representación escénica, la pauta a partir de la cual se conoce el teatro en Norteamérica, y por tal razón se considera que como tradición literaria no existe.

En fin, ya habrá tiempo para detallar más sobre este punto; por lo pronto, es imprescindible agregar que en la medida en que no se está haciendo un análisis tradicional, es posible -para negar una vez más- considerar que el Absurdo, acontecimiento particularmente europeo, se ma-

nifiesta indudablemente en los Estados Unidos también, lo cual aparentemente no es cierto. Pero estamos siguiendo un curso de oposiciones, ¿no es así?

Sin embargo, esto no significa una obstinación. No me he propuesto insistir en una negación encima de otra nada más, sino que, por una arbitrariedad, eso sí, del llamamiento mismo del trabajo ha surgido una y otra contradicción.

He dicho ya, que esto ha sido un hallazgo, una sorpresa, y una ocurrencia también; por eso, antes de cualquier investigación o estudio, antes de ninguna explicación teórica o analítica, saltaron a la vista Thornton Wilder, Tennessee Williams y Edward Albee, con las mismas obras que integran esta tesis, y con ello el cúmulo de antinomias que hemos mencionado.

Como también ya dije, al intuir, al tener un sentimiento de lo absurdo, The Skin of Our Teeth, Camino Real, y The Zoo Story, respectivamente, quedaron ligadas entre sí, de modo que, para mayor sorpresa, por un lado, el estudio cuidadoso del Absurdo confirmara mis sospechas, por otro, la investigación del teatro en Norteamérica permitiera emparentar a los tres autores, gracias a un común denominador: la experimentación -como veremos después, uno fue la influencia directa del otro. Y, finalmente, para que el análisis concreto de cada obra determinara

el tino preciso de haberlas elegido. Estas obras son las más representativas, sino es que las únicas, para los propósitos de esta tesis.

Si bien el Absurdo surgió en Europa, el objetivo fundamental no consiste en establecer paralelos comparativos entre uno y otro continente, sino en valorar y entender a qué ha conducido su inquietud, su rebeldía o su insensatez -como se le quiera llamar o acusar- y qué tienen que ver con el Absurdo.

Por eso, tampoco se ha hecho un estudio comparativo con el resto de su dramaturgia personal, ya que no se trata de confrontarlos consigo mismos, sino que, a partir de una discriminación, sobresalen tres obras que chocan con la tradición; tres obras cuya vanguardia apoya la crítica, tres obras cuyas proposiciones distintas se entroncan para reunirse en cierta categoría y violar las fronteras de la nacionalidad y el territorio. Son tres obras que manifiestan el Absurdo en su incertidumbre moral, en sus desordenadísimas perspectivas, en su incoherencia, en su forma desbaratada.

Así pues, lo que inicialmente ocurrió por coincidencia vino a determinar el desarrollo integral del trabajo; si los autores se asociaron "por su propia iniciativa" -que su condición de experimentadores les impone- si los tres dramas estudiados se familiarizan entre sí, y, si al haber realizado la investigación pertinente, se ha cong

truido un cuerpo a partir de su propia desmitificación, a partir de su antónimo, esto ha sido porque se ha atendido a las exigencias que el proceso ha traído consigo.'

Es necesario advertir que la bibliografía utilizada ha sido conseguida en México exclusivamente, por lo que quizá no es lo suficientemente específica, ya que la gran mayoría de la crítica de teatro en Norteamérica se publica en revistas y programas de sala. Sin embargo, considero que he obtenido suficiente material, del cual puedo sentirme satisfecha, ha quedado agotado lo que estuvo a mi alcance, y si acaso no he reunido otros datos, quizá es porque la tesis tampoco lo exige.'

Este trabajo ha sido dividido en cinco partes; la primera corresponde al bosquejo histórico del Teatro Norteamericano; la segunda, a la definición del Absurdo y las otras tres, al análisis de cada obra.'

Si bien las dos primeras partes constituyen tan sólo una investigación -un trazo básico del teatro en los Estados Unidos y del Teatro del Absurdo- mas no un análisis crítico, las otras tres se diferencian completamente, ya que en ellas se intenta exponer el desenvolvimiento de las obras desde el punto de vista del Absurdo, por lo que ya existe un afán de demostración, una necesidad de establecer semejanzas, de aceptar disimilitudes y de percibir sutilezas. A esto se debe que se hable de un fantasma en

Wilder, de una exhuberancia en Williams y de la "norteamericanización" en Albee. En la medida en que no me quiero adelantar al orden mismo del trabajo, dejo pendiente toda posibilidad de certeza o de equivocación al haber elegido estos títulos que, en un principio, simplemente obedecían a la evolución de un ordenamiento cronológico, en base a la aparición de cada autor dentro del bosquejo realizado.

He querido también, mantenerme al margen de cualquier solución precipitada, por lo que el análisis de estos dramas ha permanecido a la expectativa; aparentemente ha sido un análisis neutro, sin negación o aseveración alguna, pero, en realidad, así como las partes se han integrado casi con autonomía, no he querido imponerme y he preferido esperar. No sería justo robarle a la sorpresa su propio carácter de estupor. Por lo tanto, en ninguno de los tres análisis existe una evidencia mayor que la de la obra misma:

Quizá, además de la dificultad natural que implica el carácter contradictorio de la tesis, esta expectativa contribuya a la confusión o incertidumbre a las que se pueden agregar todavía dos aspectos más que determinan estas partes del trabajo.

Por un lado, se dan por hecho algunos conceptos que es necesario mencionar antes de tiempo, puesto que constituyen un elemento esencial de lo que se está explican-

do, aunque no sea el asunto en cuestión. Es decir, que si en el análisis de The Skin of Our Teeth, al estudiar el carácter rutinario de la vida, se menciona a Henry como el representante del mal, sin que se explique por qué lo es, no significa una arbitrariedad sin razón; se explicará en la parte concerniente al estudio de los personajes, y no en la parte correspondiente al estudio de su rutina de vida, sin embargo, recomiendo paciencia ya que es inevitable tomar prestados elementos de aquí y allá.

Como esto sucederá con frecuencia, habrá una apariencia de repetitividad, y aunque he intentado ser lo menos repetitiva posible, también resulta ineludible. En primer lugar, se está analizando un problema integral, las partes de una obra no se pueden separar de tal forma que no se inmiscuyan entre sí, son las fibras de un tejido. En segundo lugar, al no tomar un partido previo a favor de ninguna opinión, de ninguna preferencia, sino continuando por la ruta de la intuición y el desconcierto, he intentado mantener una regularidad respecto a los puntos analizados; o sea, que se han estudiado tres veces los mismos aspectos: temas, lenguaje, estructura -a cuyo respecto se refiere la organización de la acción en tiempo y espacio- personajes y sentido del humor.

Ordenados de tal modo, constituyen las partes que conforman paralelamente cada análisis, y a su vez, estas partes corresponden íntegra y simétricamente a los elemen-

tos que componen el Absurdo. Se han estudiado tres veces puesto que son tres obras distintas y se han abarcado estos cinco aspectos, puesto que procuro realizar un análisis del Absurdo en su conjunto, y desde este punto de vista, el papel que juega cada una de ellas.

A pesar de que he querido respetar el paralelismo establecido entre cada punto de los análisis, no he podido satisfacer la exactitud deseada, ya que al mantenerme fiel a la lógica necesaria que las mismas obras proponen, notaremos que en los capítulos referentes a The Skin of Our Teeth y a The Zoo Story, los aspectos del lenguaje y la estructura han quedado invertidos respecto al análisis del Absurdo, mientras que en Camino Real, los que han quedado invertidos son lenguaje y personajes. A su vez, si para el Absurdo se han proporcionado dos incisos referentes al manejo del humor y sus efectos, para cada obra se ha proporcionado uno solo en el que ambos quedan yuxtapuestos.

Esto ha ocurrido en la medida en que no se ha realizado un estudio meramente mecánico, sino sensible -como ya mencioné- a la lógica impuesta tanto por el Absurdo, como por los nexos que cada obra exige para ser analizada. Por lo mismo, los títulos pertenecientes a cada elemento estudiado han resultado sumamente variados, constituyen un sincretismo preciso entre las características

del Absurdo y la proposición particular de cada drama. Tanto a los temas como a la estructura, el lenguaje, los personajes y el humor corresponde esta doble perspectiva cuyo ordenamiento se mantiene con la mayor exactitud posible:

Pero así como el Absurdo propicia un código particular, cada análisis reclama su propio vocabulario y, gracias a esto, se logra evitar mayormente la repetitividad necesaria. Si, por el momento, no me es posible definir qué vocabulario específico distingue el capítulo de The Skin of Our Teeth, lo que sí puedo asegurar es que para Camino Real se han empleado diversos términos "religiosos", que se evidencian en los mismos títulos de sus partes -el infierno, los indómitos, el conjuro- y para The Zoo Story se ha insistido continuamente en emplear términos respectivos al consumismo, el materialismo y la superficialidad de "the american way of life."

Es por esta razón también, que no se ha trazado un método crítico homogéneo y general, sino que atendiendo a la mayor autenticidad posible, he recurrido a diferentes marcos teóricos, encabezados por el estudio minucioso del Absurdo y la recopilación histórica del Teatro Norteamericano.

Así que si para la primera obra ha sido indispensable partir de un enfoque lingüístico -e inclusive forma-

lista en tanto que acudo a la teoría de Jakobson- y de un enfoque arquetípico, ahí donde ha sido pertinente, para la segunda obra, además de que ha sido obligatorio partir de ambos enfoques, ha sido imposible escapar de una crítica moral y de una teoría poética." En el caso de Albee, no sólo se ha vuelto a tomar como base un criterio lingüístico, sino que se ha precisado con mayor claridad una teoría dramática.

Estos enfoques no se evidencian en el texto mismo de la tesis, sino que aparecen en la sección de notas y referencias de cada capítulo, ya que he evitado tenazmente mezclar diversos asuntos -a pesar de que se han entrecruzado distintos criterios. Es decir, que, si acaso no existe una aseveración o una negación que venga determinando conclusiones previas, existe -eso sí- un verdadero cuidado por no exponer otra cosa que el análisis escueto de cada obra, sin mencionar nada más que distraiga al lector del carácter sincrónico de los análisis. Por tal motivo, no hay más teorización que la exclusiva para explicar términos o referencias que lo requieran, y por esto, tampoco forman parte del cuerpo en sí, sino de las aclaraciones sujetas al margen.

Por último, si se ha recurrido a la teoría dramática de Howard Lawson únicamente, se debe a que no se ha seguido -mas que en un mínimo grado- una perspectiva correspon-

diente a la escenificación de las obras, sino que, en la medida en que es imposible ignorar una teoría dramática, ha sido necesario fundamentarse en ella también; se trata de obras dramáticas a fin de cuentas. No obstante, el criterio fundamental de esta tesis es concretamente literario y si bien es cierto que los tres dramas estudiados han sido escritos para ser escenificados y no leídos, ahora sí, por una condición personal que es la que me impone mi preparación como estudiante de literatura, se ha marginado esta característica esencial, ya que aunque sí se le ha reconocido considerablemente, esto ha sido a partir de la minuciosa atención prestada al texto, al discurso, a la lectura, a la composición dramática escrita, y no a una indagación sobre montajes anteriores, ni a la especulación de una posibilidad escénica.

2. Bosquejo histórico del Teatro Norteamericano

2.1 Complejidad o ausencia del Teatro Norteamericano

Antes de confirmar que el teatro es una tradición casi ausente dentro de la literatura norteamericana, es indispensable llamar la atención hacia su complejidad. El Teatro Norteamericano no está ni mutilado, ni desaparecido, ni tampoco extraviado entre uno que otro autor, sino que más bien consta de ciertas características exclusivamente propias, que lo contradicen viciosamente y acaban por aparentar ausencia. De acuerdo con las condiciones sociales de los Estados Unidos, tenemos que aceptar que el teatro no es un género de consulta, sino un objeto de consumo. El Teatro Norteamericano existe para ser visto, para ponerse en escena, para que el público lo consuma masivamente y no para intelectualizarse a solas. No existe ninguna obra cuyo fin último no sea la puesta en escena, no hay ninguna obra junto a la cual no aparezca el reparto correspondiente y la fecha de estreno. Sin embargo, esta misma característica obstaculiza los intentos de innovación, así como la permanencia o desaparición de este o aquel autor.

M. Glantz nos dice que el teatro en Norteamérica está determinado por el público, en tanto que éste rechaza o aclama a uno y a otro escritor.¹ De tal modo, el valor de los autores se va distribuyendo cíclicamente, no conforme a su

mayor o menor categoría, sino al éxito alcanzado durante las puestas en escena.

Cabe advertir, que el público norteamericano va al teatro a divertirse, a entretenerse, a ver sus sueños hechos realidad o a refugiarse en la nostalgia, para dejar de lado sus preocupaciones cotidianas. Por lo tanto, no puede haber vanguardia.² Si el público rechaza a un autor, es difícil que se le pueda reconocer de otro modo; si se le rechaza, es muy posible que permanezca al margen no nadamás de su actividad, sino al margen de su propia cultura. De tal modo, el dramaturgo vanguardista es visto con desconfianza.

Resulta, entonces, muy fácil entender que el objetivo último hacia el cual se dirigen, constituye su propia condena cuando no corren con suerte. Es por tal razón que se les considera inexistentes.

El teatro en los Estados Unidos no se lee, se observa, se escucha, se ve "en vivo!" ¿Quiere decir éso que no haya dramaturgos? O ¿Quiere decir que ése es un motivo para que surjan más? ¿Tratan, los dramaturgos, de cambiar el modo de vida americano y de ahí la perspectiva ante el teatro, o hacen todo lo posible por continuar con una tradición de espectáculos, para la cual dedican fervorosamente su escritura? ¿Quiénes son ellos, qué han hecho, cuánto tiempo han permanecido en escena? Bentley dice que en Norteamérica:

"El Teatro no se encuentra definido por una lista de

obras Maestras, divididas unas de otras /.../ por grandes espacios de tiempo. El teatro es una tradición vivaz de entretenimiento."³

¿Cómo puede haber entonces una clasificación, cómo es posible hacerla? Es más fácil entender que no la hay. La mayoría de los críticos no se ocupa de hacerlo, no les concierne la literariedad del asunto, sino la respuesta del público frente al espectáculo. A partir de esto, el crítico lleva a cabo su labor, para determinar nuevamente el gusto del otro público que no fue al estreno y así sucesivamente.

Sin embargo, críticos como Clurman, Jotterand, Bentley, Taubman, Gassner, Downer, Gagay, etc., han logrado recuperar la mayor parte del Teatro Norteamericano, para demostrarnos que éste es un género determinado por la psicología y las condiciones sociales del pueblo estadounidense y no un artema artística inexistente.

A partir de las comprensibles dificultades para la clasificación literaria, he decidido conservar el sistema que los críticos mencionados anteriormente han empleado para organizar su material; es decir, que seguiré un orden cronológico determinado década por década, ya que a cada una corresponde un periodo de creatividad diferente, en el cual se pueden distinguir ciertas corrientes y direcciones que se manifestaron tan específicamente como instantánea fue

su transformación.

2.2 Los accidentes y los logros antes de 1920

Según Debusscher, "el Teatro Norteamericano es un fenómeno del Siglo XX."

Antes de 1920, año en que se produjeron las primeras grandes obras del precursor del Teatro Norteamericano -Eugene O'Neill- el teatro, a pesar de haber estado apoyado por el entusiasmo del público, no pertenecía a autores propios, ni lograba superar niveles medios. Kenneth Mc Gowan nos dice lo siguiente:

Entre 1905 y 1920 había obras norteamericanas de cierto mérito pero confundidas dentro de un tumulto de mediocridades. Los clásicos habían renacido, pero sin aportar nada nuevo para el arte escénico /sin embargo durante los años 20 .../ el teatro norteamericano no se encuentra atravesando el periodo más interesante y significativo de su historia /.../ Parece aportar organizaciones teatrales para integrarse con los productores y diseñadores, y existen indicios de obras y dramaturgos para justificarlos a todos.

Antes de 1920 existían numerosos actores, había acontecimientos teatrales continuamente, se inventaban teatros, se realizaban hazañosas excursiones para presentarse aquí y allá, se combatía contra los regímenes opresores, y en fin, se salvaba toda dificultad.

No sería difícil recordar que la religión protestante condenaba, durante el Siglo XVII, a quienes practicaban el teatro, puesto que lo consideraban idolatría, o que un siglo después, el país se independizó, ocasionando una política de austeridad con la cual el teatro perdió la oportunidad de seguir adelante. No obstante, ninguno de los motivos mencionados, ni otros más, fueron suficientes como para que el pueblo -actores y espectadores en conjunto- dejara de acudir al teatro; era una necesidad más que cultural, social.

Así, independientemente de todo aquello que sucedió antes de 1920, y que por cuestiones de espacio no se enumerará, resulta pertinente destacar que para 1712, se construyó el primer teatro en Williamsburgh, Virginia, cuya diligencia llegó a tal grado, que se extendió hacia los importantes centros de Boston, Filadelfia y Nueva York.

Destacaron hombres como David Douglass -un importantísimo empresario que recorrió casi todo el país, organizando sólidos grupos de numerosos actores. A su lado, se creó también la primera compañía teatral: The Company of The Comedians of London y surgieron las primeras obras dramáticas nacionales, entre las cuales destaca The Prince of Parthia de Thomas Godfrey, considerada como la primera obra seria,⁶ ya que para el siguiente siglo -o sea el XIX- se escribió la primera comedia: Fashion de Anna Cora Mowatt.

Sin considerarlo un siglo de apogeo, el XIX resultó benéfico y productivo, ya que una vez independizados, la nación logró prosperar, y de esa forma, las restricciones se suavizaron. El principal problema que para entonces se le presentaba al teatro, era que -a pesar de la independencia política- no emergía de la dependencia cultural.

Solamente en los campos de la poesía, la novela y el ensayo lograron sorprender los norteamericanos. Así tenemos que durante este siglo aparecieron Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau, los "trascendentalistas."⁷ Surgieron Walt Whitman y Emily Dickinson, el filantrópico poeta y la enigmática solitaria que comprendía el enlace entre el mundo de los vivos y el de los muertos.⁸ Finalmente, no podemos olvidar al autor del cuento gótico en los Estados Unidos: Edgar Allan Poe, a cuyo lado figuran Herman Melville y Nathaniel Hawthorne, siendo este último el de características norteamericanas más típicas.

Los dramaturgos se encontraban, pues, a la sombra de estos autores, por lo que resultaba necesario recurrir a los europeos. De este modo, Hauptmann, Gorki, Tolstoi, Ibsen, Shaw, Shakespeare y los clásicos franceses eran los autores de las obras que representaban.⁹ De vez en cuando se adaptaba una novela o se escribía una obra, sin gozar ni de mayor importancia, ni de resonancia alguna para el público.¹⁰

Por otra parte, ocurrió un fenómeno de singular consideración que contribuyó a conformar la complejidad del Teatro Norteamericano: los mejores actores sustituyeron a los mejores escritores, puesto que, a pesar de las restricciones religiosas aún permanentes, eran quienes mejor interpretaban el modo de vida americano.¹¹

Por lo tanto, la puesta en escena, su forma, su estilo, su carácter, ya venían a reflejar más vivamente los intereses, así como las manifestaciones del pueblo norteamericano.¹² Fue, pues, dentro de este campo, donde lograron iniciar mayores avances para dominarlo en poco tiempo. El deseo de experimentación, de vivencias empíricas, fue estimulándose paulatinamente por el entusiasmo de unos y otros, y así, el Siglo XIX constituyó una etapa de gran envergadura, puesto que por un lado se originaron las características que determinarían el Teatro Norteamericano, mientras que por otro lado, se crearon las condiciones que urgieron a los verdaderos dramaturgos, a poblar los escenarios.

2.3 1920 Boom del Teatro Norteamericano

No es sino hasta el surgimiento de Eugene O'Neill, que el Teatro Norteamericano se nacionalizó.¹³ El teatro necesitaba haber pasado por las circunstancias mencionadas anteriormente, a fin de hacer surgir a un autor que viniera a condensar las exigencias de la cultura teatral nortea-

americana. Se necesitaba una fuerza y un genio extraordinarios que pudieran asimilar, de una sola vez, todo un entusiasmo disperso y todo un cuerpo de influencias ajenas, en medio de una atmósfera indiscutiblemente propia y única. Eugene O'Neill gozó de esa inmensa capacidad y dictó, desde su nacimiento, hasta la fecha, las pautas y el camino que los demás autores -contemporáneos o posteriores- habrían de seguir en los Estados Unidos. Es un autor de innegable mérito, un precursor -a fin de cuentas- y ha resultado inevitable escapar de su longeva influencia.

La importancia mayor de O'Neill reside en su capacidad de experimentación, motivo por el cual logró la creación de un teatro realista, en el que se asimilaron las circunstancias, las características y los intereses del pueblo norteamericano. Sólo el realismo podía acercarlo de pronto -vágase la redundancia- a la realidad, sólo éste podía conducirlo a observarse a sí mismo y a los suyos y a responder a sus necesidades de la forma más auténtica. "el fue el primero que al hablar de su contexto nacional, logró modificar las influencias recibidas del extranjero."¹⁴

Mac Gowan dice que "al O'Neill de los años 20, le debemos un teatro más veraz hacia la vida, como el dramaturgo la entiende, y un teatro más veraz ante el Elevado Arte de la Franca Ficción."¹⁵

M. Glantz nos dice que O'Neill cultivó:

un realismo abierto en donde los caracteres y las situaciones constituyen la base de conflictos prohibidos, a cambio de la frivolidad ambiental de los anteriores. Termina el teatro de la complacencia; el personaje se enfrenta a su situación presente.

Su realismo, pues, no tenía nada que ver con el realismo mecánico y acartonado de Broadway.

El realismo fue el punto de partida para que el Teatro Norteamericano evolucionara, para hallar mayores posibilidades de expresión y para abandonar ya, la circunscripción ante la que se veía limitado. "Antes de los años 20, la forma de hablar natural se hallaba en la comedia, no en el drama. Pero en los años 20 se combinaba un diálogo natural, sin perder efectividad dramática ... Vemos un surgimiento de habilidad, veracidad, vitalidad y poder."¹⁷

Sin embargo, a pesar de los éxitos alcanzados por la apertura del realismo y la copiosa producción de obras -para entonces D'Neill ya había escrito Beyond The Horizon, The Emperor Jones, Desire Under The Elms, Marco Millions; Elmer Rice tenía ya Street Scene; Maxwell Anderson, White Desert y What Price Glory (cuyo coautor fue Laurence Stallings) y finalmente, Robert Sherwood había también contribuido con The Road to Rome, a la denuncia de la cruda realidad que los rodeaba- surgió un "curioso conflicto ya fue ra hacia el realismo o el teatricalismo que trajo a cues-

la diversidad [...] el realismo se había tornado como algo difícil e insatisfactorio para lograr expresarse, a menos que resultara altamente dramático."¹⁸

Una vez nacionalizado el teatro, por medio del realismo, era posible atender las dificultades referentes a las formas de expresión dramática y rendirse a las transformaciones necesarias, sin que por ello perdieran sus raíces que tan difícilmente había sido encontrarlas.

Así fue como se iniciaron los primeros cambios en un terreno propio; se innovó un campo ya legítimo, cuyas consecuencias no traerían más que ventajas para el Teatro Norteamericano.

Surgieron numerosos autores, se adoptaron formas diversas, había un gran repertorio y la producción, además de ser considerablemente numerosa, se volvió altamente interesante. El resultado más admirable de estas condiciones vino a sustentarse en el expresionismo, que Gascoigne define así:

El expresionismo "expresa" estados anímicos profundamente subjetivos y hasta extáticos mediante símbolos y patrones antirrealistas. . . trastoca las consecuencias lógicas de acción, tiempo y lugar. . . su particularidad consiste en que agitan al ser social y suele darles un planteamiento económico y político.

Contribuyó a la exterminación del teatro complaciente que el realismo había comenzado a desplazar. Sin em-

bargo, "el expresionismo norteamericano se aleja del héroe trágico fundamental y lo transforma en una sátira."²⁰ Por lo que el expresionismo norteamericano se inclinó más hacia la ridiculización, tanto de la moral, como de la religión, las costumbres, etc., que a la solución de los problemas sociales que planteaba el expresionismo alemán.²¹

Como ejemplos tenemos a George S. Kaufman y Marc Connelly quienes destacaron por la realización escrita de Beggars on Horseback; a Howard Lawson, con Processional y Roger Bloomer y a Francis Farago con Pinwheel, entre otros.

Aunque O'Neill haya sido también el mejor expresionista de su época, no participó de las modalidades que sus contemporáneos habían implantado. A su carácter innovador y precursor, se debe que se haya salido del quehacer dramático común, y aunque -aparentemente- no siguió con la línea que el realismo había trazado -o sea, la independencia de las culturas europeas, ya que fue más fiel al expresionismo alemán- el mérito de su obra consistió en crear los primeros personajes profundamente trágicos en Norteamérica.²² Así que su valor radica en haber abarcado las elevadas magnitudes de la tragedia y haber atravesado los límites hacia los que los realistas de su alrededor, trataban, débilmente, de acercarse. Por esta razón, podemos encontrar en The Hairy Ape y The Great God Brown dramas intensamente conmovedores, dentro de los márgenes

del expresionismo, comparables tan sólo -posiblemente- con The Adding Machine de Elmer Rice.

El resto de las aproximaciones a la tragedia lo constituían obras de carácter histórico, tanto como las comedias en que se combinaba la violencia y la crudeza. Entre las primeras tenemos: An American Tragedy de Patrick Kearney cuyo éxito contrastó terriblemente con un intento de tragedia que Maxwell Anderson y Harold Hickerson escribieron con motivo a la condena de Sacco y Vanzetti. Dentro de las segundas, el mejor ejemplo se encuentra en What Price Glory, ya mencionada, en la cual se combina la risa y el horror con extrema sutileza. Sus seguidores fueron George Abbott, Booth Tarkington, Philip Dunning y George S. Kaufman, nuevamente.

El "boom" de 1920 estaba sostenido por un entusiasmo insaciable. Gagey nos dice que el mismo O'Neill constituía un cuerpo admirablemente prolífico, por sí solo, puesto que se le puede considerar un magnífico representante de numerosas corrientes; como realista, naturalista, regionalista, expresionista, místico, poeta, profeta y simbolista.²³ Y a la par, no dejaron de expresarse, aunque de modo distinto, los demás escritores.

Por ejemplo, se creó un drama regionalista muy extenso, dentro del cual podemos apreciar a George Gershwin, ya que su exitosa ópera negra Porgy and Bess, provocó el traslado de los músicos serios a la música popular.²⁴

A su lado, logró sobresalir Sidney Howard con su drama sureño: They Knew What They Wanted. El drama regionalista en general, trata los temas sobre pobladores de los Montes Apalaches y el Sur de los Estados Unidos.

Otro ejemplo sería el naturalismo -una más de las influencias estilizadoras que sufrió el realismo²⁵ o las transformaciones de la comedia. Antes de 1920, la comedia de alcoba, que había llegado a apoyarse en perversiones embarazosas, se vio obligada a sufrir un cambio radical. Fue cuando la comedia hogareña -bastante más ligera que la anterior y también mucho más a tono con la sátira acostumbrada- vino a tomar su lugar.²⁶

Finalmente, el teatro negro -que había surgido desde el Siglo XIX- acabó poniéndose de moda, en esta ocasión, para así ampliar el panorama del nuevo Teatro Norteamericano. Esta vez, nos topamos con particularidades hasta entonces desconocidas, tales como el empleo de un lenguaje callejero y los temas revolucionarios. Estos fueron los primeros temas izquierdistas, que al proponer la emancipación racial -aún no superada- planteaban un cambio social e ideológico en los Estados Unidos.

2.4 1930 La militancia

Se considera, con cierta frecuencia, que los años 30 constituyen un paréntesis dentro de la historia del Tea-

Norteamericano. No dudo que así lo sea; sin embargo, es preciso aclarar qué significa ese paréntesis.

Por una parte, los años intermedios entre 1920 y 1940 han sido desconsiderados con desprecio y desconfianza. Los autores que triunfaron en la década anterior no concebían otra época favorable para el Teatro Norteamericano, que la suya propia. Y por otra parte, no se ha valorado cuidadosamente a aquellos escritores, quienes, posteriores a la generación de los 20, no responden a los nombres de Miller y Williams, ni pertenecen a la década de los 50.

Las condiciones históricas de los años 30 en los Estados Unidos, han determinado tanto a sus escritores como sucedió durante los años 20 y como lo seguiría siendo año tras año. Las particularidades ocurridas durante cierto tiempo, son las condiciones que nos permiten distinguir un periodo de otro, y éste es el motivo por el que la década de los 30 constituye tal paréntesis. Harold Clurman nos dice que:

Los 30 aparecen degradados en tanto que el modo prevaleciente de /estos años/ era un "izquierdismo de centro"../en el cual todo radicalismo constituía una moderación frente al enemigo potencial../loconcerniente era la victoria y el regreso a una prosperidad pacífica.

Los Estados Unidos habían tropezado con serias dificultades cuyo resultado fue la depresión económica iniciada en 1929. El pueblo norteamericano comenzaba a sufrir

situaciones inesperadas y desesperadas a la vez; se inició una etapa de desempleo e inflación provocada por la quiebra de miles de bancos y el cierre de numerosas industrias.

Frente a tal situación, los autores procedieron activamente, si no a luchar físicamente, por lo menos a denunciar su realidad y proponer cambios y soluciones. A esto, Glurman agrega que el teatro de los años 30:

vino a agudizar el realismo crítico de los años 20, frente a su ceguera espiritual, su funcionalismo materialista, sus rasgos psicológicos.../por eso se explota/una sátira aguda e incisiva del sentimiento contra la guerra, en Johnny Johnson de Paul Green, o la soledad de O'Neill llevada a extremos en Of Mice And Men de John

Steinbeck, o la intensificación de los apuros de los negros en Porgy And Bess, en They Shall Not Die de John Wexley, o finalmente, el obrero, que, como símbolo de la discordia dentro del aparente bienestar del Estado norteamericano, según expuesto en The Hairy Ape; se convirtió en el tema principal de los 30.

El caduco teatro de la complacencia, desplazado por el realismo crítico y el expresionismo de los 20, no volvió a aparecer, por lo menos durante los 30, años en que los intereses de los escritores se enfocaron hacia los problemas políticos, sociales y económicos que requerían de una urgente solución.

Surgió, entonces, un teatro político, un teatro de protesta, un teatro en el cual el espectáculo quedaba sometido al contenido; un teatro enormemente influenciado por el marxismo y por el "agit-prop" de la Unión Soviética.³⁰

Se quebrantó de una vez por todas las influencias que anteriormente habían provocado una paternidad cultural, tal como fue el caso de Ibsen y Shaw, ya debidamente trascendidos por O'Neill, principalmente, y por sus contemporáneos, diez años antes.

Sobrevino, obviamente, un gran cambio de dirección: "el arte se convirtió en arma,"³¹ el teatro se sindicalizó y se creó un teatro del proletariado. Tenemos como ejemplo, Waiting for Lefty de Clifford Odets, el más representativo de los autores de este periodo. Su obra realiza un "estudio doctrinario izquierdista"³² de la huelga de taxistas de 1934, cuyos alcances políticos y sociales fueron bienvenidos por el público.

Si bien las condiciones sociales eran aterradoras, el espíritu de los escritores era esperanzador; mantuvieron una actitud alerta y vital con lo que infundieron gran entusiasmo y fuerza a su labor. No les interesaba ningún "orden intelectual /o/ esteticista/.../ ya que no querían más testimonios sino acción."³³ Lo importante era no sólo conscientizar sino estimular, conducir, proponer; crear, en pocas palabras, las nuevas condiciones de vida, basadas en la justicia social. No es raro, pues, que se hayan lo-

grado grandes ventajas sociales para la tarea teatral, ni que se hayan empleado en una u otra forma.

Dentro de las ventajas logradas, tenemos las subvenciones que el gobierno estuvo obligado a otorgar -Roosevelt se encargó de patrocinar tanto a escritores como actores y teatros- pero además de las estrechas relaciones que mantuvieron con el estado, a fin de resolver sus problemas, adquirieron, también, un carácter político más definido y se unieron al resto de los movimientos populares.

The Theater Guild y The Provincetown Players, grupos de la década anterior, se transformaron y aparecieron bajo nuevos nombres. De tal manera, surgió The Group Theater, el teatro de avanzada mayor que más obras nuevas estrenó; The Theater Union, grupo estrictamente proletario; The Theater of Action y The Theater Collective, que integrados por miembros de sindicatos, repercutieron ampliamente, motivando la formación de más grupos pertenecientes, exclusivamente, a la clase obrera, como: The New League, The Labor Stage, The Worker's Laboratory Theater y, finalmente, el grupo teatral The International Ladies' Garments Workers Union, que entre otras obras montaron la fabulosa comedia musical Pins and Needles,³⁴ Dos últimos grupos importantes que cabe mencionar son The New Theater Movement, que pugnaba por un arte un poco menos político y más estético, y finalmente, The Federal Theater Project cuyo apoyo estatal era el más intenso y extenso de todos.

¿Por qué se le considera entonces como una época de radicalismo moderado?

La expresión que Clurman utiliza: "izquierdismo de centro" quizá tiene su explicación en el hecho de que la mayoría de los autores partían desde un punto de vista moral hacia la problemática socio-política y, de esta manera, su militancia desviaba su dirección y perdía la fuerza que lo había originado. Clifford Odets, por ejemplo, no volvió a utilizar el sentido propagandista que había explotado en Waiting for Lefty. En Awake and Sing -a pesar de que "¡...! todos los personajes respiran y viven con una intensidad dolorosa"³⁵ - el problema apunta más hacia la dignidad del ser humano que hacia un análisis político o la denuncia de un hecho específico. En Golden Boy, ocurre algo semejante, puesto que más bien discute el problema privado de un personaje: la confrontación del individuo con la sociedad represora.³⁶

Otra dificultad en contra de la militancia, residió en el caso del sentimentalismo y de la comedia de costumbres. Al respecto, William Saroyan realizó, en su obra más famosa, una fábula social que celebra la humanidad: The Time of Your Life, en donde incita a encarar la adversidad, con cierta suavidad y dulzura. You Can't Take It with You, de Moss Hart y George S. Kaufman se remite directamente al tema de la depresión, pero envuelto bajo el humor y la buena fe de los personajes. También Robert

Sherwood, autor de Idiot's Delight y de The Petrified Forest, obras en las cuales las situaciones se tornan melodramáticas, no llegó a romper las barreras del sentimentalismo y así crear tesis políticas más definidas. Lillian Hellman sería otro ejemplo; su tarea consistió más bien en elaborar "the well-made play"³⁷ que en tomar las riendas de la situación social y atarle los cabos, a pesar de que sus obras siempre demuestran tanto la fragmentación moral como social de los personajes, sueños, particularmente. Es más estricta con su propia composición, que con una acción política concreta. Entre sus obras tenemos The Little Foxes y The Children's Hour, unas de las más importantes de este periodo. S.N. Berhman presenta sus situaciones en forma semejante: End of Summer nos muestra la situación de la depresión vista por la clase privilegiada, con lo cual lo único que realmente enriqueció fue la comedia de costumbres, en donde se refleja la hipocresía con que el mundo se enfrenta a las asperezas de la vida. Thornton Wilder a su vez, escribió Dur Town, hacia finales de la década, obra en la que la crítica social se establece desde la perspectiva de los personajes -que muertos- regresan a la vida para darse cuenta de lo poco vital que ésta había sido.

A pesar de todo, la farsa, el melodrama, la comedia de costumbres y el hibridismo, no son reprochables en ningún sentido, puesto que hemos señalado que los escritores no buscaban aproximaciones intelectuales o estéticas, sino

vitalidad y esperanza ante todo.

Las corporaciones teatrales ya habían satisfecho un teatro del proletariado, las demás obras constituían el teatro de protesta. El teatro sometido al contenido lo había impulsado Waiting for Lefty y a su lado, Elmer Rice, Paul Green, Howard Lawson y Jack Kirkland explotaron los temas de los marginados; o sea, el drama social.

También existieron los autores de dramas históricos, como Victoria Regina que escribió Laurence Housman, o Abe Lincoln, escrita por Robert Sherwood. Están también The Magnificent Yankee de Emmet Lavery y, de Maxwell Anderson, Eve of St. Mark y Storm Operation.

Aun hasta la comedia musical fue aprovechada con fines didácticos, conscientizantes; está el caso de Pins and Needles, ya mencionada. Cabe agregar la importantísima colaboración de músicos como Kurt Weill y Leonard Bernstein; impulsaron, gracias a su talento, una mayor atención hacia este género no exento de numerosas posibilidades.

Había que popularizar la labor del teatro; no podía quedarse limitado a un solo sector cultural y social y así fue por lo que se valieron de todo lo posible y como se crearon también nuevas formas, movimiento y acción³⁸ que rompieron con la exclusividad.³⁹

Había unradicalismo por una parte, una moderación por la otra; las contradicciones que de esto puedan surgir no demuestran más que la interminable inquietud de los es-

critores, actores, directores, productores y obreros cuyas preocupaciones los condujeron a una serie de alternativas infinitas. El hibridismo que pueda resultar de todo aquello es digno de la más sincera aprobación puesto que consistía en un gran esfuerzo de confrontación y esperanzas.

Fue, dice John Gassner, "un teatro inevitablemente concerniente con los problemas sociales /.../ una necesidad absoluta durante el prolongado periodo de la depresión."⁴⁰

2.5 1940 La mediatización

Nos dice Clurman que "el fervor de los años 30 fue absorbido gradualmente a principios de los años 40, por las presiones de la guerra."⁴¹

A pesar de que los Estados Unidos se encontraban en una situación privilegiada, ya que habían alcanzado un encumbramiento político y económico inesperados -aunque ansiados- el rumbo hacia el cual se dirigió el teatro cambió sorprendentemente y no tan favorablemente.

La fuerza y el entusiasmo que las condiciones de los 30 habían provocado que los escritores fijaran su atención en los problemas internos de su país, en la lucha por lo anti-bélico y en la crítica de su propio sistema [el capitalismo] fueron rápidamente trasladados hacia la problemática universal; la lucha antifascista. Por lo que este

nuevo enfoque no vino a traer más que sentimientos de frustración y desengaño; la idea del héroe desapareció de su panorama.⁴² El mundo y dentro de él, los Estados Unidos, se encontraba en medio de un ambiente hostil; su clima era la violencia, la desconfianza, el estupor y la desolación; era, consecuentemente, un mundo indeseable.

Si, contrariamente, Norteamérica se veía favorecida por sus triunfos económicos y políticos dentro del caos, era lógico que sus habitantes -temerosos- no quisieran dirigir su mirada hacia lo que estaba sucediendo a su alrededor y defender así su propio bienestar. Por lo tanto, ya no buscaban en el arte una labor de lucha o militancia; después de haber pasado por momentos tan graves como en 1930 y haber salido triunfando de ellos, huían del caos universal que algunos autores trataban de manifestar en sus obras. El pueblo más bien buscaba una liberación moral, necesitaba distraerse y ansiaba divertirse. Henry Hewes comenta que:

El público de 1940 quería ver un retrato idealizado e imposible de la vida /.../ necesitaba comodidad y no perturbaciones /.../ la guerra no significaba ya, más gloria, lo glorioso era el valor con el cual se hiciera cualquier cosa por un futuro mejor.

Durante los primeros años de los 40, Lillian Hellman nos ofrece dos obras cuyos temas se remiten a dos ideas principalmente: la conciencia de muerte y el dolor provo-

cado por la guerra. En Watch on The Rhine, advierte seriamente contra el fascismo y el nazismo, y en The Searching Wind, comparte con otros escritores, su preferencia por temas que "después del curso de la guerra ... se enfocaron hacia el regreso post-bélico del hombre al servicio de la misma."⁴⁴ Así, Arthur Laurents, en Home of The Brave, estudia el reajuste social del soldado en su patria, su confrontación con la verdad y el sentido de su experiencia en la guerra. Este tema se estereotipó; casi todos los autores lo explotaron." Maxwell Anderson, por ejemplo, escribió Candle in The Wind; Robert Sherwood, There Shall Be No Night; Clifford Odets, Till The Day I Die; Irwin Shaw, Bury The Dead y Sidney Kingsley, The Patriots. Todos, entre otros, presentaron a sus personajes tratando de revalorar su situación entre los suyos y una sociedad que les había pertenecido, pero que después de los trastornos psicológicos y sociales sufridos durante su servicio, habían quedado al margen o extraviados.

Sin embargo, nos dice M. Glantz, que "estas obras constituyen melodramas intrascendentes, los únicos dramas son The Skin of Our Teeth de Thornton Wilder y The Beautiful People de William Saroyan."⁴⁵

El público no pudo tolerar estos temas y aun los mismos temas carecían de una fuerza interna que los ayudara a sobrevivir. Por lo tanto, esta forma teatral fue desplazada, por un teatro de entretenimiento, un teatro de

diversión: la comedia ligera y la comedia musical.

Había mucho que aprovechar, había riqueza y había que olvidarlo todo. Gozar de lo que se encontrara al alcance de la mano; "la protesta contra las limitaciones existenciales del Siglo XX no fue suficiente, había acogimiento también."⁴⁶

"La comedia ligera /nos dice Jesús Plá/ fue una antítesis de la situación."⁴⁷ Era la solución de sus problemas.

John van Druden, autor de I Remember Mama, se ganó el favor del público, al adaptar la novela de Kathryn Forbes y así presentar la situación de una mujer -madre de familia- que confronta la realidad con paciencia y serenidad. El manejo de sus elementos resultó un alivio y un gran deleite para el espectador.

Life with Father de Howard Lindsay y Russell Crouse, estrenada en 1939, se mantuvo ocho años en escena. Provocaba una profunda nostalgia frente a las generaciones pasadas y los personajes -manejados con simpatía y amabilidad- devolvían el lejano sosiego de días de antaño.

Además de las comedias familiares, estaban las farsas: Arsenic and Old Lace de Joseph Kesselring, en donde el horror, uno de sus elementos, es tratado con tal habilidad que su comicidad rebasa los límites de lo realista para caer dentro de lo absurdo. Otras, son las farsas moralizantes, como: Anna Lucasta, Born Yesterday y Mr. Roberts,

cuyos personajes se encargan de aleccionar, al mismo tiempo que se divierten.

No obstante, tampoco es aquí en donde se obtuvieron los mayores éxitos, ya que "en 1940 se inicia el periodo más creativo de la comedia musical."⁴⁸

Lo importante consistía en alcanzar la mayor espectacularidad. La fastuosidad lo colmaba todo. Los coreógrafos de ballet se encargaban, ahora, de los bailes de la comedia musical y, de tal manera, los románticos personajes desbordaban todo un clima de simpatía, gracia y vivacidad. La majestuosa escenografía se había convertido en una aventura visual y los teatros deslumbraban por dentro y por fuera. Esta fue la era de los poderosos productores, cuya labor llegó a ser tan intensa y prolija que sustituyeron a los escritores, logrando que el "espectáculo se convirtiera en un género teatral."⁴⁹

Green Grow The Lilacs de Lynn Riggs, se adaptó a la comedia musical bajo el nombre de Oklahoma, una de las puestas en escena de mayor éxito, en donde Oscar Hammerstein II compuso unas de sus más finas canciones para la escena.

Annie Get Your Gun; Hello, Dolly y Paul Joey demuestran, una vez más, la habilidad con que se reunían danza y canto para formar casi una sola expresión. A su lado, surgió también Call Me, Mister, que basándose en los temas de la desocupación, se unió a otras comedias de labor conscientizante a favor de la paz y la hermandad, y gracias a

su tono melodramático conquistó a la mayoría.

Tenemos además This Is The Army de Irvin Berlin, Early to Bed, de George Marion Jr. o Where's Charley?, Love Life, Fenian's Rainbow y Lady in The Dark; estas cuatro últimas tratan otros asuntos, tales como el matrimonio, el psicoanálisis y el racismo, aunque siempre condicionados por la diversión y el entretenimiento. De todas, la más famosa fue South Pacific, musicalizada también por Hammerstein, que cubrió 1925 funciones y cuyo único paralelo fue un melodrama amoroso que tuvo 1077 representaciones: Kiss Me, Kate.

Por último, Taubman nos dice que hacia finales de la década fue cuando se alcanzó "el nivel operístico más ambicioso"⁵⁰ ya que se musicalizaron obras de carácter más serio, como Lost in The Stars de Maxwell Anderson, o Little Foxes de L. Hellman, anunciada como Regina o Street Scene de Elmer Rice cuya adaptación musical estuvo a cargo de Leonard Bernstein y Kurt Weill.

Los grandes autores quedaron al margen; no es sino "hasta diez años después /de la guerra/ que empezó una supuesta edad de oro con Arthur Miller y Tennessee Williams."⁵¹

Mientras no aparecían, sus miradas habían comenzado a filtrar un cambio que en los años 50 vendría a tomar forma y a seguir una dirección más precisa. Influidos por el Old Vic de Inglaterra y fastidiados por la espectacular mediatización de Broadway, los escritores que aún no eran

conspicuos, sino hasta el final de la década y después de ésta, intentaban formar un repertorio, al mismo tiempo que experimentaban.

Se buscaban unos a otros⁵² y si acaso aún compartían con los autores de la Primera Guerra, la misma impaciencia y desilusión, no coincidían en que los nuevos dramaturgos buscaban asimilarse a sus personajes⁵³ mientras que los primeros se mantenían a distancia.

Los autores que vendrían a ser los más sobresalientes de la próxima década fueron Arthur Miller y Tennessee Williams; inclinándose, el uno, a presentar a los seres destrozados por una sociedad feroz, y el otro, a manifestar los estados síquicos como consecuencia de las condiciones que el enfoque social se encargaba de ofrecer.

Terminó el parque de diversiones, para compartir junto con los europeos, una realidad tanto nacional como universal de la condición humana.

Para finalizar, citemos a Edmond Gagey que dice, a fin de introducir la siguiente década: "se da fin al realismo y la comedia para refugiarse en el simbolismo y la tortura."⁵⁴

2.6 1950 Las escisiones dramáticas

Si acaso los años 50 se encuentran determinados por Miller y Williams, sería injusto reconocer solamente las

obras que escribieron durante estos años, ya que si en esta década diversificaron y acumularon su propio repertorio, no pueden quedar de lado obras como The Glass Menagerie, A Streetcar Named Desire y Summer and Smoke del primero, y All My Sons y Death of A Salesman del segundo, escritas a finales de los 40.

Son obras que marcan profundamente la historia del Teatro Norteamericano y del teatro universal. Abarcan tanto los problemas internos de su sociedad, como la condición humana en general, dentro de los marcos de un sistema capitalista y al margen de valores éticos, intelectuales y sociales, que extraviados, confundidos y agobiantes, torturan al hombre moderno. Glantz comenta que:

Miller y Williams son los dramaturgos más sobresalientes de los Estados Unidos durante la década de los años 50. . . expresan el absurdo y la incoherencia del capitalismo, dentro del molde tradicional⁵⁵ del Teatro de la Frustración.

A estas características pertenecen: The Rose Tattoo, Cat on A Hot Tin Roof, Orpheus Descending, Sweet Bird of Youth, Camino Real, Suddenly Last Summer y Period of Adjustment, en las cuales Williams desmistifica, invariablemente, la cordura de la sociedad donde vivimos. Sus personajes y las situaciones presentan verdaderos casos clínicos,⁵⁶ de sicópatas y degenerados, en que el simbolismo y la elasticidad de su lenguaje se mueven hacia

rumbos e intensidades infinitas.

El enfoque del cual partió Miller fue distinto, aunque no por éso menos amargo. Durante estos años escribió The Crucible, A View from The Bridge y The Misfits. En estas obras, al igual que en las primeras, Miller presenta al hombre frustrado por la sociedad; al hombre perdido en su soledad y sus fracasos porque la sociedad que lo rodea le exige reprimirse; le exige su enajenación, su despersonalización y sólo puede conducirlo a su muerte: su crimen o su suicidio.

Esta fue la respuesta que los años 50 les dieron a los 40; éste fue el resultado de su diversión y a él contribuyeron muchos otros autores con el mismo dolor y la misma crudeza.

Come Back, Little Sheba de William Inge, nos muestra la realidad de una mujer, gran amante de su marido, un médico, que frustrado se refugia en el alcohol y ella en su pasado. O, por ejemplo, Carson Mc Cullers y Lillian Hellman, de nuevo, quienes dentro del teatro regionalista, insistieron, una y otra vez en explotar el deplorable deterioro de los personajes sureños. The Member of The Wedding y The Square Root, de la primera, y Candide, de la segunda, son algunas de sus obras que ejemplifican lo anteriormente dicho.

Robert Anderson escribió un drama, Tea and Sympathy, en donde establece la problemática del homosexual; la in-

justicia social a la que está condenado. Aunque su tono -semejante al de las obras de Hellman y Mc Cullers- no llega a impactar tan duro como el de los otros escritores, elabora una cuidadosa crítica de la sociedad.

A propósito, la dramaturgia de los 50 no fue siempre tan dolorosa y tan punzante como lo fue la mayoría de sus obras. Se escribieron también grandes comedias, dentro de las que The Seven Year Itch de William Axelrod, fue una de las más aplaudidas.

Para entonces, se había llegado a una Edad de Oro de la dramaturgia y a un apogeo en general. Había éxito en los Estados Unidos. La situación social, económica y política de Norteamérica se hallaba en óptimas condiciones; había una gran riqueza y por lo tanto, las posibilidades estaban abiertas a lo que fuera, no sin que por ello tuvieran también sus dificultades, aunque siempre se encontró el modo de combatir las.

Por tal razón, si los dramaturgos producían fervorosamente por su parte, los grupos marginados tuvieron a la vez, la oportunidad de manifestarse.⁵⁷ Es decir, que tanto los negros como los judíos y los estudiantes se abrieron paso dentro de la sociedad.

Del grupo de los judíos destaca Paddy Chayefsky con dos dramas realistas: The Tenth Man y Middle of The Night, las cuales, similarmente a A Raising in The Sun, del autor negro Lorraine Hansberry, establecen críticas socia-

les y estudios de sus propias preocupaciones, cuyo valor dramático y artístico los colocó rápidamente entre los "clásicos" norteamericanos.

La situación de los marginados -tanto su capacidad de expresión como su, contradictoriamente, relegación social aún conservada- provocó que hacia finales de 1950, concluyeran en las manifestaciones sociales que se dejaban sentir día a día con una fuerza mayor; que se desplegaran hacia varias direcciones y que en sus filas, los estudiantes -hombres y mujeres- no vacilaran en participar.

Al mismo tiempo que Martin Luther King organizaba marchas de protesta pacíficas, por la liberación racial, los jóvenes proclamaban una mayor sinceridad de parte de las generaciones anteriores y de parte de un institucionalismo, cuya autoridad ya no significaba lo mismo después de la guerra de Corea y del absurdo macartismo, con su política represiva.⁵⁸ Se renegaba contra los valores falsamente impuestos y despreciaban el mencionado éxito de los Estados Unidos. Los jóvenes se daban cuenta de las contradicciones de su sistema. Repudiaban la idea de la riqueza y el bienestar material, que colindaba con las masares, de las cuales los soldados norteamericanos eran responsables. Exigían una verdad desenmascarada.

Se iniciaba una nueva época de rebeldía y de acción; tanto los jóvenes como otros grupos marginados buscaban la autenticidad y, al mismo tiempo que las calles eran

los escenarios de movimientos de liberación, la controversia llenaba los teatro de Off-Broadway.

Si en 1940 Off-Broadway había sido semiprofesional, durante los años 50 logró superar los obstáculos ante los que se había detenido. Se creó una liga de productores de Off-Broadway y se acogió todo aquello que Broadway rechazó. Surgieron experimentos inesperados y se revelaron formas teatrales desconocidas;⁵⁹ creció, pues, la necesidad de lo novedoso.

Jotterand dice que "Martin Luther King provoca y escenifica lo que las técnicas del nuevo teatro denominan acontecimientos."⁶⁰

Ahora lo teatral ya no tenía por qué encasillarse en un texto, en un teatro, o en un grupo de profesionales. El teatro se encontraba en cualquier parte. La vida era de por sí dramática y por lo tanto bastaba con adoptar la posición de espectador para darse cuenta de las escenificaciones "per se" ubicadas en cualquier rincón.

Los actores y directores de Off-Broadway se movieron en distintas direcciones; apareció el happening,⁶¹ el collage y los dramas rituales.

The Living Theater fue uno de los grupos que participó con mayor entusiasmo, con sus escandalosos espectáculos como Mysteries, Paradise Now, Frankestein y otros, demostrando una viva ilustración de las proposiciones rituales del Teatro de la Crueldad.⁶²

Se le catalogó como un grupo anarquista; un grupo de clara ideología política que combatió toda forma de gobierno e institucionalismo; un grupo alborotador que, a la par de los escritores más recientes iniciaron una revolución dramática.

El teatro de Miller y Williams se enfrentó a este nuevo ambiente, hacia el final de la década, que marcó definitivamente su violenta extinción.

El macartismo, por un lado, los había congelado; Williams, Hellman, Inge, Rice, Saroyan, Maxwell Anderson y Robert Anderson, y aun hasta Steinbeck y Faulkner -quienes incursionaron en el teatro- "se habían engolosinado; no encontraban salida y daban vueltas alrededor de sí mismos."⁶³ Todo había llegado a una violencia y decadencia fastidiosas.

La televisión, por otro lado, "vino a destruir el teatro, no sólo como medio de comunicación sino como arte. La actuación se estereotipó. Los dramaturgos se mediocrizaron con un tipo de temas únicamente y los teatros se convirtieron en estudios de televisión."⁶⁴

El teatro no podía seguir esperando al autor o el recinto cerrado; aquello que con tanta confianza se había cimentado, a principios de la década, se convirtió en algo inútil hacia los años 60. Incluso los mismos dramaturgos -ahora menos- desdeñando los patrones literarios, se arrojaron a la aventura; dejaron al margen el mundo de

de la coherencia, a cambio de una realidad más veraz y más arrolladora.

Ante el sensacionalismo de Broadway, ante la crítica empedernida⁶⁵ y ante un mundo del que los jóvenes se emanciparon, el teatro reivindicó su vitalidad y su imaginación, su autenticidad y su capacidad de rompimiento.

Podemos concordar con Glantz en que:

Miller y Williams son los últimos dramaturgos norteamericanos que compadecen a sus víctimas dentro del Realismo. Ahora surgen Jack Gelber, y Edward Albee, entroncándose con los dramaturgos, que desde /finales de/ 1950 han desbaratado la forma dramática para ⁶⁶ajustarla a la vida moderna.

2.7 1960 La efervescencia

Los años 60 constituyen un periodo crucial en la historia del mundo. La desmitificación de las instituciones y de los valores universales se agudiza y los jóvenes se apoderan del cambio, dominan todo anticonvencionalismo, irrumpen en el mundo de la razón y combaten enardecidos por la libertad; una libertad basada en el amor y, en un principio, en la anarquía. Exigen y elaboran nuevas formas de expresión para manifestar su descontento.

Los Estados Unidos no se quedan atrás, sino por el contrario, se convierten en un escenario casi cotidiano de

subversión. Los jóvenes les quitan la palabra y el poder a los adultos; tienen en sus manos toda la energía y el entusiasmo con los que trastornan el pasado heredado y, si bien sus propósitos y sus movimientos no demuestran ninguna vacilación, ofrecen y denuncian una realidad incomprendible e indefinible. Muestran un mundo electrificante e impactante; agitan y alborotan.

Si desde los Finales de 1950, el teatro -su concepción tradicional- había sido disparatado; si el teatro se encontraba día a día en las banquetas, ahora el teatro iba más allá de una vida cotidianamente dramática; ahora, el teatro era la combinación de todas las artes en cualquier lugar y de cualquier forma, tal como intenta explicarlo Jotterand:

El teatro es política, el teatro es religión, el teatro es comunión, el teatro es una droga, el teatro es acción. El teatro es desnudo, el teatro es negro. El teatro es una relación sexual entre el escenario y la sala. El teatro no existe. ¿Qué es el teatro?⁶⁷

Broadway y Off-Broadway se encontraban, como siempre, en pugna; el sistema de uno era contradictorio, irremediablemente, para el otro. Broadway hacía la lucha por salvarse, ya que sin dramaturgos se venía abajo y el clima a su alrededor no le era nada favorable. "Broadway permaneció cerrado /por única vez en su historia/ durante

doce días en junio de 1960 /.../ ni siquiera entre las comedias musicales se encontraba mucho /que disfrutar/." ⁶⁸

Todo podía ser la causa; la falta de preparación, un fracaso de la sobreproducción y hasta la vanidad misma. No había modo de resolver la situación; se encontraban atados a la repetición y a la superficialidad. ⁶⁹

Solamente una obra resultaba exitosa por cada temporada. A veces, no permanecían en escena más que el día del estreno o algunas semanas, por lo que no tuvieron otro remedio más que recurrir a la explotación de las estrellas. Broadway ya no dependía de su propio trabajo, sino del nombre que resultara más taquillero. Se subordinaban, pues, a un nuevo sensacionalismo. ⁷⁰ De no ser así, hubieran agonizado.

Off-Broadway acudió enardecido a algo muy diferente. Se refugió en las vanguardias europea y norteamericana, y si por un lado retó a su enemigo con autores como Genet, Beckett, Brecht, Pinter, y entre los norteamericanos, Jack Richardson, Jack Gelber, Arthur Kopit, Murray Schisgal y Edward Albee -quien también trabajó para Broadway; por otro lado, tampoco logró mantenerse a la cabeza como se lo proponía.

A la cabeza estaba una revolución dramática, un ritualismo desempeñado a grandes voces, que destituyó la retórica y la razón, a cambio del instinto, la expresión gestual y corporal, y el lenguaje de los "ácidos." ⁷¹ La

espontaneidad y la libertad lo conformaban.⁷²

Durante estos años apareció también el "hippismo", y a su lado, los YIPPIES, ambos, grupos pacifistas que inundaron las calles con sus manifestaciones. Los "hippies" encontraron en sus vestidos y en el cabello largo una forma de protesta no violenta. Los YIPPIES se organizaron para fundar un teatro guerrillero, a lo que Jotterand agrega:

Cometen o realizan actos teatrales callejeros, se reta a la policía; surgen Bob Dylan y Joan Baez, para apoyarlos con sus canciones de protesta. Pasean por las calles con globos y muñecos. En éso consiste su espectáculo, en desfilarse junto a un "Submarino Amarillo" gigante.

El escenario político obligó al teatro mismo a adquirir cualidades semejantes. Fue por esto, por lo que el happenning, el collage, la música y la pintura se dirigieron hacia la propia mutabilidad, se convirtieron tanto en actos efímeros como en actos embriagadores. Fueron constantes denuncias en las que se exigía la participación de todos.

Así, The Living Theater, The Open Theater y el grupo FLUXUS realizaron actos teatrales ceremoniales para intentar llegar a una comunión visceral con el público.

O también, podemos apreciar la cantidad de facilidades otorgadas por un lado u otro; la entrada era generalmente

gratuita, ya que las iglesias abrieron sus puertas al teatro y se convirtieron en recintos de experimentación.⁷⁴

Los sótanos y los cafés también se transformaron en espacios teatrales en donde ocurría de todo; entre otros, tenemos el Café Cino y La Mama, de Joe Cino y Ellen Stewart -una negra- respectivamente. Todo se convirtió en una posibilidad teatral, cualquier espacio, cualquier forma.

John Cage escribió Silence, una obra en la que la partitura musical se elabora en la escenamisma, con todo tipo de instrumentos, casuales o no casuales, en que la teatralización de la música conforma todo el espectáculo. Allan Kaprow, igualmente, con su idea del happening, inició un teatro hecho por pintores, en donde la teatralización de los actos y objetos tuvo como punto de partida, la concepción de los objetos "ready-made", que los influía considerablemente.⁷⁵ Sus propuestas se encuentran reunidas en Assemblage, Environment and Happennings.

Otro grupo, The Performance Group, dirigido por Richard Schechner, introdujo -en forma similar como lo había estado haciendo The Living Theater- el desnudo en sus representaciones, acontecimiento común en las manifestaciones callejeras y en los conciertos de rock.

Su infiltración era de tal modo inevitable que llegaron inclusive hasta Broadway, en donde, si antes no habían arriesgado nada, estaban siendo contagiados. Broadway llevó a cabo dos grandes producciones en las que además de u-

tilizar la música rock y abordar temas de los "hippies", acabaron por desnudar a sus actores. Estas producciones, rápidamente famosas, se conocieron como óperas-rock: Hair y Oh, Calcutta.

Todos participaron incansablemente, manifestando sus necesidades propias. Los negros y los chicanos formaron parte del teatro de guerrilla que habían iniciado los YIPPIES, y que después había sido emprendido por el San Francisco Mime Troupe. Ossie Davis y Muriel Resnik destacaron entre los negros y, entre los chicanos, César Chávez y Luis M. Valdés, autores de lo que ellos denominaban comedia política.

No había posibilidad de escapar de la participación; las calles, los cafés, las iglesias, los sótanos; actores, directores, músicos, cantantes, grupos marginados, y dentro de todo este mundo efervescente, los escritores, que aunque ligados a antecedentes literarios norteamericanos, ofrecieron sus perspectivas para participar, también, desde el mundo del lenguaje verbal, un mundo olvidado y degradado que rescataron para unirlo a la juventud de los 60.

Jean Claude van Itallie mezcla los asuntos cotidianos de su nación con temas bíblicos que favorecían la comunión ansiada entre público y actor, cuyas barreras habían sido trasgredidas para unirlos a todos en una misma categoría: los participantes. Escribió Motel y America Hurrah, en las que denuncia "los aspectos de una sociedad a-

plastante y deshumanizadora."⁷⁶

Arthur Kopit, a su vez, denuncia la Frustración de los jóvenes ante sus padres; su obra más famosa es Oh, Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in The Closet and I Feel So Sad. Jackson Mac How, en The Marrying Maiden, expone un tema ante el cual solamente espera el azar. No tiene indicaciones escénicas, puede hacerse con ella lo que se antoje; su orden es indeterminado. Jack Gelber, autor de The Connection y de The Apple, manifiesta que el mundo de las drogas es la única posibilidad para poder sostenerse en vida; es el último recurso, la salvación antes de la muerte, para resistir una vida atroz, desgarradora y absurda.

La protesta de los jóvenes ante los adultos, no sólo consistió en una rebelión generacional interna como la que empuñó el "rebelde sin causa" de la década anterior, sino que fue una protesta mundial, una protesta ante la caótica realidad del Siglo XX, una protesta contra la miseria humana, una protesta contra el escepticismo y la violencia que estaban heredando tanto los norteamericanos como los demás países.

Esta fue la reacción de los jóvenes dramaturgos: Jack Gelber, Arthur Kopit, Murray Schisgal, Jack Richardson y Edward Albee. Reflejan el mundo del absurdo que los acosa en cada esquina.

G. Serreau distingue, no obstante, que si los norteamericanos protestan en contra de un mundo irracional y des

humanizado, tal como lo ven también los europeos, los primeros no mimetizan la realidad de los otros, sino que reflejan su propio mundo: "Los temas /.../ de la espera /.../ la incomunicación, la identidad incierta de uno mismo y de los otros se nutren de los mitos típicamente americanos; el culto al dinero, a lo redituable, la urbanización y el consumo."⁷⁷

Es un mundo que los jóvenes desprecian; un mundo carente de orden, lógica y verdad; un mundo ante el cual se protesta, y los escritores que no participan del happening, del collage y de los retos a la policía -como formas de expresión- participaron 'desbaratando las formas'⁷⁸, creando un lenguaje nuevo que desdeña la antigua retórica y acoge con entusiasmo, la libertad y la espontaneidad en medio de la denuncia estrepitosa de una realidad indeseable.

2.8 1970 El Teatro de lo Grotesco⁷⁹

¿Qué queda ahora, después de haber destruido una realidad indeseable? Ya no hay más cabida ni para ilusiones ni para recuerdos. Queda, entonces, un enorme terreno baldío donde el hombre aún existe.

Ted Hoffman considera que en los 70 sólo permanecen "/.../ los sobrevivientes de un Apocalipsis /que/ se mueven a través de una vida residual en un mundo que ya no sirve /.../"⁸⁰ La ingenuidad o la desesperación son las al-

ternativas para sentirse normal dentro de la locura; se acude, ahora, a actitudes opuestas a lo esperado, puesto que lo esperado ya no tiene sentido.

El autor de los años 70 se encuentra perdido en su propio tiempo y espacio; no puede dominarlos, no ve para dónde dirigirse, no logra distinguir qué le depara su vida, ni qué su profesión. La desolación se ha convertido en un estado o un área demasiado extensos que abarcan más allá de los temas de los que se puede hablar; se vive en ella, se trabaja en ella; el teatro -y los autores- está abandonado.

Hoy, más que nunca, el escritor se halla al margen. Broadway no es más que un viejo mito y no le sirve de nada; Broadway ya no existe, ya no es un monopolio -acude a éste, el 3% de la población, y Off- Broadway, como siempre, sin un cuerpo de producción suficientemente sólido, tiene menos aún por ofrecer.

Por el hecho de pertenecer a una sociedad ultramoderna, la puesta en escena -algo obsoleto ya- ha venido a constituir la presa codiciada que el cine y la televisión disfrutan vorazmente. Esta es, pues, el "laboratorio de prueba"⁸¹ tanto para uno como para la otra, los cuales se han convertido en un complejo de arte masivo; único lugar donde todavía se pueden salvar los últimos escritores.⁸²

"La vida residual de estos sobrevivientes" está marcada por la desilusión ante su propia patria, y el orden

mismo de la existencia, que aporta como únicas posibilidades para la sociedad, la apatía o la violencia. Los autores, por lo tanto, no ofrecen nada a través de sus personajes; las situaciones que los rodean son la enfermedad, la agonía, la muerte y la angustia.

Por ejemplo, David Rabe, autor de The Basic Training of Pavlo Hummel, nos relata, en forma de autobiografía dialogada de un "inocente" de guerra, los problemas y frustraciones por las que tuvo que pasar con el fin de superar su estado de sumisión a la burla de los demás, para que tan sólo, al morir, se dé cuenta que había sido un ser humano.

Otro autor, Ed Bullins, escritor negro, señala, en The Taking of Miss Janie, que la colisión social está igualmente en contra tanto de los blancos como de los negros, razón por la cual esta realidad halla una grotesca metáfora en la violación de Janie, por un negro.

La sexualidad, sin embargo, no está considerada únicamente bajo este sentido, sino que al contrario, constituye junto con el mito, los únicos temas más esperanzadores. Influidos por las trasgresiones sociales y morales de los movimientos de los años 60 y de finales de los 50, el sexo es, ahora, un motivo de confianza doble. Por un lado celebran la liberación obtenida y por otro, hallan en sí, un refugio para su desamparo. De tal modo, el sexo es visto con respeto.⁸³

Bernard Slade, llega inclusive a hacer una alegoría entre la pornografía y los "modales sociales." En Same Time, Next Year, obra muy influenciada por el expresionismo, expone a sus personajes y las relaciones que mantienen entre sí, tal como si fuera un "peep show"⁸⁴ social.

Por lo que se refiere al mito, consiste en la caracterización de personajes que se convierten en líderes de grupos, gracias a "cualidades" antes repudiables, como la perversión, la amoralidad o lo absurdo. Y tanto los personajes míticos como los no-míticos se transforman físicamente en seres grotescos, cuyo fatalismo los lleva a la búsqueda frenética de la vida o la muerte.

Sam Shepard, autor de Buried Child, ganador del Premio Pulitzer, presenta el caso de un personaje, que al querer regresar al lugar de donde había partido, es desconocido por sus familiares. Lo sepultan, y una vez desenterrado, vuelve a su ubicación inicial. Esta transformación, este desconocimiento de parte de sus padres, se debe al hecho de que al salir de un lugar, no se puede regresar porque las células mutantes de la propia imagen se han vuelto cancerosas.⁸⁵

Los escritores mencionados -a cuya lista se agregan Albert Inaurato, Michael Weller, Mike Christopher, David Mamet, Marsha Norman, Susan Miller, Eve Merriam, Alice Childress, etc.- que tan vinculados están a los desmistificadores que los precedieron, continúan, en cierto modo,

la labor emprendida por aquéllos.

Del teatro experimental pasan al "teatro total"⁸⁶ en el que, al reunir en sí todas las artes, la ambientación conforma lo más importante: "La (s) ambientación (es), además de incluir, no únicamente al espectador, tanto amorosa como agresivamente, a través del involucramiento del actor, constituyó un elemento dinámico, altamente significativo para las representaciones."⁸⁷

Las últimas obras de teatro norteamericano no dependen de su organización literaria, sino del punto de vista del personaje, de la coreografía vocal, del gesto y de la acrobacia y el diálogo juntos. No son piezas de teatro, sino "TEXTOS ambientados, que revelan las experiencias del autor, su material de documentación y fragmentos de literatura renovada."⁸⁸

Habiendo visto tanta variedad de voces expresivas, como de acontecimientos, no queda duda de que los norteamericanos no carecen de una tradición dramática que, además de rescatable, es altamente productiva y, volviendo un poco al principio, definitivamente compleja, por lo que no ha sido posible identificarla en términos convencionales.

Para particularizar la importancia de los autores que conciernen a este trabajo, es necesario señalar que los tres: Thornton Wilder, Tennessee Williams y Edward

Albee, a pesar de que pertenecen a décadas -cuyas preocupaciones y formas de expresión son muy diferentes- que los separan considerablemente (1940, 1950 y 1960; respectivamente), participan de una nota mayor de distinción que esta vez los une entre sí, para hacerlos sobresalir del panorama general de la dramaturgia norteamericana.

Fue una gran sorpresa haber hallado autores tan vanguardistas en un terreno que -cuando no es desconocido para la mayoría de los casos- se le cataloga bajo un mismo y ambiguo rubro: realismo. Generalmente no se tiene más que una visión estereotipada del Teatro Norteamericano, que automáticamente se liga a una pobreza tanto de variedad como de calidad literaria. Habiendo participado personalmente de una opinión como la anterior, he quedado asombrada de mi ignorancia, como de la amplitud y las posibilidades que nos ofrece el teatro en los Estados Unidos.

El motivo por el cual he seleccionado a estos autores, no implica una discriminación hacia los demás, sino que intensifica la sorpresa misma, puesto que lo último que hubiera pensado sería que existieran dramaturgos revolucionarios en Norteamérica.

Wilder, Williams y Albee comparten, junto con el precursor del Teatro Norteamericano -Eugene O'Neill- un carácter excepcional. Esta excepción no es, sin embargo, una ventaja que niegue la categoría de los otros autores, aunque sí es un privilegio que los hace destacar; es decir,

que su carácter innovador, su capacidad de experimentación, su originalidad y finalmente, su potencialidad de riesgo, nos permiten reunirlos como un grupo que rebasa su propio marco histórico literario.

Sería una contradicción no recordar que tanto los años 20 como los años 60 fueron décadas de gran controversia para el campo de la dramaturgia, y así dejar de reconocer que todos los autores participaron de una forma u otra, de la experimentación y las innovaciones. No obstante, en medio de la inquietud de los años 20, O'Neill se mantuvo en una posición sobresaliente, ya que fue quien inició siempre las transformaciones que vendrían a constituir las pautas de cuantos le siguieron.

Un caso semejante es el de Edward Albee; tampoco fue, en los años 60, el único autor que acogió la revolución teatral que su década le exigía, pero sí fue el único que tuvo la capacidad de sostenerse, a pesar de un hibridismo por el cual se le acusa - que no es más que el paso de un estilo a otro, determinado por su inquietud e inconformidad.

El caso de Thornton Wilder y Tennessee Williams es un poco distinto. Esta vez, tanto uno como otro, surgieron muy aparte de sus contemporáneos; podríamos decir que fueron, incluso, a contracorriente.

El primero fue, junto con William Saroyan, el único que logró conformar un drama serio y trascendente, en me-

dio de una década de intereses superficiales como lo demostró haber sido los años 40. El segundo, junto con Arthur Miller, fue un autor -que dentro del realismo- determinó la dramaturgia de los 50. Sin embargo, para diferenciarlos más de quienes compartieron con ambos autores una superioridad, debemos señalar que al igual que O'Neill y Albee, Wilder y Williams fueron capaces de romper con su propio estilo e ir, de tal modo, a la vanguardia de los demás. La revolución interna de su propia obra es lo que los separa de su mismo marco y lo que los hace rebasar sus límites de nacionalidad y territorio, para alcanzar una mayor universalidad.

Solamente faltaría, por lo tanto, establecer las fronteras entre O'Neill y los otros tres, para esclarecer un poco más su agrupación. Dejando ya de lado el carácter experimental, es necesario precisar que la línea común entre los tres está determinada por la visión que tienen del mundo, de la evolución moral del hombre y del cambio de las perspectivas y la lógica, a partir de las cuales se comprende la existencia; factores que a su vez, vendrán a condicionar la organización interna de sus obras, las situaciones planteadas y el lenguaje utilizado. Estos trasplantes temáticos como formales, constituyen, pues, los últimos rasgos distintivos que los hacen sobresalir y que los unen frente a un mundo nuevo, dominado por lo absurdo.

Notas y referencias

1. Margo Glantz, Tennessee Williams y el teatro norteamericano, p. 14
2. ibidem
3. "Theater is not defined by a list of literary masterpieces divided one from another /.../ by great stretches of time. Theater is a lively tradition of entertainment /.../" Eric Bentley, From The American Drama, p. x
4. "The American Theater is a phenomenon of the XX century." Gilbert Debuscher, Edward Albee: Tradition and Renewal, p. 1
5. "Between 1905 and 1920 there had been some american plays of some merit /.../ but were lost in a welter of mediocrity /.../ The american theater is passing through the most interesting and significant period of its history /.../ It seems to bring forth theater organizations to match its producers and designers and there are signs of plays and playwrights to justify them all." Kenneth Mc Gowan, Famous American Plays of The 20's, p. 10
6. Barnard Hewitt, Theater USA, p. 65
7. Emerson fue poeta y ensayista. Thoreau fue solamente ensayista.
8. Marcus Cunliffe, La literatura en los Estados Unidos, p. 64
9. Harold Clurman, Teatro contemporáneo, p. 40
10. Entre los más importantes se encuentran John Howard Payne, Washington Irving, Montgomery Bird y otros quienes explotaban los temas republicanos, "cuyo estancamiento fue reprochado por Whitman y Poe." Howard Taubman, The Making of The American Theater, p. 220-234
11. Hewitt, op. cit., p. 70-80
12. Taubman, op. cit., p. 220-234
13. John Gassner en Alan Downer, El teatro norteamericano contemporáneo, p. 30-38

14. Edmond Gagey, 40 años de teatro americano, p.' 23

15. "To the O'Neill of the twenties we owe, I believe, a drama truer to life as the playwright sees it and a theater truer to the High Art of frank make-believe." Mac Gowan, op. cit., p.28

16. Glantz, op. cit., p.' 16

17. Mac Gowan, op. cit., p. 12-14

18. "/. ./curious conflict either toward realism or theatricalism which gained diversity/. ./realism had turned difficult and unsatisfactory for expression unless it would be highly dramatic." ibidem, p. 21

John Russell Taylor nos ofrece la siguiente definición de teatricalismo: "Teoría teatral desarrollada en Alemania y la URSS durante 1900, como respuesta al naturalismo y basada en el razonable principio de que el teatro es teatro y no la vida." "Theory of theater evolved in Germany and URSS during the 1900's as a counterblast to naturalism, based on the reasonable principle that theater is theater, not life." The Penguin Dictionary of The Theatre, p. 267

19. Glantz, op. cit., p.' 20

20. Mac Gowan, op. cit., p.22

21. El expresionismo, movimiento contrario al realismo, se originó en 1920. August Strindberg es considerado su precursor, ya que fue el primero en intentar trasladar la lógica y el movimiento de los sueños al drama, en sus últimas obras. 1920 fue la temporada en que dominó el panorama del teatro alemán, por lo que se le ubica en ese país y durante esos años, aunque Strindberg lo hubiera logrado ocho años antes.

22. John Gassner comenta en The Theater of Our Times, que mientras el expresionismo no encontró cabida en Francia e Inglaterra, en Estados Unidos fue rápidamente asimilado por O'Neill.

23. Gagey, op. cit., p.' 30

24. Russell Taylor, op. cit., p 108

25. /El realismo/ es aquél que recrea los procesos humanos de una sociedad burguesa." Glantz, op. cit., p.' 26-27. Agrega en la sección de notas y referencias, una

serie de definiciones, que he parafraseado: El realismo que para Gorelik constituye una sola corriente junto con el naturalismo, es para Gascoigne, una cuestión de contenido lo que marca la diferencia; mientras, que el realismo se remite a las experiencias, el naturalismo se remite a superficialidades. El Oxford Companion to The Theatre, coincide, ya que dice que el naturalismo se libera de todo compromiso para referirse a la realidad más cabal, mientras que el realismo pertenece aún a las obras bien hechas. Lauret dice que el realismo evita los aspectos negativos, en tanto que el naturalismo se deleita con ellos. Prefiere la "vulgaridad" de las situaciones y de los modos de expresión de los personajes.

26. Joseph Wood Krutch, Historia informal del teatro norteamericano, p. 180-184

27. El teatro de los 20 se encontraba intensamente apoyado por las escuelas y las universidades, que contribuyeron, de una sola vez, a la descentralización del teatro, como afirma Jotterand, a pesar de la labor contraria que el Broadway monopolista venía realizando desde 1900. Surgieron también grupos "amateurs" que enriquecieron enormemente el teatro, quienes ante la amenaza de comercialización de Broadway, tomaron una actitud contraria, para formar un nuevo cuerpo sólido de teatro, localizado fuera de Broadway; el Off-Broadway, sede de todo experimento teatral. Estos grupos fueron The Theater Guild, The Provincetown Players y The Provincetown Playhouse, quienes fundaron Greenwich Village, lugar donde ocurren, hasta la fecha, movimientos vanguardistas de todas las artes, de gran importancia.

28. "The 30's appear downgraded since the prevailing mood of the 30's was the "left of center": Radicalism /turned into/ softness toward the potential enemy. Everyone was concerned with victory and the return to peaceful prosperity." H. Clurman, Famous American Plays of The 30's, p. 7

29. "It sharpens the 20's critical realism of their spiritual blindness, materialistic functionalism, psychological features. There is a sentiment against war that brings a poignant and pointed satire in Paul Green's Johnny Johnson, loneliness in O'Neill is rendered acute in Steinbeck's Of Mice and Men, the plight of negroes in Porgy and Bess is intensified in They Shall Not Die, by John Wexley, and the laborer as a symbol of disharmony within the apparent health of American Commonwealth in The Hairy Ape becomes a leading theme in the 30's." ibidem, p. 10

30. "agit-prop" significa: agitación y propaganda
31. Krutch, op. cit., p. 56
32. "a doctrinaire left-wing study" Russell Taylor, op. cit., p. 197
33. Glantz, op. cit., p. 30
34. ibidem, p. 32
35. "/.../ all characters live and breath with an almost painful intensity." Joseph Mersand, Three Dramas of American Individualism, p. 5
36. ibidem, p. 3
37. "The well-made play" consiste en manejar una trama precisa, organizada y clara, en donde el dramatismo elevado, concreto y decidido, le proporciona una mayor solidez y efectividad." Introducción a Brooks Atkinson, The Little Foxes, en Sixteen Famous American Plays.
38. The Federal Theater Project creó una nueva forma teatral, conocida como The Living Newspaper, con la cual se dramatizaban los problemas actuales, a partir de la recolección periodística. Glantz, op. cit., capítulo referente a los años 30.
39. El intelectualismo, además, acabó por resultar inaccesible. Krutch, op. cit., p. 80
40. "a theater undeviatingly concerned with social questions /.../ an absolute necessity during the lingering depression period." John Gassner, Theater at Crossroads, p. 105
41. "in the early 40's the fervor of the 30's was gradually absorbed by the pressures of war." CLurman, Famous American Plays of The 30's, p. 8
42. Glantz, op. cit., p. 39
43. "1940 theatergoers wanted an undisturbed idealized picture of life /.../ wanted more comforting than disturbance. War wasn't anymore a glorious affair, what was glorious was the courage with which one'd do whatever thing for a better future." Henry Hewes, Famous American Plays of The 40's, p. 8-9
44. "after the tide of war, playwrights looked upon post-war return of service man", ibidem, p. 13

45. Glantz, op. cit., p. 39-42
46. "protest against existential limitations of the XX century was not enough, there was embrace as well." Robert Corrigan, The Theater in Search of A Fix, p. 284
47. Carlos M. de Jesús Plá, ¿Quién le teme a Edward Albee?, p. 38
48. Jotterand, El nuevo teatro norteamericano, p. 34
49. Krutch, op. cit., p. 16
50. Taubman, op. cit., p. 273
51. Martin Gottfried, El teatro dividido, p. 258
52. Hewes, op. cit., p. 15
53. Glantz, op. cit., p. 42
54. Gagey, op. cit., p. 165
55. Glantz, op. cit., p. 42
56. "sus personajes son estudios de casos freudianos" "his characters are freudian case-studies" Nancy Marie Tischler, Tennessee Williams: Rebellious Puritan, p. 293
57. Jotterand, op. cit., p. 76-77
58. El macartismo constituía toda una institucionalización de medidas en contra de todo aquello que no fuera norteamericano. Se creó la HUAC (House of Un-american Activities Committee) cuya represión fue temida por artistas, intelectuales y por la población en general. Arthur Miller escribió The Crucible, en la cual por medio de una persecución de las brujas de Salem, realiza una alegoría del macartismo. La respuesta contraria a este hermetismo fue el acogimiento de cualquier influencia exterior. Llegó el Old Vic de Inglaterra, Barrault-Renaud y la Comédie Française, de Francia; el Teatro Piccolo de Milán y el Teatro Griego Nacional, entre otros. También numerosos dramaturgos fueron acogidos con frenetismo; algunos de ellos son: Giraudoux, Anouilh, Beckett, Camus, Dylan Thomas y Dürrenmatt.
59. Taubman, op. cit., p. 319-20
60. Jotterand, op. cit., p. 78

61. Happenning, término inventado por Allan Kaprow, quiere decir: "aquello que sucede donde sea."

62. El Teatro de la Crueldad es el título de un libro y el rubro general bajo el cual se reúnen las teorizaciones teatrales de Antonin Artaud. La idea fundamental consiste en volver a un teatro ritual, en donde se lleve a cabo una purificación. Un teatro, que por medio de la destrucción exterminie todo aquello que ha venido a invadir al hombre como una plaga, y una vez arrasada, quede lo que ha de permanecer, o lo que ha de ser.'

63. Taubman, op. cit., p. 293-300

64. ibidem, p. 284

65. Taubman dice que My Fair Lady, en 1955, "epitomizaba la histeria," "it epitomized the hysteria", ibidem, p. 289, y que "la crítica condicionaba al público a buscar un fundamento crítico antes que aventurarse a buscar su asistencia al teatro;" "Critics /.../ conditioned the public to look for critical endorsements before venturing into a theater." ibidem, p. 92

66. Glantz, op. cit., p. 49

67. Jotterand, op. cit., p. 72

68. "Broadway was closed during 12 days in June, in 1960. /.../ there was not a great deal to cheer even among musicals. op. cit., p. 336-337

69. ibidem, p. 325-331

70. Había surgido, por otra parte, el Lincoln Theater, un conjunto teatral para ofrecer mayor número de espectáculos que incluía también conciertos, óperas y otras representaciones. Sin embargo, tampoco fue la solución, ya que cuando Elia Kazan, Whitehead, Blau y Irving estuvieron a la cabeza, no ofrecían un repertorio precisamente adecuado. Más tarde se comercializó demasiado y perdió vitalidad. Existe aún y conforma un gran centro sensacionalista muy elitista, cuyos espectáculos varían desde la excelencia hasta la insignificancia.

71. Imágenes y lógica que resultan del efecto de estupefacientes como el LSD (ácido lisérgico dietilamida), o la psilocibina y la mescalina, sintéticas o naturales.

72. Jesús Plá repite constantemente esta idea a lo largo de su tesis doctoral. op. cit.'

73. Jotterand, op. cit., p. 31

74. Las iglesias son, entre otras, The Judson Memorial Church, The Washington Square Methodist Church y St. Clement's Episcopial Church.

75. Marcel Duchamp, pintor francés, llegó a considerar que los objetos no artísticos, elaborados con el fin de una utilidad precisa, nuevos o convertidos en desperdicios, son atribuibles de un valor artístico o estético.

76. "The aspects of a bruising dehumanizing society." Taubman, op. cit., p. 378

77. "Les thèmes/.../de l'atteinte/.../l'incommunicabilité, l'incertain identité de soi même et des autres se nourrissent des mythes typiquement américains: le culte de l'argent, le redoutable, les buildings, et la consommation." Genevieve Serreau, Histoire du nouveau théâtre, p. 164

78. Glantz, op. cit., p. 49

79. Para completar el bosquejo de la historia del Teatro Norteamericano, he decidido hacer una paráfrasis de lo que Ted Hoffman, a quien también pertenece el título de Teatro de lo Grotesco, dice en Famous American Plays of The 70's. Es la fuente que me ha permitido ver con mayor precisión, concreción y más completamente esta década, de la cual apenas vamos saliendo. Al respecto pueden consultarse las siguientes obras: Blum, Daniel. A Pictorial History of The American Theater (1960-1980). New York: Crown Publishers Inc., 1981. Bronner, Edwin J. (ed.). The Encyclopedia of The American Theater. New York: AS Barnes & Co., 1980. Mac Nicholas, John (ed.). Dictionary of Literary Biography. Michigan: Gale Research Company, 1981. Vinson, James (ed.). Contemporary Dramatists. New York: St. Martin's Press, 1982. Who Was Who in The Theater, Michigan: Gale Research Company, 1978.

80. "Survivors of an Apocalypse/.../move through a residual life of a world that no longer works." Ted Hoffman, op. cit., p. 9

81. "a testing laboratory", ibidem, p. 14

82. Generalmente su nombre es lo último que se escucha; de nuevo, la crítica sólo ve la obra en sí como si fuera anónima y el escritor, si llega a ser reconocido, no se salva finalmente, puesto que no es un reconocimiento permanente. Cuando no viven en un estado de frugalidad demencial, simplemente se consumen. ibidem, p. 13

El caso de las mujeres es mucho peor. A pesar de que son igualmente interesantes son menos promovidas aún. Entre ellas están: Megan Terry, Rochelle Owens, Tina Rowe, Myrna Lamb y Corinne Jacker. Tanto ellas como los siguientes autores, se mencionan con el fin de extender la lista del texto: John Guare, Jason Miller, Mark Medoff y Joe Walker.

83. "La homosexualidad es casi un asunto decente."
"Homosexuality is almost an honest subject." Hoffman, op. cit., p. 19

84. "peep show" es el título bajo el cual se denominan las exhibiciones pornográficas de las salas respectivas, dando a entender que "se ve hasta los rincones."

85. Es una imagen metafórica aplicable al que sufre la enfermedad, tanto como a quien sólo se transforma.
ibidem, p. 26

86. "Total theatre" ibidem, p. 15

87. "Environments which included not only the audience lovingly but aggressively, but also through the performer's involvement, became a dynamic element in the meaning of the performance." ibidem

88. "TEXTS" in rehearsal out of their own experiences, documentary materials and fragments of reshaped literature." ibidem, p. 16

3. El Absurdo

3.1 Consideraciones previas sobre el Absurdo

Quizá pudiéramos ahora, después de haber organizado los elementos del Teatro Norteamericano y haber logrado combatir la idea de una tradición inexistente, por medio de una forma de integración no convencional de su historia dramática, contemplar las cosas con mayor serenidad y suponer que las contradicciones están por terminar.

Sin embargo, no es así. La primera incompatibilidad respecto al Teatro Norteamericano, no se resolvió, sino que por el contrario, se acentuó. A una negativa constante se devolvió una aseveración total, en la medida en que fue posible realizar un bosquejo histórico de una supuesta tradición inexistente. Por lo tanto, el caso de la contradicción resuelta es un engaño. Hay contradicción y ésta marca el ambiente dentro del cual continuaremos.

Si volvemos a las primeras páginas, recordaremos que el carácter "anti-investigatorio" de esta tesis se refiere, en gran medida, a que parte de la consideración de que el Teatro del Absurdo es una forma de expresión literaria, cuando éste se distingue, precisamente, por la deformación. Y, en segundo término, a que se habla del Teatro del Absurdo como movimiento, sin que lo sea.

M. Esslin dice que el Absurdo es "un movimiento anti-literario de nuestro tiempo"¹, aunque, simultáneamente afirma que no lo es, ya que "cada autor se ve a sí mismo

como un excluido, un solitario cuyas aproximaciones son privadas e individuales, aunque igualmente afectados por la contemporaneidad."²

Nos enfrentamos, pues, a una coyuntura difícil de resolver; a un nuevo juego de oposiciones que, conforme se intente solucionarlas, se incrementarán.

Sin embargo, es necesario establecer un punto de partida para organizar el pensamiento, y así poder determinar las características del Absurdo. Por lo tanto, antes de abordarlo como un cuerpo entero, es preciso intentar hacer una mínima aproximación introductoria. Es decir, antes de ahondar en él y puntualizar concretamente sus rasgos distintivos -dentro de los cuales se explicará en qué consiste la deformación de esta "forma" dramática-, intentaré abstraerlo o reducirlo a tal grado que sea posible localizarlo, ubicarlo, reconocerlo; es decir, identificarlo.

Por supuesto que una identificación no consiste en dar un nombre, sino en reunir ciertos datos, tanto temáticos como formales, históricos, etc., que permitan distinguir al sujeto o cosa que se busca, como tal. A esto se referirá detalladamente este segundo capítulo, pero por el momento impera la necesidad de capturar el Absurdo en forma inmediata; es decir, tenerlo a la mano, para después penetrar en él.

Para tales fines, sería imposible no referirse a su naturaleza, aunque sea brevemente. Por lo tanto, es preciso señalar, antes que nada, que el Absurdo mismo se proclama en contra de toda retórica, de toda lógica y de toda conceptualización. El Absurdo es por excelencia una experiencia antes que un postulado, cualquiera, por interesante que éste sea. Se sostiene en la ocurrencia misma, en el incidente, y, aún más, en el accidente: en el choque en sí. El Absurdo no acepta motivos ni justificaciones, y logra abstraerse casi totalmente de aquello que no signifique meramente lo acaecido.

Si además de esto podemos considerar que el campo de la literatura, al diferenciarlo de otras artes y disciplinas, constituye un microuniverso, entonces el Absurdo resulta ser un fenómeno contrario al mundo del que surge. El Absurdo no solamente niega la retórica y la lógica, sino que desbarata la forma, la situación dramática, el diálogo, la ubicación e identidad de sus personajes; destroza la paciencia y la esperanza.

Apoyándonos en su interés por lo acaecido, por el valor que tiene lo ocurrido, podemos entonces suponer que su oposición al mundo del que emerge, no se limita a una postulación teórica, sino que constituye también una experiencia, un acaecimiento.

Efectivamente, el Absurdo irrumpe bruscamente con-

tra su propio universo; estalla, explota, destruye, aniquila; se crea su propio mundo, volteando de cabeza a la literatura. Su fuerza radica en que su ruptura no tiene la posibilidad de verse consumada, ya que se encuentra insistentemente en el momento mismo del rompimiento, en el instante del rasgido; en el acontecimiento, no en lo acontecido. El Absurdo se encuentra permanentemente presente, carece de futuro y no puede vérselo después de sucedido; simplemente sucede.

De tal modo que, al irrumpir violentamente dentro de su mundo, de una vez por todas, decididamente, en contra de éste y sin dar lugar al sosiego que procura la posterioridad de la tormenta, no puede reconocérsele más que como un acontecimiento antiliterario.

A esta conceptualización corresponde el reconocimiento más inmediato que puede hacerse del Absurdo, además de su mismo nombre, por supuesto, y cuya función consiste en abrir la primera puerta en dirección de su propia ruta.

Era necesario llegar a esta breve identificación, tan sólo para apoyarse en sus primeros rasgos distintivos, a partir de los cuales su nombre -el Absurdo- empezará a cobrar sentido.

Dejar el nombre solo, sería dejarlo desnudo; por lo tanto, este esbozo conceptual constituye un punto de transición entre la nominación y aquello en lo que ésta consis

te, sin entrar por ello, de una vez, profundamente en la materia. Para tal propósito, la identificación del Teatro del Absurdo, como un acontecimiento antiliterario, ofrece una aproximación esencialmente inicial, un indicio, una señal.

3.2 Las condiciones de su surgimiento

Independientemente de los antecedentes literarios del Absurdo, es decir, de toda esa producción tanto narrativa, como poética, dramática y lexicológica, conocida como literatura del "sin-sentido", existente desde la Edad Media³, este teatro es un acontecimiento antiliterario del Siglo XX, exclusivamente, que emerge en Europa, entre 1940 y 1950 y cuya cúspide la alcanza en los años 60.

Habíamos dicho que al considerar el campo de la literatura como un microuniverso, el Absurdo irrumpía en él, a manera de explosión. No hay duda de que así lo sea; no obstante, no es posible aislarlo a tal punto que el resto del universo deje de existir. Con esto me refiero, a que si bien hubo una revolución interna en el mundo de las letras y en contra del lenguaje mismo, en contra de su lógica y en contra de su precisión, también fue una protesta altisonante contra la realidad.

El mundo de las letras estalló dentro de un mundo residual, un mundo ceniciento y maloliente. El Teatro del

Absurdo, dice Esslin, surge en la era de la esquizofrenia, en la cual la demagogia política ha devaluado, al igual que el bombardeo publicitario, el significado del lenguaje.⁴

Por lo que John Gassner dice que "el problema con el gran asunto del arte contemporáneo /.../ es que nuestros artistas han crecido en décadas de negación /.../ sus tormentos y exaltaciones se destrozaron en las ruedas del psicoanálisis y el escepticismo."⁵

El mismo autor explica que desde 1914, el teatro ha tenido que enfrentarse a una y otra explosión volcánica dentro del mundo occidental. Se encuentra sujeto a las premisas de la ansiedad, tanto para el presente, como para el futuro inmediato, y sujeto, también, al deterioro de los valores.⁶

Por lo tanto, como nos dice Jesús Plá, y por cuestiones no sólo de proximidad, sino de magnitud, además de toda la literatura anterior, la segunda gran influencia del Teatro del Absurdo es la Segunda Guerra Mundial.⁷

¿No fueron, pues, estos años fratricidas, lo suficientemente atroces como para provocar manifestaciones de violencia que destrozaran no únicamente al enemigo, sino la propia razón de ser? Así sucedió en la literatura, la cual, no colmada de protestar contra la realidad, se rebeló contra sí misma. Se destrozó ella misma, y toda esa fuerza interna la constituyó el Absurdo; ésta es su categoría de acontecimiento; la razón de ser queda conver-

tida en una no-razón de ser.

De tal modo, "la línea en donde termina el teatro tradicional del sin-sentido y donde empieza la del actual Teatro del Absurdo, es cuando se presenta el sentido del sin-sentido, en coincidencia con la sentencia intelectual de los filósofos."⁸

Esto quizá podría confundirnos, ya que ni Camus ni Sartre -los filósofos a los que se refiere el autor de la cita-dramaturgos, también, aparecen junto con los representantes del Absurdo: Adamov, Beckett, Genet, Ionesco y Pinter.⁹

Pero, "la relación que existe entre Camus y el Teatro del Absurdo es indirecta /.../ fue /Camus/ el precursor en precisar el sentido de la angustia metafísica que /ahorita sí/ es el tema del Absurdo."¹⁰

Camus, al igual que Sartre, no se interesó en el teatro en primera instancia, "no es el teatro su foco de atención, sino un medio eficaz para la proyección de sus preocupaciones morales /...los absurdistas/ en cambio, no se cuestionan únicamente lo filosófico o la moral, sino la condición humana en su totalidad."¹¹

Vemos, pues, por qué se separan los absurdistas de los filósofos, a pesar de que su sentencia intelectual haya venido a determinar el límite entre esta literatura del "sin-sentido" y el resto.

Por lo mismo, nos damos cuenta de que no es una ca-

sualidad su surgimiento, puesto que llegó el momento en que la humanidad misma, y no sólo las letras, tuvo que enfrentarse al mundo con una sobredosis de perplejidad, con parámetros distorsionados, en un ambiente adverso e incompatible. Es decir, que el cambio no fue exclusivamente literario, el mundo en general, perdió la perspectiva. No obstante, podemos particularizar el mundo de las letras, independientemente de cualquier otra manifestación artística o del pensamiento, y por eso, hablar del estallido literario que encarna el Absurdo. Esta singularización es posible, ya que cada manifestación constituye una respuesta diferente, condicionada por sus propias particularidades, tal como observamos al separar a los filósofos de los dramaturgos.

Esta exclusividad es lo que permite ver el campo de la literatura como un microuniverso cuya interrelación con los otros campos y con la historia misma del hombre no sería auténtica si no fuera capaz de particularizarse. Perder los rasgos distintivos conllevaría, no a una interrelación, sino a una dependencia, a una subordinación penosa.

Por lo tanto, si la interrelación ha de ser auténtica, los valores propios deben sostenerse, a fin de crear una interdependencia y no un sometimiento en el que se pierda, entonces, todo reconocimiento.

3.3 El "sin-sentido" del Absurdo

Corrigan dice: "/absurdo es/ aquello que no tiene propósito, meta u objetivo."¹²

Aparentemente esta aseveración resulta un poco parca y demasiado determinante; no obstante, no puede considerársele como definitiva, ya que, en realidad, no es más que una aproximación al vacío. Nos conduce a la terrible condición humana de la vida moderna.

La industrialización, la especialización y el funcionalismo han provocado un profundo sentimiento de alienación y anonimato. El hombre, en la actualidad, no viene a ser más que la parte no individual de lo colectivo; un punto de interacción perdido en la masa impersonal.¹³

El hombre se encuentra dentro de un estado de profunda pasividad; se desconoce a sí mismo y no puede reconocer a los demás. Resulta un extraño dentro de su propio mundo; un ser aparte, desolado, un hombre desamparado, ya que, como dice Eric Bentley, "los muros de neurosis nos separan a unos de los otros; así es la vida moderna."¹⁴

La visión que se tiene del mundo es terriblemente patética; el hombre está enteramente aislado de sus semejantes y al mismo tiempo ve que su imagen se multiplica en cada uno sin saber qué hay detrás de éste, ni qué lo sostiene; ve a su alrededor la obsesiva repetición de un mundo sin rostro; se enfrenta diariamente a una oscuridad tan

inmensa como impenetrable.

El hombre moderno está invadido por el escepticismo y la confusión; su sostén espiritual lo ha abandonado. Ionesco afirma que "padece de culpabilidad, angustia y lo absurdo, porque ha perdido el hilo conductor de la vida que va más allá de la historia -ha perdido la religiosidad."¹⁵ Por tal motivo, "la proliferación material concreta la soledad, la victoria de las fuerzas antiespirituales."¹⁶

La vida moderna ha acabado por caer en un estrepitoso silencio; el hombre en la actualidad no sólo está desesperanzado sino desesperado también. Se encuentra intensamente abatido por la oscuridad, atrapado en una vida que no entiende y de la que no puede escapar aunque desprecie.

Esslin dice que la vida moderna ha desilusionado al hombre con sus falacias; ahora es incapaz de crear ni en el devenir ni en lo que le antecede.¹⁷ Se encuentra, por lo tanto, en el abismo, extraviado, distanciado, ciego e imposibilitado para combatir esta angustia. Su vida no tiene sentido; sus propósitos se hallan perdidos, no hay rumbo que lo pueda orientar; no hay a dónde voltear la mirada; simplemente lo ha perdido todo; se ha perdido a sí mismo. La única posibilidad que le queda es la inercia.

El hombre vive anestesiado, ya que, como dice Camus, la existencia humana es incomprensible.¹⁸ La existencia se ha convertido en un misterio perpetuo, en un sentimiento de frustración inescrutable. El hombre carece de puntos de apoyo y de motivación; está decepcionado, desvalido, fatigado de su insuficiencia. Ahí está el absurdo, en la fatalidad de la existencia misma; "consiste en la eterna pregunta del hombre y el eterno silencio del mundo."¹⁹

Esta es la desgarradora realidad dentro de la que surge el Teatro del Absurdo; el mundo dentro del cual se paraliza el ser humano, el contexto en el que la meta, el objetivo y el propósito han cedido su lugar a la miseria.

En tanto que la humanidad ha perdido su origen y se encuentra indefensa ante sí misma, acuña sus valores en la depresión; se hunde en el pesimismo e incapacitada a surgir, queda ausente, se derrumba angustiosamente en la desaparición, en un pánico irresoluble y cotidiano, en una "realidad que se ha vuelto sospechosa, el hombre oscuro, toda apariencia tramposa y toda libertad envilecida."²⁰

Es un mundo que expelle al hombre fuera de sí mismo y a la vez lo tiene atado pedazo a pedazo, refugiado en el "sin-sentido", puesto que "al abandonar la asfixia de la

lógica uno es capaz de tener un sentimiento de liberación."²¹

El "sin-sentido" es un quejido efervescente, en él se precipita una y otra vez una ansiedad intolerable. El hombre ha arrojado sus entrañas al vacío, al abismo, y la corriente que lo conduce es la soledad, el escepticismo, la confusión; estados en los que irremediablemente reincide a diario.

Contra este fastidio, el Absurdo recupera del "sin-sentido" el impacto preciso para destrozar las posibilidades de una realidad ideal, para dar fin a ilusiones y mentiras prometedoras, para sacudir al hombre y tratar de reubicarlo nuevamente, no a través de medios desusados e inútiles, sino a través de la más inmediata confrontación con la realidad que lo rodea. A pesar de que toda esta "malignidad flota en el ambiente"²², el hombre no quiere verla; ha perdido voluntad, propósito y credibilidad. El impacto que el Absurdo procura consiste en una fuerza de atracción para sacar al hombre de esta infame apatía; para que se inquiete, se asuste o lamente la decadencia que sufre pasivamente.

Wellwarth dice que "el objetivo común de las obras de vanguardia reside en protestar contra el desamparo inherente de la condición humana."²³ Se protesta contra la cotidianeidad insoluble.

3.4 El diálogo de desperdicios

¿Qué pueden comunicarse entre sí los seres de una vida nauseabunda? ¿Dolor, horror, tristeza? ¿Puede alguno aproximarse a otro, o simplemente este mal que se padece es un contagio, el producto de una adversidad infecciosa?

El hombre del Absurdo, la humanidad de ahora, no padece el mismo mal, el mismo temor y desconfianza a causa de que los comparte con sus semejantes, sino a razón de que se mantiene al margen de ellos. No hay proximidad entre unos y otros; se reflejan como si tan sólo deambularan perdidos en pasillos de espejos²⁴, sin poder ir más allá de la mera superficie.

La comunicación es un intento frustrado; por un lado, no hay forma de que el hombre recupere la confianza en el mundo que lo rodea y, por otro, ha perdido conciencia de la importancia y la imperfección de las palabras²⁵; es decir, que el lenguaje constituye un código devaluado, una herramienta inútil, carente de significado, hueca.

Esslin opina que "la desaparición del significado es resultado de la degradación del lenguaje y ambos /surgen/ a cambio de la pérdida de la fe."²⁶

Ionesco, al darse cuenta de que las palabras, pocas y planas, funcionan para dar sentencias irrevocables, termina por llevar a la escena la "tragedia del lenguaje"²⁷,

en la cual los seres se comunican simplemente por medio de clichés, repeticiones, diálogos interrumpidos o disparates, monosílabos, etc.

Tenemos, por ejemplo, Le Nouveau Locataire, una obra sumamente cómica y a la vez asfixiante, en la cual la dueña del departamento en renta comienza a dialogar con el nuevo inquilino acerca de terceros, para acabar monopolizando el discurso y confundiéndose ella sola, inculpando al inquilino de sus propias contradicciones, de su barullo interno y de aseveraciones sin respuesta. Contrasta este monólogo incontrolable con la avaricia verbal del inquilino cuyos silencio y soledad se resuelven en la acumulación de objetos, que desde su cuarto invade hasta trastornar el tráfico de la ciudad. Tanto el mutismo como el uso exacerbado del lenguaje resultan terriblemente agobiantes, aunque al mismo tiempo, son infaliblemente irrisionarios.

Arthur Adamov, autor de La Parodie, nos ofrece una situación semejante. Dos hombres se encuentran frecuentemente en la banca de un parque, esperando a la misma mujer sin que lo sepan. Curiosamente, se confiesa el uno al otro lo que piensa y lo que siente, pero no llegan a entenderse nunca, ya que sus parlamentos fluyen tan "naturalmente" que uno adopta el discurso del otro y viceversa para acabar empalmándose sin correspondencia algu-

na. Uno continúa sobre el discurso del otro, mientras que éste se encuentra hablando de lo que el primero dijo y viceversa. La mayor desgracia de estos personajes es su falta de conciencia ante el problema; permanecen inmutables ante la confusión de su diálogo. Es casi una aberración verlos tan satisfechos, cuando deberían mostrarse irritados, o por lo menos desconcertados ante la incoherencia.

El hombre del Absurdo no habla, balbucea o tartamudea, repite incesantemente las cosas, responde automáticamente, no decide. El lenguaje no le sirve más que para contaminar la atmósfera con ruido, o a la inversa, con un mutismo desesperante, ya que se separan de la realidad a la que se refieren o de la intención que presuponen.

¿No es acaso insoportable la pasividad de Vladimir y Estragon en Waiting for Godot? ¿No es intolerable escucharlos decir que abandonarán el lugar en donde están y no se mueven, después de que solamente se han sumergido en una ambigüedad sin salida, en una ociosidad permanente dentro de la cual se detienen por inercia? Su estancia en el escenario, vacío, está determinada por un diálogo pobre, desordenado, fragmentado e inútil que hace patente su estado de inanición moral.

Estos seres adquieren una dimensión inesperada; poco a poco se esfuman sus rasgos humanos, se vuelven irra-

cionales, vegetativos; desaparecen. El puente que ha existido entre ellos no es más que un montón de desperdicios; sus palabras no son sino el residuo de un lenguaje perdido en la incongruencia, en la banalidad o en la viciosa repetición de neutralidades. Ahora la vida se rige por fórmulas inmutables que aparentemente sostienen una lógica y orden sociales, aunque más bien sustituyen la imposibilidad que los seres tienen para compartir y hacer armonizar sus proposiciones personales. El lenguaje deja de ser un sistema codificado; se convierte más bien en la garantía absoluta de la ausencia del hombre, que, por si fuera poco, le produce gran conformidad.

Recordemos La Jeune fille à marier de Ionesco. Un hombre y una mujer se reúnen a discutir acerca de la educación de los jóvenes. Se concretan a repetir un modelo de discusión establecido, con las permitidas contrariedades, para que, finalmente, todo acabe como al principio; absolutamente de acuerdo puesto que nada se ha discutido. Ambos quedan convencidos de la cortesía de cada quien, relegan su opinión personal a cambio de la "solidaridad", y por lo tanto comparten un mismo punto de vista embarazosamente uniforme y fatalmente satisfactorio.

Estos seres se encuentran penosamente relacionados por la falacia de la comunicación; si el lenguaje no significa nada, ¿qué se puede decir, quién se puede entender,

qué relación posible habrá entre unos y otros, si su código se sostiene en el vacío?

El hombre del Absurdo no tiene de qué hablar, no tiene cómo, falta poco para quedar sin voz. Beckett no sólo disminuye paulatinamente su vocabulario, sino que termina por crear una obra muda: Actes sans paroles.

Ante tal escepticismo, o más bien, negligencia, al autor del Absurdo no le queda otro remedio que transformar el concepto del lenguaje. Para él, ya no es un sistema, no ordena nada. El lenguaje ya no sirve para dar explicaciones, ni establecer razonamientos, ya no es un medio de comunicación; el absurdista se despoja de postulados al igual que de la retórica y la ornamentación; el lenguaje verbal no viene a ser más que "un componente de la multidimensional imagen poética."²⁸

Se utiliza simplemente para la integración teatral de la realidad desintegrada, y por lo tanto está marcado por esa misma realidad, carente de significado. El Absurdo no tiene a qué valor moral o metafísico acudir; no hay ninguna aceptación general de la verdad²⁹, y por lo tanto su lenguaje lo refleja del mismo modo que lo hacen los demás elementos de la puesta en escena. La significación está dada en todos los elementos; el tiempo, la acción, la luz, el color, el sonido, el gesto, el movimiento, la fisionomía de los personajes, su vestuario,

su voz y no el discurso. Recurre a "la poesía de los sentidos"³⁰ ya que el teatro no maneja un "lenguaje de ideas, si no, sería un teatro de patronazgo"³¹, y no lo es; su interés radica en la experiencia, su función consiste simplemente en ser.³²

3.5 El inerte acontecer

Una vez que el lenguaje conceptual ha sido expulsado de las obras del Absurdo, toda lógica, todo orden lineal se transforman sustancialmente y las coordenadas dentro de las que se ubican tanto los personajes como las situaciones, se fugan de los puntos de apoyo tradicionalmente acostumbrados.

Nos encontramos, por lo mismo, sumergidos nuevamente en una incertidumbre no moral, en la que inmediatamente destella la condición existencial. Fuera de toda explicación, de todo alambicamiento teórico, vivimos experiencias en una forma violenta y radical. Estemos o no de acuerdo con una visión del mundo semejante a la del Absurdo, nos vemos obligados a participar de una experiencia determinada por la nulidad y la anarquía.

En primer lugar, como ya vimos, es imposible llegar a concordar por medio del lenguaje; cada quien maneja su propio código y el pensamiento se desbarata así, en partículas que se diseminan.

En segundo lugar, "el tiempo /en el Absurdo/ es meramente incidental."³³ Prácticamente desaparece. Podríamos decir que consiste casi Únicamente en el tiempo de la propia experiencia; o sea, el de la lectura o la representación.³⁴

Las situaciones ocurren durante un tiempo fantasma que escasamente empieza y termina. Parece como si los incidentes surgieran de la nada y en ella permanecieran. "Como nada es real, el cambio es una ilusión; por lo tanto, el tiempo que es cambio, se nulifica."³⁵

No hay esperanza para el devenir, no hay devenir. No ocurre nada. Se elimina abruptamente el concepto de causa-consecuencia. Así como el conflicto se halla sin motivo, también carece de futuro; las situaciones, al igual que el hombre, se encuentran despojadas de origen y continuidad. Ionesco dice:

/.../ la acción trágica es una acción prototípica, una acción modelo de carácter universal, en el cual vienen a fundirse las historias. El conflicto sin motivo, sin intriga, sin justificaciones, sin lógica. El choque mismo, la realidad pura, asicológica, alógica, pulsiones, impulsiones, expulsiones.³⁶

El Absurdo recurre a una acción cualquiera de la vida cotidiana señalada más por su banalidad, por su futilidad, que por su grandeza. La distingue un carácter pri-

mario, carece de complicación alguna, no va a ninguna parte y termina tal como empieza. Su estructura es circular, no puede uno preguntarse qué va a suceder, sino qué sucede ahora.³⁷

Sus situaciones se remiten, pues, al mismo momento del conflicto que se escapa de toda temporalidad³⁸; se escapa igualmente de todo argumento. Sus escenas no son la recolección de las aventuras de un héroe, sino las situaciones básicas del individuo. Corrigan nos dice que "los absurdistas quieren un teatro que se desenvuelva, no a través de un tema y un argumento predeterminados, sino a través de una serie de estados emocionales progresivamente intensa y reveladora."³⁹

En Le Maître de Ionesco, un grupo de fanáticos espera ardientemente la llegada de su líder, ante lo que vitorea "entusiasta" y ruidosamente. Sin embargo, la llegada del líder se retrasa y la espera se prolonga; no llega; sólo alarmas falsas y la muchedumbre en histórica exaltación, ocupan la casi totalidad de las horas. El líder -sin cabeza- aparece hacia el final; cruza el escenario de un lado a otro, durante un instante y ahí acaba la obra. Esto no puede provocar más que un desconcierto absoluto y una lástima profunda. ¿Qué sucedió, por qué motivo, qué provocó haber "visto" al "líder"? Solamente se repitió una expectativa superficial condicionada por la

colectividad.

En The Basement de H. Pinter, los personajes, que apenas conservan un recuerdo vago de quién es quién, permanecen casi idénticos durante años. Sus diálogos quedan interrumpidos y sus acciones son unos tímidos intentos de movimiento que desaparecen con el cambio de escena. Lo poco que ocurre está dado dentro de un prolongado acontecer cuya medida es totalmente incoherente; pasan grandes lapsos de tiempo con un ritmo lentísimo, para que tan sólo los objetos cambien de lugar. Los seres casi no se inmutan, aunque al final, que es casi idéntico al principio, ocurre un cambio de pareja -la mujer de uno se vuelve la mujer del otro, y esto es lo que marca la diferencia entre el principio y el final, pero estructuralmente no hay cambio- totalmente irrelevante. Es como la reciente colocación de los objetos, para empezar de nuevo unas circunstancias inertes.

De tal modo, el orden dentro del cual se suceden las etapas, los lapsos y los aspectos del Absurdo, resultan inevitablemente arbitrarios; no es posible establecer una línea lógica si ante nosotros tenemos, simplemente, imágenes de situaciones sin sentido. La acción modelo se reduce básicamente a las circunstancias que han sido ejemplificadas, donde la ocurrencia consiste en la consolidación fatal del fastidio, del estereotipo y la conformidad,

en el paso de un tiempo sin valor; en una inmutabilidad lamentable, en la uniformidad total de seres impersonales.

M. Esslin dice que los autores del Absurdo se basan en la asociación libre:

en lugar de un desenvolvimiento lineal, /sus obras/ presentan la intuición del autor frente a la condición humana, por medio de un método que es esencialmente polifónico /.../ una estructura organizada de imágenes y aseveraciones que penetran entre sí y deben aprehenderse en su totalidad.⁴⁰

3.6 La despersonalización

Corrigan afirma que los autores de hoy no buscan un héroe con una historia personal, sino que pretenden crear "una situación que revele el drama privado que cada hombre tiene dentro de sí mismo, representado en nuestras rutinas diarias."⁴¹

Para definir el Absurdo, hemos recurrido ya a la consideración de que los seres humanos carecen de iniciativa y propósito, a la automatización de una vida anestésica, a la apatía, a la inercia, al furor de la colectividad dentro de la cual desaparece el individuo. Sin embargo, Corrigan habla de un drama privado, al mismo tiempo que de la rutina.

Aparentemente, la idea de la colectividad y la del drama privado son dos cosas distintas, aunque podemos

comprenderlas como una sola. El drama privado se refiere concretamente a la desolación que tanto hemos señalado y la colectividad constituye la trampa dentro de la cual el hombre cree estar acompañado; es el disfraz de su soledad, que al mismo tiempo aniquila la individualidad. La imposibilidad de un cambio, ya que así se vive perpetuamente, sin un posible devenir, conforma la rutina que, al culminar en la deshumanización del hombre, lo convierte en una caricatura.

Por lo tanto, podemos comprender por qué existe "una tendencia hacia la aniquilación del elemento humano en la mayor parte del drama moderno."⁴²

Los seres del drama moderno no son humanos ni moral, ni socialmente; constituyen simplemente la encarnación de actitudes humanas⁴³; han sufrido una especie de abstracción que no les permite ser reconocidos como individuos, sino como parte de ellos; es decir, que a falta de seres humanos, lo que se nos presenta son los estados anímicos por los que pasan éstos; la miseria, la inconciencia, el mecanicismo, la indiferencia, la misma despersonalización, etc.

Por ejemplo, los personajes de Beckett permanecen generalmente incapacitados para desprenderse del lugar donde se encuentran casi incrustados; en Comment c'est, el lodo los atrapa y los asfixia; en Comédie, "aparecen"

eternamente encerrados en unas urnas de las que no pueden emerger; finalmente, qué remedio existe para la ociosidad de Krapp en La Dernière bande, o para la frustración que encarna el personaje sin nombre de Actes sans paroles.

No puede uno ni siquiera identificarlos; este último personaje carece aún de nombre, pero los demás, a pesar de ser nombrados, gozan de alguna identidad, o en todo caso, la padecen?

¿Qué circunstancias los rodean? Podríamos decir que si en la mayoría de los casos, las circunstancias constituyen un elemento que contribuye a la totalidad de la obra, en estos casos, esta totalidad se apoya, precisamente, en la carencia de ellas.

En Waiting for Godot o en Le Maître, los personajes no tienen ninguna razón de ser, su presencia se apoya en falsedades o ambigüedades, no tienen por qué estar; no necesitan un carácter tampoco, ya que no hay conflicto de fuerzas opuestas; son seres sin voluntad; son meramente la representación de todo un ambiente, de un momento que reúne sensaciones; son la encarnación del sentimiento de nulidad de la vida moderna.

La identificación de los personajes está obstaculizada por un factor indispensable en la mayoría de las obras del Absurdo, la metamorfosis.⁴⁴ En varias obras, tales como La Parodie y Le Professeur Taranne de Adamov,

o Les Bonnes y Le Balcon de Genet, nos enfrentamos a seres que son desconocidos por sus semejantes, o que, por medio de la ilusión, adquieren personalidades distintas, o simplemente, constituyen un emblema en el que cualquier hombre es capaz de ser representado, puesto que hay tal uniformidad y tanta carencia de motivos propios, que el hombre se reúne en uno solo, no por su sentimiento de solidaridad, sino por el horror en que vive, que le obliga a refugiarse en la colectividad.

Estos seres no gozan de características propias, no puede atribuírseles ninguna personalidad; por lo tanto carecen de rasgos de distinción y no pueden ser identificados.⁴⁵

Como ya mencionamos, los personajes de Beckett casi se encuentran escondidos; muchos únicamente muestran sus miembros, mientras que lo demás queda oculto. Si por el momento esto se refiere básicamente a la presencia física de los mismos, recordemos que el ocultamiento de los personajes obedece a una fuerza de abstracción mayor. Se desconocen a sí mismos para reconocerse distintos, como en el caso de Genet o Adamov también, y de este modo se forjan una realidad ajena, para ocultarse ante su propia cotidianidad. Estos autores, además de recurrir a la representación física y concreta de esta situación, como Beckett, deparan estados mentales, relaciones socia-

les o supuestas acciones que representan su propio desconcierto y desamparo ante su lamentable falta de personalización.

Son seres sin rostro, sin forma; son una especie de exhalación, una interjección más dentro del caos; son sencillamente una especie de monstruosidad. Ionesco no solamente llega a estereotipar a sus personajes, haciéndolos participar con ideas y vocablos desusados; colocándolos en actitudes y circunstancias, por demás conocidas, aburridas, sino que llega a horrorizarse tanto de estas criaturas, de estos seres exhaustivamente repetidos, de su insignificancia, de su pasividad, de su conformismo e inconciencia, que sus personajes son ridiculizados a tal punto que -como los de Tardieu- son físicamente deformes o se provocan la deformación.⁴⁶ Son seres grotescos física, moral y socialmente; se convierten en rinocerontes; "hay personajes cómicos por estar deshumanizados pero más bien son ridículos."⁴⁷ Así pues, son seres sin cabeza, mudos, muertos que hablan, seres de tres narices, o seres cuyo tamaño aumenta a tal grado que invaden el espacio provocando asfixia.⁴⁸

3.7 El horror

Para seguir hablando de lo que tiene sentido o de lo que no lo tiene, más bien, el Teatro del Absurdo no lo tendría si nada más presentara sus situaciones así

como sus "personajes", tan pesimistamente como hasta ahora hemos observado.

A pesar de que el Absurdo rechaza toda complicación y opta por un drama simple, puro, escueto, es un poco más complicado de lo que se sugiere, aunque esto no signifique un enredo, precisamente.

Ionesco dice que "el teatro, por ser un arte de efectos, éstos deben ser mostrados, acentuados. Se debe ir más allá del teatro y la literatura, hacer de los artificios algo impactante, no ocultarlos. Ser grosero."⁴⁹

Esta declaración nos lleva de inmediato a negar la idea de la complicación, puesto que si nada ha de quedar oculto, qué más fácil que ver las cosas clara y abiertamente. No obstante, ha de hacerse hincapié en que el Teatro del Absurdo es paradójico. Ya sabemos que su sentido parte del "sin-sentido", que su lenguaje es un antilenguaje -en lugar de ser un sistema de comunicación es un medio de incomunicación- sabemos también que su acontecer está condicionado por la falta de un argumento, que su organización es el desorden atemporal y que sus personajes no son ni seres divinos, ni seres humanos, ni animales, sino que son por demás indefinibles.

Ahora, podemos entender en qué radica su complicación, a pesar de sus propósitos simplistas, y entonces agregar un rasgo paradójico más que lo enriquece. Este se

refiere básicamente al "ser grosero" que Ionesco propone, y parte primordialmente de la desgracia de estos seres -sus personajes- que resulta, al mismo tiempo, inevitablemente risible y repugnante.

A la vez que existe una enorme fuerza de atracción, existe, en la misma medida, una fuerza de repulsión; una ambivalencia rotunda e incisiva. Esslin comenta que "la condición humana se nos presenta como una imagen poética concreta que se vuelve de carne en el escenario y que es al mismo tiempo ampliamente cómica y profundamente trágica."⁵⁰

No podemos dejar de sentir lástima por estos seres tan huecos y desvalidos, por estas sombras que dolorosamente deambulan como intentando ser escuchados o vistos, y sometidos, simultáneamente, a situaciones extremadamente ridículas y estúpidas, difícilmente creíbles e infaliblemente hilarantes. Representan seres cuya desgracia no puede ser considerada como un caso trágico que exija seriedad, puesto que su mismo quehacer no ofrece nada inteligente o importante, sus preocupaciones son insoportablemente banales, su conducta es pueril y por lo mismo nos provocan tanto una gran simpatía como una profunda conmiseración, cuya interrelación culmina en un áspero estupor.

Corrigan dice lo siguiente:

En tanto que la comedia consiste en un mundo volteado de cabeza, se adecua mejor a lo absurdo que vivimos /.../ La comedia es la lógica del Absurdo, nuestras vidas esquizoides son una comedia existencial/.../la comedia de lo grotesco que da forma a lo que no tiene forma.⁵¹

Por lo tanto, el Absurdo no padece un pesimismo unilateral, sino que estos rasgos patéticos se encuentran dotados de grandes dosis de humor. Si no hay fuerzas de oposición que actúen como motivo interno para el conflicto, se halla, al contrario, esta combinación de lo cómico y lo trágico; una ríspida proximidad entre la risa y el asco.

Es necesario recordar que el Absurdo se concentra en la "acción prototípica, la acción modelo"⁵², aquella que se caracteriza más por su banalidad que por su grandeza. Por lo que, debemos insistir en que éste se remite al drama ordinario de la vida y no a la tragedia de los grandes héroes de otros tiempos; así, lo lamentable pierde magnitudes mayores y se une a lo insignificante, a lo insuficiente, al desprecio y la miseria; finalmente, a la ridiculez contundente.

"Lo cómico es otra faceta de lo trágico"⁵³, dice Ionesco. Acaso esto pudiera resultar ambiguo e inasible; pero en realidad, no presenta ninguna oscuridad. Esta

concepción, explotada de manera sutil aunque tenazmente en el Absurdo, constituye el elemento básico para reducir la situación dramática en una experiencia viva y eficaz para el espectador, y que si no cae en un pesimismo absoluto, recrudece -eso sí- una temible desesperación. Acentúa la incoherencia, la falta de correspondencia entre lo que sucede y lo que se espera; agudiza la desorientación de las circunstancias y los seres, y la desubicación de la propia conciencia; situación que además se repite diariamente.

Ahora, en tanto que el hombre implica una categoría superior dentro de los seres que lo rodean, el Absurdo, si quiere "ser grosero" no puede recurrir a la reconstrucción de sus personajes por medio de atributos humanos, ya que "cuanto la obra gana en humanidad lo pierde en fuerza trágica."⁵⁴ Por lo tanto, presenta caricaturas, seres desfigurados.

Todo en el Absurdo constituye una pormenorización, las situaciones banales, el lenguaje estéril, la inmisericordia del hombre ante sí mismo. El Absurdo recurre, pues, a la tragedia de lo antiheroico, a la parodia de la desgracia diaria, a un aborrecimiento hilarante, a la jocosa perturbación de una conformidad intolerable. El Absurdo es también el teatro del horror.

3.8 La efectividad del "sin-sentido".

Volvamos ahora al concepto de acontecimiento antiliterario, por medio del cual se identificó el Absurdo. Se consideró como tal, en tanto que constituye un estallido, una explosión en el mundo de las letras. Pero, insistamos, esta fuerza expulsiva no se limita a un campo cerrado de la literatura.

Es decir, no se reduce a un estallido meramente estilístico, sino que constituye una crepitación capaz de provocar el mayor desconcierto ante nuestra vida, frente a nuestra realidad aparentemente tranquila y, no obstante, totalmente desbarajustada.

Esslin dice que "tiene un efecto terapéutico; más que un ejercicio intelectual, desafía a hacer sentido del sin-sentido."⁵⁵ El mundo que se nos presenta está tan confundido y extraviado que su propia desgracia se voltea al revés para ser altamente cómica. La unión de estos contrarios es de tal forma aguda y punzante que nuestra risa no puede más que lastimarnos. No se trata de una reacción exterior, se nos condiciona visceralmente por una fuerza que nos libera a la vez que nos paraliza; el Absurdo provoca, por medio de una consternación acumulada, el efecto del shock; quedamos pasmados.

El manejo de un diálogo, a la vez inocente y estúpido, en situaciones que ocurren durante una serie de com-

binaciones aparentemente imposibles -puesto que tanto el desorden como la caricaturización de los seres sugieren una cierta irrealdad- desbarata sencillamente la conformidad sobre la cual una vida estereotipada y falsa descansa.

La realidad que el Absurdo convoca, traspasa las fronteras de la "conciencia" con la que supuestamente enfrentamos la existencia; es decir, perfora el código establecido, por medio del cual se reconoce de manera muy superficial y oscura el mundo.

El enfrentamiento al horror desquiciante de estas obras, "libera las fuerzas, las represiones y los temores ocultos /.../ fuerza al espectador a salirse de su orientación familiar."⁵⁶

De este modo, la crepitación que contiene el Absurdo es inevitablemente efectiva; consiste en una fuerza penetrante e irreductible, y es altamente violenta, ya que, por medio de una supuesta inverosimilitud, desentraña la realidad en forma decisiva e irreparable; arranca de cuajo una convencionalidad marchita, una falsa seguridad que se palpa a diario y que quiere reconocérsele como verdadera; una estereotipación colectiva que oculta al individuo, a la autonomía del ser, que es lo único que le puede devolver la autenticidad perdida. Así pues, "el espectador se desconcierta porque huye de la revelación

descarnada de su propio yo instintivo."⁵⁷

Si el Teatro del Absurdo recurriera a la postulación teórica de sus proposiciones, seguramente dejaría de ser tan efectivo como lo es. El Absurdo no cree en la razón, en la lógica. Por lo tanto, no se apoya en ellas para lograr impactar. Además, tampoco el hombre razona ya, sobrevive automáticamente en un mundo establecido en la inconciencia plena.

Así es como el Absurdo ha optado por explotar otros medios de comunicación más genuinos; se proyecta hacia las fuerzas inconscientes del hombre, como los instintos y la imaginación -no debe confundírsele con la inconciencia en la que vive; ésta se refiere más bien a la apatía y la falta de noción de sí mismo y su realidad- que, aunque reprimidos, siempre mantendrán una rebeldía latente, capaz de arrebatarlo de su somnolencia y pusilanimidad.

En esta forma, la construcción de un mundo incoherente, infantil hasta cierto grado, obedece a dos motivos fundamentales: por un lado, encarna la realidad tal y como rodea al hombre -aunque éste sea incapaz de reconocerla del mismo modo- y por otro, sugiere el orden dentro del cual se desenvuelve la imaginación, el instinto, el sueño; todo aquello que no forma parte de la cotidianidad y que permanece apagado.

El Absurdo intenta sacar al hombre de un condicionamiento feroz, conducirlo a la animación de los sentidos, a despertar a la vida y a qué vida despierta; recurre, exclusivamente, al poder de la experimentación; "comunica a través de la experiencia viva, el pensamiento metafísico."⁵⁸

Niega todo conocimiento intelectual, la sintaxis, el orden racional; opta por una forma de conocimiento más contradictoria, más incoherente y quizás más inaccesible -a veces las cosas simples son más complejas, puesto que carecen de un significado retórico; su valor no es reconocido, por lo que resulta una irracionalidad reconocerlo, algo sumamente difícil- pero más plena y menos rígida; más libre y menos condicionada. Se manifiesta a través de un orden ilusorio que no sólo es fiel a la experiencia viva, sino que es más real que la realidad y más poderoso.

No significa dice M. Esslin, "que se regrese a la irracionalidad, sino que se encare la vida, con todo su sin-sentido."⁵⁹

Notas y referencias

1. "It's an anti-literary movement of our time."
Martin Esslin, The Theater of The Absurd, p. 26

2. "It's not a movement. Each one regards himself as a lone outsider, individual and private in his approach but similarly affected by contemporaneity." ibidem, p. 24

3. En la antigüedad existían obras sin unidad de tiempo, lugar o acción, de temas oníricos, tales como "The Vision of Piers Plowman" y "The Pilgrim's Progress", de la literatura inglesa del Siglo XV. Más adelante, Lewis Carroll, Edward Lear y Christian Morgenstern se distinguieron por un original manejo de la lógica, que irrumpía en el curso normal de los acontecimientos. Éstos, al igual que Rabelais, inventaban nombres raros para sus personajes quienes se caracterizaban por ser criaturas espeluznantes y grotescas. Los "clowns" de Shakespeare son otro ejemplo de los antecedentes del Absurdo, por sus intensos rasgos tragicómicos. Tiempo después y también a partir de estos mismos rasgos, los personajes del cine mudo vienen a constituir una influencia más; Charles Chaplin, los Hermanos Marx, Buster Keaton, etc. En cuanto a la lexicología, Flaubert como Joyce reunieron los lugares comunes de sus respectivas lenguas, en diccionarios y enciclopedias -obras a las que los absurdistas recurrieron, según M. Esslin. Joyce influyó además, especialmente por la técnica del "fluir de la conciencia" explotada en Ulysses y Finnegan's Wake y cuyo ordenamiento onírico lo siguieron trabajando Strindberg, Jarry, Kafka y Artaud -proponiendo un teatro ritual. También los "ismos" del Siglo XX pueden ser considerados como antecedentes -el simbolismo, el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo- que junto con las innovaciones pictóricas, realizadas por Picasso, J. Gris, P. Klee, etc. son unos más de tantos precedentes del Absurdo:

4. Esslin, op. cit., p. 404-406

5. "The trouble with the great deal of contemporary art/.../ is that our artists grew up in decades of negation/.../their torments and their exaltations were broken on the wheel of psychoanalysis and skepticism." Gassner, op.cit., p. 381

6. ibidem, p. 405-407

7. Jesús Plá, op. cit., p. 50

8. ibidem, p. 71
9. Muchos autores más se encuentran dentro del Absurdo: Fernando Arrabal, Max Frisch, Günter Grass, Robert Pinget, N.F. Simpson, Jean Tardieu, Boris Vian, Arnold Weinstein, etc.
10. Jesús Plá, op. cit., p. 17
11. "Ce n'est pas le théâtre leur point d'attention, mais un efficace moyen de leurs préoccupations morales /.../ ils ne se questionnent pas seulement le philosophique ou la morale, sinon toute la condition humaine." Serreau, op. cit., p. 26
12. "That which has no purpose, goal or objective." Corrigan, op. cit., p. 254
13. ibidem, p. 192-202
14. "Neurosis walls off from each other; that's modern life." Eric Bentley, The Theater of War, p. 398
15. Eugène Ionesco, Notas y contranotas, p. 234-36
16. "The proliferation of matter expresses the concretization of solitude, of the victory of antispiritual forces." Ionesco en Esslin, op. cit., p. 129
17. ibidem, p. 20-23
18. Camus en George E. Wellwarth, Teatro de protesta y paradoja, p. 27
19. "L'éternelle interrogation humaine et l'éternel silence du monde." Albert Camus, L'Homme révolté, p. 16
20. "La réalité devient suspecte, l'homme obscur, toute apparence trompeuse, toute liberté aviliée." Serreau, op. cit., p. 25
21. "Delight in nonsense has its root in the feeling of freedom, we enjoy when we are able to abandon the straightjacket of logic." Freud in Esslin, op. cit., p. 330
22. Wellwarth, op. cit., p. 101
23. ibidem, p. 43

24. Genet en Esslin, op. cit., p. 173

25. "We have used words carelessly, or without awareness of their inherent imperfection." Walter Kerr: "Making A Cult Out of Confusion". Horizon, p. 38

26. "The disappearance of meaning is the result of the degradation of language and both in turn to the loss faith." Esslin, op.cit., p. 69

27. "The tragedy of language", Russell Taylor, op. cit., p. 134

28. "Component of its multidimensional poetic imagery." Esslin, op. cit., p. 396

29. ibidem, p. 241-51

30. Frase célebre de Artaud

31. "Ionesco says that it is not a theater of ideas, if not, it would be a theater of patronage." Corrigan, op. cit., p. 256

32. Rossette Lamont. "The Outrageous Ionesco": Horizon, p. 97

33. "Time is purely incidental." Esslin, op. cit., p. 404

34. Todorov habla de un tiempo del relato; o sea, la relación entre el tiempo de la historia y del discurso; el primero es pluridimensional, mientras que el otro es lineal; el de la historia puede ir de atrás hacia adelante y viceversa, mientras que el otro va del principio al final. El primero se encuentra subordinado al segundo. Habla también del tiempo de la lectura que entra en la narración cuando el lector lo reconoce como tal y del tiempo de la escritura que consiste en el tiempo del universo relatado. Todorov, Análisis estructural del relato.

Raúl H. Castagnino, en El análisis literario, considera que existe un tiempo en el que coinciden el autor y la obra: la época; un tiempo en el que fluye la continuidad, en el que la historia se lleva a cabo, que empiece, se mueva, continúe y termine; que se realice; y un tiempo en el que se ubica la imaginación del lector y el autor, los momentos en los que se desenvuelve la duración de los acontecimientos.

35. "As nothing is real, change is an illusion; therefore time which is change is nullified." Esslin, op. cit., p. 408

36. Ionesco, op. cit., p. 184-85 Por estas consideraciones se ha reconocido el Teatro del Absurdo, como un "drama puro", aunque su nominación es considerablemente diversa. Se le conoce como Teatro de Vanguardia, Teatro Moderno, Teatro Nuevo, El Otro Teatro, Teatro Experimental, Teatro de Protesta y Paradoja, etc. Cf. Jesús Plá, op. cit.

37. Esslin, op. cit., p. 277

38. "Lo temporal se somete a lo intemporal y universal, va más allá de la historia, es una verdad más profunda." Ionesco, op. cit., p. 24-26

39. "Absurdists want a theater which progresses not through a predetermined subject and plot, but through an increasingly intense and revealing series of emotional states." Corrigan, op. cit., p. 256

40. "Instead of a linear development, they present their author's intuition of the human condition by a method that is essentially polyphonic /.../ an organized structure of statements and images that interpenetrate each other and must be apprehended in their totality." Esslin, op. cit., p. 25

41. "A situation that will reveal the private drama that each man has inside himself, enacted in our daily routines." Corrigan, op. cit., p. 205

42. "A tendency toward annihilation of the human element in much modernist drama." Gassner, op. cit., p. 183

43. Esslin, op. cit., p. 226

44. "La metamorfosis nos aguarda" "Metamorphosis lies in wait for us" Genet en Robert Hatch, "Disturbing? Genet Is Downright Terrifying", en Horizon, p. 98

45. Corrigan, op. cit., p. 250-54

46. Wellwarth, op. cit., p. 116

47. Ionesco, op. cit., p. 97

48. Cada una de estas características corresponde respectivamente a Rhinocéros, Le Maître, Les Chaises, L'Avenir est dans les oeufs, Jacques y Amedée o Comment s'en débarrasser.

49. Ionesco, op. cit., p. 97

50. "The human condition is presented to us as a concrete poetic image that has become flesh on stage and that is at the same time broadly comic and deeply tragic." Esslin, op. cit., p. 328

51. "As comedy is a turned upside world it fits more the absurdity which we live in /.../ Comedy is the logic of the Absurd, our schizoid lives are an existential comedy /.../ the comedy of the grotesque which gives form to what has no form." Corrigan, op. cit., p. 255

52. Ionesco, op. cit., p. 184-85

53. Ibidem, p. 97

54. "Whatever the play gains in humanity it loses in tragic force." Corrigan, op. cit., p. 259

55. "It has as the Greek catharsis once did, a therapeutic effect, more than an intellectual exercise, it challenges to make sense out of senselessness." Esslin, op. cit., p. 405

56. "It releases hidden forces, repressions, fears /.../ it forces the audience out of their familiar orientation." Ibidem, p. 403

57. Wellwarth, op. cit., p. 31

58. "It communicates through a living experience the metaphysical thought." Esslin, op. cit., p. 408

59. "It doesn't go back to irrationality but to face life in all its senselessness." Ibidem, p. 421.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

13

V. 1-2

2 ej

EL TEATRO DEL ABSURDO EN TRES AUTORES
NORTEAMERICANOS: THORNTON WILDER,
TENNESSEE WILLIAMS Y EDWARD ALBEE

(2^a parte)

TESIS
que para obtener el título de:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA
INGLESAS
presenta
GEORGINA TABORA SOLARES CONSTANTINO

MEXICO, D.F.

JUNIO, 1985

Volumen II

4. El fantasma del Absurdo en The Skin of Our Teeth

Thornton Wilder, nacido en 1897 y espectador de las dos guerras mundiales, es reconocido desde 1930 como un experimentador, debido a que, aunque "nunca tuvo mucho en común con los encabezados del momento"¹; es decir, con los temas contemporáneos, combinó una serie de asuntos y situaciones bajo un punto de vista determinado por su actualidad, a pesar de que estos mismos asuntos y situaciones presentaran extrañas mezclas de lo remoto, lo del momento y el futuro.

Malcolm Goldstein dice que Wilder se había propuesto examinar todas las variedades de la forma literaria, y es así por lo que es reconocido como un experimentador. Su obra explora tanto el drama como la novela y la alegoría, al mismo tiempo que recorre diversos senderos estilísticos. Respecto al manejo del lenguaje, en ocasiones resulta ostentoso, mientras que en otras pasa por la sobriedad, hasta alcanzar una simplicidad casual² o la estereotipación que culmina en la "farfullada."³

Sin embargo, nos dice Goldstein también, que una de las más grandes innovaciones de Wilder consiste en el libre manejo del tiempo y el espacio -dentro de los cuales ya podemos referirnos a la organización interna de sus obras; los entremezcla arbitrariamente, los personifica o los anula y llega hasta convertirlos en el tema de las

mismas- por lo que, como se acaba de señalar arriba, se distanció de los acontecimientos más cercanos, a la vez que se inspiró en temas antiguos, ubicándolos en situaciones modernas y expresar así la contradictoria eternidad humana.

Wilder considera que este antagonismo radica en la indiferencia que existe ante la misma vida. El hombre -como raza- sobrevive eternamente, a pesar de innumerables amenazas y riesgos interminables, y sin embargo -el individuo- pasa la vida tan superficialmente que parecería que no hubiera participado en ella.

Además de lo señalado, cabe agregar que modifica de tal forma su técnica que "pasa del naturalismo al simbolismo, del ritual a la ilusión y de ahí al escenario vacío."⁴ Recordemos que la revolución interna de su obra es el factor que lo hace sobresalir de su marco nacional, para ser considerado como un gran innovador, según dice

Kernan:

Thornton Wilder ha sido altamente reconocido como un innovador /.../ En The Skin of Our Teeth se encuentran anticipaciones de un estilo teatral tan novedoso como aquél que desarrolló Tennessee Williams en Camino Real /.../ parece estar escribiendo un anti-drama anticipatorio de Ionesco.

En efecto, nos encontramos frente a un escritor cuya experiencia lo condujo tan lejos que antes de resultar in-

Fluido por autores que después dominarían la técnica del anti-drama -es decir, una dramaturgia en contra de su propio concepto, en la medida en que se anula el diálogo, el conflicto y la caracterización- rebasó su contemporaneidad. No sólo explotó este elemento temporal, como parte de sus obras, sino como parte de sí mismo. Rompió las barreras del tiempo y así se adelantó a lo que una década después vendría a predominar en la dramaturgia europea; el Absurdo.

El ejemplo más evidente corresponde a The Skin of Our Teeth (obra escrita en 1942), como lo indica la cita, ya que además de la multiplicidad de novedades formales, los elementos temáticos -íntimamente vinculados a las anteriores- apuntan hacia el "sin-sentido" de la vida, a través de todos los tiempos.

En esta obra "el hombre prefiere su preservación a costa de toda absurdidad"⁶, por lo que antes de procurarse una realidad sensata, una comprensión cabal, una armonía que lo conduzca a romper con los antagonismos inútiles y oscurecedores, prefiere revolcarse eternamente en un orden "lógico" aparente y quebradizo, lleno de interrogantes muertas, del cual se resiste escapar. El hombre sobrevive a cualquier peligro y lo único que le interesa es conformarse con una vida en la que participa apenas y la cual no le prodiga nada.

¿Qué más absurdo que la preservación tenaz de una vida inerte?

4.1 La inagotable repetitividad

Tenemos ya, como paso introductorio, una anticipación nauseabunda, en tanto que existe una obstinación sin sentido.

El hombre, en The Skin..., está sometido a la reiteración rutinaria de la vida, a través de los siglos, y se sumerge, al igual que el hombre del Absurdo, en la banalidad. Se ocupa de futilidades que no tienen otro valor que el de la ociosidad.

En The Skin..., Wilder nos presenta a una familia -que como veremos más adelante, constituye un prototipo de la humanidad- que participa de tres eras distintas: la época de las glaciaciones, los tiempos bíblicos y los tiempos modernos. Una y otra vez se enfrenta a la posibilidad de extinguirse y sin embargo sobrevive. La familia se mantiene intacta al igual que su vida, puesto que, a pesar de sufrir transformaciones ajenas a ella, como los cambios geológicos y el paso del tiempo, no repercuten en sus relaciones sociales ni en su actitud frente a la vida. Aparecen así como seres inconscientes que automáticamente continúan un transcurso infinito sin dirección ni trascendencia.

Por ejemplo, una vez que termina la guerra, corroboran que la pacificación está dada, ya que la rutina se anuncia de nuevo; lo importante es que la rutina asome su cara, en lugar de un rumbo distinto que los oriente a partir de las transformaciones que implica una guerra:

SRA. ANTROBUS: Oye, suena como ... suena como solía escucharse el silbato de mediodía de la fábrica de cera para zapatos.

SABINA: Es el mismito. Me parece que los tiempos de paz se acercan prontísimo ¡cera para zapatos!

GLADYS: Sabina, ¿qué tan pronto después de los tiempos de paz empieza a llegar a la casa el lechero?

SABINA: Tan pronto como atrape una vaca /.../ ¡cera para zapatos! Caray, ya había olvidado lo que eran los tiempos de paz.

No es importante la consecuencia posible, la ignoran y la motivación de su vida se reduce a las simplicidades más pobres.

Por ejemplo, Sabina -la sirvienta- no desea otra cosa que la adquisición de un helado, un boleto para el cine o un sombrero; el asunto obsesivo de la mujer del telegrafista consiste en agujas para coser; Maggie Antrobus -la madre- será perfectamente feliz el día en que vea una ballena y, por si fuera poco, George Antrobus -su marido- reconocido veterano de guerra y aplaudido genio, se dedi-

ca a separar la M de la N o a inventar un alimento que no produzca diarrea. La importancia que todo esto tiene para ellos es altamente significativa como para agotar la vida de este modo y rechazar cualquier posibilidad de cambio.

Estos seres son, pues, seres temerosos que no pretenden enfrentarse a nada; que procuran mantenerse a toda costa en un mundo sostenido por las minucias; por una fuerza ridícula, por la fragilidad que por supuesto los tira abajo. Así desesperan angustiosamente por el derrumbamiento que no quieren perder.

SABINA: Todas las noches la misma ansiedad. Que si el patrón llegará salvo a casa, que si traerá algo de comer. A la mitad de la vida nos encontramos a la mitad de la muerte. Nunca fue dicha una palabra más cierta.

La misma vida resulta fastidiosa, opresiva y chillante, y sin embargo, existe una tendencia irrevocable de aferrarse a ella. El hombre ansía ofuscadamente aquello que le perturba, por lo tanto no tiene en qué depositar su confianza, ha perdido la razón y vive un mundo que no le es dado comprender.

Así tenemos que, cuando George insiste en desentrañar mínimamente el sentido de su vida, se topa con el más absoluto silencio, un silencio igualmente determinado por

poquedades:

ANTROBUS: No puedo creerlo.
¡Juez! ¿Hemos trabajado para nada? ¡Maestro! ¿Solamente hemos fracasado en todo?

SRA. ANTROBUS: Realmente es muy extraño, bueno -afortunadamente procedemos de familias muy cordiales de ambos lados. Doctor, quiero que conozca a mis hijos, ahora están cenando. Y por supuesto quiero que ellos lo conozcan a usted.

Continuamente surgen conatos de reflexión, de enfrentamientos a la realidad y a la existencia, pero como el hombre se encuentra condenado a la confusión y la incertidumbre, se topa necesariamente con obstáculos, que a veces él mismo se procura. Por ejemplo, Sabina, quien continuamente se rebela contra el orden familiar y ante la misma vida apocalíptica, no actúa de acuerdo con sus pensamientos, o peor aún, se arrepiente de ellos:

SABINA: Sr. Antrobus, usted es un hombre muy agradable pero podría haberlo sido mejor si se hubiera dado cuenta que el comerse unos a otros era la regla del juego, desde el principio y así será /.../ Oh, el mundo es algo horrendo y usted lo sabe. Acostumbraba a pensar que podía hacerse algo, pero ahora entiendo mejor. Lo odio, lo odio /.../ Sr. Antrobus, no haga caso de lo que digo. Soy solamente una muchacha ordinaria, usted sabe qué quiero decir,

soy solamente una muchacha
ordinaria.

El hombre del Absurdo es aquél a quien no le es legado ver, ni entender, ni creer; es alguien cuya humanidad lo abandona para dejar libre el cascarón; la frágil cobertura que no envuelve nada. Aquí, del mismo modo, nos enfrentamos a seres ciegos y autómatas, cuyo curso de vida continúa de una forma mecánica. Son seres huecos, vacíos, rara vez conmovidos y más bien sometidos a una existencia angustiante y vana:

SABINA: La mayoría de la gente es de paja, la mayoría de la gente no tiene interioridad alguna.

Coincide con esa idea la revelación que hace George cuando al desdoblarse su personalidad representa al actor que es, y no al personaje:

ANTROBUS: Él habla de una vaciedad. Bueno, también en mí hay una vaciedad. Sí, trabajo, trabajo, trabajo -es todo lo que hago. He dejado de vivir.

Es cierto, estos seres no viven; no tienen conciencia de ello. Deambulan fantasmalmente a través del tiempo y el espacio, multiplicándose en una sola sombra. Por eso esta familia es una y todas, ya que no hay diferencias. Los trazos se repiten a través de la historia y el hombre vuelve a lo mismo. No es de extrañarnos, pues,

que la adivinadora comente lo siguiente:

Pero, quién les puede decir
de su pasado, ¿eh? ¡Nadie!
Su juventud ¿a dónde se fue?
Se les escurrió mientras no
se dieron cuenta, mientras
estaban dormidos /.../ ¹³

Ante una perspectiva como ésta, ¿qué esperanzas puede ofrecérsele al hombre? ¿Qué futuro posible está a su alcance, si ha perdido todo punto de apoyo? En relación a qué tiempo se ubican en el mundo, no existe su pasado ¿cómo puede existir su futuro? Todo se reduce a una repetición cíclica de las circunstancias que a cambio de cambios, se encuentra absolutamente cerrada. ¿No es así el mundo del Absurdo; un mundo sin causas ni consecuencias obstruido en su circularidad? Ambos mundos constituyen una esfera asfixiante -reversible en sí misma y abrumadora.

Los seres están desposeídos de fe, desesperados o lamentablemente apáticos:

SABINA: Eso es todo lo que
hacemos -¡siempre empezando
de nuevo! Una y otra vez.
Siempre empezando de nuevo.
¿Cómo podemos saber que ahora
será mejor? ¿Por qué seguimos
insistiendo? ¹⁴

No es únicamente Sabina quien se rebela ante una vida como tal, sin embargo, sus intervenciones son numerosas y aparentemente es la única con mayor grado de conciencia en medio de su sonámbulo mundo. No obstante, su con-

ciencia no le es de gran ayuda, puesto que no logra aislarse o distanciarse lo suficiente para mirar más objetivamente su realidad, y sus quejas y lamentaciones -aunque agudas y ciertas- no llegan a una resolución posible. Es decir, que sigue conformándose con ese mundo, en tanto que ni sale de él ni pretende transformarlo.

Con Henry, el hijo, ocurre exactamente lo contrario. Aunque intervenga la quinta parte de lo que ocupa Sabina, su rencor hacia el mundo, su odio, su angustia lo conducen a una posición más radical y más clara. Si no deja de ser subjetiva, tampoco permanece al nivel del sufrimiento interno y sin cauce, sino que, contrariamente, se dirige empecinadamente a la acción.

HENRY: No voy a formar parte de ninguna pacificación suya. Me voy a ir muy lejos de aquí para hacer mi propio mundo en donde el hombre pueda sobrevivir. En donde el hombre pueda ser libre y tener posibilidades, y hacer lo que quiera como quiera.

ANTROBUS: ...Henry, hay que intentarlo otra vez.

HENRY: ¿Intentar qué? ¿Vivir aquí? ¿Hablarle decentemente a todos los viejos del pueblo, como tú? ¿Quedarse parado como borrego en las esquinas hasta que el semáforo se ponga en verde? ¿Ser un niño bueno y un buen borrego, como todas las pestilentes ideas que sacas de tus

libros? Oh, no. Yo voy a ha-
cer un mundo. Ya verás.¹⁵

Resulta obvio que Henry no pertenece a este mundo; el hecho de que elija su soledad para lograr un cambio necesario y trascendental lo convierte en un extraño; un ser que al distanciarse de los uniformes y los conformistas, se sumerge en la soledad¹⁶ y en ella adquiere conciencia.

No obstante, no es el único ser solitario, simplemente su soledad es distinta. El resto del mundo, aunque masificado y uniforme, se encuentra igualmente apartado; es un mundo de seres egoístas, incapaces, no sólo de reconocerse a sí mismos, sino a su prójimo. Su conciencia adquiere tal magnitud que, como mencionamos en el capítulo anterior, no sabe qué hay detrás, ni qué sostiene la multiplicidad de su propia imagen. Desconoce a sus semejantes, todos son en un momento u otro ajenos entre sí; son irreconciliables, se han olvidado unos de otros:

HENRY: De qué se preocupan
alguna vez por mí /.../
Amigos /.../ ¿qué han hecho
por nosotros? /.../ Nos han
bloqueado el camino paso a
paso. Se han quedado con
todo en sus manos /.../¹⁸

Al lado de esta visión patética del ofuscamiento social existe otra forma de manifestar la terrible confusión de la cual padecen. El desconocimiento de sus semejantes llega a tal grado que viven claramente un estado de para-

noia continua; se encuentran a la expectativa, atentos a quién vendrá a atacarlos de un momento a otro. Así se ven tan desprotegidos que ansiosamente se procuran medios de defensa tanto físicos como psicológicos. Recordemos cómo Sabina y Maggie atrancan puertas y ventanas al oír aproximarse al telegrafista o cómo impiden la entrada al mismo George Antrobus, ya que lo confunden con un borracho que ha llegado a asesinarlas en su propia cama.

Situaciones como ésta resultan divertidas, pero si recordamos el carácter paradójico del humor negro del Absurdo, veremos que aquí sucede algo semejante; se torna risible una situación humana lamentable; las relaciones paranoicas.

Las características de esta realidad -señaladas anteriormente- no tienen la posibilidad de transformarse. Como un recurso inagotable se repiten infinitamente a lo largo de la historia de la humanidad. Hemos mencionado ya que la familia Antrobus pertenece a tres eras distintas; la de las glaciaciones, los tiempos de Noé y la época moderna. Esta distribución periódica de espacios tan grandes entre sí no significa más que la perennidad de la humanidad. Tres veces están a punto de extinguirse -de ahí que el título de la obra sea The Skin of Our Teeth, "salvarse por un pelo"- pero a fin de cuentas la humanidad sigue existiendo.

De cualquier modo, podemos preguntarnos ¿qué sentido tiene conservar la vida, si apenas se vive y no constituye otra cosa que un vicio redondo que marea y que tortura, una media vida, una necesidad automática, un andar a tientas, desconcertado, vacío, estereotipando una dolorosa caricatura?

Papajewski dice que "el sufrimiento es una marca esencial de la existencia humana, acompaña al hombre como una negativa constante. Se inclina directamente en el retrato de la muerte. La muerte aparece en casi todas las obras de Wilder."¹⁹

Creo que es más acertado hablar de un retrato de la muerte y no de la muerte misma, ya que como vemos, estos seres -al contrario de morir- permanecen. Claro está que su permanencia es moribunda, constituye un reflejo, una repetición ligeramente distorsionada de la muerte. Un mundo establecido en el desánimo, en la apatía, en la agonía.

Hemos mencionado ya, que Maggie interrumpe las reflexiones de su esposo. Es una mujer extremadamente conformista e inconsciente, "¿cuándo van a despertar?" dice Henry. Hemos indicado también que solamente se ocupan de banalidades sin sentido, que su pasado se les ha extraviado, que su vida se ha escurrido sin que se dieran cuenta. ¿Es esto una vida plena? ¿No es absurdo querer

vivir la muerte y renunciar rotundamente a ella?

¿Qué pueden ofrecerse a sí mismos sino la angustia, la desesperanza y la desidia? ¿Cómo después de tantos intentos por sobrevivir la cosa sigue igual, qué puede hacerse, hacia dónde dirigirse?

En el tercer acto, que empieza cuando la guerra ha terminado y están por reestablecerse, en un ambiente señalado por la decadencia, por una existencia residual, los Antrobus han sobrevivido y entre ellos emerge un dejo de soledad total; George se incrusta en la depresión, en la apatía:

ANTROBUS: No, siéntate tú. Estoy cansado, pero estoy inquieto. ¿Maggie! Lo he perdido, lo he perdido.

SRA.: ANTROBUS: ¿Qué, George, qué has perdido?

ANTROBUS: Lo más importante de todo: el deseo de empezar de nuevo, de empezar a construir.

SRA. ANTROBUS: Bueno, ya vendrá.

ANTROBUS: Lo he perdido. En este momento me siento como toda esa gente que está bailando alrededor del fuego -sólo un descanso. Sólo el deseo de establecerme. Hmm ... Pero durante la guerra, en medio de toda la sangre, la mugre, el frío, el calor -todos los días y las noches tuve momentos, Maggie, cuando vi las cosas que se podían hacer cuando terminara. Cuando estás en la guerra

piensas en una vida mejor;
cuando estás en paz, piensas
en una vida más cómoda.
Lo he perdido. Me siento
enfermo y cansado.

Esta apatía declarada no es más que el síntoma agudo de la mortalidad cotidiana, de todos. De aquellos cuya interrelación es nebulosa y frustrada, cuyos actos no consuman nada, cuyas protestas son devoradas por el temor y la inseguridad, por lo que prefieren mantenerse en el silencio y la ceguera, y en ellos dar cientos de vueltas hasta perder la cabeza.

Es evidente que ante todo se apoyan en falsas ilusiones, ya que después de que durante el transcurso de la obra, se ha llegado a un desplome, a un decaimiento, al desfallecimiento, George recurre nuevamente al pensamiento que ha trazado la ruta de la humanidad, para volver a reestablecerse y reestablecer el mundo.

Resulta alarmante y no confortable la recuperación de sus esperanzas. Es casi repudiable el deseo de recomenzar. No significa otra cosa que el retorno a su situación inicial; de nuevo a una vida mediocre y banal, de nuevo al fastidio y a una que otra exclamación de desesperación, de nuevo al peligro y a la salvación; de nuevo la historia desde hace 5000 o 600 000 años y eternamente el tedioso sonambulismo del sórdido vicio de vivir en el conformismo y aferrarse a una vida obstruida; a un "sin

sentido" total, al engañoso sentimiento de vida que crónicamente padecen.

Thornton Wilder asegura que "el teatro se dirige a la mente mortificada, aquélla en perpetua adolescencia. Por lo tanto, el mejor teatro es el teatro de la mortificación."²¹

Quizá ésta podría ser la clave para comprender por qué The Skin... presenta una complicación tras otra. Parecería, y ahora podríamos afirmar, como si existiera un afán pernicioso de enredo y confusión, cuya única salida diera a un nuevo laberinto o a un espejo gigante que rebotara lo que aparentemente había quedado atrás, lo que se había detenido.

No sólo los Antrobus se encuentran sometidos a tal condena, no sólo ellos se asfixian. Veremos cómo esta inagotable repetitividad rebasa los límites de su existencia, para convertirse en una experiencia viva que el espectador sufra personalmente. Esta obra, de acuerdo con lo que el Absurdo reprocha, va más allá de la teoría, o incluso la anula, para concentrarse en la vivencia auténtica. No únicamente los Antrobus participan de una existencia caótica, sino que el espectador está íntimamente involucrado con este desorden, con la tenacidad de un círculo "indesbaratable", cuyo trazo no tiene ni dirección, ni sentido.

4.2 El marco referencial de la pesadilla

Haberman dice: "/Wilder nos ofrece/ una atmósfera onírica y una realidad organizada arbitrariamente."²²

A esta conceptualización corresponde la combinación de recursos que nos demuestran una doble realidad caótica; la que pertenece a los Antrobus y la que sorpresivamente toma por asalto al espectador, quien queda confinado a la experiencia viva de lo absurdo, lo incoherente, lo injustificado.

El primer elemento del que parte Wilder para conformar esta arbitrariedad consiste en la anulación de toda hilación que implique el orden existente entre principio, medio y final. "Ninguna acción forma parte de una continuidad, sino de un gran final y un comienzo repetitivo."²³

A grandes rasgos podemos observar que los tres actos que integran The Skin of Our Teeth son independientes entre sí. El único nexo común es que, en cada uno de los tres, las situaciones se encuentran en un estado de emergencia, al cual después sobreviene la normalidad para comenzar de nuevo la misma historia. Es decir, que las cosas han sucedido tal como si no hubieran sucedido; toda acción se desvanece dentro del orden anárquico en que los motivos y los resultados son inexistentes.

A esta misma desorientación se debe que tampoco los tres actos mantengan un vínculo lógico entre sí. La re-

lación entre causa y consecuencia ha cedido su lugar, en cambio, a la repetitividad exacerbada, al vicio total; y dentro de esta repetitividad prolongada y necia, las situaciones se reducen a un solo aspecto: la perennidad de una vida inútil.

Inmediatamente, al hacer un reconocimiento temporal, notaremos que en un principio la obra se sostiene en un tiempo fantasma; así como Vladimir y Estragon están condenados a la permanencia, los Antrobus no tienen devenir. Cíclicamente vuelven a lo mismo y así carecen tanto de una anterioridad como de una posteridad. Están considerados, pues, dentro de un margen atemporal.

Revisemos los tres actos por separado. En el primero la "acción" se inicia en los momentos de su culminación, de su máxima tensión, de su clímax. Los Antrobus se encuentran en el momento mismo de su extinción y la lucha por combatirla. A este momento se le han suprimido tanto los antecedentes como el desenlace.

El segundo acto, como si no hubiera existido el anterior, surge a partir de un periodo vacacional de la familia Antrobus, el cual se ve amenazado por una tormenta, cuyas dimensiones alcanzan las del diluvio bíblico. Los Antrobus se encuentran nuevamente ante el peligro de la extinción, unos momentos antes de la misma y sin que esta situación llegue a culminar.

El tercer acto, a su vez, ocurre independientemente de los otros dos. A éste corresponde el desenlace de una guerra que estuvo a punto de destruir a la humanidad entera, la cual, sin embargo, los Antrobus pudieron superar. Los antecedentes del desenlace permanecen ignorados y así, este último acto queda, similarmente, a los otros dos, mutilado. Cada acto corresponde a un momento exclusivo, cuya temporalidad se reduce a la especificidad de una situación concreta, y no al desarrollo de un argumento lógico y justificado. ¿No coincidiría esto con la idea de "un conflicto sin motivo, sin intriga, el choque mismo" al cual se refería Ionesco al hablar de la acción prototípica?²⁴

El resultado directo de una carencia de justificaciones, y por eso mismo de repercusiones posibles, consiste en una neutralidad tal, que acaba por cerrarse en sí misma. Es decir, que las cosas no van ni vienen, sino que acaban como se inician. El principio resulta ser idéntico al final, puesto que no hay movimiento, no existe el tiempo, no existen las circunstancias. El Absurdo nos confronta a esta perplejidad; el teatro sin acción, un teatro de situaciones estériles.

Mientras que el segundo acto de The Skin... ocurre en Atlantic City, el primero y el tercero suceden en Excélsior, en casa de los Antrobus -participantes de los

tres actos. Esto es, que el último acto se empalma con el primero, y, sin que hubiera habido una relación entre los tres, la obra termina, no sólo localizándose en el mismo lugar de su inicio, sino que de idéntica manera:

SABINA: Oh, oh, oh. Las seis en punto y el patrón todavía no llega. Pídanle a Dios que no le haya sucedido nada serio al cruzar el río Hudson.²⁵

La acción entonces se cierra en sí misma; es circular, no ofrece ninguna expectativa, ningún rumbo; invita, por el contrario, a la fastidiosa repetición de lo mismo:

SABINA: Tenemos que continuar por siglos y siglos todavía. El final de esta obra no está escrito aún.²⁶

Además del primer proceso de repetición y de la anulación de la secuencia lógica, tenemos un segundo recurso, muy particular de la obra, que contribuye a la arbitrariedad de su organización, tanto como a la proyección de sus temas en la estructura. Es decir, el proceso de la proyección triple.

Kuner dice que Wilder demuestra "su impaciencia ante los aspectos confinantes del realismo y su necesidad de moverse libremente en el tiempo y en el espacio."²⁷

Por lo tanto, los acontecimientos corresponden tanto a un pasado remoto como a pasados más cercanos, o al momento presente, el que a su vez sucede en el plano fic-

ticio de la representación y en el plano real de los actores, que por demás no deja de ser ficticio como veremos después. La triplicidad consiste en que la "acción" ocurre simultáneamente en tres niveles; el real, el ficticio y, dentro del último, la doble temporalidad del pasado y el presente. Esto se debe a que Wilder explota los recursos de la yuxtaposición y la ruptura.

En primer lugar, la obra está sometida a una serie de anacronismos, a causa de los cuales los hechos no pueden verse consumados, sino explayados en un presente perpetuo.

Por ejemplo:

ANUNCIADOR: Dentro de los objetos hallados el día de hoy había un anillo de bodas con la inscripción: Para Eva de Adán. Génesis II: 18. El anillo se devolverá al dueño o dueños si sus credenciales están vigentes. 28

Es altamente evidente la incoherencia temporal de este parlamento; un motivo bíblico se empalma sin mayor problema dentro de una cultura burocrática. De tal modo, no debe extrañarnos que una helada estival sea el peligro ante el cual han de sobrevivir los Antrobus, y junto con ellos, la humanidad:

SABINA: Estamos a mediados de agosto, y es el día más frío del año. Simplemente, está helando. Los perros se están congelando. 29

Se entiende que por la magnitud de la helada, así como por la participación de un mamut y un dinosaurio, este primer acto corresponde a la era glacial, en la cual indistintamente existen numerosos ejemplares de culturas posteriores, yuxtapuestas en una sola fecha: la aparición de Moisés, de Homero, la invención del alfabeto, de la rueda, la silla, la moda, el maquillaje facial, la urbanización y la Iglesia Metodista, entre otros.

Esto no es más que la concreción de una anarquía existencial; así como esta serie de elementos se encuentran indistintamente reunidos, así el hombre está incapacitado para discernir el orden de su propia vida. Sus parámetros se encuentran igualmente distorsionados y enredados. La incertidumbre que emana del uso del anacronismo es paralela a la incertidumbre cotidiana de los Antrobus, que no saben qué ha sido de su vida, ni cuándo se les ha escapado. Su vida se encuentra perpetuada en un presente sin cauce, en un pasado remoto, ignorado y repetido hasta la aburrición, en una inanidad inmóvil, dispersa y oscura, en el amontonamiento de una historia empolvada.

Wilder dice "otro aspecto que está ante nosotros, es la aceptación de los tiempos de conflicto como la expresión externa de la incoherencia de la vida interior del hombre."³⁰

No es, pues, una casualidad que los Antrobus se en-

cuentren en un conflicto eterno, al estar siempre a punto de perecer, y que la naturaleza de su condición esté señalada por una falta de correspondencia habitual entre sus elementos. Es posible que bajo estas circunstancias ocurra un diluvio en la era atómica, tal como sucede en el segundo acto. ¿No es esto un claro ejemplo de atemporalidad?

El anacronismo es otra manifestación de la carencia de un orden lineal; no hay justificaciones lógicas dentro del desenvolvimiento de la obra; las situaciones ocurren tan arbitrariamente como para destruir el sentido total de su historia y así las causas y las consecuencias se empalman entre sí y se borran. ¿Qué ha dado lugar a qué? ¿por qué? No hay motivos, simplemente las cosas han sucedido y no conducen a nada.

Si los acontecimientos surgen sin orden ni precisión, el lugar en donde ocurren tampoco puede quedar fijo. El espacio se vuelve igualmente volátil e inaprehensible. ¿Es posible definir dónde ocurre Waiting for Godot, o Le Maître, o Comédie, o The Basement o Les Paravents?

Si llegamos a creer que los Antrobus viven en 216 Cedar St., Excélsior, New Jersey, sabremos que estamos parcialmente equivocados, ya que sí habitan dicho domicilio; sin embargo, al participar en eventos ocurridos en otros periodos, es imposible que se hayan mantenido res-

tringidos a un mismo sitio. Habitan, pues, un espacio fantasma. No debe extrañarnos, entonces, que los muros y las puertas de la casa se levanten por sí mismos, que se trasladen de un lugar a otro y luego vuelvan a acomodar la casa, para regresar al principio y así consumir el ciclo.

Corrigan dice que "Wilder inmaterializa tanto el sentido dramático del lugar y el tiempo, -no hay dónde ni cuándo- que los Antrobus viven "por un pelo."³¹

Si recordamos cuidadosamente las obras del Absurdo, podemos precisar, que sin lugar a dudas y en la medida en que sus conflictos no tienen sustento ni dirección, la dimensión espacio-temporal dramática desaparece, para que su lugar lo tome la dimensión espacio-temporal de la experiencia. Es decir que las cosas ocurren sólo frente al espectador y durante el tiempo de la representación; no hay mayores posibilidades de ubicación.

La complejidad de The Skin of Our Teeth quizá nos conduciría a lo mismo. Primero cabe ratificar; si sus situaciones se encuentran fuera de un orden propio, desubicadas, desorientadas; si se ha anulado toda precisión espacio-temporal, entonces ¿la representación es el único orden existente? ¿Está considerada de antemano, de tal modo que la obra esté condicionada por ella? ¿De qué manera funciona el tiempo de la representación; le corres-

ponde un espacio propio?

Para responder estas interrogantes, es necesario tomar en cuenta el manejo de la ruptura. Se hablará de la interrupción de las situaciones, cuyo efecto consiste en la traslación de la realidad escénica a la realidad cotidiana de los actores y el público. La ruptura o interrupción es un recurso altamente explotado, aunque sólo hasta el tercer acto llega a dominar, en forma más evidente.

Frecuentemente, nos vemos obligados a participar tanto de una inercia, como de una fugacidad. Si nos referimos a la repetitividad, ya estudiada, podemos agregar dos puntos que nos servirán de nexos para el asunto de las interrupciones. Al mismo tiempo en que los años pasan como si no transcurrieran -los Antrobus celebran su 5000 aniversario de bodas en la era de las glaciaciones así como en los tiempos de Noé; es decir, a la vez que se nos presenta un tiempo inerte, éste mismo es definitivamente fugaz. Existe una proximidad tan íntima entre una era y otra, puesto que el número de años no varía, que el tiempo se esfuma; desaparece a la vez que se paraliza.

Así sucede también respecto a las interrupciones; por un lado se inmoviliza el devenir dramático y por otro lado esto ocurre repentinamente, de tal modo que la misma esterilización -el detenimiento- es violenta, brusca, veloz; son la inercia y la fuga conjuntas.

El propósito de éstas consiste en el abandono del plano ficticio para aproximarse tanto a la realidad personal de los actores como a la realidad del público presente. Sin embargo, su diferenciación -entre lo real y lo ficticio- no puede ser total, porque a pesar de la radicalidad del cambio y a costa de ésta, las traslaciones quedan sometidas a la arbitrariedad general del marco referencial de la obra, caracterizado por una lógica onírica y febril. Así pues, la incoherencia continúa impregnando toda realidad.

Durante el tercer acto, siete actores se enferman y hay que detener la obra. Nadie sabe bien por qué se han enfermado, ni en qué estado se encuentran.

SABINA: En este momento están agonizando en el Hospital Bellevue.

ANTROBUS: Afortunadamente nos acaban de informar que pronto se recuperarán.

SABINA: Fue el "pie" de merengue de limón.

ACTORES: Fue el pescado, los tomates ³²glatados /.../ el pescado.

Si esta interrupción se ha dado para tener al público informado, su resultado es precisamente lo contrario. Quizá lo confunda más; antes no se hubiera inmiscuido en este asunto.

Después de que se solventa este problema, la situa-

ción circula de tal modo que se empieza tres veces de nuevo, para que se logre únicamente llegar a un final incierto, ya que como dice Sabina, la obra no tiene final.

Las demás rupturas son igualmente confusas, quizá no tanto por su contenido, como por el modo en que ocurren. Es decir, que en plena actuación, Sabina se rebela en contra de la obra, o la adivina se dirige al público inesperadamente, o ha ocurrido un accidente en la vida real, o los actores han empalmado al personaje consigo mismos a tal grado que es necesario detener el curso de la obra, en seco. Veamos un ejemplo de cada uno:

1. SABINA: Bueno ... este ... este es un hermoso hogar americano ... y ... este ... todos están muy contentos ... y ... este ... No puedo inventar ni una palabra para esta obra y me da mucho gusto. Odio esta obra y todo lo que dice.

2. Mientras Sabina y la adivina conversan entre sí, ésta se dirige hacia el público y dice:

Nadie escucha ¡keck! Veo un rostro entre ustedes. No lo mortificaré señalándolo, pero, escuche, puede ser usted.

3. HENRY: Es cierto. Lo siento. No sé qué me sucede. No tengo nada en contra de él personalmente. Lo respeto mucho /.../ lo admiro. Pero algo me sucede. Es como si otra vez tuviera quince años.

Estas interrupciones son sorprendidas y repentinas, sin motivación aparente -salvo en el tercer caso.

Supuestamente, la historia se detiene para dar lugar a lo espontáneo y a la improvisación, términos bajo los cuales se auspicia la relación espacio-temporal de la experiencia presente, es decir, de lo que está ocurriendo en el momento más inmediato, fuera de la obra misma y sólo mientras el espectador está ahí en la butaca; el espacio correspondiente ya no es Excélsior, ni Atlantic City, sino el mismo teatro, y ya no importa si están o no en la era de las glaciaciones; están ahí, en el momento de la representación.

De una forma u otra existe una aproximación a la realidad del espectador; sin embargo, al mencionar por primera vez la existencia de un plano ficticio y otro real, se señaló que el real no deja de ser ficticio. La razón es muy simple; en primer lugar, cada vez que los actores se rebelan como tales y no como personajes, su diferenciación no llega a colmarse, ya que se prolonga de tal modo la vivencia de una en la otra, que no es posible hacer un trazo tajante que los oponga.

En segundo lugar, la arbitrariedad con que suceden los cambios, como ya dijimos, impregna la atmósfera de la supuesta realidad del espectador con el desorden de la realidad de los infinitos Antrobus. Igualmente,

no hay una firme oposición.

Y en tercer lugar -quizá el más contundente- toda improvisación, toda invitación a la espontaneidad, a la participación total del espectador, a la traslación de la obra, a los espacios y el tiempo del espectador, forman parte de un convencionalismo impuesto por el autor, como elementos adicionales a la obra. Es decir que la ruptura entre la ficción y lo real -o sea, las circunstancias de los Antrobus y las de los espectadores, respectivamente- es igualmente ilusoria; el espectador está involucrado dentro de la realidad de la obra; su realidad forma parte de la representación y no permanece al margen de ella. Se encuentra invitado a hacer el papel de espectador; es un personaje más. Queda confinado, como se señaló en un principio, a la experiencia viva de lo absurdo, lo incoherente, lo injustificado. Siendo un personaje más, no puede dejar de participar de la caótica realidad de los Antrobus, motivo por el que Roger Rosenblatt afirma que "ésta es una obra que trata de un público que ve una obra acerca de la sobrevivencia."³⁶

Por otro lado, Burbank Rex considera que "el teatro es una ficción y exige una multiplicación de ficciones.' A través de ella y no a través del realismo cotidiano se llega a la verdad."³⁷

Wilder está inconforme ante los confinamientos del

realismo, ante su aproximación limitada a la mayor autenticidad posible, ante su superficialidad y ante su conformismo. Wilder protesta en contra de la lógica cotidiana y opta por un estilo incoherente cuyas justificaciones se encuentren en la interioridad de los instintos y la imaginación, en el inconsciente; así pretende entender una vida que de otra forma no se entiende.

¿Hemos llegado con todo esto a ubicar la realidad de The Skin of Our Teeth? ¿Es posible hallar, ahora, las coordenadas de apoyo? ¿Es atemporal, o no? ¿Qué espacio la domina? ¿Se ha conseguido con esto, justificaciones que la sostengan? Su acción, ¿cómo podría definirse?

A la serie de interrupciones externas -que van de la obra hacia afuera- puede agregársele otra de interrupciones internas; ambas provocan lo mismo -un conflicto entre las fuerzas de expulsión y las fuerzas de retención. Ocurre y no ocurre la acción; se intenta empezar la obra dos veces en el primer acto y tres veces en el tercero; luego, los diálogos nunca concluyen, y así, como en el segundo se pasa de la convención al pleito y de la playa al concurso de belleza, toda acción y todo parlamento se extravía en la inconexión y la irresolución.

¿Podríamos entonces decir que no tiene acción, ni tiempo, ni lugar; que su conflicto carece de intriga, que todo pertenece a un círculo totalmente cerrado, que

es un anti-drama anticipatorio de Ionesco?

Por un lado, Wilder quiso romper con las barreras del realismo cotidiano, por lo que destituyó de esta obra toda lógica aristotélica, y, por otro, al apoyarse en la lógica arbitraria de la imaginación, se dio cuenta de que "la pesadilla representa la desintegración moral y emocional del hombre."³⁸

Tenemos, pues, ante nosotros, un mundo perdido en la incoherencia, en la inconciencia, un mundo sin voluntad, ni propósito; un acontecer inerte. Un círculo vicioso sin ninguna posibilidad de cambio, sin ninguna continuidad sensata, condenados a la contradicción, al desorden, a la carencia de motivos y a la desesperanza.

4.3 El código de las desavenencias

No se concluye, no existe el final; el conflicto continúa y como un pulpo, se extiende sin discriminación.

Como se señaló en un principio, se ha estado siguiendo una ruta trazada por la contradicción. Respecto a The Skin of Our Teeth, han sobresalido, en primer lugar, la preservación de una vida a costa de ni siquiera vivir plenamente, y, en segundo lugar, una oposición entre las fuerzas de la acción y de la inacción, dentro de un mundo que se desdibuja a medida que se quiere localizar. Predomina la negación en la misma afirmación; está implí-

cito el contrario del sí que lo sujeta. No hay solución, no hay acuerdo; existe, en su lugar, el conflicto, lo inconcluso, la contradicción.

La organización verbal de la obra consolida la naturaleza de una existencia caracterizada por lo dicho anteriormente. The Skin of Our Teeth está determinada por un diálogo incoherente, próximo a la desavenencia que de una forma u otra nos remite al concepto del antilenguaje.

En tanto que en este caso el diálogo, la conversación, el medio de comunicación o la interlocución de los seres se desmembra en diversas líneas que chocan entre sí, sin encontrarse, podemos referirnos entonces a una no-comunicación, a un sistema de códigos improbables e indiscernibles.³⁹

Varios críticos afirman que la devaluación en el significado del lenguaje, en las obras del Absurdo, se debe a que, en vista de que el hombre ha perdido la fe en sí mismo, no puede valorar ya ni su moral, ni sus herramientas de pensamiento y comunicación. ¿Cuál es el motivo ahora, para que en The Skin of Our Teeth los parlamentos estén determinados por la irregularidad y la inconexión?

¿A qué se debe que no sólo el diálogo sino el propio pensamiento esté sometido a cambios violentos y arbitrarios tal como se ha ordenado la realidad de los Antrobus? ¿Significa esto que el lenguaje se encuentra devaluado;

a qué tipo de desorientación puede adjudicársele?

Veamos un primer ejemplo. Al principio de la obra, cuando Sabina empieza a introducirla, su monólogo se refiere a asuntos enteramente distintos, sin que exista entre ellos ninguna transición. Le es muy sencillo cambiar de tema sin previo aviso:

A la mitad de la vida, nos encontramos a la mitad de la muerte. Nunca fue dicha una palabra más cierta. Por supuesto que el Sr. Antrobus es una finísima persona, un excelente padre y marido, un pilar de la iglesia y lleva en el alma los intereses de la humanidad.

Del mismo modo en que existe una evidente distracción interna, Antrobus, presidente de los Humanos, su máximo representante, abusa de la misma, durante su discurso en la Convención:

Ayer, durante nuestro servicio conmemorativo honramos a todos nuestros amigos y parientes que ya no están con nosotros por cuestión de las heladas, los terremotos, las plagas y ... y ... [tose] diferencias de opinión. Así como nuestro obispo tan atinadamente dijo ... uh .. tan atinadamente dijo ... Creo que puedo decir, creo que puedo profetizar con total ... uh ... con total ...

Al principio Antrobus dubita por motivos de mortificación, tal como lo indica la tos; sin embargo, más ade-

lante sufre una especie de amnesia repentina que no tiene otro resultado más que mutilar su pensamiento y dejarlo en la indefinición.

Maggie, por supuesto, cuyo papel consiste en la conformidad ante todo, en la supresión de las reflexiones, en la inconciencia y en una vida automática, no se puede permitir a sí misma un pensamiento completo. De modo que, si casualmente trata de explicarle a Sabina, en el tercer acto, que no tiene sentido lamentarse de las desgracias y que, al contrario, debe uno seguir adelante, su discurso no llega a culminar, sino que así como lo combina con recuerdos de antaño y órdenes domésticas, simultáneamente, la conclusión de su moraleja consiste en ir a despertar a su hijo, quien se había quedado dormido en un sillón de la sala.

Durante el tercer acto, las horas de la noche, representadas por y representantes de grandes filósofos de la cultura occidental -al personalizarse- pronuncian también sus parlamentos, que, similarmente a los anteriores, sufren de la mutilación, la discontinuidad y el sin-sentido, se extravían y carecen de todo propósito.

Así, Spinoza a quien corresponden las 9:00 P.M., dice:

Después de que la experiencia me ha demostrado que las ocurrencias comunes de la vida cotidiana son vanas y fútiles-

Platón, las 10:00 P.M., dice:

Díme, entonces, oh, Critias
¿cómo elegirá el hombre al
gobernante que lo gobierne?
¿no ...

Sus discursos se encuentran, como vemos, desprovistos de lógica, de objetivo; su función es en sí inútil, puesto que no llegan a satisfacer ninguna intención; ¿qué sentido tiene expresarse a medias? Quizá están íntimamente relacionados con la mediocridad de la existencia; con la anarquía moral y con la desubicación física y mental de esta típica familia.

Coincidía, en cierta forma, que al igual que al hombre del Absurdo no le es legado ver, sino andar a tientas, la familia Antrobus, tal como lo indica Sabina, forma parte de una humanidad de paja, sin interioridad alguna. Probablemente la desorientación de sus discursos expresa vivamente su desquiciamiento interno; su estado fugaz de seres torpes e inconscientes que creen vivir sin que por ello vivan; creen pensar sin conformar pensamiento alguno, creen dominar un código fragmentado, discordante, deteriorado.

Quizá no sea muy numerosa la lista de los pensamientos truncados. No obstante, ha sido necesario referirnos a ellos, puesto que convienen la expresión primaria de un conflicto mayor, dado en la combinación de los parlamentos. Ahora sí, el diálogo cae en un irreparable desmem-

bramiento.

Papajewski asegura que los personajes de Wilder no hablan en voz alta para conversar, sino para escucharse a sí mismos, ya que se ha perdido la costumbre de hacerlo entre unos y otros; "el lenguaje, como el silencio, ha desaparecido frente al hombre como medio de conversación."⁴⁴

Por lo tanto, el orden de sus parlamentos consiste en un crucigrama múltiple irresuelto; se confunden entre sí los sujetos de la "conversación", el mensaje se dirige a quien no se había tomado en cuenta y, por supuesto, la respuesta resulta ajena. Es decir, el diálogo es un motivo más para el desajuste social de los individuos, que, como las piezas de algún juego, saltan indistintamente, fuera de lugar.

Veamos el siguiente ejemplo:

TELEGRAFISTA: Gracias, Sra. Antrobus. Sra. Antrobus, ¿puedo pedirle algo más? Tengo dos hijos, si el frío empeora ¿qué debo hacer?

SABINA: Creo que todos moriremos, eso es lo que creo. Un frío como éste en agosto, es justamente el fin del mundo.

SRA. ANTROBUS: No sé. Después de todo ¿qué puede hacer uno? Trata de cubrirte lo más que puedas y no dejes que tu mujer y tus niños noten que estás preocupado. ⁴⁵

El zig-zag de la conversación no tiene otra función que la de incrementar la perplejidad y el desconcierto. Responde aquel a quien no se ha dirigido, y luego, el indicado interviene gratuitamente. Existe obviamente una atemporalidad también, ya que el orden de los parlamentos no permite una participación lógica, sino una intervención esporádica a destiempo.⁴⁶ De este modo, la conversación pierde rumbo y sus piezas quedan al aire, separadas. Se anula así la posibilidad de comunicación. Surge en cambio, una desviación múltiple que no permite ver más que superficialmente la repetición de una proximidad ausente y añorada.

Aparentemente, no es un ejemplo que indique la gravedad del problema, ya que ésta radica en la frecuencia con que se reproduce la misma situación. Existe tal desavenencia en el código, que no hay diferencia entre lo falso y lo verdadero, bien puede decirse lo que sea y de cualquier forma, no se entiende nada. ¿Qué relación posible existe entre esta devaluación y el diálogo de desperdicios que el Absurdo manifiesta por medio del cliché, el monosílabo y el tartamudeo? ¿En qué medida contribuyen unos y otros a expresar el sentido actual del lenguaje? ¿A qué equivale la mutilación de los monólogos y el zig-zagueo del diálogo? ¿Coincide la técnica de Wilder con la explotación del antilenguaje que se desarrollaría diez

años después?

Por lo pronto podemos recurrir a una respuesta; a grandes rasgos, el conflicto verbal refleja el patetismo, la miseria de la condición humana.

Tan insignificante es la conversación entre los hombres, que, buscando sustituciones, pretenden comunicarse con los animales:

SRA. ANTROBUS: [Pensativa a los animales.] ¿Se acuerdan de haber oído hablar de un frío como éste en agosto? [Los animales sacuden la cabeza] ¿De sus abuelas o de alguien? [Sacuden su cabeza] ¿Qué sugieren?⁴⁷

Por lo tanto, resulta muy lógico, ahora sí, que la Convención Anual de los mamíferos, se lleve a cabo entre humanos, "alas, aletas y conchas."⁴⁸

Existen diversos aspectos de las desavenencias del lenguaje. Hemos revisado ya, las correspondientes a la mutilación del pensamiento y al desorden en la conversación, que terminan por crear un pantano verbal en donde se ahogan creyendo estar fluyendo. Sin embargo, no nos hemos referido a otras fases más, que igualmente actúan de manera directa sobre el cúmulo de contradicciones.

Veamos, en primer lugar, el desacuerdo personal entre los seres. Además de que su propia conversación se ha ido a la deriva, puesto que no tiene rumbo; los sujetos se encuentran tenazmente separados, oponiéndose, indepen

dientemente de su discordancia verbal. No comparten entre sí actitudes semejantes, sino que, por el contrario, existe entre ellos una ruptura total. Así como los hijos desobedecen continuamente a sus padres, Sabina reniega de sus patronos; Maggie y Antrobus, como pareja, tienen enormes dificultades para entenderse; Henry está contra el mundo entero. Tampoco coinciden -como actores- cuando se refieren a la enfermedad de sus colegas; Sabina -de igual modo- desmiente a Henry cuando éste habla de sí mismo. No hay manera de llegar a un acuerdo; el desorden es tanto formal como sustancial; la oposición redunda infinitamente. La conversación se convierte en un arma punzante; más allá de las heridas, no produce nada:

SABINA: Díle que la conversación sólo destrozaría sus sentimientos.⁴⁹

En segundo lugar, se emplea un lenguaje descodificado, no porque sea interpretado o asimilado, sino porque simplemente está en fricción consigo mismo; el código está desecho de antemano.⁵⁰ La pronunciación de los vocablos significa la desintegración de la idea misma; esto sugiere que también existe una gran desavenencia entre lo que se dice y lo que se quiere decir; hay una ruptura entre el propósito y la expresión del mismo. Casi podríamos decir que sus parlamentos carecen de propósito, por lo tanto, pierden significado y es así como se descodifi-

can.

Sabina repite más de cuatro veces el siguiente parlamento:

Sra. Antrobus, me gustaría entregarle mi reporte quincenal. Una muchacha como yo, puede resolver su situación en una casa donde sean lo suficientemente ricos como para tener fuego en cada cuarto, Sra. Antrobus, y una muchacha no tiene por qué cargar con la responsabilidad de toda una casa en sus hombros.⁵¹

Sin embargo, ¿qué sentido tiene si acaba por estar en desacuerdo consigo misma, sin saber bien cuál es su verdadero propósito? Su respuesta está a continuación:

Sra. Antrobus, quiero retirar lo dicho acerca de mi reporte. Sra. Antrobus, no quiero dejar una casa a la que llegan telegramas tan interesantes y me siento arrepentida de todo lo que he dicho. Sinceramente.⁵²

Respecto al contexto, la contradicción radica menos en un conflicto interno que en la expresión absurda de aquello que no definen y cuya importancia es tan frágil como el amor por los helados y los boletos para el cine.

Les ha sido negado concientizar su gravedad existencial y, a costa de su ignorancia, ésta se incrementa; cada vez insisten, sin quererlo, en su propia deshumanización y en una vida sin sentido.

El hombre sin propósitos no es humano, ¿qué sentido

tiene una vida así? ¿Es posible pensar que existe alguna meta recóndita si no hay conciencia ni convicción? ¿Qué significa una convicción para el máximo representante de los humanos, Antrobus?

Como he dicho a los reporteros del Atlantic City Herald, no niego que pocos meses antes de mi nacimiento, yo dudé entre ... este ... entre las plumas y la respiración branquial ... pero durante el último millón de años, he sido vivíparro, peludo y diafragmático.

Evidentemente, esto es una broma; George ha seleccionado un aspecto determinado por la propia naturaleza, para querer dar a entender que ha sido el resultado de un acto de libertad, de la voluntad de elegir y de la profunda capacidad de convicción. No obstante, podemos preguntar eternamente ¿qué prefirió, de qué habla?

Es imposible que seres sin voluntad, ni conciencia, seres que hablan tan sólo porque les es permitido articular vocablos, adjudiquen un significado a su lenguaje, una significación que ni su propia vida tiene.

Por lo tanto, es igualmente cierto que Antrobus es un santo y un gusano para su mujer, o igualmente útil que las horas personificadas pronuncien discursos para no aleccionar a nadie; el lenguaje les ayuda simplemente a recaer en la rutina y satisfacerse en la intrascendencia.

Hewitt dice: "/.../ Todo es aún nuevo, repentino y jocosamente incongruente /.../ lleno de indecentes farfulladas que, además de ser hilarantes en sí mismas, actúan como un comentario tetra-dimensional de lo ilógico de las experiencias del hombre."⁵⁴

Ha quedado establecido que la hilaridad es parte de las tragedias del Absurdo; que el patetismo alcanza tales grados de locura, que la risa y el horror son una sola manifestación. Ionesco dice que se debe ser grosero, que el impacto debe ser brutal. ¿Podríamos hacer coincidir el ejemplo anterior con el comentario de Hewitt y ambos con este último concepto? ¿lo jocoso sería un sinónimo de hilaridad? ¿lo indecente equivale al impacto grosero? ¿el ejemplo es lo suficientemente aterrador? Si el representante de los humanos ha optado por permanecer en un estado de simplicidad animal y, dentro del mismo, bajo condiciones ilusorias de humanismo, considero profundamente triste su situación, lastimera y -curiosamente- risible.

De este modo, Homero, rapsoda consagrado del mundo occidental, sufre una tragedia semejante. El autor lo desmitifica al convertirlo en un desmemoriado. ¿Qué ironía más grande, la de ir contra la propia virtud de Homero -la memoria! Esto sí es una grosería.

¿Qué otra cosa puede ofrecérsele a los Antrobus, después de esto? ¿Podría colocarse al padre de familia en una

situación menos apremiante que la de un discurso ahogado por el tartamudeo, la tos y los truenos de la próxima tormenta? O, en el caso de Maggie, ¿tiene la lejana posibilidad de ir más allá de una estereotipada lucidez?

Cuando, Maggie, al sentirse traicionada por su marido, arroja una botella al mar, dice lo siguiente:

/.../ No somos lo que los libros y las obras dicen que somos. No somos lo que la propaganda dice /.../ No somos lo que les han dicho y lo que creen que somos. Somos nosotras mismas.⁵⁵

No ha descubierto nada. La brillantez de su declaración no trasciende la oposición y ruptura iniciales; la interrogante perdura, mientras que ella se da por heroicamente satisfecha. Volvemos a lo mismo, a la inconciencia, la falsedad, la ceguera, la hipocresía y el conformismo. Una vida sin cauce, atrincherada en su miopía, calcada año tras año en el mismo papel. Haberman comenta:

Al eliminar los clichés del escenario, nos ofrece los clichés de la vida como una clase de verdad. En The Skin utiliza el vocabulario de las revistas baratas y de los programas de radio para expresar la vacuidad de la civilización de la que ha emergido.⁵⁶

Era necesario hallar un comentario de este tipo, ya que Wilder ha sido considerado como "el menos comprometido ideológicamente /.../ él mismo decía que no tenía ideas,

puesto que su interés vital radicaba en la experiencia, a través de la cual la idea se volvía transparente."⁵⁷

Si consideramos "el menos comprometido ideológicamente a aquel a quien los "encabezados del momento" no le eran pertinentes para su obra, o aquel que no militaba en un partido o tampoco formaba parte de ningún grupo de teatro sindicalista, entonces no hay nada que discutir. Sin embargo, queda por preguntar, en qué consiste el compromiso y qué significa tener ideas. Tanto Haberman como Stresau coinciden a primera vista; el segundo toma de boca de Wilder, que la idea se vuelve transparente a través de la experiencia y el primero asegura que utiliza la experiencia de la vida cotidiana para señalar su vacuidad. ¿Esta preocupación se divorciaría acaso de "el compromiso", significa no tener ideas, carecer de posición?

Lo Único que ha sucedido es que Wilder ha profetizado de algún modo, una nueva concepción teatral, adelantándose a su época. Su misma posición, su misma "ideología", no le permite refugiarse en las técnicas dramáticas acostumbradas. Desdeña la teoría, revalora la experiencia; simplemente encuentra en su técnica un medio más eficaz para denunciar la condición humana; un método ampliamente explotado desde 1950 hasta la fecha, cuyo valor radica en la espontaneidad, en lo novedoso, lo original, la experiencia pura, lo inmediato.

Cobra entonces alta significación, un drama de diálogos y monólogos inversos, repetidos y fragmentados; inconexos, desprovistos de propósito y contrarios a sí mismos.

4.4 La ambigüedad y el arquetipo

Hemos llegado al momento de toparnos cara a cara con nuestros semejantes. Aquellos cuyas situaciones nos han sido expuestas y a quienes hemos atisbado de soslayo -quiénes son ellos ¿son nuestros semejantes?

Jan Austell, respecto a The Skin..., nos dice: "los personajes manifiestan más semejanzas que diferencias. Pertenece al tipo de gente común y corriente."⁵⁸ A esto agrega Kuner que "los personajes /en esta obra/ son actores, todo hombre y toda mujer y la típica familia americana."⁵⁹

De golpe, entonces, y en una primera instancia, se nos insinúa que son nuestros semejantes: gente común y corriente, todo hombre y toda mujer.

Veamos ahora qué características definen a esta gente común que representan los Antrobus, pero antes recordemos que los personajes del Absurdo se distinguen más por sus rasgos de deshumanización, que por la encarnación de seres antropomórficos; más por la dificultad de su identificación y por su carácter arquetípico,⁶⁰ que por la integración de seres vivos.

En primer lugar, y remitiéndose a una cuestión retórica, Kuner nos dice que Antrobus, el nombre de la familia, es altamente significativo, puesto que por analogía equivale a "anthropos", cuya traducción del griego denota: hombre.

Hasta ahora hemos señalado ya varias veces que Antrobus es el representante de la humanidad, el presidente de la Convención Anual, por lo que, tanto su función como su nombre se encuentran íntimamente ligados. A esto podemos añadir que, sin confusión posible, George Antrobus representa simultáneamente, a Adán y a Abraham, como la cabeza de un linaje antiguo e imperecedero; es el padre de la humanidad, la fuente del conocimiento.⁶¹ Explicar ahora por qué es la fuente del conocimiento nos desviaría un poco del tema, pero para una mayor claridad, recordemos que Antrobus es el autor de múltiples inventos y casi el único. Lo que sí podemos entender muy claramente, es que es la cabeza de un linaje que ha sobrevivido a todo tipo de peligro y sigue existiendo. Es el padre de una familia que representa a la humanidad entera.

Si Antrobus representa a Adán, no sería raro que Maggie encarnara a Eva, su mujer. De este modo, Kuner y Papajewski afirman que Maggie es la mujer original, la representante de la mujer en el mundo, la madre, la guardiana del fuego; ¿no era ella acaso la única empecinada

✓
 en conservar el fuego de su casa durante la invasión de la helada?

Siendo ambos, proyección de la tradición bíblica, resulta pertinente concebir que Henry, su primogénito, sea hijo de la misma tradición.⁶² Quizás, el caso de Henry es el punto de partida más definido, por medio del cual se ha podido establecer esta genealogía, independientemente de la significación del nombre Antrobus -"anthropos"- y de las funciones que realizan, que coinciden con la interpretación dada. Esto es así, ya que en un principio, Henry mismo dice:

Se olvidaron, mamá. Sería mejor que le escribieras otra carta al director, para que les diga que he cambiado de nombre. Ahí mismo en la clase me llamaron: Caín.

Uno podría pensar que al cambiar su nombre, no tendría por qué ser Caín; sin embargo, sus actitudes refuerzan lo contrario. En primer lugar, tuvo un hermano que ha muerto; luego, continuamente hiere a su prójimo porque tiene la costumbre de lanzar piedras y, finalmente, su tendencia a la calamidad llega a tal grado que se convierte en el representante del mal en la humanidad:

SABINA: Escuchen, les estoy hablando. Henry ascendió de corporal a capitán, de mayor a general. No sé cómo decirlo pero el enemigo es Henry. Henry es el enemigo.⁶⁴

A lo que Wilder agrega en las acotaciones:

Durante la siguiente escena, Henry debe ser interpretado, no como un jovencito incomprendido o confundido, sino como la representación de un fuerte mal irreconciliado.⁶⁵

Wilder no construye personajes concretos con rasgos particulares que los distinguan como individuos, sino que opta por convertirlos en emblemas del género humano; como se nos escapan de las manos, uno tiene la sensación de que son seres incompletos. Haberman dice que "la mayoría de sus personajes deben crearse en la imaginación del espectador; son más reales cuando son imaginados que cuando son descritos. Son abstracciones a medias."⁶⁶

Por una parte, a esto se debe que las sugerencias no se vuelvan obvias y que aparezcan claramente pero astutamente también. Por lo tanto es evidente la maldad de Henry pero no es tan fácil catalogarlo como "el mal", sin dudar también que puede ser un ser social, un chico rebelde o un incomprendido. La razón por la cual existen estas posibilidades es porque Wilder juega incesantemente con la identidad de sus personajes; "no tienen solamente dos, sino cinco personalidades mientras la obra se lleva a cabo."⁶⁷

Por lo tanto se puede hacer de los Antrobus varias interpretaciones; además de la analogía anterior con los personajes bíblicos, presentan múltiples facetas, por lo que no es posible encasillarlos, en una sola instancia.

Sus actitudes cambian persistentemente y las sugerencias, por lo mismo, se diversifican. No existe una definitividad. Existe más bien, una complicidad entre la imaginación del espectador y la indefinición del autor. Veamos a Sabina, que es quien ofrece más posibilidades en este terreno -sabemos que Sabina es la sirvienta, no obstante, Maggie Antrobus comenta:

Ay, Sabina. Te conozco. Cuando el Sr. Antrobus te raptó de los montes de los Sabinos, para traerte a casa, lo hizo para insultarme.⁶⁸ Eras la nueva esposa, ¿no?

Además de haber sido su mujer alguna vez, pretende ser lo de nuevo, ya que cuando representa el papel de Miss Fairweather, Miss Atlantic City 1942, intenta seducir a Antrobus para casarse con él. A esto atribuyen Kuner y Papajewski, que Sabina también representa a Lilith, la hija tentadora de la tradición talmúdica, la Eva tentadora, la demoniaca, el mal femenino.⁶⁹ Queda para la imaginación del autor, recrearla como esposa, puesto que no tenemos otra referencia que la que Maggie nos proporciona; referencia por medio de la cual nos enteramos de un intercambio de papeles.

Si Sabina ha ocupado el lugar de su patrona, es natural que su patrona haya ocupado el suyo:

MRS. ANTROBUS: Durante un año o dos te quedabas en la cama todo el día, arreglándo-

te las uñas de los pies y de las manos /.../ y yo te lavaba tu ropa interior y te hacía consomé de pollo.⁷⁰

Quizá esto tenga algo que ver con lo que Genet desarrollaría más tarde en su obra Les Bonnes, en que una criada toma el papel de la otra y esta última toma el papel de la patrona. Se invierten los roles. Esto significa, dice Genet, que el ser humano se encuentra atrapado en un "hall" de espejos, en donde sólo ve la multiplicidad de su propia imagen.⁷¹

Si en un momento se desempeña un rol, éste puede invertirse, ya que todos no constituyen más que simples reflejos. Así, cuando Miss Fairweather trata de seducir a Antrobus, ella toma el papel de directora; es quien conduce la acción referida a la separación entre George y Maggie. No deja de darle instrucciones, así como ella las recibió de parte de Esmeralda, la adivina, quien también actuó como directora. Esto podría ser considerado como la versatilidad que cualquier individuo adquiere al responder a una u otra situación, pero de acuerdo con el criterio de Genet, esto significa que cualquiera adopta el papel de cualquier otro, ya que sólo reflejamos la multiplicidad de ángulos que proyecta una imagen, no hay nada concreto; solamente somos refracciones.

La ambigüedad es casi la norma prevaleciente. Por un lado, hemos visto que las referencias bíblicas que se

atribuyen a unos y otros constituyen abstracciones a medias. Por otro lado, nos hemos adentrado ya en lo respectivo al cambio de personalidades y, dentro del mismo, es preciso agregar que no sólo son los representantes de la tradición hebrea, ni quienes se invierten los roles entre sí, sino quienes abandonan su papel como personajes, para que entonces los Antrobus tomen el papel de los actores; ¿quién es quién? ¿quién representa a quién?

Hasta que el tercer acto tiene lugar, es cuando los Antrobus se despojan de sí mismos para hacer aparecer a los actores. Mientras tanto, solamente Sabina, quien se rebela constantemente en contra de la obra, ha estado jugando con este cambio. Continuamente, Miss Somerset asoma la cabeza y luego desaparece para que continúe Sabina. No obstante, en este último acto, los Antrobus se ven obligados a interrumpir su realidad porque los actores han proyectado tanto sus conflictos personales, que en el momento de la interpretación ya no distinguen la diferencia y esto les acarrea problemas. Una vida está inmersa en la otra y la "acción" de la obra no puede continuar así; no hay una sola historia. Esto constituye una significativa manifestación más de la ambigüedad, ya que ellos mismos no saben quiénes son ni a quién representan.

Despojarse de los Antrobus no es ningún remedio, el autoreconocimiento de los actores es excesivamente corto;

por lo mismo, no resulta satisfactorio. Sabina, que frecuentemente recurre al desdoblamiento, nunca revela nada personal más que su disgusto por la obra; los otros son interrumpidos o desmentidos a mitad de su autoanálisis; nadie traspasa las fronteras de la sugerencia; más que conocimiento, no ofrecen más que una mera insinuación de sí mismos.

Por lo tanto, no podemos exigir que los personajes sean más definidos, ni que se concreten fuera de la imaginación del espectador.

Así que si Antrobus nos presenta a las maestras de música como:

La Srta. E. Muse, la Srta. T.
Muse, la Srta. M. Muse.

aunque después no sepamos más, equivale a toda una representación semejante a la de los Antrobus, quienes son y no son, unos y otros personajes a la vez. Al margen quedan también los refugiados, los convencionalistas, la adivina, los actores suplentes, el director de escena y -entre otros- los actores principales, que apenas se presentan.

Lo mismo ocurre con los planetas, que para intervenir, no tienen quién los represente; el director de escena sugiere lo siguiente:

MR. FITZPATRICK: Damas y caballeros, los planetas son can

tantes, por supuesto no podemos reemplazarlos, así que tendrán que imaginárselos cantando en esta escena.⁷³

Queda, pues, muy claro que existe la intención de conformar los caracteres bajo el rubro de la pluralidad, bajo un número abierto de posibilidades que les permitan alcanzar una universalidad prevista.

El concepto de universalidad atañe de inmediato las palabras de Jan Austell y de Kuner; "gente común y corriente" y "todo hombre y toda mujer", respectivamente. A su vez, revisemos qué significa "común y corriente"; ¿está de acuerdo con tomar el sentido peyorativo que los absurdistas adjudicarían más tarde a la "masa uniforme"? ¿Resulta tan pesimista como el reconocimiento de la individualidad perdida en la colectividad? Sigamos conociendo a la familia Antrobus.

En primer lugar, la presentación de la familia, a cargo del anunciador y Sabina, coincide en que son una típica familia americana; el Sr. Antrobus es un "self-made man"⁷⁴, un veterano de guerra, pilar de la iglesia, la familia y la sociedad, y Maggie Antrobus, toda gracia y simpatía, es la fervorosa madre que ejerce una protección obsesiva sobre sus hijos:

ANUNCIADOR: El mismito Sr. Antrobus viene de una estirpe muy antigua y se ha abierto paso casi de la nada. Se

sabe que fue un jardinero /.../ El Sr. Antrobus es un veterano de guerras extranjeras /.../ Esta es la Sra. Antrobus, la simpática y encantadora presidenta del Club de Madres de Excélsior /.../ es una excelente costurera.⁷⁵

Sabina, más adelante, dice:

Por supuesto, el Sr. Antrobus es una finísima persona, como ustedes debían haber esperado. Ella vive sólo para sus niños /.../ ⁷⁶

Como podemos notar, tenemos ante nosotros a una ejemplar pareja, cuyos hijos, por supuesto, heredan esa cualidad.

Papajewski dice: "en The Skin... los personajes aparecen organizados como una familia, pero cuya significancia es meramente arquetípica, no juegan ningún papel sino que representan ciertas necesidades humanas: la satisfacción de los requerimientos diarios."⁷⁷

Así como ya vimos que existe un intercambio de papeles y personalidades, podemos entenderlo mejor, aunándolo con esta última nota: "no juegan ningún papel; representan los requerimientos diarios" -no son individuos con una identidad propia, con una definición. Pueden reconocerse como "cualquiera que sea"; todos caben, son arquetipos de la sociedad.⁷⁸

Por ejemplo, Antrobus es a grandes rasgos, el cien-

tífico romántico cuya capacidad inventiva se transforma por sus rasgos de bestialidad. Su carácter temperamental y compulsivo lo conduce a tratar a golpes a su hijo:

HENRY: ¡Papá, me pegaste!

ANTROBUS: Bueno, recuérdalo.
Es para que te acuerdes
del día de hoy.

Explota y agrede fácilmente, a la vez que es un hombre fino y generoso, un bienhechor de la humanidad. Contrariamente a esta fuerza está la debilidad ante su mujer. Antrobus es el tipo dominado, el soñador de sí mismo que fracasa, el autoritario, el típico jefe de familia irrespetable que la sociedad aplaude.

Su mujer, la abnegada madre obsesiva, es la típica dominante, quien disimulando prudencia, lo consigue todo. Es también la mujer práctica, la realista. La enérgica, quien mantiene en orden su hogar y vela por el descanso del "pobre" padre, ante quien los hijos guardan silencio y temor. También es la celosa exhibicionista, la chantajista y la gran conformista. Para ella no hay más realidad que la doméstica. Es el sostén de un hombre de cuya falsa imagen depende ella también.

Sabina, quien forma parte del núcleo familiar, tanto en su papel de ex-esposa, como de sirvienta y futura esposa, es igualmente, la mucama de todos los hogares: la eterna enemiga de sus patronos, la chismosa que acusa a los

hijos, la mártir de la carga que implica su trabajo y la rebelde sumisa. Es también la típica jovencita pobre que mantiene a su anciana madre. La pesimista que va en cualquier peligro la última señal de vida, pero es bella y seduce; sin embargo, nadie la ama -es una mujer frustrada.

Por lo que respecta a los hijos, éstos son los jovencitos de siempre, los desobedientes sometidos, la vergüenza y adoración de sus padres. Existe, por lo tanto, entre todos, una organización familiar que bien podría definirse como un burocratismo doméstico; una rutina infalible que define sus relaciones, sus caracteres, su criterio. Son, cada quien, la repetición oxidada de una organización sin remedio; son los herederos de una organización desahuciada.

La aproximada definición de esta familia aparenta cierta claridad; no obstante, para llegar a ella, fue necesario recorrer algunas de sus contradicciones. Los personajes del Absurdo, muy por el contrario, no ofrecen ninguna contradicción; son seres unilaterales y esquemáticos -excesivamente simples; son la encarnación de actitudes humanas, no de seres vivos. Su vida sí es contradictoria, sus rasgos personales no. Son caricaturas, no hombres; su vida enraizada en la perplejidad y las sombras, en un conflicto sin cauce, los ha deshumanizado.

Si, por lo tanto, existe una gran frontera entre los Antrobus y estos otros, entonces ¿de qué modo se puede establecer una relación? Veamos primero cómo funge aquí el antagonismo personal de cada uno.

Si atendemos a los discursos introductorios del anunciador y Sabina, nos quedará claro que son una pareja ejemplar; es decir, el arquetipo del matrimonio ideal. No obstante, sus actitudes difieren totalmente de estas descripciones; si observamos con calma en qué radica su diferencia, notaremos que también es una oposición típica. De tal modo que los Antrobus son seres esquemáticamente contradictorios. Sus rasgos personales no son más que una patente universal detallada.

De tal manera que los hemos conocido falsamente. No son nadie, no son individuos, son parte de una colectividad que los ausenta. Son seres estereotipados, masificados; reproducen modelos de conducta e imágenes ajenas, no tienen un conflicto personal; obedecen a actitudes unilaterales: las que el modelo dicta. La verdadera contradicción consiste en que son y no son. Creer entenderlos a través de su tipicidad, como seres humanos, es un error; su tipicidad los anula. El estereotipo se caracteriza, precisamente, por el impedimento de ser.

Resulta, entonces, grotesco y aterrador, encontrarlos conversando con los animales -miembros de la familia-

y disolviéndose entre los mamíferos, "las alas, las aletas y las conchas", presidiendo, el Sr. Antrobus, la convención de los humanos o la de los vertebrados, ¡qué más da!

Una vez que la guerra ha terminado, Maggie dice inocentemente, aunque sin ninguna esperanza:

Se está aclarando ... ¿Qué
Sí, podría jurar que oí a al-
guien moviéndose allá arriba.
Pero no puedo ver a nadie.
Digo que no puedo ver a nadie. ⁸⁰

El enfrentamiento cara a cara con los Antrobus, reincide en una interrogante anterior, ¿son nuestros semejantes? ¿En ellos nos reconocemos? Nosotros, como Maggie, no vemos a nadie tampoco.

Wilder ha recurrido al anacronismo, a la inversión de papeles, a la metamorfosis, a la conformación agudísima de un arquetipo de la estereotipación cegadora y así, a la desidentificación de los Antrobus. Los ha convertido en "figuras alegóricas de los Estados Unidos, la Biblia y el universo."⁸¹

De tal modo que representantes de Adán y Eva, o de la familia americana, o de la humanidad en general, son ante todo representantes de la ambigüedad, de una multiplicidad de sí mismos indiscernible, seres sin un rol que los defina.

Es decir, son el arquetipo de una incertidumbre infinita, de la interrogante eterna del hombre y el silen-

cio del mundo, como apuntó Camus. ¿Quién es Krapp, quién es "la cantante calva" -en las obras de Beckett y Ionesco, respectivamente- o quiénes son los Antrobus? Si los Antrobus son nuestros semejantes, ¿quiénes somos? ¿qué mundo vivimos? La identidad se vuelve sospechosa. Si los Antrobus son una alegoría de los Estados Unidos, la Biblia y el universo, "The Skin... es una alegoría de la tenacidad humana para sobrevivir el desastre."⁸²

Vemos a una familia aferrarse a una vida dosificada, desesperarse por no escapar de ella y al mismo tiempo ansiarla como quiera que sea; aún si esta misma les exige una deshumanización, una fragmentación crónica de su ser, su propio desconocimiento. Esto es el desastre y para tal, hacen gala de su tenacidad.

4.5 La malicia⁸³

No cabe duda de que la desgracia habitual e histórica de los Antrobus está sometida a la ridiculez; a tal grado que los críticos optan, unos, por considerarlos como criaturas que reflejan un amplio optimismo, argumentando que su sobrevivencia está condicionada por motivos humorísticos. Otros, dice Burbank Rex, opinan que "es en realidad menos optimista de lo que hacen creer la comedia y el 'teatricalismo', ya que por aferrarse a una fe, no se ha logrado nada por las catástrofes periódicas; basta sólo creer en la mejoría espiritual y no en la acción

efectiva."⁸⁴

La fe y la mejoría espiritual no deben entenderse de ningún modo como elementos de fortaleza interior, sino como estados ilusorios que complementan su vacuidad y su desamparo al incrustarlos en la necesidad de conservar una vida ociosa, de ahí que no exista la acción efectiva y que nada se haya logrado.

Sin embargo, Burbank Rex, nuevamente opina que existe una comicidad engañosa. Los incidentes están matizados por elementos inverosímiles y exagerados que desmitifican la tragedia de una sobrevivencia inútil y al mismo tiempo la recrudecen. Existe una fuerza de opuestos que vuelve hilarantes y mezquinas las situaciones.

La repetitividad y la compulsión, por ejemplo, en los alarmantes monólogos de Sabina, nos conducen hacia serios aspectos de la vida -pues insiste en una vida a medias, en una media muerte- a la vez que sugieren una actitud pueril. Sabina se sacude de desesperación, se despedaza por desahogarse; sus quejas sólo vienen a plasmarse, una sobre la otra, en un "plañiderismo" jocoso.

Así también, la casa se desbarata. Se desprenden marcos de ventanas y puertas, que más tarde se reconstruirán por sí mismas, pero que, por el momento, esta autonomía es un abuso de la perplejidad del espectador, así como de la de Sabina; si acaso existe una preocupación por

el retardo a casa del Sr. Antrobus, esto distrae efectivamente la seriedad del asunto para crear así un ambiente de inverosimilitud.

Estos momentos de confusión inicial se acentúan, para lograr un enredo interno, dentro del cual la risa y el horror quedan sutilmente enlazados. Existe un propósito evidente de seducción y rechazo que es lo que ha provocado el carácter paradójico de la obra, digamos, de su sádico optimismo.

¿No resulta acaso una burla que la magnificencia de Antrobus se pormenore por una desubicación temporal? Es decir, ¿no es absolutamente ridículo que se invente la escritura, la rueda y los números en una época en que existen la linterna eléctrica, los encendedores automáticos y el piano, y, a la vez, que todo esto corresponda a la era de las glaciaciones? ¿Qué concepto del Sr. Antrobus emana de semejante situación?

Mary Christen dice que Wilder presenta la burla y la amenaza al mismo tiempo, que reduce al ridículo todo placer, lo que marchita y agota todo esfuerzo.⁸⁵

De tal modo no tenemos más que una visión lastimera y risible del Sr. Antrobus, en una primera instancia. Se demuestra la inutilidad de su vida. Asimismo, una vez que Antrobus es descrito por el narrador o anunciador, se nos dice:

El Sr. Antrobus es un veterano de guerra y su cuerpo tiene una serie de cicatrices⁸⁶ por delante y por detrás.

¿No es ésta la imagen de un héroe destazado, similar a la de un líder sin cabeza, como el de Ionesco, en Le Maître? ¿Se trata de una broma?

Evidentemente, los Antrobus son objeto de burla y de vergüenza. Recordemos la reacción de la familia, en el momento en que los amenaza un posible diluvio, a pesar de que han sufrido ya varias veces la probabilidad de extinguirse. Aparecen unos discos en la playa, a lo que Antrobus responde:

¿Qué? Ah, la señal de alarma. Uno de esos discos negros significa mal clima y dos significan tormenta, tres significan huracán y cuatro significan el fin del mundo.⁸⁷

Mientras tanto, uno tras otro, van sumándose los discos; entonces, Maggie opta por una práctica solución:

¡Cielos! Ahorita mismo iré a comprar⁸⁸ un impermeable para todos.

Sin embargo, no son únicamente los Antrobus, cuya conducta resulta absurda e irracional, es el mundo entero; la estupidez es un mal general. Anteriormente, cuando aún estaban sometidos al frío, las opciones de la mayoría eran verdaderamente irrisionarias y carentes de sentido:

TELEGRAFISTA: Por supuesto,

no sé nada /.../ pero dicen que se está moviendo un muro de hielo desde el norte; eso dicen. No podemos comunicarnos con Boston por telégrafo y están quemando pianos en Hartford /.../

SRA. ANTROBUS: ¿Qué hace la gente al respecto?

TELEGRAFISTA: Bueno ... este⁸⁹ ... habla; la mayor parte.

Son, por lo tanto, situaciones casi imposibles. Existe una exageración tal, que además de denunciar una verdad -la inconciencia y la ineficacia de los actos- la distorsiona; Wilder satiriza a la familia Antrobus y a sus semejantes.

¿Qué puede esperarse, entonces, de un mundo en el cual los sujetos no se sostienen en sus pies, sino en sus pedazos? ¿cómo se define su realidad? ¿es inválida también?

Por lo pronto, es una realidad cuyos elementos no se corresponden entre sí, más bien, se encuentran divorciados, carecen de lógica; quienes toman por la izquierda creen haber tomado por la derecha. Es un mundo cuyas piezas quieren embonar, estando de cabeza.

Recordemos el momento en que Antrobus regresa por fin a casa:

SRA. ANTROBUS: ¡Bendito sea Dios! Es tu padre- ¡Un momento, George! Sabina, despeja la puerta, rápido. Gladys, ven aquí a que te

limpie tu cara sucia.

ANTROBUS: Abran la puerta o les arrancaré las entrañas. Voy a triturar sus cerebros contra el techo, y, que el diablo haga lo demás.

Por un lado, Maggie procura que todo esté en orden para abrir la puerta, pero contrariamente a sus intenciones, ocasiona una rabia inaudita. Así como el acto procura un bien y su resultado es un daño, los Antrobus están sometidos a una infinidad de situaciones sin sentido, ¿qué peligro existe al hablar del clima? ¿Por qué los niños no deben enterarse de ello? Nos insinúa esto, la absurda delimitación entre el mundo infantil y el de los adultos, o la valorización relativa e insignificante de su propia moralidad.

Tan insignificante es, que su dignidad queda más herida por unas medias del supermercado que por la embarazosa situación de una separación amorosa:

SRA. ANTROBUS: Y cuando nuestros niños estaban creciendo, no fue nuestro hogar lo que los protegió; no fue nuestro amor lo que los protegió, -fue esa promesa. Y cuando esa promesa se rompa, puede suceder ¡esto!

[De un manotazo, Maggie retira el impermeable quedando al descubierto las medias que Gladys lleva puestas.]

ANTROBUS: Gladys, ¿te has vuelto loca? ¿Se ha vuelto loco todo el mundo?

Obviamente, no existe ninguna correspondencia entre un asunto y otro, ¿cómo es posible que la desgracia mayor de una fidelidad traicionada se reduzca al valor de un producto fabril? Es por demás vergonzoso. Sin embargo, como efecto dramático es infaliblemente hilarante; es una verdadera estupidez que convierte la tragedia en una situación fársica; por lo tanto, la amenaza se vuelve divertida.

Igualmente, la calamidad que ha invadido a Henry para convertirlo en el representante del mal en la humanidad se caricaturiza en el momento en que vemos a Henry portar una cicatriz en la frente, en forma de C, lo cual alude inmediatamente al personaje bíblico con quien se ha establecido un paralelismo: Caín.

La obviedad nos remite de nuevo a reinos de Henry, a reinos del arquetipo del mal, como si fuera tan irrisorio. Esta ironía constituye una grosería; es casi una infamia y, sin embargo, no lo parece. Los rasgos de aparente inocencia sustentan una malicia mayor.

Goldstein comenta que "The Skin of Our Teeth es una fantasía encuadrada acerca de la historia, llena de bromas escolares más bien macabras."⁹²

Así tenemos, que, muy de acuerdo con esta concepción, la diversión favorita en la playa es el paseo en silla de ruedas; el sobrenombre "de cariño" de Antrobus, de parte

de sus colegas es: "Jorgito amaes-tra-di-to"⁹³; el 'viteo jubiloso es la respuesta al mensaje oracular de la adivina, que amenaza con la muerte, y quien, a la hora del diluvio les recomienda vengativamente:

Remen en el agua, niños -dis-
frútenlo.⁹⁴

Paulatinamente, estos momentos de comicidad y burla se van recrudeciendo hasta transformar la ironía en amargura, a medida que nos acercamos al "final" de la obra.

Todavía durante el tercer acto, nos regocijamos en algunos momentos. Por ejemplo, ahí cuando los siete actores se esfuman -en principio, dicha "epidemia" es demasiado casual y por lo mismo poco probable- y los Antrobus, ya en su carácter de actores y no de personajes, se empalman entre sí, encima del director de escena y de toda una multitud que invade el escenario súbitamente, para tratar de explicar qué ha sucedido. En cambio, logran enredar más el panorama y permanecer ante el espectador como jovencitos atolondrados y escandalosos, cuyo alboroto no sirvió para nada. Fue sólo una desbandada de ruido y contradicciones.

Otro momento más de aparente inocencia, y que, no obstante, es la transición entre el berrinche y la amargura, corresponde a aquél cuando Sabina se lamenta el fin de la guerra:

Ay, Sra. Antrobus, que Dios

me perdona, pero yo disfruté de la guerra /.../Qué g^gena que se haya terminado.

El asunto por el que se lamenta no tiene ninguna posibilidad de ser divertido. Si acaso llegamos a sonreír, esto se debe a que Sabina acaba diciendo la peor de las tonterías; es un poco el sentimiento de lástima que nos conduce a esbozar una sonrisa invisible; sería más bien un gesto indistinto, apenas gemido.

No es sino hasta la aparición de Henry cuando tenemos una proposición más definida; no es sino hasta que Henry, desesperado, agrade sin conmiseración a quienes lo escuchan. La ambigüedad inicial entre lo cómico y lo trágico se consolida en el reproche profundo y amargo que Henry -el único miembro de la familia con una individualidad menos reprimida- le hace a la humanidad. No existe en él la posibilidad que permita a su discurso conducirse hacia la broma; la probabilidad de una sonrisa es cada vez más hiriente. Henry encarna también el desprecio absoluto, el repudio. Su misma imagen resulta repugnante; Henry no puede sostenerse físicamente, se tambalea y, sin embargo, contiene una rabia sin dimensiones; una furia total. Su figura se vuelve terriblemente grotesca.

Tal es la proyección de su odio y amargura que casi todo el resto de la obra queda impregnado de éstos. Sabina, cuyo mal humor, su rebeldía y su pesimismo, había

resultado divertido y simpático, transforma también sus niveles afectivos. Condena a Henry, declara radicalmente que el odio existe porque sí, no porque guste.

HENRY: Quiero que todos me odien.

SABINA: Sí, lo has decidido como segunda opción, pero sigue siendo lo mismo.

Este pequeño diálogo forma parte de uno mayor; aquí Sabina concluye que la opción de Henry ha sido consecuencia de su relación con el mundo; no ha sido producto de ninguna decisión; es un resultado inevitable y aunque Henry pretenda elegir, está condenado a realizar esa elección y no otra. La simpatía de la Sabina temperamental da lugar a la crudeza, la agresividad y la violencia. No se recupera; al contrario, se acentúa aún más su confusión ante el mundo, su desesperanza y su egoísmo.

Quizá, las próximas dos escenas son las más contundentes y sorprendentes; ya las declaraciones de Henry y la réplica de Sabina nos han introducido a una atmósfera distinta a la que anteriormente nos habían conducido las catástrofes, que habían dotado de gran comicidad a la desgracia. Es decir, que ya empezábamos a salir de la puerilidad y la malicia escolar; sin embargo, no es sino hasta que Henry se enfrenta a su padre y éste a su mujer, cuando el lamento y la compasión se abrazan a la soledad y el horror.

Nos encontramos ahora frente a la total enemistad y la "separatidad"⁹⁷ irreparable; frente a unos seres sostenidos por su propio derrumbamiento.

HENRY: Mátame, te digo. No creas que tengo alguna relación contigo. No tengo ni padre, ni madre, ni hermanos, ni hermanas. Y no quiero ninguno. Y lo que es más no tengo a nadie conmigo y nunca lo tendré. Estoy solo y eso es todo lo que quiero; estar solo. Así que puedes matarme.

ANTROBUS: Eres la última persona que quería ver. El que estés a mi vista, seca todos mis planes y esperanzas. Ojalá estuviera en la guerra todavía, porque es más fácil combatirte que vivir contigo. La guerra es un placer, ¿me oyes? La guerra es un placer comparada con lo que se nos aproxima: querer construir tiempos de paz, contigo en medio.

Quizá sin ningún odio de por medio, pero igualmente doloroso, es el enfrentamiento entre Maggie y Antrobus. Esta última escena -la del padre y el hijo- ha agotado de una vez por todas, cualquier detestación posterior; sus niveles han llegado tan alto que han ocupado todo el espacio posible reservado para ella y por lo tanto, cualquier próxima situación carece de algún sentimiento de abominación. Entonces, ahora que Maggie y Antrobus quedan solos para reflexionar íntimamente, los invade la pusilanimidad y el abatimiento. Antrobus ha perdido el en-

tusiasmo por comenzar de nuevo; la cabeza de la humanidad no tiene más esperanzas. Está fatigado de una vida continuamente amenazada por la destrucción y eternamente defendida, a pesar de ser irremediable.

George Antrobus queda, pues, desamparado en un mundo en el que no resuena otra voz que la suya propia.⁹⁹

No obstante, sentenciado a continuar existiendo, y la humanidad también, al estar representada por él, vuelve a recurrir a todo aquello que había perdido; a los filósofos que han determinado el pensamiento occidental, creyendo encontrar así, la posibilidad de concretar cierta sabiduría y entonces recomenzar. Sin embargo, flota ahora en el ambiente una tensión mayor, una gran inquietud, el miedo existente entre la muerte y la vida; aquello que nos obliga a revolcarnos en un crónico patetismo, a cambio del horror a la nada.

Arthur Gelb dice: "Ya que vivimos suspendidos de la ansiedad, necesitamos hacer uso de lo cómico. Ninguna aseveración de la gravedad podrá ser igual a la gravedad en que vivimos."¹⁰⁰

De tal modo, esta obra, que no tiene final, no concluye fustigándonos con un intenso dolor, sino con una tenaz ironía que nos obliga a la impulsión de la risa de mente. Después de una traslación al vacío se nos conduce a la improbabilidad absoluta; la obra comienza, ente-

ramente, de nuevo; su "final", idéntico al principio, vuelve atrás una realidad "ya definida," la desbarata, y, así, la inverosimilitud, la imposibilidad, la malicia y lo absurdo nos sumergen en una fobia hilarante.

Notas y referencias

1. "He has never had much in common with the headlines of the moment." M.C. Kuner, Thornton Wilder: The Bright and The Dark, p. 72
2. Malcolm Goldstein, The Art of Thornton Wilder, p. 12-14
3. "monkeyshness", Hewitt, op. cit., p. 430
4. "/.../ changes from naturalism to symbolism, from ritual to illusion and goes back to a bare stage;" Tyron Guthrie en Alvin Kernan, The Modern American Theater, p. 159
5. "Thornton Wilder has been highly praised as an innovator /.../ In The Skin of Our Teeth, there are anticipations of such a seemingly new theatrical style as that developed by Tennessee Williams in Camino Real /.../ he seems to be writing an anti-drama in a manner anticipatory of Ionesco." ibidem, p. 53-54
6. "The Skin of Our Teeth implies in its title that /.../ man worths preserving for all its absurdity." Goldstein, op. cit., p. 118
7. SABINA: That's what it is. Seems to me like peacetime is coming along pretty fast -shoe polish!
Wilder, The Skin of Our Teeth, p. 95
8. SABINA: Everynight is the same anxiety as to whether the master will get home safely, whether he'll bring home anything to eat. In the midst of life we are in the midst of death, a truer word was never said. ibidem, p. 29
9. ANTROBUS: I can't believe it, Judge! Have we worked for nothing? Professor! Have we just failed in the whole thing?
MRS. ANTROBUS: It's certainly very strange -well, fortunately on both sides of the family we come from a very hearty stock. Doctor, I want you to meet my children. They are eating supper now. And of course I want them to meet you. ibidem,
p. 52
10. SABINA: You're a very nice man, Mr. Antrobus, but you have got on better in the world if you'd realized that do-eat-dog was the rule

in the beginning and always will be... Oh, the world's such an awful place and you know it is. I used to think something could be done about it but I know better now. I hate it." I hate it. /.../ Mr. Antrobus, don't mind what I say. I'm just an ordinary girl, you know what I mean, I'm just an ordinary girl. ibidem, p. 107-108

11. SABINA: Everybody in the world ... are just people of straw. Most people have no insides at all. ibidem, p. 78
12. ANTROBUS: He talks about an emptiness. Well, there's an emptiness in me, too. Yes -work, work, work, that's all I do. I've ceased to live. ibidem, p. 104
13. FORTUNE TELLER: But who can tell you your past, eh? Nobody! Your youth -where did it go? It slipped away while you weren't looking. While you were asleep." ibidem, p. 66
14. SABINA: That's all what we do -always beginning again! Over and over again. Always beginning again. How do we know that it'll be better than before? How do we go on pretending? ibidem, p.

99

15. HENRY: I'm not going to be a part of any peacetime of yours. I'm going a long way from here and make my own world that's fit for a man to live in. Where a man can be free and have a chance, and do what he wants to do in his own way.

ANTROBUS: Henry, let's try again.

HENRY: Try what? Living here? Speaking polite downtown to all the old men like you? Standing like a sheep at the street corner until the red light turns to green? Being a good boy and a good sheep, like all the stinking ideas you get out of your books? Oh, no. I'll make a world and I'll show you. ibidem, p. 102

16. Mary Christen, Temas Generales de Thornton Wilder, p. 78

17. HENRY: What did they care about me? The Skin ..., p. 98

18. HENRY: Fellows...what have they done for us?
 /.../ Blocked our way at every step. Kept
 everything in their own hands. And you've
 stood it. When are you going to wake up?

ibidem, p. 101

19. "Suffering is an essential mark of human existence, it accompanies man as a constant negative; It bears directly on the portrayal of death. Death appears almost in all of Wilder's works." H. Papajewski, Thornton Wilder, p. 107

20. ANTROBUS: No, you sit down. I'm tired but I'm restless. Maggie! I've lost it. I've lost it.

MRS. ANTROBUS: What, George, what have you lost?

ANTROBUS: The most important thing of all. The desire to begin again, to start building.

MRS. ANTROBUS: Well, it will come back.

ANTROBUS: I've lost it. This minute I feel like all those people dancing around the bonfire -just relief. Just the desire to settle down ...hmmmm. But during the war -in the middle of all that blood and dirt and hot and cold -everyday and everynight, I'd had moments, Maggie, when I saw things that we could do when it was over. When you're at war you think about a better life; when you're at peace you think about a more comfortable one. I've lost it. I feel sick and tired. The Skin..., p. 106

21. "Drama is directed towards the embarrassed mind, the one in perpetual adolescence. Therefore the best theater is the embarrassed play." Wilder en Roger Rosenblatt, "in: Back of The Book". New Republic, p. 31-32

22. "an arbitrarily arranged reality and dreamlike atmosphere." D. Haberman, The Plays of Thornton Wilder, p. 70

23. "Each action forms no part of a continuity, but a great end and a repetitive beginning." Papajewski, op. cit., p. 151

24. Cf. en esta tesis, El Absurdo, ref. #36

25. SABINA: Oh, oh, oh. Six o'clock and the master not home yet. Pray God nothing serious has happened to him crossing the Hudson River. The

Skin..., p. 29, 110

26. SABINA: We have to go for ages and ages yet.
The end of this play isn't written yet. ibidem,
p. 111

27. "His impatience with the confining aspects of realism and his need to move freely in space and time." Kumer, op. cit., p. 50

28. ANNOUNCER: Among these objects found today was a wedding ring, inscribed: To Eva from Adam. Genesis II:18. The ring will be restored to the owner or owners, if their credentials are satisfactory. The Skin..., p. 28

29. SABINA: Here it is the middle of August and the coldest day of the year. It's simply freezing; the dogs are sticking. ibidem, p. 31

30. "Another mode open to us is to accept a time of troubles as an outward expression of an incoherence of man's inner life /.../" Wilder en Haberman, op. cit., p. 52

31. "Wilder inmaterializes the sense of dramatic place and time -not when, not where- that The Antrobuses live in "the skin of our teeth" Corrigan, op. cit., p. 365

32. SABINA: They 're in Bellevue Hospital this very minute in agony...

ANTROBUS: Fortunately we've just heard they'll recover.

SABINA: It was the lemon meringue-pie.

ACTORS: It was the fish /.../ the canned tomatoes /.../ it was the fish. The Skin..., p. 89-90

33. SABINA: Well...uh...this is certainly a fine american home...and...uh...everybody's very happy ...and uh...I can't invent any words for this play, and I'm glad I can't. I hate this play and every word in it. ibidem, p. 32

34. FORTUNE TELLER: Nobody listens -keck! I see a face among you now -I won't embarrass him by pointing him out, but listen it may be you.
ibidem, p. 65-66

35. HENRY: It's true. I'm sorry. I don't know what comes over me. I have nothing against him personally. I respect him very much /.../ I admire him. But something comes over me. It's like I become fifteen years old again. ibidem, p. 104-

105

36. "It's a play about an audience seeing a play about survival." Rosenblatt, op. cit., p. 31-32

37. Rex Burbank, Thornton Wilder, p. 41

38. "nightmare is the representation of the disintegration of man's emotional and moral world." Haberman, op. cit., p. 70

39. Karl O. Uitti, en Teoría literaria y lingüística, explica que Roman Jakobson, al realizar sus estudios sobre las funciones del lenguaje, establece que una de ellas es la función metalingüística, y que ésta consiste en "examinar el código empleado en la comunicación." H. Beristáin, en Guía para la lectura comentada de textos literarios, amplía este concepto al afirmar que dicha función "se realiza cuando emisor y receptor comprueban si están usando el mismo código o sistema de signos, y si éste funciona." Es decir, que el código se refiere al acuerdo establecido socialmente para efectuar la comunicación entre los seres. Por lo tanto, la interlocución depende de que el código sea común a quienes la establecen. Si este sistema de signos difiere entre el emisor y el receptor, no es posible establecer un acuerdo verbal entre los mismos. La comunicación queda sujeta a elementos paralingüísticos, tales como la gesticulación, la expresión corporal u otras señales; sin embargo, si nos sujetamos a los criterios exclusivamente lingüísticos, podemos afirmar que sin un código de tal naturaleza, no hay comunicación. La improbabilidad del código en esta obra, no consiste precisamente en una diversidad de signos que le despojen toda uniformidad. El desacuerdo no existe tanto en los signos, sino en el circuito establecido; el ritmo y el orden con los que se realiza la conversación son tan ilógicos que anulan toda correspondencia en el diálogo y tal parece que cada quien respondiera a un código diferente.

40. SABINA: In the midst of life we're in the midst of death, a truer word was never said. Of course, Mr. Antrobus is a very fine man, an excellent husband and father, a pillar of the church and has all the best interests of the community at heart. The Skin..., p. 29-30

41. ANTROBUS: In our memorial service yesterday we did honor to all our friends and relatives who are no longer with us, by reason of cold, earthquakes, plagues and...and...differences of opinion. As our Bishop so ably said it... uh...so ably said...I think I can say, I think I can prophesy with complete...uh...with complete... ibidem, p. 60
42. SPINOZA: After experience had taught me that the common occurrences of the daily life are vain and futile- ibidem, p. 92
43. PLATO: Then tell me, O Critias, how will a man choose the ruler that shall rule over him? Will he not- ibidem, p. 92
44. "Language, like silence, has been lost to men as a means of conversio." Papajewski, op. cit., p. 28
45. TELEGRAPH BOY: Thank-you, Mrs. Antrobus. Mrs. Antrobus, can I ask you something else? I have two sons of my own; if the cold gets worse what should I do?
- SABINA: I think we'll all perish, that's what I think. Cold like this in August is just the end of the whole world.
- MRS. ANTROBUS: I don't know. After all, what does one do about anything? Just keep as warm as you can. And don't let your wife and children see that you're worried. ibidem, p. 39-40
46. W. A. Bennett, en Las lenguas y su enseñanza, dice lo siguiente: "La lengua de la comunidad servira como punto de referencia para todos los miembros de la comunidad que acepten tal adscripción. Sin embargo, yo también tengo interés en expresar mi personalidad. Mi lengua personal puede variar libremente dentro de los límites de aceptabilidad y referencia a una norma común de la lengua. Un alejamiento demasiado pronunciado respecto de la norma conduce a la ininteligibilidad."
- Podemos considerar que, además de los niveles lexicológicos, fonológicos o morfosintácticos, a los que evidentemente se refiere el autor, la ininteligibilidad puede darse también por un abuso de la lengua personal, respecto a la correspondencia establecida o la intervención llevada a cabo. Es decir, que el orden o momento en que se expresa la personalidad resulta pertinente para satisfacer

o frustrar el circuito establecido entre emisor y receptor. Fue Ferdinand de Saussure quien, al esquematizar la función de la lengua y el habla, en Curso de lingüística general, demostró la existencia de un circuito de retroalimentación entre los interlocutores, a través de un orden entre la emisión y la recepción de un mensaje. Si en este circuito se abusa de la lengua personal o habla, se produce obviamente un alejamiento respecto de la norma de la interlocución. De este modo no existe la retroalimentación, no hay comunicación. No hay un reconocimiento mutuo del código posible. Por este motivo, es que aparentemente el código en The Skin., es improbable, se abusa de la lengua personal. Cf. ref. #39.

47. MRS. ANTROBUS: (Thoughtful to the animals) Do you remember hearing tell of any cold like this in August? (The animals shake their heads.) From your grandmothers or anyone? (They shake their heads.) Have you any suggestions? The Skin..., p. 40

48. "the wings, the fins, the shells" ibidem, p. 59

49. SABINA: Tell her that conversation would only hurt her feelings. ibidem, p. 81

50. Helena Beristáin, op. cit., considera que "empleamos la lengua con distintos propósitos y para lograr distintos fines. Cuando queremos transmitir una información, unos datos sobre la realidad extralingüística, la lengua está orientada hacia un factor de la comunicación verbal al que llamamos referente o contexto, y su función es la referencial." En el caso de The Skin... sucede lo contrario, parece ser como si el hablante tomara como realidad extralingüística otra a la que se refiere; dicen una cosa por otra o hacen, también, una cosa por otra. W.A. Bennett, op. cit., dice que "ninguna palabra es explicable porque su tipo de referencia está definido por la interacción entre su sentido explícito, la experiencia reciente o lejana de la comunidad, la experiencia del individuo y la personalidad del hablante. También estará definido por la la identidad de la persona a quien se habla o escribe, por las circunstancias y posición social de los que toman parte en la comunicación, etc. Cada uno de nosotros tenemos acceso a más de una versión de nuestra propia lengua nativa, sin embargo, existe la lengua estándar de la comunidad." Esta lengua estándar, consiste precisamente en el establecimiento del código. Independientemente de cualquier interferencia que no permita un canal de comunicación lineal y directo, existe por encima una sujeción a lo común establecido; es decir, al acuerdo exis-

tente respecto a la "referencialidad" de la realidad extralingüística. Si esta "referencialidad" se opone al discurso emitido, existe una negación entre ambas; se anula la una por el otro y así la lengua se descodifica. Esto no debe confundirse con la función poética del lenguaje queasimismo se caracteriza por la ambigüedad y el desequilibrio frente a la norma, ya que el objetivo de la función referencial está orientado a la realidad extralingüística, mientras que la función poética se dirige al lenguaje mismo. Sabina no intenta actuar sobre el lenguaje; simplemente no sabe a qué se refiere.

51. SABINA: Mrs. Antrobus, I'd like to give my two weeks notice, Mrs. Antrobus. A girl like I can't get a situation in a home where they're rich enough to have a fire in every room, Mrs. Antrobus, and a girl don't have to carry the responsibility of the whole house in her two shoulders. The Skin..., p. 33

52. SABINA: Mrs. Antrobus, I want to take back the notice I gave you. Mrs. Antrobus, I don't want to leave a house that gets such interesting telegrams and I'm sorry ofn anything I said. I really am. ibidem, p. 39

53. ANTROBUS: As I told reporters of the Atlantic City Herald, I do not deny that a few months before my birth I hesitated between...uh... pinfeathers and gill-breathing...but for the last million years I have been viviparous, hairy and diaphragmatic. ibidem, p. 61

54. "/.../ everything is still new, sudden and amusingly incongruous /.../ full of impudent monkeyshness that, besides being hilarious in themselves act as a kind of fourth-dimensional commentary on the illogic of man's experiences." Hewitt, op. cit., p. 430

55. MAGGIE: We're not what books and plays say we are. We're not what advertisements say we are /.../ We're not what you're told and what you think we are: We are ourselves. The Skin..., p. 83

56. "By eliminating the clichés of staging, he's able to offer the clichés of life as one kind of truth. In The Skin... he used the vocabulary of cheap magazines and radio programs to express the empty civilization from where he came." Haberman, op.cit., p. 72

57. "The least committed ideologically, the most illogical /.../ he himself said that he had no ideas, his vital interest laid in the experience through which the idea became transparent." Hermann Stresau, Thornton Wilder, p. 94-95

58. "Characters display more similarities than differences, they belong to the common type people." Jan Austell, What's in A Play?, p. 94

59. "His characters in The Skin... are actors. Everyman and Everywoman and a typical american family." Kuner, op. cit., p. 34

60. Para hablar de arquetipos es necesario hacer una mínima referencia al enfoque mitológico de la crítica literaria. Este enfoque, según se explica en Wilfred Guerin et. al., Introducción a la crítica literaria, trata la relación entre el arte literario y "alguna cuerda muy profunda" de la naturaleza humana. Aquello que despierta con una fuerza casi pavorosa reacciones humanas, dramáticas y universales. Frente a la labor de este enfoque, Carl Jung realizó una crítica cuya culminación fue la definición de sus teorías sobre la inconciencia colectiva y el arquetipo. En su ensayo "Psicología y poesía", en Filosofía de la ciencia literaria, considera que el inconsciente colectivo es la estructura peculiar de las condiciones síquicas previas de la conciencia, transmitidas por herencia; es decir, que "debajo del inconsciente personal yace un inconsciente colectivo, primario, compartido por la herencia síquica de todos los miembros de la familia humana; esto es la "cuerda muy profunda" de la naturaleza humana." A partir de esta concepción, Jung trató también de explicar que los arquetipos no son ideas heredadas o pautas de pensamiento; en realidad pertenecen al dominio de las actividades de los instintos, y en ese sentido representan formas heredadas de conducta síquica. Por lo tanto, el arquetipo es un símbolo universal, el motivo o imagen, por medio del cual se expresa el inconsciente colectivo. Tomando en cuenta estas explicaciones, los personajes, entonces, al caracterizarse por rasgos arquetípicos, constituyen más bien formas o imágenes de los instintos y de la conducta síquica del hombre, que seres humanos en sí mismos. Representan ciertas actitudes, deseos o temores; "secciones" de síquis humana, antes que la conformación de individuos íntegros. Se encuentran en el mismo nivel que otros elementos arquetípicos tales como el agua, el fuego, el ciclo, las estaciones del año, los colores, ciertos animales, etc. Un claro ejemplo en esta obra, es Henry, quien representa la calamidad humana, cf. ref. #65.

61. Tanto Kuner como Papajewski opinan lo mismo. Cf. ambos op. cit., p. 83 y 68, respectivamente.

62. Recurriendo otra vez al inconsciente colectivo, es preciso señalar lo siguiente: Aunque el inconsciente colectivo es una herencia de la cual participa la humanidad entera, no es, en el mejor de los casos, hecho consciente para y por todos. Al contrario, existe una exclusividad al respecto. El gran artista, según Guerin, es el hombre que posee "la visión primordial", una sensibilidad especial para los modelos arquetípicos. Sin embargo, necesita de un material inmenso para poder expresar nadamás que aproximadamente, lo atisbado por él. Por lo tanto, si Wagner ha recurrido a la mitología nórdica; Dante, a las imágenes del purgatorio, el infierno y el cielo, y Blake, a la invención de figuras indescriptibles, no debe extrañarnos que Wilder haya recurrido a la tradición talmúdica para expresar su visión del inconsciente colectivo. Dicha visión se refiere concretamente al instinto de supervivencia del hombre -entre otros casos más particulares- expresado en la integridad de The Skin of Our Teeth, como una conducta síquica primaria, transmitida por herencia a todas las generaciones.

63. HENRY: They forgot, mama. You'd better write another letter to the principal, so that he'll tell them I've changed my name. Right out in class they called me: Cain. The Skin..., p. 42

64. SABINA: Listen, I'm telling you: Henry rose from corporal to captain, to major, to general. I don't know how to say it, but the enemy is Henry; Henry is the enemy. ibidem, p. 52

65. "C/.../Throughout the following scene, Henry is played not as a misunderstood and misguided young man, but as a representation of a strong unreconciled evil.)" ibidem, p. 101

66. "Most of his characters should be created in the audience's imagination; they're are more real when they are imagined than when they are narrated. They are half-way abstractions." Haberman, op. cit., p. 76

67. "Characters have not only two, but five personalities as the play unfolds." Goldstein, op. cit., p. 120

68. MRS. ANTROBUS: Oh, Sabina, I know you. When Mr. Antrobus raped you home from your Sabine hills, he did it to insult me. You were the new wife,

weren't you? The Skin..., p. 35

69. Cf. ref. #61

70. MRS. ANTROBUS: For a year or two you layed on your bed all day and polished your nails on your hands and feet /.../ And I washed your underclothes and I made you chicken broths. The Skin..., p. 35

71. Cf. en esta tesis El Absurdo, ref. #24

72. ANTROBUS: Miss E. Muse, Miss T. Muse, Miss M. Muse. The Skin..., p. 51

73. MR. FITZPATRICK: Ladies and gentlemen, the planets are singers. Of course, we can't replace them, so you'll have to imagine them singing in this scene. ibidem, p. 92

74. Por una parte, hemos visto que Wilder recurre a la tradición hebrea de un modo u otro, para concretar su vislumbre dentro del inconsciente colectivo. Sin embargo, su elección no ha sido meramente personal, sino que obedece a una tradición literaria específicamente norteamericana, y de este modo, se refiere tanto al hombre universal como al norteamericano. Queda claro que se refiere al primero, en la medida en que ha atisbado dentro del inconsciente colectivo y que se refiere al segundo, en tanto que el arquetipo elegido, constituye una imagen que el norteamericano ha hecho suya. Guerin, op. cit., afirma que las obras norteamericanas poseen una singularidad influida por el sueño americano, cuyo núcleo es el mito de las posibilidades edénicas en Norteamérica; por lo tanto, surge el Adán norteamericano, el héroe del nuevo mundo, el sobreviviente de una moralidad vetusta, abandonada, a la vez que de un mundo desconocido también; ahí donde el centro del sueño norteamericano es el éxito, en donde el que triunfa es el "self-made man." Así que los Antrobus constituyen un arquetipo diacrónico y sincrónico, simultáneamente; representan la sobrevivencia de la humanidad a través de la historia y desde sus inicios hasta hoy, y, representan también, el ideal de una sociedad moderna con toda su particularidad espacio/temporal.

75. ANNOUNCER: Mr. Antrobus, himself. He comes of a very old stock and has made his way up from next to nothing. It is reported that he was once a gardener /.../ Mr. Antrobus is a veteran of foreign wars /.../ This is Mrs. Antrobus

the charming and gracious president of the Excelsior's MotherClub. Mrs. Antrobus is an excellent needlewoman /.../ The Skin..., p. 28-

29.

76. SABINA: Of course, Mr. Antrobus is a very fine man, an excellent husband and father, a pillar of the church and has all the best interests of the community at heart /.../ Mrs. Antrobus is a very fine woman as you could hope to see. She lives only for her children. ibidem, p. 30

77. "In The Skin... characters appear organized as a family but whose significance is purely archetypal, they play no role but present certain human necessities: satisfaction of daily wants." Papajewski, op. cit., p. 125

78. Existe hasta el momento, una triple arquetipicidad; están conformados en la imagen de Adán y Eva, en la imagen del "héroe americano" y por último, en la imagen del hombre moderno que ha perdido su identidad, que no sabe qué rumbo elegir para dar curso a su vida y a su persona -el intercambio de papeles no proporciona gran ayuda, puesto que ninguno indica una individualidad, una integridad para quien lo desempeña; No hay posibilidades de plenitud; existe tan sólo un cúmulo de fragmentaciones en cada quien. Su humanidad está así, despedazada. Podemos concluir que la triple arquetipicidad tiene, a la vez, una doble significación; por un lado, la variabilidad del arquetipo indica una falta de unicidad o de autenticidad propia -los Antrobus no son seres únicos en sí mismos, son tan sólo una repetición, unos y otros y por lo tanto ninguno; por otro lado, la triple reiteración que atraviesa la historia de la humanidad, la sociedad moderna y la sociedad norteamericana, indica la universalidad a la que atañe el concepto de arquetipo, por lo que podemos asegurar que los Antrobus son ante todo, los representantes de una humanidad indistinta.

79. HENRY: Papa, you hit me!

ANTROBUS: Well, remember it. That's to make you remember today. The Skin..., p. 45

80. MRS. ANTROBUS: It's getting light...what? I could swear I heard someone moving about up here. But I can't see anybody. I say: I can't see anybody. ibidem, p. 93

81. Burbank, op. cit., p. 35

82; "The Skin... is an allegory upon human tenacity to survive disaster." Kernan, op. cit., p. 151

83. El propósito fundamental de este capítulo consiste en el análisis del manejo del humor y de los elementos que contribuyen al mismo. Cualquier elemento que se analice estará subordinado al manejo del humor; pueden ser: la función de situaciones específicas, el orden de los acontecimientos, la animación de los objetos, el anacronismo, la incoherencia de las actitudes y la transformación psicológica de algunos personajes, además de las obviadas, la devaluación de su moralidad y los niveles de tensión de la obra misma. Cualquier aparente insinuación de un método psicológico o moralista, es mera coincidencia. Es imposible apartarse de todo rasgo psicológico o moral, si es necesario hablar de conductas y criterios; sin embargo, el objetivo está dirigido a conjuntar sumariamente aquellos rasgos indispensables para el análisis del humor, cualesquiera que sean. Ni siquiera se pretende analizar la evolución del humor a partir de un análisis dirigido a la actitud del autor frente a la obra; es inevitable referirse a tal, pero, primordialmente, lo que interesa es hallar los elementos pertinentes para tal o cual efecto humorístico. Lo importante es distinguir el margen existente entre los extremos de una gama de efectos y reacciones, cómo se logran y qué predomina. Posiblemente, el inicio vago de un análisis respectivo a la relación entre la obra y el lector o el espectador, que, sin embargo, no fue pretendido. He tratado de mantenerme dentro de los límites internos de la obra, pero es imposible que ésta no trascienda su interioridad. Para no complicar más las cosas, se analizará lo más concretamente posible, su propio buen o mal humor, o aquél que la distinga.

84. Burbank, op. cit., p. 143-144 La palabra "teatricalismo" está definida en BOSQUEJO HISTORICO DEL TEATRO NORTEAMERICANO, en esta tesis. Cf. ref. #18

85. Mary Christen, op. cit., p. 139

86. ANNOUNCER: Mr. Antrobus is a veteran of foreign wars, and bears a number of scars, front and back. The Skin..., p. 28

87. ANTROBUS: What? Oh, that's the storm signal. One of them means bad weather; two means storm; three means hurricane, and four means the end of the world. ibidem. p. 72

88. MRS. ANTROBUS: Goodness! I'm going this very minute to buy all some raincoats. ibidem

89. TELEGRAPH BOY: Of course, I don't know anything /.../ but they say there's a wall of ice moving down from the North, that's what happened they say. We can't get Boston by telegraph, and they're burning pianos in Hartford /.../

MRS. ANTROBUS: What are people doing about it?

TELEGRAPH BOY: Well...uh...talking mostly. ibidem,

p. 37

90. MRS. ANTROBUS: God be praised! It's your father -just a minute, George! Sabina, clear the door quick. Gladys, come here while I clean your nasty face!

MR. ANTROBUS: Open the door or I'll tear your livers out. I'll smash your brains in the ceiling, and Devil take the hindmost. ibidem, p. 43

91. MRS. ANTROBUS: And when our children were growing up, it wasn't a house that protected them; and it wasn't our love that protected them -it was that promise. (With a sweep of the hand she removes the raincoat from Gladys's stockings.)

MR. ANTROBUS: Gladys! Have you gone crazy? Has everybody gone crazy? Has everybody gone crazy? ibidem, p. 82

92. "The Skin of Our Teeth is a bookish fantasia about history, full of rather bloodless schooljokes." Goldstein, op. cit., p. 127

93. COVEENERS: Do-mes-ticated, Georgie! The Skin..., p. 73

94. FORTUNE TELLER: Paddle in the water, boys -enjoy yourselves. ibidem, p. 87

95. SABINA: Oh, Mrs. Antrobus, God forgive but I enjoyed the war /.../ I'm sorry it's over. ibidem, p. 97

96. HENRY: I want everybody to hate me.

SABINA: Yes, you've decided that second's best. But it is the same thing still. ibidem, p. 98

97: "separatidad": estado de separación, según lo considera Erich Fromm, en El arte de amar.

98. HENRY: Shoot me, I tell you. You don't have to think I'm any relation of yours. I haven't got any father or any mother, or brother or sister. And I don't want any. And what's more I haven't got anybody over me; and I never will have. I'm alone, and that's all I want to be; alone. So you can shoot me.

ANTROBUS: You're the last person I wanted to see. The sight of you dries up all my plans and hopes. I wish I were back at war still, because it's easier to fight you than to live with you. War's a pleasure -do you hear me? War's a pleasure compared to what faces us now: trying to build up a peacetime with you in the middle of it.

The Skin..., p. 102-103

99. "El hombre está solo en un mundo donde no resuena otra voz que su propia voz." Wilder en Christen, op. cit., p. 108

100. "Because we live overhung by anxiety, we have to use the comic. No statement of gravity should be equal to the gravity we live." Arthur Gelb in Goldstein, op. cit., p. 152

5. Las exhuberancias del Absurdo en Camino Real

Abordar a Tennessee Williams es una empresa difícil, casi temible. La prolífica y versátil producción de este autor -nacido en 1914 y fallecido en 1982- nos ofrece posibilidades infinitas de aproximación y, simultáneamente, una perplejidad monumental ante la elección de cualquiera.

Las proposiciones dialécticas, características de sus temas, condicionan el modo mismo de abordar su obra. Referirse a ella, exige reconocer diversos estilos y géneros excluyentes entre sí. Así como una violenta tensión domina la afinidad entre el bien y el mal -puesto que el mártir y el culpable están consumados en uno solo, al condenar lo que se desea perdonar y al perdonar lo que se desea condenar¹- asimismo, Williams ha creado una obra en que el drama y la poesía son casi indiscernibles, tanto como la realidad y la locura.

Esta frenética tensión es la cuerda operante a lo largo de una trayectoria más que continua, exhaustiva; Williams es un autor exhuberante en todo sentido. Si nos referimos a la popularidad del autor, la adjetivación queda satisfecha; si nos remitimos a la continuidad cronológica de su obra, la comprobamos, ya que es reconocida desde 1928 hasta 1970, aproximadamente, sin interrupción; si recurrimos a la numeración, podemos asegurar que sobre-

pasa el centenar de obras tanto dramáticas como poéticas y prosísticas. No sin antes insistir en su furor, y en una pasión desatada sin fin, podríamos negar que Williams fue un explorador literario, exacerbadamente rebelde, irreducible a una sola tendencia.

Williams es un autor que no pudo contenerse, así que además de la evidente inmersión en los tres géneros básicos de la literatura (drama, prosa y poesía), acudió al auxilio de su autobiografía; los cuentos -la forma primitiva de su dramaturgia- son resultado de su vida cotidiana; esto lo define como un autor regionalista.

Sin embargo, Esther M. Jackson nos dice, que Williams pasa del lirismo personal a la subjetividad objetivada y de ahí adquiere cierta tendencia teológica.² Similarmente, varios críticos afirman que su obra va desde el sentimentalismo, hasta la retórica, pasando por el simbolismo y el expresionismo. La obra de Williams se desarrolló paralelamente al desenvolvimiento del Absurdo y desde 1940, cuando se llevó a cabo su primer gran estreno con Battle of Angels, se advirtió claramente su injerencia en un drama de estructura y situaciones absurdas.³ A pesar de este paralelismo, Ionesco y Beckett no fueron conocidos en los Estados Unidos, sino hasta después de la aparición de Camino Real, obra estrenada en 1953, que provocó ataques contra el autor por haber escrito algo enteramen-

te diferente a su producción anterior y a la posterior también. Sin anticiparnos a esclarecer en qué consistió esta diferencia y advirtiendo de una vez que Camino Real será analizada particularmente, sin hacer un estudio comparativo con la obra general del autor, cabe mencionar escuetamente que Williams ha sido equiparado con Jean Genet, uno de los representantes del Absurdo, por la frecuente recurrencia de ambos a los seres más marginados de la sociedad y a las situaciones más sombrías.⁴ Seres que se refugian en realidades oníricas y en estados patológicos, al escapar de un mundo hostil sostenido por la mentira y la agresión. Explota así lo fantástico, la alegoría, el surrealismo y los signos góticos y macabros.⁵ Williams mismo encuentra en su inconciencia la dimensión dentro de la cual buscará un significado; "el significado que nos traza todo rasgo y por el cual todos los seres humanos se mantienen aparte."⁶

Sus dramas, concebidos como obras desde un solo acto, hasta de tres y dieciséis, se dirigen hacia la búsqueda del significado existente en la confusión del vivir.⁷ No por eso, y coincidiendo con Wilder y con los absurdistas, Williams cae en una retórica explicativa; lo que le interesa es la escenificación; propone antes la acción que la lectura, la experiencia viva y corporal, en la que los sentidos hallarán de este modo, todos, el drama mismo deslum-

brante. "Una obra en el libro es solamente la sombra /de sí misma/ y ni siquiera una sombra discernible /afirma el propio escritor/."⁸

Por consiguiente, su lenguaje está expuesto a naturalezas diferentes: un lenguaje que se mofa, adula, explica y ruega; un lenguaje vivo, visceral en sus personajes y significativo en los elementos atmosféricos; diálogos y vocabulario altamente flexibles. El lenguaje es un color, es un latido, o una danza, un látigo revelador de las oscuridades y el quebranto de los marginados; los fugitivos y los endemoniados.⁹

"Los parlamentos /señala Donahue/ todos, cuidadosamente compuestos, no proporcionan informes sino que definen una actitud hacia la vida, presagian estados de ánimo: soledad, insensibilidad, decaimiento."¹⁰

Williams reúne, en cierto modo, elementos que pueden coincidir con el Absurdo mismo, tales como un lenguaje no retórico y en su lugar, la preferencia por la acción, o la construcción de arquetipos sociales similares a los de Genet, e inclusive la distorsión estructural propia de Camino Real. Esta obra ocupa un lugar muy especial dentro de su trayectoria general, ya que se atreve a romper radicalmente con cualquier convencionalismo y aun con su propia tradición. Sin embargo, esta revolución interna, que fue considerada un escándalo, qué significa.

Si en algo participaba del acontecimiento antiliterario europeo de los años 40, 50 y 60, inclusive, -consciente o inconscientemente- ¿se apartó del mismo por su novedoso estilo? O ¿esta novedad consistió en una aproximación más radical hacia las tendencias del Absurdo? ¿qué provocó esta extraordinaria obra respecto al irreverente mundo del anti-drama? ¿se insertó en él, lo trascendió o fue en su contra? ¿Qué alternativa nos ofrece Camino Real frente al Absurdo?

¿Con qué nueva moralidad nos toparemos; de qué modo? ¿estaremos expuestos a los impactos, a la sin-razón, a las coordenadas espacio-temporales desgarradas, a situaciones sin futuro y sin origen, a la sordomuda angustia de los seres?

5.1 El infierno

No menos que diabólicas son las condiciones de Camino Real. El hombre ha llegado a los extremos de la decadencia. Camino Real, lugar y título de la obra, constituye a la vez una condena; es aquí en donde el hombre permanecerá encerrado en jaulas de odio, culpa, soledad y muerte; se ha negado indescriptiblemente la esperanza. Quizás en esta obra se ha expresado la frustración más contundente. A estas alturas se ha perdido aliento para la compasión; la Fraternidad se ha convertido en un sinónimo de mentira y traición.

Gutman, el siniestro dueño del Hotel Siete Mares, y quien generalmente interviene para mantenerlo todo bajo el orden de la corrupción, comenta:

Sí, la palabra más peligrosa del mundo en cualquier lengua humana, es la palabra hermano. Es inflamatoria /.../ porque qué significa un hermano /.../ sino alguien a quien sacarle ventaja, ponerle trampas, engañar, malbaratarlo en los mercados.¹¹

Un hermano es un agonizante que muere de sed en el desierto, sin auxilio, asesinado, como podemos recordar cuando el sobreviviente, moribundo, busca un poco de agua.

Williams dice: "Todos estamos sentenciados de por vida a la reclusión solitaria de nuestra propia piel solitaria."¹²

La soledad es uno de tantos temas del Absurdo; el hombre aislado por la neurosis, o inmerso en un cuarto de espejos en los que se refleja su imagen sin identificar a nadie; oculto en la proliferación material; enajenado, perpetuado en el anonimato.

En Camino Real se reúne un sin fin de personas ajenas, unas a las otras, que se congregan para morir. Camino Real es un desierto en el que los extraños se acumulan unos sobre otros como en un panteón vertical.

Solamente algunos personajes -como Esmeralda, la

hija de la gitana, y Kilroy, el visitante más reciente; o Kilroy y Jacques, un fino caballero empobrecido y devaluado- llegan a aproximarse, por destellos, entre sí, no sin la amenaza de la muerte, el temor a la traición, o el resentimiento. Las dimensiones de la soledad son de tal modo exacerbadas que, como dice Don Quijote:

Cuando tantos son tan solitarios, como solitarios parecen ser, sería imperdonablemente egoísta estar solitariamente solo.

No hay lugar para el egoísmo, no existe ningún ánimo de compañía, ni se desea, ni se procura; todo acercamiento desnuda más la soledad, y así el afán de la amistad, de la fraternidad, se convierte en un refugio aterrador. Marguerite Gautier, una rica envejecida y desesperada, dice:

Oh, Jacques, estamos acostumbrados unos a otros, somos un par de halcones cautivos, encerrados en la misma jaula y por eso nos hemos acostumbrado /.../ ¿De qué estamos seguros? /.../ ¿Y a quién le podemos preguntar lo que nos atormenta? /.../ Estamos atemorizados /.../ Así que, antes y después, aunque nos hayamos herido, una y otra vez, estiramos la mano en la oscuridad de la que no podemos escapar, nos acercamos unos a otros por un poco de tranquilidad semi-comunitaria y eso es lo que se conoce por amor, en esta sección terminal del Camino que se conocía como Real. ¿Qué sentimiento

to es éste entre nosotros?
 Cuando sientes mi peso exhaus-
 to sobre tu hombro, cuando
 -cuando aprieto tu vieja cabe-
 za de halcón contra mi pecho
 ¿qué es lo que sentimos en lo
 que ha quedado de nuestro cora-
 zón? ¡Algo, sí algo, ¹⁴delicado,
 irreal, sin sangre!

Qué se puede reprochar; la miseria es un estado coti-
 diano, a quién se ha de reclamar un acto de egoísmo, de
 traición o de abandono; la fraternidad equivale a la mis-
 ma voracidad, o en todo caso al vacío comunitario. ¿Qué
 importa, por lo tanto, identificarse unos con otros, qué
 sentido tiene alcanzar salir del anonimato; ser reconoci-
 do, por quién y para quién?

La alternativa que tiene el hombre de Camino Real es
 la ociosidad, tan absurda como la que podemos observar en
La Dernière Bande de Beckett, donde Krapp, el único perso-
 naje, acaba involuntariamente por repetir incesantemente
 una cinta magnetofónica en la cual ha registrado ciertos
 episodios de su vida; proyecta una soledad irredenta, sos-
 tenida por una y otra vuelta de la cinta.

Asimismo, el Barón, radicalmente empobrecido, también,
 le da vueltas a la soledad, saca de paseo a la ausencia,
 al silencio. Aparece unos momentos -pues luego lo asesi-
 nan- y comenta:

Hace tiempo. Oh, hace tiempo
 acostumbraba a cuestionarme.
 Ahora simplemente vago. Paseo
 junto a la Fuente deseando que
 algo me siga. ¹⁵

El evidente abandono que sugiere, no expresa simplemente una falta de compañía, sino una voz sin eco que resuena; la respuesta a sus cuestionamientos es la vagancia solitaria, un mutismo alrededor, que permanece.

G. Rogoff afirma que Williams nos expone "el sentido de la futilidad jugando contra el sentido del conflicto /.../ gran parte de la sobrevivencia depende de varios "yo" en conflicto dentro de la soledad prisionera."¹⁶

Camus, a quien habíamos citado anteriormente, declara que lo absurdo consiste en la eterna pregunta del hombre y el eterno silencio del mundo.¹⁷ Podemos asegurar que el Barón se encuentra bajo tales condiciones, ¿no es, entonces, cierto lo que Rogoff comenta? Contra el sentido del conflicto, o sea, el cuestionamiento inútil, juega el sentido de la futilidad; el Barón vaga a diario, ociosamente, sin rumbo alguno.

No sólo el Barón, sino Marguerite y Jacques, o Kilroy mismo sufren de condiciones semejantes; el resto de los personajes, o bien contribuyen a un orden nefasto y repugnante por medio de la acción directa, o bien lo sostienen, como las patas a un mueble, sin noción siquiera de sus actos.

Quienesquiera que sean, seres semi-conscientes o inconscientes por completo, carecen de proyección en sus vidas: así como el silencio ocupa el lugar de la respues-

ta, el sentido de su existencia se reduce a la fatalidad contenida y a la vez continente.

Habíamos dicho que en Camino Real se permanece encerrado en jaulas de odio y muerte. Efectivamente, aquí los seres se mantienen incrustados -como Bum, el borracho, en su ventana- en su desgracia, en su vida perdida, en el destierro de sí mismos; la represión y la incomunicación dominan las fronteras circundantes. El Fugitivo, único medio para escapar de este lugar, es un avión fantasma cuya llegada es impredecible. El miedo mismo los aferra tercamente a su infortunio:

JACQUES: Has dado en el clavo. Estoy aterrado del lugar desconocido dentro o fuera de estos muros o cualquier lugar de la tierra,¹⁸ sin que estés tú conmigo.

Curiosamente, existe un enorme parecido con lo que sucede en The Skin of Our Teeth; uno de los motivos más absurdos -si no es que el más- de la vida de los Antrobus, consiste en que están empeñados en no perder una vida en la que se participa a medias, que apenas se vive. Aquí ocurre algo semejante; en primer lugar, no se sabe por qué han llegado a Camino Real, ni siquiera saben dónde están, y, sin embargo, están condenados a residir ahí; algunos por el pánico de enfrentarse a lo desconocido; otros, como Bum, porque entre la pared, el marco y él ya no existe diferencia -su estatismo y su falta de voluntad

lo han camuflageado al lugar donde se paraliza su vida- los demás, porque no les está permitido, aunque ansiosa- mente traten de escapar. Un momento de gran intensidad dramática es aquel cuando Marguerite se "desentraña" a sí misma, por la desesperación, al querer abordar el Fu- gitivo; cada paso que quiere dar equivale a una dolorosa negativa que la anuda y la sentencia a un destino infer- nal irrevocable.

No tiene ningún sentido la acción, ni la fe; la li- bertad ha quedado excluida, no significa nada, ni los in- tentos de comprensión ni la iniciativa de fuga; la deses- peración tampoco es la clave. Cuando se amenaza a Kilroy a cambiar de personalidad, pues se le exige portar un dis- fraz de payaso, siendo que él mismo se ha presentado como un hombre noble y honesto; es decir, cuando se le asigna a Kilroy una condición de hazmerreír, trata de escapar, exclamando lo siguiente:

¿Cómo me voy? ¿Por dónde, qué
camino da a la salida? /.../
¿Cuál es el mejor camino? /.../
Ya tuve suficiente con este lu-
gar. Soy libre /.../ ¡Salida,
voy para allá; Salida, voy para
allá!

¿Le ha ofrecido algo su decisión, su voluntad impe- riosa? Kilroy acaba por sentarse a llorar disfrazado de mamarracho.

La libertad ha quedado envilecida, como ha dicho G.

Serreau, refiriéndose al Absurdo.²⁰ Y remitiéndose al mismo, M. Esslin dice que el hombre está atrapado en medio de esfuerzos agotadores cuyos resultados son los mismos que los de la pasividad. El hombre, pues, se anuda en la frustración.

J. Coakley señala que en Camino Real "%../ el movimiento de la vida, de un punto a otro, ha sido rechazado, ya que la verdad ha de descubrirse solamente en /.../ una amalgama de heridas, preguntas y ninguna respuesta."²¹

¿No es éste, suficiente motivo para anegarse en el escepticismo? ¿Podría recomendársele al Barón otra alternativa que no sea el errabundeo ocioso después de que no ha habido ninguna satisfacción? El único sentido que ha de encontrarse en su existencia es una continuidad inerte de la cual no pueden escapar.

La sociedad ha sucumbido al desprecio, al dolor, a la soledad absoluta, a la mentira, a la cobardía, al mutismo; las conversaciones y la reflexión se convierten en felonía, la inquietud es un acto prohibido.

La vida en Camino Real se reduce a una injerencia casi corrosiva en el pecado capital; se solapan en la gula, la avaricia, la lujuria, la pereza, la ira, la envidia y la soberbia. Recuérdese la vida frívola de las mujeres, los placeres del Siete Mares, las majaderías lanzadas de unos a otros cuando llega el Fugitivo, las vengan

zas contra sí mismos al sentirse defraudados y el valor del tiempo de su vida, cosificado en las monedas:

GUTMAN: Mis clientes /.../ a esta hora, se incitan unos a otros /.../ caen sin querer en los cuartos públicos e intercambiando notas con costureros a la moda y sastres elegantes, cosechas de vino, peinadores, cirujanos plásticos, muchachas y jóvenes susceptibles a la oferta.²²

El amor no es más que un objeto de mercancía mendigada; cara para unos -quienes pueden disfrutarlo heladamente- e inalcanzable para otros -aquellos cuya vida se resume en los harapos y los rostros sucios y famélicos. Estos dos sectores contrastantes de la decadencia -el deslumbrante y el opaco- constituyen la totalidad del inframundo en Camino Real.

No existe el contexto adecuado para hallar la dignidad, la virtud, el amor o la justicia. En un mundo en donde la paciencia y el valor son actitudes o disposiciones inservibles, no queda lugar para las relaciones profundas y sinceras; la amistad, como ha dicho Marguerite, es un fingimiento atroz, una proximidad estorbosa, una ternura malgastada.

¿Qué es lo que puede hacerse con el corazón de un amigo?

BYRON: ¡Yo pensé que arrancarle el corazón a un hombre, de su cuerpo, era hacer algo

repugnante! ¿Qué puede uno hacer con el corazón de otro hombre?

JACQUES: ¡Puede hacerse esto con él! [Toma un trozo de pan de su mesa y desciende de la terraza] ¡Puede retorcerlo así! [Retuerce el trozo] ¡Puede rasgarlo así! [Rasga el pan en dos] ¡Lo puede aplastar bajo su pie! [Tira el pan y lo pisotea] ¡Y patearlo así! [Patea el pan fuera de la terraza] ²³

El horror forma parte de esta temible sociedad, que se rige bajo las normas del vicio, de la intriga, de la mentira, el cinismo, la corrupción, la violencia, el robo y la muerte. Es una sociedad de sanguinarios. Los habitantes de Camino Real son una casta de malditos; Camino Real es el infierno.

Aquí no existe la libertad, sino la tiranía y el orden arbitrario, cualquier agresión es injustificada, así como cualquier castigo o acusación. A fin de cuentas es un orden sadomasoquista, un recinto de dolentes y patógenos:

GUTMAN: Nuestros clientes, en el Siete Mares, sufren de extrema fatiga, todos tienen un grado o dos de fiebre. ²⁴

Acuden la rinfómana, como Marguerite; el cobarde multimillonario que esporádicamente se convierte en paralítico, el borracho, el ciego y el hambriento, el suicida y

el autoflagelado, como el Barón, quien para descansar pide una cama sin colchón, con cuerdas de mecate y con cadenas.

BYRON: ¡Existe una pasión por la declinación en este mundo!

Se vive en la decadencia, en la ruina misma. Quizá Genet es, dentro de los absurdistas, el autor más fácilmente comparable con Williams. Sus obras exaltan el mal dentro de la sociedad. En ellas el crimen, la sangre, las perversiones sexuales, la tortura, el odio, la venganza, etc., son las fuerzas conductoras del drama, de su propia vitalidad. Sin embargo, y a pesar del manejo del humor, tan radicalmente variable en cada autor, tenemos numerosos ejemplos de situaciones semejantes, en las obras del Absurdo. ¿Qué más sanguinario que la tortura y el asesinato de la chica que, al asistir a clases, le comete el profesor, en La Leçon de Ionesco? O, el infinitamente explotado tema de la traición en Pinter, o la crueldad existente en Fin de partie de Beckett, en donde los únicos dos personajes, aterrados por la soledad, han caído en la imposibilidad de separarse, uniéndose tan sólo por la agresión y la amargura; está uno en pos del otro vigilándose el dolor y la miseria. ¿Qué podemos decir del último diálogo que Henry y George sostienen en The Skin of Our Teeth; no está cargado de un odio implacable

como la conversación entre Jacques y Marguerite?

"Pocos escritores /dice un artículo de Saturday Review/ han depositado a la raza humana más abajo que el Sr. Williams. Habiendo perdido toda la fe en sí mismo, Camino Real se convierte en un mundo claudicado e irre-dento; merece el olvido."²⁶ A esto, W. Gibbs agrega: "lo que todos tienen en común es el disgusto, la culpa por sus pecados y grados variables entre el desprecio y el odio."²⁷

Creo que uno y otro comentario se complementan, se justifican y catalogan acertadamente la moralidad²⁸ imperante en esta obra. Aquí, se padece una existencia atormentada, una cárcel natural que les ha dado la vida, en la cual es imposible "tener un gran corazón" -Kilroy no puede amar a su mujer porque su gran corazón le ha propiciado una enfermedad- así que, encerrados en sí mismos, fragmentados en su interioridad y separados de los demás, puesto que no hay lugar para la hermandad, se solapan en la corrupción, la trampa y la mentira.

El valor de la vida está tabulado por el dinero; vive más tiempo quien más dinero tiene; sin embargo, el robo los circunda y pieza a pieza despojada indica uno tras otro, el minuto que les queda, la desesperación que aún les es legada.

MARGUERITE: ;La clase de de-

desesperación que sobreviene aún después de que la desesperación se ha desgastado por el uso continuo!²⁹

"Fuera de la angustia personal no existe ninguna moralidad /comenta Tischler/.³⁰

La angustia trasciende más allá de la vida, por lo tanto, la muerte tampoco ofrece ningún consuelo; es cierto que la única garantía que tienen es morir, por eso Byron se suicida y por eso el rico es despojado de sus bienes. Y así, aunque la muerte los circunda a diario, pues continuamente los barrenderos deambulan anunciándola con su silbido y los asesinatos se multiplican sin sosiego, ésta es aterradora. No es un consuelo, porque la condena a la cual están subyugados se traslada; Kilroy está sentenciado a seguir muriendo, su desesperación es casi eterna, pareciera ser que la muerte no es el fin de la vida, sino la infinitud del infortunio y lo siniestro.

La muerte, nos explica Esslin, es un elemento común en las obras del Absurdo -el hombre se encuentra esperando entre el nacimiento y la muerte, hundiéndose en ella o escapándosele.

Decíamos que Camino Real es un panteón en el que "los extraños, los desplazados"³¹ -como llama al hombre, Camus- se acumulan unos sobre otros para morir. Se encuentran desde siempre desahuciados y aún ya muertos, a seguir muriendo. El infierno continúa más allá de una

existencia apenas viva; la muerte, su destino, es también infernal.

Pobres y ricos están sentenciados a un mismo final; llegan para ser asesinados o para padecer una nostalgia de vida, una ociosidad determinada por la llegada de los barrenderos, que recogerán sus cuerpos inermes; se sumergen en una vida mortal y se horrorizan ante las amenazas de defunción; quisieran huir del momento del que no van a escapar, y del que parcialmente participan al no vivir plenamente, al hundirse en la muerte prematura de una vida inútil y vacía.

5.2 Los indómitos

Al hablar de una infinitud y no de un fin, que constituye la muerte, aquellos que han padecido una u otra existencia, no pueden escaparse de una eternidad en sí mismos.

Referirnos a los visitantes -visitantes porque tan sólo llegan a morir- de Camino Real, por medio del término "los indómitos" obedece básicamente a dos motivos; uno, que por las condiciones infernales en que se hallan, su desgracia es irremediable y, en tanto que se prolonga en su muerte, son los portadores de un mal indomable; y dos, que al ser los portadores de un mal indomable, encarnan la malignidad en sí mismos; son la imagen del infortunio, del daño, de la calamidad; son los representantes

de aquello que no tiene perdón; son, pues, los indómitos, sean víctimas o verdugos, el mal en ellos es irrefrenable.³²

Martin Esslin señala que los personajes de Beckett son la mera encarnación de actitudes humanas, similar a la personificación del vicio y la virtud en la Edad Media.³³

Independientemente de que no sólo Beckett utilizó este mismo recurso -ya que Ionesco, en Rhinocéros, encarna el conformismo humano en la personificación de animales grotescos, y Adamov, en La Parodie, encarna en un maniquí, Lili, la carencia de criterios y valores- Tennessee Williams acaba por deshumanizar a los personajes de Camino Real volviéndolos los portadores, más que de virtudes, de vicios.³⁴

John Gassner dice que "en Camino Real, los personajes se han escapado del mundo infernal de su imaginación."³⁵ A lo que Mary Tischler agrega que "sus personajes son típicos casos freudianos; sus acciones surgen de la historia y de la obsesión."³⁶

Parten, pues, de un inframundo determinado por la vida moderna; los vicios que encarnan manifiestan concretamente la patología de la actualidad.

Mr. Gutman, el narrador omnisciente³⁷, es el representante de la represión; es el cacique, la máxima auto-

ridad, quien todo lo vigila. Es el dueño del Hotel Siete Mares, es el dueño del dinero y del poder; es el cínico caballero, el indolente y cruel:

LADY MULLIGAN: ¡Caray! ¿Se da usted cuenta? No entiendo por qué permite que esa gente permanezca aquí.

GUTMAN: Ellos pagan el mismo precio de admisión que ustedes.

LADY MULLIGAN: ¿Qué precio es ése?

GUTMAN: ¡La desesperación!
¡Aquí con dinero! (Señala el Siete Mares) ¡Allá sin dinero! (señala el otro lado.)
38

Con un despotismo semejante decide también la hora de vida y muerte de cualquiera; sus paseos ceremoniosos desde lo alto de su terraza constituyen una constante custodia sigilosa. Es un sinvergüenza, adorador de la corrupción y del dinero.

A su lado, la gitana, A. Ratt, la madrecita, el usurero, policías y vigilantes refuerzan el poder de Gutman. Una misma obsesión los une a todos: la destrucción, el mal. Existe en ellos el factor común de la brutalidad.

La gitana es igualmente cínica y mordaz; es una tirana, una sanguinaria. Es supuestamente una visionaria cuyas revelaciones toman el sentido de la procacidad, la mentira o el cinismo. A su lado tiene subyugados a su hija y a su cuidador -alguien totalmente sometido a su

voluntad.

Cuando su hija, Esmeralda, intenta rebelarse, ella responde:

Dáale una bofetada, ³⁹Nana, se está sobrepasando.

Con una crueldad similar aunque meramente psicológica, tortura y burla a Kilroy; al ofrecerle un cigarro, le dice:

Vamos, complácese. No vas a perder nada que no esté perdido. ⁴⁰

Esto corresponde a la escena en que Kilroy será sometido a un temible interrogatorio y a un suplicio sexual, momentos antes de su muerte. Ahí mismo la gitana deja al descubierto la naturaleza de sus actos:

KILROY: Tu sentido del humor es maravilloso, pero ¿qué pasó con mi cambio, mamacita?

GITANA: ¿De qué cambio hablas?

KILROY: ¿Has perdido la cabeza? El cambio de ese billete de a diez que fuiste a conseguir a Walgreen.

GITANA: Ahhhh-

KILROY: Ah, ¿qué?

GITANA: Cinco por el trabajo, un dólar por impuesto de lujo, dos por la casa y dos por el servicio ¡son diez! ¿no te había dicho?

KILROY: ¿Qué clase de trato es éste?

GITANA: (Sacando la pistola.)
¡Un trato escabroso, nene! ⁴¹

A. Ratt, quien rara vez interviene, insiste por su parte, en un mismo asunto; anuncia el peligro de la noche, a cambio del cual ofrece los "placeres" de los rincones inmundos y repugnantes de su miserable y desolado hotel, The Ritz Men Only. A su vez, el usurero, cuya profesión lo indica, es un codicioso, un abusivo, un depredador, la imagen de la voracidad. Por último, ¿qué más temible también que la madrecita; aquella cuyas dulzura y sobreprotección arrullan la muerte en sus brazos? A cada moribundo que abraza, lo adopta como hijo:

LA MADRECITA: Este fue tu
hijo, ⁴²América -y ahora es
mío.

¿No es pues, una engendradora -la madre- de la muerte? Recordemos que Esslin señalaba que en el Absurdo el hombre se encuentra esperando entre el nacimiento y la muerte. Aquí ambos están unidos en el maternalismo.

Cada uno de ellos representa diversas manifestaciones del mal y otras más encarnará la muchedumbre que -como nubes de polillas- pulula alrededor. Por ejemplo, Los Mulligan -los exquisitos ridículos- refuerzan una decencia envilecida y desprecian a cualquiera que no lo fortalezca su dinero; Prudence y Olympe, por su lado, son un par de intrigantes envidiosas; Abdullah -el hijo de la gitana- es un hombre lascivo, un codicioso, y la niñera, Finalmente, es una sombra, alguien sin poder ni li-

bertad.

Más que de virtudes, son portadores de vicios, como se indicó anteriormente; no sólo su profesión -recuérdese la del usurero- sino sus actitudes lo demuestran; además ¿qué otra alternativa ofrecería una sociedad de miembros ajenos unos a los otros que se reúnen a morir y cuya moralidad⁴³ está marcada por el odio y la "separatidad", por la soledad y la muerte, y finalmente, por la angustia y el dolor?

Kilroy, nos dice Signi Falk, representa al "hombre contemporáneo en pugna /...Williams/ intentó dar un significado universal a las experiencias de este solitario desadaptado, atrapado en un mundo surrealista de la decadencia."⁴⁴

Kilroy, a quien la crítica le ha atribuido el papel de protagonista -ya que de algún modo circula una pequeña historia de sí mismo que los otros carecen, que le proporciona cierta precisión y que a fin de cuentas lo constituye como alguien más original, más extraño a este terrible mundo- se autodefine como un hombre virtuoso:

Apenas me he bajado de la lancha /.../ No pude hacerles entender que estaba enfermo.
-También tengo mal el corazón /.../; Toque mi pecho! /.../
Tengo en mi pecho un corazón tan grande como la cabeza de un niño /.../ Los médicos /.../ me dijeron que renunciara al licor, al cigarro y ¡al sexo!

/.../ todo se echó a perder cuando tanto ella como yo temíamos que un beso apasionado ;me causaría la muerte! -Así que una noche mientras dormía le dejé una carta de despedida.

A pesar de que su papel de víctima -ya que una y otra vez se encuentra amenazado de muerte y finalmente, su destino lo ha llevado a Camino Real- lo hace partícipe de la malignidad, pues su desesperación y sufrimiento lo abaten, procura insistentemente conservar su honestidad, la claridad de su conciencia y su lejano amor por su mujer, y ahora, el que cercanamente siente, por Esmeralda. Intenta resguardar su corazón aún después de muerto y sólo darlo por amor. Kilroy es la imagen de la ingenuidad, puesto que aun en la desesperanza y la desesperación se mantiene arhelante y luchador.

Es un ser noble y al mismo tiempo un condenado; no tiene salvación; lo indómito en él coincide con los demás; no tienen perdón, son seres desgraciados eternamente.⁴⁶

Barton L. Wimble señala que "esta obra es una colección de tipos."⁴⁷ Habíamos visto que precisamente la infinitud de su calamidad era lo que los tipificaba, la imposibilidad de una transformación en sus vidas, los volvía indómitos del mal. Sin embargo, Williams acude a dos recursos más, que reinciden en la tipificación de estos personajes; uno, la multiplicidad -hay más de sesenta

personajes- que por sí misma no ofrece más que una participación superficial, ocasional, por medio de la cual el personaje no tiene la posibilidad de desenvolverse; se asoma apenas y desaparece para dar lugar a los otros.

De este modo, llegamos a saber que el Barón es una más de las víctimas de la desolación y el desamparo; la culpa y el castigo determinan su futuro:

EL BARÓN: Los ojos son las
ventanas del alma, y los
tuyos son demasiado genti-
les para alguien, que como
yo, tiene mucho que purgar.⁴⁸

No obstante ¿sabemos algo más? Solamente nos enteramos --según él mismo indica- de que vive en el silencio y el abandono. Minutos después lo asesinan.

Con Esmeralda sucede algo semejante, pero más contradictorio; por un lado, es la muchacha rebelde que rompe con la tradición de su madre --la gitana- al hacer su voluntad, pero, por otro lado, es aún una niña, que aunque burlona e hiriente, la domina su madre. Encarna, de tal modo, la imagen de la sublevación subyugada. Aunque su dolor no sea un sentimiento patente, es también un ser frustrado, puesto que acaba sometiéndose a su madre, la fuerza contra la cual se había rebelado. No debe considerarse esto como un conflicto mayor; la contradicción es plana, obvia, y el personaje no padece su situación, sólo la representa.

No hay tiempo ni espacio para que la coyuntura de estos seres se extienda o profundice. Por eso se considera que Kilroy es el protagonista; observamos en él un transcurso de su desesperación y de su fracaso final, un poco más continuadamente que en otros.

El segundo recurso al que acude Williams consiste en que toma de la historia de la literatura, personajes ampliamente conocidos para integrarlos a la multitud de Camino Real, por lo que Donahue señala que "su caracterización es débil /.../ ya tenían nombre y reputación desde sus anteriores papeles /.../"⁴⁹

Estos personajes son Don Quijote, Sancho Panza, Lord Byron, Jacques Casanova, Marguerite Gautier, Prudence y Eva. A excepción de Jacques y Marguerite, la presencia de los otros es efímera; Sancho y Don Quijote, quienes expresan marcadamente una oposición entre la cobardía y el arrojo, respectivamente, aparecen, uno, al principio nada más y el otro, al principio y al final, exclusivamente. Eva, desnuda, surge un instante, en el cuadro número trece, encarnando la tentación en su desnudez. Por último, Lord Byron, a quien sólo en una ocasión vemos también, para despedirse y morir, insiste en la imagen del héroe byroniano: el horror bañado de nobleza y belleza; una finísima maldad y la hermosura unidas.

Inmediatamente después de que ha relatado procazmen-

te la muerte de Shelley, declara:

Eso es muy cierto, señor.
 Pero la vocación de un poeta,
 que era mi vocación, consiste
 en influir el corazón de un
 modo más gentil que el que
 usted acaba de señalar en su
 pedazo de pan. Él ha de puri-
 ficarlo y elevarlo por encima
 de su nivel ordinario. 50

Al mismo tiempo que este discurso manifiesta el rechazo de una sociedad materialista e indigna, por lo cual decide morir, su exaltación ante la descarnización de Shelley indica una clara intersección entre el heroísmo y la perversión.

Respecto a los otros dos, Casanova y Marguerite, resta decir que habiendo sido los representantes de la seducción y la sexualidad, son, partiendo de esto mismo, seres profundamente decadentes, humillados una y otra vez; uno por su pobreza financiera y la otra por su salud y su vejez. Ambos unidos en el desengaño y en el abandono, ambos compartiendo con Kilroy sus falsas ilusiones sin consuelo. Podría considerárseles medianamente nobles, en la medida en que son las víctimas, al lado de Kilroy y el Barón -y quizá el sobreviviente, también- de un orden de vida repulsivo, dantesco y necrófilo; víctimas que queriendo escapar se embrollan angustiosamente en un patetismo irrefrenable; sus ideales y su confrontación con la verdad son una manifestación de su dignidad,

pero las condiciones de su vida son lamentables e ignominiosas. Gutman opina lo siguiente, respecto a Marguerite:

Ah, ésa es la música de otra leyenda, una que todos conocemos, la leyenda de la puta sentimental, la cortesana que cometió el error de amar. Pero ahora ustedes la ven entrar a esta plaza no como ella era cuando quemaba con una fiebre que iluminaba delicadamente París, sino transformada, sí, ¡apagada como las linternas y las leyendas se apagan al encenderse de día.

Corrigan dice: "lo que la obra gana en humanidad, lo pierde en su fuerza trágica; el Absurdo se rebela, entonces, contra la plausibilidad psicológica."⁵²

Esta aseveración podría aplicarse también a Camino Real; los niveles de la fuerza trágica se estudiarán posteriormente, pero por el momento es necesario insistir en que no nos topamos con seres humanos.

En primer lugar, se ha señalado que encarnan actitudes humanas, sin conformar una humanidad; su conflicto ni progresa, ni se consuma, por lo tanto no puede haber un desenvolvimiento psicológico, sino un estancamiento. La coyuntura se detiene, en el caso de los que desaparecen y continúa sin fin, en quienes -a pesar de morir, como Kilroy- permanecen. Por lo tanto, no son seres azotados por la disyuntiva, sino el azote mismo de ésta. Son la imagen de la situación o la condición en que se encuen-

tran. Más que víctimas son la victimización de sí mismos. Insistamos, esta fijeza los tipifica y los deshumaniza.

Parte de lo absurdo, expresado en las obras de Ionesco, Pinter, Beckett, etc., consiste en exponernos una vida sin propósitos, seres sin voluntad, humanos cuya humanidad ha sido trasgredida por el escepticismo, la soledad, la falta de libertad, la desesperanza y una gran ansiedad insatisfecha.

En Camino Real los seres han perdido la noción de sí mismos, "no saben dónde están, cómo llegaron, cuándo, etc."⁵³ No saben tampoco cómo escapar, ya que han perdido el derecho de hacerlo, se encuentran condenados; por lo tanto ¿qué significan su voluntad y sus propósitos? Se anulan en sí mismos al no participar de la libertad. El único valor establecido está medido por el dinero, su moralidad ya no se considera respecto a su humanidad, sino respecto a la desintegración de la misma.

El orden dominante es el de la arbitrariedad y la tiranía, no existen ni justificaciones ni motivos para su vida o su muerte; por lo mismo, virtudes tales como la confianza, la perseverancia, la paciencia y la ilusión se refugian en la frivolidad y la mentira, valores falsos que no aseguran más que la persistencia del dolor y una angustia maldita.

Es de tal modo ínfima su condición, que al morir, los recogen los barrenderos, tal como si fueran basura, o se convierten en objetos de mercancía cuya ganancia va directo al incremento de las fuerzas de represión:

JACQUES: /.../el "tieso" es conducido directamente al laboratorio. Y ahí el individuo se convierte en un miembro sin distinción, de una sociedad colectivista. Los componentes químicos se separan y se vierten en tinajas que contienen los elementos correspondientes a muchos otros. Si cualquiera de sus órganos vitales o si sus partes son únicas en tamaño y estructura, se ponen en exhibición en botellas que contienen /.../ formaldehído. Se cobra la entrada a este museo. Las ganancias proceden directamente a la manutención⁵⁴ de la policía militar.

Tienen tan poco que perder que se orillan a la humillación; Kilroy ofrece realizar trabajos forzados, Jacques es objeto de burla de unos y otros. Abdullah, como un perro rabioso, saliva excitadamente frente al dinero; Marguerite se arrastra en su desesperación hacia la salida, sin importarle manifestar la degradación en que se encuentra, y finalmente, los oficiales están condicionados a actuar brutalmente, así como la humanidad de Kilroy se reduce a la personificación de un felino;

ESMERALDA: Aléjate, gato.

KILROY: No soy ningún gato.
Soy el héroe elegido en la
gran Fiesta, Kilroy /.../

ESMERALDA: Véte, gato. Déja-
me soñar con el héroe ele-
gido.⁵⁵

Un poco antes, la gitana le había dicho a Kilroy:

No te hagas tonto. Todos so-
mos conejillos de indias en
el laboratorio de Dios. La
humanidad es solamente un
trabajo en progreso.⁵⁶

Con esto se confirma que las criaturas de Camino
Real no representan a la humanidad, sino lo monstruoso
que hay en ella.

Por lo tanto, la aseveración de Lois Zamora encuen-
tra cabida precisa en estos momentos: "Tennessee Williams
se provee de elementos grotescos, decadentes, personajes
distorsionados física y psicológicamente."⁵⁷

Efectivamente, además de la lamentable condición
moral en la que se encuentran, la manifestación física
de su deterioro apuntala más incisivamente su viciosa
existencia.

Tenemos, pues, una atmósfera plagada de enfermos,
ciegos y andrajosos; los mendigos que sedientos y ham-
brientos deambulan moribundos; así el sobreviviente ago-
niza abandonado como

un perro paria en un pueblo
muerto de hambre.⁵⁸

Existen diversos seres mutilados. Se acompañan en-

tre sí los alcohólicos, las prostitutas, los jorobados, los maniáticos, los locos, los merolicos vendedores de baratijas y los ladrones. Gente sucia y apestosa. Así se conjuga una muchedumbre que, integrada a la desmoralización de una sociedad en la cual el elemento humano ha sido aniquilado, hace brotar sin timidez la realidad grotesca y miserable que soportan, y a la cual están condenados.

La humanidad se desmorona en su pobreza moral, en su fracaso ante sus ideales, en su desconsuelo y su amargura, tanto como en la deformidad de los seres, en su apariencia repugnante y en la mutilación física. Quedan los restos inconexos y extraviados de una humanidad frustrada.

Así como una muchedumbre indistinta está constituida por los seres arriba señalados, aquéllos que sobresalen de este conglomerado, como Marguerite -quien extenuada se convierte en un guiñapo- también sufren distorsiones físicas; recuérdese que Casanova ha perdido su virilidad, así como Kilroy es el hombre de los ojos de pescado muerto.⁵⁹

En las obras del Absurdo, aparecen seres sin cabeza, mudos, muertos que hablan, seres de tres narices, o aquéllos cuyo tamaño aumenta hasta asfixiar el espacio.⁶⁰

Por otra parte, otro aspecto de su condición infra-

humana coincide con lo que M. Esslin dice: "Los motivos y acciones de los personajes quedan ampliamente incomprendibles. Están deshumanizados -por lo tanto no pueden identificarse."⁶¹

En el capítulo referente a The Skin of Our Teeth, se había señalado que la arquetipicidad de sus criaturas no era ninguna garantía para su distinción, ya que encarnaban también, actitudes y no seres humanos. A esto se agregaban cambios de personalidad, y su entrada y salida de personaje a actor, por medio de lo cual acabábamos por no identificarlos.

Aquí los indómitos nos conducen a la misma situación; la niñera, por ejemplo, es un hombre disfrazado de mujer⁶², la multitud ofusca toda distinción, voces extraviadas surgen alrededor, los médicos y los barrenderos son figuras fantasmales, a Kilroy y al Barón los metamorfosean por medio de cambios de ropa; cuando Kilroy muere, unos conocen su cuerpo mientras que otros desconocen su alma. Además unos se mimetizan a otros y finalmente, cada uno conforma su propia negación al no gozar de libertad y así, no poder hacer nada por sí mismos.

Puede reconocérseles una arquetipicidad, son la imagen de la degradación, pero ¿significa esto una identificación personal? Evidentemente, no. Al carecer de una moralidad humanista, al estar desintegrados, dejan de ser

individuos o personas⁶³, al estar mutilados y contrachos, también carecen de rasgos de integridad; al formar parte de un conglomerado en el que se participa de soslayo, se mantienen en el rango de los desconocidos; al encarnar solamente ciertas condiciones humanas, el vicio -por así reunirlos- contra la virtud, y al constituir personajes tipificados por sus papeles ampliamente conocidos en la historia de la literatura, no se nos ofrece ninguna compenetración psicológica, como lo hacía notar Corrigan en páginas anteriores.

Por lo tanto, la indocilidad de estas criaturas abarca una gran extensión. Son indómitos en su indistinción, indómitos en su deformación, indómitos en su deshumanización. Son los representantes irrefrenables del mal, de su propia mutilación y monstruosidad. Son, finalmente, los condenados, la imagen de lo indomable.

5.3 La realidad fugitiva

Si Camino Real es el infierno, ¿podríamos decir que es un lugar preciso, y determinar qué ocurre ahí? O, por el contrario, así como la tipicidad de sus personajes conduce a una desidentificación, ¿las características de este lugar culminan en la fugacidad?

Revisemos qué ocurre, dónde y cuándo; ¿es posible delimitar la ubicación de la obra?⁶⁴

En la primera parte de este capítulo, se había dicho

que Camino Real era el lugar y el título de la obra. Por este motivo, la organización de Camino Real -una avenida y un drama- está sujeta a dos consideraciones, en una primera instancia. Si tomamos en cuenta que es una avenida, las situaciones se distribuyen a lo largo de dieciséis calles o cuadras; si consideramos simplemente que es una obra de teatro, también se llevará a cabo en dieciséis secciones o cuadros. Finalmente, las partes son las mismas, y sin embargo corresponden a diferentes concepciones; son las cuadras de una avenida o los cuadros de una composición dramática; ambos, no obstante, son una misma cosa; las partes integrantes de una obra y una avenida, simultáneamente.

Esta yuxtaposición inicial determinará el complicado desenvolvimiento de los acontecimientos, tanto en tiempo como en espacio y acción.

El mismo narrador no logra especificar en dónde ocurrirán los próximos eventos; desde un principio, declara:

(La plaza se deja ver esporádicamente por esta luz. Pertenece a algún puerto tropical que tiene una semejanza confusa, pero de alguna forma armónica, con aquellos puertos generalmente esparcidos, como Tánger, La Habana, Veracruz, Casablanca, Shanghai, Nueva Orleans.)⁶⁵

De algún modo, se define la arquitectura del lugar, en tanto que se indica cómo está distribuida la plaza;

la zona de los ricos frente a la de los pobres, y en ésta, los múltiples pequeños comercios; se nos dice también que es un lugar amurallado, no obstante, arcos y pasajes van a lo desconocido, o a lo infinito; se asoma así la incertidumbre.

Por otra parte, cuando Sancho y Don Quijote, los primeros personajes, aparecen de repente, el primero lee en su mapa:

"Continúe hasta llegar a la plaza de un pueblo amurallado que es el final de Camino Real y al principio de Camino Real."⁶⁶

Así como la escena de la plaza no ofrece nitidez alguna, y como la connotación de "Camino Real" es ambigua y equívoca, fin y principio están confundidos en uno solo.

"Camino Real /declara H. Clurman/ descarta los pros rutinarios de la lógica, la exposición y la historia en línea recta."⁶⁷ Croakley, asimismo, ha dicho que la obra tiene una estructura no lineal, que sus episodios parecen aquellos de una historia de detectives, aunque la pista es indiscernible, ya que las experiencias fragmentadas aparecen sin propósito y ambiguas.⁶⁸

Hemos señalado que los acontecimientos se encuentran distribuidos en dieciséis secciones, pero como la obra parte esencialmente de un principio de desintegración⁶⁹

en contra del orden lineal, estas secciones se mantienen inconexas entre sí.⁷⁰ Por lo tanto, es difícil establecer quién es el protagonista, en la medida en que la concepción temporal no permite una relación entre causa y consecuencia. El fin no es un resultado del principio, por eso Camino Real se encuentra en uno y otro, a la vez, y por lo mismo las experiencias carecen de propósito; no tienen origen, ni destino.

William Sharp considera que en Camino Real "el hombre trata de darse cuenta de alguna forma, de la significación de la vida, dentro de un pasado muerto y un presente insignificante."⁷¹

El tiempo es meramente incidental; si, casualmente, la gitana utiliza un reloj despertador para contar los últimos minutos de vida de Kilroy y si la salida del Fugitivo es anunciada segundo tras segundo, tan sólo para incrementar la intensidad de la desesperación, la obra en general no está determinada por un devenir temporal; ésta se manifiesta concretamente en el suspenso; "la experiencia se fragmenta /a medida que/ se enfoca un solo instante y atrapada en el tiempo, se congela en el espacio."⁷²

Se ha insistido continuamente en que los personajes se encuentran condenados, predestinados, por lo que no existe un acontecer en su vida; están sometidos a la eter-

nidad de su desgracia, en ésta se encuentran suspendidos.

Si la localización temporal, al igual que la espacial está condicionada por la ambigüedad y la indefinición, ¿es posible que se lleve a cabo una historia bajo tales circunstancias? ¿Cuál es el hilo conductor de la trama? ¿Cuál es el argumento en Camino Real? ¿La historia de Kilroy o de algún otro? ¿La historia del lugar? ¿Se desenvuelve algún conflicto? ¿De quién?

Aquí las historias aparecen inconexas e inconclusas, además de que son más de una o dos; en primer lugar, como ya se vio, los personajes son generalmente efímeros o inidentificables, y, en segundo lugar, la distribución dramática de cada cuadro carece de un orden lógico, como se estudiará en seguida. En tercer lugar, existe una diversidad considerable de acontecimientos, que por su misma multiplicidad y desorden permanecen desligados. En un último lugar, si se distinguiera un desenvolvimiento dramático, ¿cómo se precisería si no es posible ubicarlo satisfactoriamente ni en el tiempo, ni en el espacio?

Ionesco dice: "La naturaleza de una verdadera pieza de teatro, para mí, es más bien una construcción que una historia; hay una progresión teatral por etapas que son estados de espíritu diferentes, cada vez más densos."⁷³

En Camino Real, no es posible precisar ningún desenvolvimiento dramático, ya que -coincidiendo con la decla-

ración de Ionesco- aquí se sustituye un conflicto por otro, sin ningún movimiento progresivo; es cierto que la densidad de un cuadro a otro aumenta -tanto por acumulación como por intensidad- y sin embargo, uno no es consecuencia del otro, sino que, como "estados de espíritu diferentes", se van reuniendo.

A cada cuadro o a cada cuadro, corresponde una situación particular cuya continuación aparece sorpresivamente, después de que otras situaciones han interceptado el camino. Las etapas dentro de las cuales Camino Real está organizada, están determinadas tanto por la interrupción, como por la reversibilidad o la yuxtaposición de planos; esto condiciona nuevamente, su carácter no lineal.

Por ejemplo, la restauración de la virginidad de Esmeralda se anuncia desde la segunda cuadro; no se lleva a cabo, sino hasta la cuadro número once, después de que nueve episodios de diferentes situaciones la han retardado -entre ellas, la muerte del Barón, la muerte de Byron, la conversión de Kilroy en un hazmerreír, la llegada del Fugitivo y su salida, etc. Igualmente, la resolución final de la pobreza de Jacques aparece esporádicamente en tres ocasiones, después de que el asunto ha permanecido olvidado. La reversibilidad de las situaciones es consecuencia de su propia detención.

Sin embargo, a pesar de que algunos episodios se con-

tinúan extraviadamente, ¿culmina la mayoría de los conflictos expuestos? ¿En qué terminan las intrigas de Prudence, hacia qué conduce a Marguerite su martirio, la muerte de Kilroy consuma su vida?

Como se ha dicho, los conflictos permanecen suspendidos; hay una densidad cada vez más terrible y no obstante, no es el resultado de ninguna continuidad; la indeterminación es tal, que en una misma cuadro se empalman simultáneamente escenas diferentes, ajenas entre sí, lo cual significa una insistencia en la fragmentación, tanto en un orden general, como en el particular.

Ionesco señala que su obra es continua y discontinua a la vez: "trato de proyectar simplemente /.../ una continuación sin continuación."⁷⁴

Similarmente, en Camino Real, una cuadro sucede a otra, pero en Camino Real, un cuadro no proporciona la hilación necesaria para el siguiente ni para el anterior. Existe, pues, una sucesión de etapas cuyo movimiento es desconcertante; ¿son los personajes quienes se desplazan de un lugar a otro? o, más bien, lo que ocurre ¿es una mera sustitución de imágenes?

Rogoff señala que "Williams /.../ mantiene a sus personajes moviéndose incesantemente, aunque en realidad no van a ninguna parte."⁷⁵

Así como Barton L. Wimble decía que "esta obra es

una colección de tipos", también es una colección de conflictos. No existe un conflicto primordial -a no ser por la condición general en que se encuentra la vida maldita de todos- de alguno frente a otro. Cada uno surge y ninguno culmina; por lo tanto, el mismo ritmo de la obra no sigue un cauce progresivo.

Es cierto que las condiciones son cada vez más densas; no obstante, esto no significa que el ritmo de la obra se desenvuelva lógicamente. La densidad consiste más bien en la acumulación de un conflicto tras otro. En cada cuadro está expresado un episodio climático, ya sea la muerte, el desengaño, el fracaso absoluto, o el erotismo -tal como en el caso del Barón y de Byron, o de Jacques, o de Marguerite, o de Kilroy y Esmeralda, respectivamente.

Quizá la vertiginosidad entre unas y otras escenas condiciona el ritmo de la obra, lo que significa nuevamente una desintegración, ya que indistintamente caen en un movimiento violento o, al contrario, en un estado pasivo -por ejemplo, la llegada del Fugitivo o la frustrada huida de Kilroy, en el primer caso; en el segundo, la descripción de la muerte de Shelley o la autopsia de Kilroy. Por un lado puede notarse un contraste respecto al dinamismo físico concretamente, pero, por otro lado, no puede dejar de atribuírsele una violencia,

una turbulencia, a ninguno de los cuadros. Insistamos, se encuentran todos los episodios, en estados climáticos; por encima de cualquier irregularidad que los determine.

En contra de una posible explosión que ocasionaría la reunión de tantos y tan diversos conflictos, de tantos estados climáticos, existe una fuerza opositora, que condicionada por la impasibilidad, comprime la tensión de cada situación en una sola, evitando un estallido total. Esta fuerza la constituye Gutman, quien, omnisciente, va marcando el paso de una cuadro a otra con sorprendente serenidad, hasta llegar a la número dieciséis, la que supuestamente indica el final de la obra. El suspense -anteriormente mencionado- obedece tanto a la inconclusión de los conflictos como a la tensión operante en Gutman, quien al parecer participa de un ritmo distinto al de la obra en general.

Si acaso la trama no está sostenida por un hilo conductor, si acaso no hay trama, el drama está conducido por el drama mismo, sin justificaciones, ni desenlace; es el conflicto por el conflicto sin necesidad de un desenvolvimiento lógico o de un argumento; ¿no es pues semejante a la concepción del "drama puro" término bajo el cual se identifica el Absurdo?⁷⁶

A fin de cuentas, se expone un acontecer sin argumento, en un lugar cuya precisión es borrosa, y en el

cual su devenir es atemporal, ya que la misma gitana declara que todos los tiempos son uno solo:

¡Es hora de dormir en el sur,
en el norte, también y tam-⁷⁷
bién en el este y el oeste!

Bajo tales condiciones, no podemos más que concluir que evidentemente existe una fugacidad respecto a la realidad de la obra; en tanto que lo que acontece no conduce a nada, tal parece que no aconteciera nada, ni en ningún lugar, ni en ningún tiempo preciso; tampoco es la historia de nadie. Ocurre una fundición de conflictos cuya desubicación es tal, que tiempo, espacio y acción se condensan en la coyuntura misma; por lo tanto, así como en The Skin of Our Teeth, la combinación de las eras determina el carácter alegórico de tiempo y espacio, aquí la fugacidad de una precisión real determina una "ubicación alegórica."⁷⁸

Esther M. Jackson señala que por la creación de sus personajes surgen grandes momentos de verosimilitud; sin embargo, tan sólo existe una ilusión de realidad.⁷⁹

Al respecto, Donahue afirma: "Camino Real consiste en un errabundeo en el campo de la ilusión contra la realidad."⁸⁰

Efectivamente, este desorden, esta arbitrariedad por medio de la cual está organizada la obra, produce un choque contra la supuesta lógica que rige una realidad cotidiana. Sin embargo, simboliza al mismo tiempo, el

carácter que determina el sinfín de calamidades que acosan al hombre. Así como no existe un orden estructural que justifique un conflicto ante otro, no existe tampoco un orden moral que reivindique una humanidad fenecida.

En contra de la lógica cotidiana, funcional y objetiva, en Camino Real, se pone en conflicto la realidad, al partir originalmente de un sueño. Camino Real, fin o principio, amurallado o con pasajes a lo desconocido, es ante todo el sueño de Don Quijote, y aquello que acontece -distribuido en dieciséis cuerdas de una sola avenida- existe en la medida en que éste sigue dormido. El mismo Gutman lo confirma; antes de empezar todo el embrollo de disyuntivas, cuando el Quijote, abandonado por Sancho, se reclina en una pared para soñar, dice lo siguiente:

QUIJOTE: Sí, me dormiré un rato, dormiré y soñaré por un rato, recargado en los muros de este pueblo /.../ Y cuando despierte de esta siesta y del espectáculo perturbador de mi sueño, escogeré a alguno entre sus sombras y me lo llevaré en el lugar de Sancho.⁸¹

A continuación, Gutman exclama:

Y ahora debo bajar a anunciar el principio del sueño de ese viejo vagabundo.⁸²

Una vez que la obra termina, el mismo Gutman se des-
pide de la siguiente manera:

Srta., permítame entregar este mensaje de su parte. Sería de muy mal gusto, si yo no participara al ⁸³ final de este espectáculo.

Por lo tanto, lo ocurrido en Camino Real empieza a las 5:00 A.M., en la madrugada, cuando el aventurero caballero decide reposar, para terminar, aparentemente, un día después. Es tan sólo aparentemente, ya que esta supuesta temporalidad está determinada por una realidad enteramente subjetiva; Don Quijote, al reposar, se traslada, no de la realidad, sino del ideal al sueño, y una vez que despierta, los límites entre el sueño y la realidad a la que despierta quedan yuxtapuestos con cierta borrarosidad.

Por un lado, lo acontecido es un sueño de Don Quijote, pero por otro lado, al quedar todo en manos de Gutman -recuérdese que es el cacique, el dueño del poder y del dinero, quien decide vida y muerte de cualquiera- depende enteramente de su propia visión; él es el omnisciente que relata el sueño de Don Quijote. Los hechos no ocurren objetivamente, sino según los va ordenando Gutman, respecto al universo onírico del Quijote. Según los va distribuyendo en una supuesta avenida de un lugar amurallado, con pasajes a lo desconocido, en donde la fuente de la humanidad se ha disecado; Sancho lee en el mapa que trae en las manos, lo siguiente:

"Deténgase", dice, "y dése la vuelta, Viajero, ya que la fuente de la humanidad se ha disecado en este lugar."⁸⁴

Si Camino Real es la configuración de un sueño, ¿cómo no va a realizarse siguiendo un orden arbitrario, ilógico, en donde no existan justificaciones racionales, y en que las conexiones dependan de movimientos reversibles o encabalgamientos indistintos -tan empalmados que muerte y vida están conjugados; Kilroy, después de muerto, continúa sometido al tormento que padecía en vida, continúa desesperándose; la muerte no indica un final. ¿Cómo puede exigírsele una precisión, una historia, un devenir, un hilo, si surge de la imaginación inconsciente y liberada?

Taubman señala: "Camino Real es un esfuerzo dentro del drama no realista /.../ fuera de los confines del proscenio del escenario convencional. No es un trabajo realizado nítidamente, sino /un trabajo/ que se atrevió a ser fresco e imaginativo /.../ borroso en su contenido esencial."⁸⁵

Si Camino Real existe suspendido en el conflicto mismo, sin origen ni futuro, en el que voces y sombras indistintas surgen en medio del exotismo y la miseria; si Camino Real, más que una historia y un lugar, es una atmósfera dentro de otra; si es fin y principio, en donde vida y muerte se unen, en donde toda esperanza es una

fuerza aniquilada, en donde se seca la vida, "Camino Real empieza donde Camino Real termina, en el desaliento y la frustración."⁸⁶ Es así, un espacio sostenido por la ansiedad y la compulsión, en una múltiple espera de su prolongación en la muerte. Con esto volvemos a la consideración de que Camino Real es la configuración alegórica de una humanidad devaluada.

M. Esslin dice que como en las obras del Absurdo no existen soluciones, la estructura se vuelve circular; termina exactamente como empieza y en tanto que la carencia de motivación no propicia un futuro, esto crea un suspenso.

Hemos visto que las escenas se encuentran en sus momentos de máxima tensión, sin posibilidad de desenlace, que incitan a una monopolización por parte del suspenso, pero, es necesario señalar también el carácter cíclico de la obra.⁸⁷

La circularidad es el factor por medio del que el conflicto entre ilusión y realidad se agudiza. Supuestamente, los polos de este círculo los determina la presencia del Quijote, antes de dormir y después de despertar. El Quijote es la intersección entre el principio y final de la obra, sin embargo, como ambos están unidos, se anulan entre sí, y como el mismo Quijote declara que seguirá vagando sin rumbo alguno, condiciona de este modo una in-

determinación; por lo tanto, no hay final, no hay resolución.

A pesar de que podría creerse que el principio y el final del sueño, unidos en la circularidad, equivalen a una delimitación de lo que sucede en Camino Real, y del lugar en sí mismo, esto no es así. Efectivamente, antes de soñar, Don Quijote llega a la plaza donde ocurrirán los hechos y donde Gutman surgirá sin ser soñado y, al despertar, vagarán a su lado Gutman, nuevamente, Marguerite, la gitana, Esmeralda y Kilroy. Terminó el sueño y aún así los personajes se trasladaron fuera de él, ahora sí, a un punto fijo del mapa, un Camino Real no soñado, que entonces recupera una realidad concreta.

La circularidad consiste en la regresión a una realidad de la cual se había partido por medio del sueño; sin embargo, la condición o situación dramática se extiende entre una y otro; Marguerite continúa sumergida en su desesperada e irresoluta soledad, Casanova también y Kilroy -quien además había muerto ya- continúa enloquecido queriendo defender su corazón.

La realidad, la fantasía y la muerte se conjugan; sus elementos trascienden sus propios límites. Un claro ejemplo dentro de las obras del Absurdo es Le Balcon de Jean Genet. En él, además de la moralidad sadomasoquista y la marginalidad social de sus personajes, se vislumbra

un mundo en el que la ilusión despoja a la realidad circundante y en el que la muerte y la crueldad inmolarán la dignidad del hombre. Continuamente se sale y se entra de la ilusión a la realidad y de la muerte a la resurrección. El Balcón, título y lugar de la obra también, es un espacio fantástico y una prolongación existencial infinita; la de la imaginación. En este lugar se concreta el ideal que cada quien tiene de sí mismo, se hace una alegoría de la vida y se consagra una muerte reivindicatoria. "El teatro del Absurdo /dice M. Esslin/ consiste en la proyección de realidades psicológicas dentro de términos concretos. Consiste en el uso de modos de pensamiento míticos, alegóricos y oníricos."⁸⁸

Sin discutir, por ahora, la mayor o menor proximidad de Camino Real hacia los linderos del Absurdo, es necesario insistir en que la fugacidad de la realidad que apreciamos en esta obra, no es solamente un refugio dentro del cual los personajes se esconden defendiéndose de la hostilidad que los rodea. Esta fugacidad consiste más bien, en la revolución interna de la obra completa de Williams, que lo condujo a romper exacerbadamente con sus propios límites; al desintegrar, al desbaratar la forma dramática, nos proporciona una realidad que al mismo tiempo nos la arrebatata.

5.4 El conjuro

Que Dios bendiga a todos los estafadores, los agresivos y los marchantes que venden su corazón en las calles, a todos los doblemente perdedores dispuestos a volver a perder, a la cortesana que cometió el error de amar, al mayor de los amantes coronado con los más largos cuernos, al poeta que errabundeó lejos del verde prado de su corazón y posiblemente volverá y posiblemente no volverá a encontrar su camino de regreso /.../

Con esta oración se despide Esmeralda, antes de dormir, antes de que el Quijote despierte, momentos cuyos linderos se unen en el AMÉN común del final.

¿Qué significa, a fin de cuentas, la reunión de estos seres miserables, bajo condiciones repulsivas, expuestas dentro de un orden inaprehensible y concentrado en una grave tensión dramática, suspendida en la irresolución y la necesidad del perdón?

Donahue nos afirma que "Camino Real es una oración por los indómitos de corazón que están encerrados en jaulas."⁹¹

No debería extrañar que Williams, conmovido, acabara por orar por estas almas, que vivas o muertas, no escapen del tormento; sin embargo ¿en qué medida Williams es capaz de implorar perdón por los imperdonables? ¿a través de qué elementos conjuga un ruego probable y qué

pide?

No debería extrañar tampoco, que Williams hubiera padecido un escepticismo frente a un lenguaje en crisis, a pesar de que esto fuera tan sólo una experiencia personal, pero que, inmerso en décadas de frustración, coincidiera con los trágicos del lenguaje.⁹¹

Mary Tischler asegura que "su visión asistemática de la condición humana apenas merece la designación de filosofía."⁹²

Así como a Wilder se le considera un autor sin ideología por sus ideas desordenadas, siendo que estas mismas implican ya una postura ideológica, la asistematización en Williams conforma parte de su criterio y su visión del mundo.

Él mismo consideró que su obra es orgánica; "es incapaz de crear ninguna pieza, fuera de la órbita de la experiencia inmediata; es más visceral que intelectual."⁹³

Por esta razón hemos seguido un orden ilógico, deshilvanado linealmente, pero cohesionado por el drama mismo - una intensidad rebozante- lo que significa una coincidencia con los trágicos del lenguaje, ya que ni uno ni otros creen en un orden intelectual, y, en cambio, acuden, en contra del discurso, a "un método que es esencialmente polifónico /.../ una estructura organizada de aseveraciones e imágenes que se interpenetran una a la

otra y que deben aprehenderse en su totalidad."⁹⁴

Además de la negación de un orden lineal, parte de la asistematización y de la desintelectualización consiste en un desorden verbal, el mismo que en una segunda instancia integrará el orden polifónico al cual acudirán los demás elementos de la obra.

La causa principal de este desorden es resultado de una frustración que se remite al conflicto de la incomunicación y de una falta tenaz de significación del lenguaje.

No sin deslindarse de la soledad que los abate y del "sin-sentido" de su vida, existe una discordia específica en el empleo del lenguaje.⁹⁵ Si revisamos cuidadosamente, el primer indicio de comunicación consiste en un saludo solitario que no obtiene respuesta; Don Quijote pronuncia "hola" en medio de la vastedad del espacio, el tiempo y el silencio; su intención, queda, entonces, cohibida. A continuación e indistintamente, surgen gritos esparcidos que no se descifran; finalmente, Sancho y Don Quijote establecen una conversación en la que el primero repite a manera de eco el discurso del segundo, sin que exista progresión alguna. Una vez, soñando Don Quijote, Prudence decide dialogar con su propia bisutería:

GUTMAN: Platicando con sus
cuentas y sus brazaletes,
/Prudence/ se pasea vagando
hacia la plaza.⁹⁶

Igualmente penoso, resulta el desequilibrio agudo entre el monólogo y el diálogo establecido entre personas; mientras a unos, como Lord Byron, les es legada la elocuencia, a otros, como A. Ratt, no les es permitido más que repetir infinitamente frases inconclusas e idénticas.

Quizá, inconscientemente, en unos casos, pero conscientemente en otros, este desequilibrio refuerza la disparidad entre las relaciones de poder. A través del lenguaje, se domina y se somete al débil, al noble o al pobre, aunque en el caso de Lord Byron su elocuencia existe en función de su excelsitud. El ejemplo más evidente, en que ocurre el sometimiento por medio del lenguaje, no sin excluir otros, es aquél en el que la gitana martiriza a Kilroy, su interlocutor, a través de una conversación en que lo agrede directamente, o lo orilla a una u otra respuesta. Al ser conducido, pues, por medio de una verbalidad voraz, Kilroy se va agotando; su idealismo y su inquietud se marginan ante el sometimiento temible que impone esta sanguinaria mujer, por medio del "diálogo."

Por otra parte, la libertad de expresión es condenable; en Camino Real queda prohibido formar grupillos que conversen entre sí. En otros casos, el golpe es la respuesta a la pregunta; ¿no se aplica siempre que se insiste en averiguar u obtener más información de la permitida?

Así se "satisface" la sed del sobreviviente que culmina en la muerte, y de semejante manera, se acalla la inquietud de Kilroy por saber dónde se encuentra:

KILROY: ¿Cuál es el nombre de este país y de este pueblo? [El oficial le da un codazo en el estómago y con una llave le tuerce el brazo]

Sin embargo, si acaso se conformara un diálogo funcional, equilibrado y ordenado, ¿quedaría resuelta la insistente inquietud mencionada? Anteriormente se dijo que el desorden verbal se atribuía también a una frustración que se derivaba del nivel semántico, de la falta de significación del lenguaje.

La verbalidad, más bien, se ha convertido en un obstáculo tanto para reunirse unos y otros, como para descifrar el sentido de su existencia. Así, Marguerite enardece su vacío multiforme, al persistir en sus patéticas declaraciones, en su labor desengañadora e hiriente que, en lugar de proporcionar una alternativa, la hunde más en su vida infernal, en su tormento. ¿Qué significa también implorar a la Virgen María, a qué conducen a Kilroy sus desesperadas preguntas, al querer escapar? ¿No termina el Barón dando vueltas a su soledad y su silencio? Y Jacques, ¿no acaba por conversar con Gutman, por medio de un juego de reveses monosilábicos -negando lo que se afirma y viceversa?

M. Esslin dice que "la degradación del significado es resultado de la degradación del lenguaje y ambos, a cambio de la pérdida de la fe."⁹⁸

Es innegable que en Camino Real existe una terrible crisis de lenguaje; en lugar de vocablos claros y precisos se escuchan susurros, bisbiseos, murmullos y gruñidos volátiles e incomprensibles, silencio, golpes y disparidades.

Cuando Don Quijote recuerda el color azul dice:

También me recuerda a un antiguo caballero /.../ antes de que aquellas melodiosas palabras como ;Verdad! /.../ ;Valor! /.../ ;Deber! /.../ se convirtieran en los barboteos insignificantes de cualquier viejo monje jorobado sobre su plato frío a la hora de la cena!

Cuando Gutman reflexiona acerca de la palabra "hermano", afirma:

La palabra es pronunciada en púlpitos y mesas de consejo en donde su volátil esencia puede contenerse. Pero en boca de estas criaturas ¿de qué se trata? Una lasciva incitación al desorden, sin entendimiento.¹⁰⁰

De acuerdo con lo señalado por Esslin, la moralidad marchita de su condición, dentro de la que se desconoce al hermano, la verdad, el valor y el deber, ha determinado tanto el significado de su existencia como el de su lenguaje. De tal modo que las expresiones propias de un

mundo desahuciado -las torpes o las elocuentes- proyectan la terrorífica prohibición de la libertad, la reunión, la verdad y el entendimiento, a cambio de la nada.

Un artículo de la revista Time nos proporciona el siguiente párrafo: "Camino Real constituye la protesta más agitada de Williams para revelar la decadencia y podredumbre a través de medios decadentes también."¹⁰¹

Es así, pues, cómo, además de una posición clara de Williams contra la linealidad de una narración, que lo conduce a la asistematización, el desorden verbal expresa, a través de sí mismo, las condiciones dentro de las cuales se encuentra el nivel lingüístico en Camino Real.¹⁰²

Por lo tanto, además de la frustración antes señalada por medio de ejemplos de incomunicación, de desequilibrio y abusos, de falta de significado, de falta de fe, también, de expresión limitada y de irremediable desorientación, Williams ha acudido a otros recursos respecto al manejo del lenguaje; disoluciones, repeticiones, agramaticalismos que asemejan balbuceos, clichés, un título engañoso, puntos suspensivos, cuatro idiomas diferentes -inglés, francés, italiano y español- y junto a éstos, refranes malgastados, proverbios, oraciones y metáforas.

Así como a una frase de Kilroy, en la que el inglés y el español se mezclan indistintamente-

Okay, Mamacital Me voy!
Sincere? -Sure! That's the
wonderful thing about gypsies'
daughters.¹⁰³

-del mismo modo, Don Quijote aconseja a Kilroy, expresándose así:

¡No! ¡Te! ¡Lamentas! ¡de!
¡ti! ¡mismo!¹⁰⁴

Hemos visto también que el título de la obra es el nombre del lugar al mismo tiempo, lo que además tiene otras connotaciones, que resultan del juego de idiomas. "Camino Real" tiene un significado tanto en inglés como en español: real en inglés significa simplemente "no falso", mientras que en español implica también un carácter noble, derivado de "la realeza." Tiene, pues, cuatro significaciones.¹⁰⁵

Finalmente, al lado de una metáfora sublime, proverbios, o fervientes oraciones como la de Esmeralda, Williams nos proporciona clichés o refranes malgastados; cuando la gitana tortura a Kilroy, negándole respuestas, le dice vulgarmente:

¡La curiosidad mata al gato!¹⁰⁶

Cuando Jacques le confiesa a Marguerite el pánico que le provoca la idea de su separación y lo mucho que necesita estar con ella, se comunica por medio de metáforas:

Y más tarde, un poquito más tarde, aún más cerca que ahora, cuando los únicos habitantes de un mundo pequeñito, cuyos límites sean aquéllos de la luz de una lámpara rosada -¡al lado del mundo dulce y

completamente conocido de tu
cama helada! ¹⁰⁷

Insistir en cada uno de estos recursos, resultaría demasiado minucioso, por lo tanto, creo que es más necesario exponer en qué estado se encuentra el sistema verbal en Camino Real y a qué conduce esto a Tennessee Williams dentro de la obra. Los medios decadentes a través de los cuales expresa la decadencia del lenguaje funcionan como la demostración del conflicto por sí mismo y como el juego deliberado dentro del cual no sólo se reconocerá la combinación de los recursos indicados, sino la misma composición inconexa que destituye todas las posibilidades de una narrativa lingüística, lógica o sistemática.

El resto de los recursos, dentro de los cuales el nivel lingüístico ocupa una proporción equitativa, por medio de los que se expresará la decadencia, corresponden a la polifonía que M. Esslin señalaba como alternativa de los absurdistas contra la linealidad tradicional de los dramas; éstos son los elementos de la escenificación, en que todos se expresarán por sí mismos para todos. Este será el lenguaje al que acude Williams, como reacción al deplorable estado en el que se encuentra la interlocución verbal, un sistema que no sirve para nada.

Falk comenta que "Camino Real constituye una atrevida excursión dentro de un teatro de poesía lírica que en-

carña fragmentos de vida por medio del uso del diálogo, la pantomima, el ballet, la luz y el sonido."¹⁰⁸

Por lo tanto, no es una casualidad que Don Quijote empiece a soñar en la madrugada; qué mejor hora para introducirse en un mundo sombrío, en el que realidad y sueño están en el umbral; no es ni día ni noche; es un momento que encarna la ambigüedad, el desconcierto, la irresolución. Un momento en que ni luz ni oscuridad prevalecen, a cambio de la penumbra; digamos que es la hora de la melancolía.

La iluminación, el juego de luces o de opacidades es sometido a intensidades tanto como a variaciones y extenuaciones precisas para una significación propia y definida. El ejemplo más obvio sería el enfoque dado por áreas, según surge o desaparece un personaje o una situación; sin embargo, no sin oponerse a esto, las atmósferas se distinguen con sutileza por la tonalidad y el movimiento de la iluminación. De este modo, las patéticas condiciones de una sociedad destruida pueden capturarse en una coloración:

Luces rojizas se tambalean
aquí y allá como si las rui-
nas estuvieran ardiendo y ji-
rones de humo surgieran entre
ellas.¹⁰⁹

Así como se intenta hacer notar una desolación ardiente -consumiéndose- la promiscuidad habitual en la que se refugian se ilumina en las luces de neón que brillan-

tes y agresivas conducen a un estado de excitación frívola y mundana, como la moralidad que los sostiene:

[/.../ Ahí está el local de la gitana con sus figuras cabalísticas /.../ tres bolas de cobre luminoso cuelgan en la entrada del Loan Shark /.../ Indistintamente junto a esta ostentación está un letrero en tres colores pastel; rosa, verde y azul. Se enciende y apaga suavemente y dice "Trucos Mágicos de Broma." También está el anuncio de un hotel de paso /.../ de neón muy pálido o de pintura luminosa /.../ Es probable que haya momentos de pelea, baile, seducción, venta de narcóticos, etc.]¹⁰

Es evidente que no sólo la iluminación destella brutal e intermitentemente, sino que los locales mismos, amontonados, sofocantes, promiscuos y útiles para una vida inmunda, ociosa y ruidosamente triste, contribuyen igualmente, en hacinamiento, a un ambiente violento y lascivo.

Las imágenes visuales resultan contundentes; la primera noción de la represión y la condena nos la da la presencia de un halcón amaestrado que lleva Gutman al hombro; luego, Camino Real, un lugar amurallado, como dice el mapa, está rodeado de montañas y de rejas que dejan caer junto con cuerdas -aparecen sigilosos, oficiales y guardianes que sin voz alguna imponen silencio, temor y opresión. Camino Real queda así obstruido para que pos-

teriormente, una vez conocido el tormento de los visitantes, esto contribuya a su condena.

La perpetua desolación y el derrumbamiento de su vida, su malignidad o su patetismo, se reflejan en su vestimenta también. ¿No es el cambio de ropa y que ésta sea de payaso, lo que implica que Kilroy está siendo violado, destruido y, a la vez, burlado? ¿Cuál es el factor dominante de sus trajes? ¿No están todos desteñidos y roídos? Y los barrenderos, ¿no resultan pavorosos al presentarse con capuchones blancos y visores negros? La maldad y el terror que Gutman genera están incisivamente expresados en su diabólica sonrisa dorada. La madre-cita, a la vez que ofrece ternura y refugio, esconde su rostro bajo su rebozo ¿quién es, un fantasma, la muerte, un intento de amor que atemoriza?

Finalmente, la reunión de mutilados, jorobados, alcohólicos, prostitutas, la gitana, el grupillo de ricos del Siete Mares, cuya opulencia se ha desvencijado en sus vestidos y sus rostros empolvados y empalidecidos, y la caballerosa y elegante presencia de Gutman -siempre vestido de lino- junto a ellos, engloban imágenes desastrosas que apuntalan su desmoralizada existencia, su dolor, o el cinismo brutal de la vileza regente.

¿Por qué los personajes se llaman como se llaman? La condición infame de Gutman, el devorador de la liber-

tad y de la moralidad humanas, el corrupto, queda descubierta por su propio nombre; "el destripador." El sobreviviente, que así se llama, ¿no es acaso el que, agonizando, primero muere? A. Ratt, el dueño del inmundo hotel en ruinas, es conocido por su nombre, como "una rata." Prudence, "prudencia", es quien se caracteriza por intrigante y, finalmente Kilroy, ¿significará "que muera el rey" -el "rey de corazones"- por tener grande el corazón? Recordemos que en Camino Real no hay posibilidad de bienaventuranza:

EL BARÓN: Nada en esta comunidad hace ningún bien.

Así como a estas voces corresponde una ironía o una crudeza temible que caracterizan la malignidad, la podredumbre, el abandono en que se encuentran; su mortalidad, la violencia y la calamidad se manifiestan por medio del escalofrante silbido de los barrenderos; por medio, también de sus risitas pequeñas, agudas y escondidas, cuando amenazan al próximo prospecto de muerte.

La imagen acústica en Camino Real es tan determinante como la visual, el diálogo -que podría caer en la acústica también- o el ritmo de los acontecimientos. Al desorden moral se ajusta la estridencia y la disonancia, sonidos inaprehensibles, voces fantasmas, ruidos atmosféricos o alarmantes detonaciones de instrumentos. ¿Cómo se anuncia el fatal arribo de Kilroy?

{/.../ De una sola vez se escucha el trompetazo, discordante de los metales.} ¹₂

Asimismo, la dramática salida del Fugitivo, el estado enervante que provoca la demencia, la desesperación y la derrota se reúnen en un conglomerado de expresiones sonoras, agresivamente destempladas y furiosas:

{El piloto corre por el ala del centro maldiciendo, mientras el Fugitivo emite trompetazos breves y agudos. Tambores y metales disonantes se escuchan. Los pasajeros que se van, explotan en histéricas canciones y gritos de despedida.} ¹₃

La gitana anuncia su presencia por medio del gong silenciador y campanitas de agudeza espeluznante. Los balazos sin origen contribuyen a exaltar las condiciones alarmantes de su misma ociosidad o su muerte señalada. A la autopsia de Kilroy la acompañan chilliditos destemplados de los mutilados; el recuerdo hedonista que la casa de Ahmed provoca a Marguerite, lo interrumpe un sonido de guitarra en contrapunto, un ritmo acelerado y vocesisillas punzantes.

Igualmente, el viento sopla o aúlla lamentando la insignificancia de estos seres o el desamparado vagabundeo de las almas que ya han dejado sus cuerpos. Así también, el latir del corazón ensordece diálogos y quiebra el silencio en que se encuentran y en el que su abatimien-

to ha quedado prendido.

Sonido o mutismo, luz, oscuridad o gestos grotescos forman parte de un inquebrantable mundo sinestésico, en el que los sentidos del tacto y del olfato y las papilas gustativas acentúan el estado repulsivo de la vida en este sitio. La descripción de la muerte de Shelley hace palpables las emanaciones pestilentes y la humedad de las entrañas arrancadas, así como la existencia de una fuente seca incrementa la sed de estos enfermos. ¿No resulta lacerante el trago de tequila que festeja la gitana? ¿Y la rosa y sus espinas en boca de Kilroy, no incrementan el ardor y el dolor de su desgracia? Anuncian la próxima tortura que le espera; la tortura del amor, simbolizada claramente en una flor espinosa. Un escupitajo acá y otro allá de borrachos y el Quijote, nos exigen despreciar rotundamente este mundo miserable.

Se exige entre sí la reunión de los sentidos y así la integración del significado conjunto; "Williams da un gran valor tanto al sonido como al color, la forma y los efectos."¹¹⁴

Por lo tanto, consciente de las limitaciones de la verbalización y de la racionalización, Williams acude desenfrenadamente al auxilio de un nuevo universo de significadores en los que "el lenguaje es tan sólo, un componente de sus multidimensionales imágenes poéticas", según

señala Esslin, refiriéndose al Absurdo.

¿Será, pues, Camino Real una oración por los indómitos? En primera instancia, si lo es, no se ruega con palabras; se fustiga antes la mirada, los tímpanos duelen, el vértigo penetra por la boca, arde la piel; apesta. El sufrimiento es infalible y visceral; se sacrifican los sentidos. Así como Esmeralda fervientemente implora, Williams expulsa exacerbadamente el mal; quizá más que orar, conjura. Williams no pide por nadie; desencaja impetuosamente el infierno enquistado del hombre que domina más allá de la vida y la muerte.

5.5 Lo inenarrable

Así como la lógica y la verbalidad no han predominado en la obra de Williams, podríamos afirmar que una vez aunadas la intensidad, la procacidad y la fuerza expulsiva, a esta particularidad, nos aproximamos a los terrenos de lo inenarrable. El mismo autor confiesa: "Camino Real no es solamente mi obra favorita, sino una obra mutilada. Había cosas que no parecían racionales, incluso en términos de la fantasía de la creación."¹¹⁵

Dicho de otro modo, Williams ha optado por el camino de la experiencia viva, de la verificación sensorial, de un conocimiento ante el cual la palabra no es suficiente¹¹⁶ y en el que la sin-razón y la imaginación penetran profundamente en los instintos, los temores, las angustias y

los deseos más fervientes. Y en la medida que actúa desorbitadamente, sin freno, sorprendiéndose incluso de su propia fantasía desbordada, procura, de pronto, una obra indescriptible, una experiencia descomunal que usurpada de los artificios cava la sensibilidad recóndita del hombre.

La reunión de los sentidos -el medio de expresión de las condiciones de Camino Real- está determinada por una imaginación arrebatada, por lo que, el suspenso al cual nos hemos referido -la carencia de una linealidad o de causas y consecuencias a cambio del conflicto por sí mismo o el drama por el drama puro-¹¹⁷ constituye también parte de una dosis de hipnotismo derivado de la exuberante fantasía de Williams. Una fuerza que -aunque agresiva- es infaliblemente efectiva; y así, una vez que ha penetrado en los sentidos de cualquiera, fatiga y extenua porque se vuelve interminable.

El mismo orden irracional de los sucesos y de las imágenes no encuentra límites; conforma un exceso despiadado. "Williams es un escritor que va a donde su subjetividad y su imaginación lo conduzcan, venga lo que venga."¹¹⁸

La exhuberancia de este juego sensorial conduce a Williams y a aquel que experimenta la obra, a correr todo tipo de riesgos. La violencia con que se rompe con un mundo cotidiano es capaz de provocar la extenuación,

ya mencionada, hasta la excitación más ardiente. No obstante, el riesgo mayor que se corre, es el del enfrentamiento con la realidad que nos asusta, con la veracidad más íntima y más reveladora. Williams dice:

/.../ la vida, la verdad, la realidad son cosas orgánicas que sólo la imaginación puede representar o sugerir en esencia /.../ transformando en otras formas diferentes a las que se presentan meramente en apariencia.

De tal manera, aquella verosimilitud que M. Tischler señalaba, en páginas anteriores, más que un elemento favorecedor resulta peligroso, ya que la atrocidad de la condición humana está expresada por medio de la misma atrocidad, la que provoca una máxima tensión entre lo imposible y lo real.

Los momentos de verosimilitud hacen destacar aquellos que parecen inconcebibles; sin embargo ahí es cuando la veracidad surgirá, ya que se despojará la realidad de su forma aparente y cotidiana, y a la vez arrebatará la lógica de quien la presencia.

Ya Williams dijo que sólo la imaginación es capaz de sugerir en esencia, por lo tanto, una vez desatada, intenta despertar un nuevo modo de percepción no habitual; es decir, intenta penetrar más allá de una conciencia cotidiana; ya la fantasía irrumpe en un terreno desconocido. Por lo mismo, el conocimiento adquirido así, resultará, entonces,

sorprendente y lo conocido, extraño.

Por consiguiente, si Camino Real es el infierno, no se le describirá, sino que se conjugará en sí mismo y de este modo se confrontará una realidad que nos asusta. Se nos presentará una verdad en sí y no su fría nominación, simplemente.

K. Tynan señala que "Camino Real es una fantasmagoría de la decadencia, una ríspida obra-droga de agudeza, terror e inercia, una obra de hipersensibilidad."¹²⁰

Antonin Artaud decía que sólo después de destruirlo todo podría permanecer lo que tenía que permanecer, por lo que era necesario arrasar con crueldad. Tennessee Williams no sólo nos conducirá hacia una realidad que atemoriza, ante la cual uno prefiere quedarse al margen, sino que nos la proporcionará a través de la violencia, nos hipersensibilizará; se arrasará con crueldad la superficie, para que permanezca lo que verdaderamente tenía que permanecer.

Desde un principio se nos impone el peligro; se ha penetrado un lugar prohibido; ahí donde "la fuente de la humanidad se seca." Don Quijote viola advertencias y así se desencadena un ambiente amenazador y agresivo. Aparece Gutman a lo alto, sigiloso; caen las rejas y las cuerdas y los oficiales brutalmente catean a los visitantes. Sin dubitación alguna, puebla, una imagen tras otra, la

repugnancia.

Después de que Prudence llora por un legajo de pelo de perro muerto, junto a la fuente...

(Una figura andrajosa, con la piel ennegrecida por el sol/.../ tropieza con la vieja prostituta odiosa quien sonríe horriblemente y le murmura algo, levantándose su harapienta y asquerosa falda.)¹²¹

Esta figura andrajosa y detestable muere al poco rato, ya que a cambio de saciar su sed, se le dispara un balazo. Arrastrándose en su propia sangre, durante su agonía, prepara el terreno dentro del cual, como brotes esparcidos de la nada, surgirán los ciegos, los limosneros, los vendedores de flores y tacos, para que más tarde, uno a uno, los recoja la basura.

Así recibe Camino Real a Kilroy; así Gutman presencia todo esto sin conmiseración, y vertiginosamente -contra su serenidad- se concentra una múltiple carga de elementos aterradores.

E. Wyatt asegura que "Camino Real no es tanto una obra como una mascarada moderna, un sueño febril -fue el resultado de sus visiones mientras yacía enfermo en México." ¹²²

Si Williams ha partido de sus propios estados inconscientes, no debe desconcertarnos que a ellos mismos apele; que intente comunicarse a través de otros medios que le

procuren una mayor autenticidad durante el proceso.

Tennessee Williams atisba más allá de la conciencia, y en tanto que se expresa a través de la experiencia, más allá de la conciencia, construye su "diálogo."

E. Jackson comenta que "pretende reconquistar para el teatro su identidad primaria /.../ pretende explorar no sólo los niveles racionales de la experiencia humana, sino también los irracionales y los suprarracionales."¹²³

Por un lado volvemos al concepto del drama puro; aquel de las situaciones básicas y primarias, en el que los motivos son insuficientes a cambio del drama en sí; es decir, en el que la razón no justifica nada. Por otro lado, Ionesco, quien sostiene la idea del drama puro, señala además que los efectos deben ser llevados más allá del teatro y la literatura, debe lograrse algo impactante.¹²⁴

Por lo tanto, como dice Wellwarth, refiriéndose al Absurdo, "el espectador se desconcierta porque huye de la revelación descarnada de su propio yo instintivo,"¹²⁵

Coincide esto con la idea de la irracionalidad y la suprarracionalidad que menciona Tischler; ¿no nos enfrentamos a un mundo descabellado y delirante casi inconcebible? El mismo ritmo de la obra es insostenible; resulta agobiador y desquiciante, el conglomerado de imágenes en un estado de clímax permanente, en la insistencia de un

imposible desenlace. Se nos revela una verdad y se nos revela el yo instintivo, ya que se destruye la conciencia racional y se nos deja atónitos.

Williams ataca la razón del espectador; la estructura de la obra, las condiciones miserables, los impactos que tanto las imágenes como los diálogos arrojan y la calamidad brutal de un destino insuperable, sacuden los márgenes de ubicación e información acostumbrados; se fuga la realidad y su fuerza arrastra sin descanso el desconcierto; arrasa con los marcos de normalidad establecidos por las conductas rutinarias. Una y otra vez, se asoma nuestra percepción a lo inconcebible, a lo desconocido.

¿Cómo es posible que el enervante silbidito de los barrenderos no culmine en la muerte, y el infierno de la desesperación se prolongue en ella?

De este modo, el patetismo se vuelve acumulable; es la "riqueza" que se posee en Camino Real; el Barón, confinado a la soledad se consuela en el dolor, se flagela en la cama antes de morir; Marguerite escupe el asco que la humanidad cobarde e irredenta le produce; Lord Byron se deleita en las imágenes monstruosas de un portentoso "crimen":

Quando se recuperó el cuerpo de Shelley, del mar -se incineró en la playa en Viareggio.- Vi el espectáculo desde mi ca-

rroza porque la pestilencia era repugnante Entonces -me fascinó. Me bajé de la carroza. ¡Me acerqué tapándome la nariz con un pañuelo! Vi que la parte posterior del esqueleto se había desbaratado en las llamas -y ahí estaba el cerebro de Shelley. ¡Indiscernible de un estofado! ¡Hirviendo, haciendo burbujas, silbando! /.../ Trelawney su amigo, Trelawney virtió sal y aceite e incienso en las flamas y finalmente el casi intolerable hedor desapareció y la incineración se purificó /.../ ¡La incineración de Shelley fue muy pura! ¡Pero el cuerpo, el cadáver, abierto como un puerco a la parrilla! -Y entonces Trelawney- en tanto que las costillas del cadáver se desencajaron- se introdujo en medio de ellas /.../ ¡Y descuajó /.../ el corazón de Shelley! /.../ 126

Es un discurso, sí, sin embargo, ¿apela a la razón o a los sentidos? Se adentra sin duda alguna más allá de la conciencia del espectador, arrebatándole en forma atroz, la pasividad y el conformismo que muestra ante la realidad aparente. El espectador se horroriza ante una verdad que se descifra a sí misma, por sí misma; se descarna y junto con ella, descarna el yo instintivo, la imaginación y los sentidos, que perciben lo que la razón -quien los apaga- no puede comprender.

Este acto de canibalismo podría constituir una imagen culminante del horror, pero insistiendo en la irracionalidad, en la carencia de justificaciones, en la vio-

lencia necesaria para irrumpir dentro de la inconciencia, se vuelve una y otra vez, a la tortura visual, auditiva; a la tortura sensorial y mental, a la tortura emotiva. No existe el fin, sino una endemoniada desesperación. Así, cuando el Fugitivo, minuto tras minuto anuncia una salida prohibida, Marguerite se azota contra una ansiedad que emana de sus venas:

Hace muecas enloquecidas y violentas, colgándose del barandal de las escalerillas, su aliento se oye fuerte y ronco como el de una moribunda, sostiene en sus labios un pañuelo manchado de sangre. ¹²⁷

La cadena es interminable, los insultos y la mordacidad entre unos y otros ocurren con frecuencia, se emiten discursos apologéticos del odio, se sumergen en su propia burla, se lastiman; corren -como Kilroy- desesperados, sin sentido, sin fin, desorientados, destrozados y quebrantando ante el espectador una moralidad y un sentido de la realidad aparentemente estables.

Falk nos dice que así como sus personajes y su lenguaje resultan impactantes "/.../ Williams /.../ se ha interesado /.../ por escenas dramáticas altamente cargadas que provoquen un buen shock."¹²⁸

El Absurdo, dice M. Esslin, "quiere lograr que el hombre se dé cuenta de su condición. Provocarle un buen shock ante su vida miserable."¹²⁹

Sin duda Williams nos deja atónitos, un impacto sobreviene al otro hasta extenuar nuestra propia condición de espectadores; nos sumerge dentro de un marco epidémico de la necrofilia -todo ha de consistir una crueldad, hasta la misma compañía; los festejos y las danzas grotescos¹³⁰, la diabólica sonrisa de Gutman, el luminoso mimo jorobado, y hasta el regreso a la realidad de Don Quijote, que después del repugnante bocado de plumas, culmina en un gesto pavoroso:

(Quebraja su cara en dos,
con una enigmática sonrisa peladientes.)¹³¹

El espectador es capaz de experimentar esta vida maldita; le es posible verla, oírla, ingerirla a través de la boca y la nariz, y en medio de cada uno de los intersticios de su piel y de su sensibilidad desconocida, puede percibir una realidad inaprehensible. Coakley señala que Williams "se propone permanecer en los rincones ocultos de la motivación humana, en donde la conducta tiene la certeza de la complejidad verdadera."¹³²

De esta manera, Williams logra comunicarse con el espectador; lo logra porque su apelamiento es radical; no tiene pudor alguno que lo detenga ante el impetuoso despertar de los sentidos, y en tanto que a ellos acude, trasciende la linealidad del entendimiento; esto es, rompe definitivamente con la unilateralidad del conocimien-

to. Incita furiosamente a que la emoción y la palpación sanguínea respondan a favor de una verdad experimentada, y en contra de una postulación meramente mental. En esta medida, lo inenarrable, lo desconocido, aquello que sólo en lo recóndito del ser aparece, se encarna aquí, en imágenes multiplicadas unas por las otras. Se penetra en lo imposible, posible tan sólo en la experiencia sensible.

Williams nos desmiente a nosotros mismos al despertar nuestros sentidos y, de este modo, nos une con la autenticidad de nuestra propia percepción, con nuestra espontaneidad. Lo inenarrable consiste, pues, en aquella porción del conocimiento o de la condición que se nos presenta, ante las que cualquier explicación sería insuficiente.

Es necesario, pues, conocer por medio de las reacciones instintivas que estos acentuados impactos incitan a surgir. En la medida en que nuestro ser conjunto se agite, más probabilidades existen de un entendimiento multilateral de la existencia; el entendimiento maravilloso al cual la racionalidad arriva desde su propio y solitario ángulo, desde una espontaneidad reprimida, desde su imposibilidad de aprehender lo inenarrable, que sólo la experiencia, por no narrar, comprende.

Notas y referencias

1. Arthur Gang, "The Desperate Morality of The Plays of Tennessee Williams": American Drama And Its Critics. p. 66
2. Esther M. Jackson, "Tennessee Williams" en Alan Downer, op. cit., p. 18
3. F. Donahue, El mundo dramático de Tennessee Williams, p. 28
4. Foster Hirsch, en Retrato del artista: las obras de Tennessee Williams, p. 7
5. Donahue, op. cit., p. 87
6. "The meaning that depicts us, and for what all human beings set apart." Mile Steen y Tennessee Williams "A Look on Tennessee Williams", Interview with Tennessee Williams
7. Donahue, op. cit., p. 243
8. "A play in a book is only the shadow of a play and not even a clear shadow of it." Williams en Nancy Cluck. "Narrators in The Drama of Tennessee Williams": American Literature. p. 85
9. Margo Glantz, op. cit., es quien utiliza estos dos adjetivos, para resumir a grandes rasgos la condición a la cual han llegado los personajes de Williams, que constituyen siempre personalidades devoradas por la realidad que los rodea; o se fugan o se azotan contra la existencia.
10. Donahue, op. cit., p. 87
11. GUTMAN: Yes, the most dangerous word in any human tongue is the word for brother. It's inflammatory /.../ For what is a brother /.../ but someone to get ahead of, to cheat, to lie to, to undersell in the market. Williams, Camino Real, p. 26-27
12. Williams en Donahue, op. cit., p. 82
13. QUIXOTE: When so many are lonely as seem to be lonely, it would be inexcusably selfish to be lonely alone. Camino Real, p. 16

14. MARGUERITE: Oh, Jacques, we're used to each other, we're a pair of captive hawks caught in the same cage, and so we've grown used to each other /.../ What are we sure of? /.../ And whom can we ask the questions that torment us? /.../ We're frightened /.../ So now and then, although we've wounded each other -time and again- we stretch out hands to each other in the dark that we can't escape from -we huddle together for some dim-communal comfort- and that's what passes for love on this terminal stretch of the road that used to be royal. What is it, this feeling between us? When you feel my exhausted weight against your shoulder -when I clasp your anxious old hawk head to my breast, what is it we feel in whatever is left in our hearts? Something, yes something -delicate, unreal, bloodless! ibidem, p. 74-75
15. THE BARON: Once upon a time. Oh, once upon a time, I used to wonder. Now I simply wander. I stroll about the fountain and hope to be followed. ibidem, p. 38
16. "A sense of futility playing against a sense of struggle /.../ that much of the survival depends on the discovery of many selves in struggle within the imprisoned aloneness." Gordon Rogoff, "The Restless Intelligence of Tennessee Williams", en Tulane Drama Review, p. 86
17. "L'éternelle interrogation humaine et l'éternel silence du monde.", Camus, op. cit., p. 16
18. JACQUES: You've hit upon the truth. I'm terrified of the unknown country inside or outside of this wall or any place on earth without you with me. Camino Real, p. 59
19. KILROY: How do I git out? Which way do I go, which way do I get out? /.../ What's the best way out? /.../ I had too much of this place. I'm free /.../ Exit, I'm coming, Exit, I'm coming! ibidem, p. 46
20. "/.../ toute liberté avilié." Sérreau, op. cit., p. 25
21. "/.../ the movement of life from point to point is rejected, for the truth is to be discovered only in /.../ an amalgam of hurts, questions and no answers."

James Coakley, "Time And Tide on The Camino Real", en Tennessee Williams: A Tribute, p. 235

22. GUTMAN: My guests /.../ at this hour they pull themselves together /.../ and drift down-stairs into the public rooms and exchange notes again on fashionable couturiers and custom tailors, restaurants, vintages of wine, hair-dressers, plastic-surgeons, girls and young men susceptible to offers /.../ Camino Real, p. 23
23. BYRON: I thought it was a disgusting thing to do, to snatch a man's heart from his body! What can one can do with another man's heart?
JACQUES: He can do this with it! [He seizes a loaf of bread on his table and descends from the terrace.] He can twist it like this! [He twists the loaf.] He can tear it like this! [He tears the loaf in two.] He can crush it under his foot! [He drops the bread and stamps on it.] -And kick it away like this! [He kicks the bread off the terrace /.../] ibidem, p. 62
24. GUTMAN: They suffer from extreme fatigue, our guests at the Siete Mares, all of them have a degree or two of fever." ibidem, p. 22
25. BYRON: There's a passion for declivity in this world! ibidem, p. 63
26. "Few writers have held human race lower than Mr. Williams. Having lost all faith in himself, Camino Real is a world finished and unredempted. It deserves oblivion." "The Living Dead", en Saturday Review, p. 28
27. "What do all of them have in common is disgust, guilt for sins and varying degrees of contempt and hatred." Waldott Gibbs, "Theater", en The New Yorker, p. 63
28. A partir de ahora se empleará el término moralidad con cierta frecuencia. La intención original no ha surgido de un enfoque moral, aunque resulte inevitable caer en él. T.S. Eliot y Wilbur Scott señalan que así como en tiempos de Platón y de Horacio, la obra buscaba una utilidad más allá del goce, una utilidad edificante, constituye, hoy y siempre, en sí misma un sistema de valores que tarde o temprano, de un modo u otro, afectarán al receptor, público o lector de ésta. Eliot dice que tanto la religión como la ficción condicionan la visión de la existencia y el comportamiento del hombre, de tal modo que to-

da obra es siempre responsable de lo que sugiere, o explícitamente dice. Por lo tanto, Scott afirma que la crítica moral estudia qué dice la obra y no cómo -instancia que quedaría en manos de los formalistas, mas adecuadamente. Caer en un enfoque moral resulta inevitable, puesto que no se puede ignorar qué dice la obra, aun cuando se haga hincapié en el cómo, pero además se necesita hablar de una moralidad inherente, en tanto que los personajes están situados dentro de ciertos márgenes de valores tanto colectivos como individuales, que finalmente determinan un comportamiento, una mentalidad, un sistema de creencias -aun si fuera el nihilismo- y modos de relacionarse entre sí.

En esta parte no se está analizando la labor edificante de la moralidad de la obra; no se trata de hacer hincapié respecto a su responsabilidad social; en qué grado, hacia qué y cómo afecta al receptor, no. Esto se se estudiará en la quinta parte de este capítulo: Lo inenarrable. Aquí se trata de un enfoque interno respectivo, exclusivamente, al universo o sociedad en que participan los personajes. Como representantes de la actualidad, es imposible evitar referencias que no correspondan únicamente a ellos, pero con la intención siempre, de definir cómo está constituida su propia realidad y que aunque represente nuestro siglo, no se pretende averiguar cómo influiría o cómo influye en el comportamiento de quien estudie, lea o vea la obra. Lo importante es definir dentro de qué situación se encuentran y cómo funciona ésta respecto a la composición literaria de la obra; la moralidad está considerada como un elemento integrante cualquiera. La referencia a ella no es prescriptiva, sino descriptiva.

29. MARGUERITE: The sort of desperation that comes after even desperation has been worn out through long wear! /.../ Camino Real, p. 59

30. "It has no morality out of personal anguish." Tischler, op. cit., p. 300

31. "El hombre es un extraño, un desplazado." Camus en Wellwarth, op. cit., p. 211

32. El uso de términos como irremediable, eterno, irrefrenable, indómito, etc. -referentes siempre de la malignidad- se debe al recurso del arquetipo que se definió en el capítulo anterior y se vuelve a emplear ahora. Se había planteado que el arquetipo constituye la imagen, motivo o símbolo universal del inconsciente colectivo (definido éste a su vez, como las formas heredadas

de la conducta síquica del hombre, desde tiempos muy remotos, desde su profunda primitividad]. Los "indómitos" es el nombre que he dado a la imagen o símbolo de diferentes aspectos de la degradación humana. En él caben los conceptos de lo irremediable, eterno e irrefrenable, manifestantes de la imposibilidad que estos personajes padecen para salir del mal, tanto como alternativa de vida, como alternativa de representación. Los "indómitos" no pueden representar más que la malignidad, satisfacen únicamente una sola conducta con sus variaciones propias. A ello corresponde una imagen precisa de lo mismo, encarnada en su diversidad, en cada personaje, por lo que constituyen arquetipos. No son hombres, son imágenes, símbolos del mal, porciones de la vida humana, que por la indomable naturaleza de lo que representan, no pueden dejar de hacerlo; son prisioneros de un infortunio del cual no pueden escapar y, dentro de esta limitación, del cual no pueden dejar de representar, tampoco. Los "indómitos" son, entonces, la imagen de lo indomable; en este caso, la decadencia humana.

33. Esslin, op. cit., p. 72

34. Volvemos al concepto de moralidad. El hecho de que existan tan sólo estas dos alternativas -vicios y virtudes- no implica necesariamente un criterio maniqueísta, sino un criterio meramente arquetípico, en el que -como ya se dijo- las formas heredadas encuentran la imagen o el motivo de encarnación de una conducta síquica. Ahora, los términos específicos de virtud y vicio, por más arquetípicos que sean, siempre reflejarán cierto maniqueísmo, ya que corresponden a conceptos morales. Como se dijo anteriormente, estos personajes son arquetipos de la malignidad, por lo tanto, del vicio y no la virtud. Estos mismos términos son arquetípicos de por sí, ya que significan no al hombre en sí, sino oposiciones definitivas de aspectos morales de la siquis humana.

35. "In Camino Real historical characters have escaped from the infernal world of his imagining." Gassner, op. cit., p. 89

36. "His characters are Freudian-case studies, their actions arise from hysteria and obsessions." Tischler, op. cit., p. 293

37. Esto lo dice Nancy Cluck, en "Telling or Showing", en American Literature, p. 92

38. LADY MULLIGAN: There! You see? I can't under-

stand why you let such people stay here.

GUTMAN: They pay the same price of admission the same as you.

LADY MULLIGAN: What price is that?

GUTMAN: Desperation! -With cash here! [He indicates the Siete Mares] Without cash there! [He indicates Skid Row] Camino Real, p. 59

39. GYPSY: Slap her, Nursie, she's flippin' op. cit., p. 81

40. GYPSY: Come on, indulge yourself. You got nothing to lose that won't be lost. ibidem, p. 84

41. KILROY: Your sense of humor is wonderful, but how about my change, mamacita?

GYPSY: What change are you talking about?

KILROY: Are you boxed out of your mind? The change from that ten-spot you trotted over to Walgreen's.

GYPSY: Ohhhhhh-

KILROY: Oh, what?

GYPSY: Five for the works, one dollar luxury tax, two for the house percentage and two more pour la service! -makes ten! Didn't I tell you?

KILROY: What kind of a deal is this?

GYPSY: [Whipping out a revolver.] A rugged one, Baby! ibidem, p. 96-97

42. LA MADRECITA: This was thy son, America -and now mine. ibidem, p. 105

43. A pesar, nuevamente, de que no se está analizando la labor edificante de la obra; es decir, la influencia que pueda ejercer en el comportamiento humano, podemos afirmar que, según Edmund Fuller, en Principios de crítica literaria, Williams participa de un nuevo concepto de piedad, atribuible sólo a la literatura moderna, aquel cuyo sentido implica la identificación con seres degradados. La nueva piedad corresponde ahora, al señalamiento que marca la diferencia entre lo que el hombre realmente es y lo que potencialmente era. Identifica, pues, una ausencia que quizá es lo que determina su presente; de ahí que se concentre en la degradación, en lo que el hombre ha perdido.

44. "Kilroy is the contemporary struggling man /.../

he /Williams/ attempted to give universal significance to the experiences of this lonely misfit trapped in a surrealistic world of decadence." Signi L. Falk, Tennessee Williams, p. 120

45. KILROY: I just got off a boat /.../ I couldn't make them understand I was sick. I got a bad heart too /.../ -Feel my chest! /.../ I've got a heart in my chest as big as the head of a baby /.../ The medics /.../ said to give up liquor and smoking and sex! /.../ all spoiled when her being scared, and me too, that a real hard kiss would kill me! -So one night while she was sleeping I wrote her good-bye /.../ Camino Real, p. 30

46. Cuando revisamos el triple carácter arquetípico de los Antrobus, y en él un arquetipo convencional en la literatura norteamericana, señalamos que Antrobus bien podía ser ADÁN, el héroe del nuevo mundo, el centro del sueño norteamericano, el hombre de éxito. Sin embargo, sometido a la degradación de una existencia rutinaria, inerte y sin sentido, el mito del "Adán norteamericano" queda desmitificado; es cierto que existe ese ideal, pero lamentablemente frustrado, ya que sus niveles son meramente materiales.

Con Kilroy sucede lo mismo; aquella imagen del héroe norteamericano, del superhombre de la supersociedad, se desmitifica al tratársele despectivamente; es el único que se conoce como "gringo", se le viste de payaso, y su ingenuidad va más allá de un corazón bondadoso. Si acaso se le ha considerado como un portador de virtudes porque no porta ningún vicio, según el mismo dice, sería un calificativo erróneo ya que su virtuosismo acaba por condenarlo como el típico bobo -su inquebrantable "optimismo" no tiene ningún sentido y es incapaz de darse cuenta. Plantado en sus anhelos de libertad y nobleza, no reconoce su fracaso; no significa que lo trascienda, sino que su conducta es doblemente inútil y su ilusión estúpida. No es un virtuoso, sino un perdedor.

47. "/.../ this play is a collection of types." Barton L. Wimble, "New Directions", en Library Journal, p. 2748

48. THE BARON: Thy eyes are windows of the soul, and yours are too gentle for someone who has as much as I have to atone for. Camino Real, p. 39

49. Donahue, op. cit., p. 82

50. BYRON: That's very true, Señor. But a poet's

vocation, which used to be my vocation, is to influence the heart in a gentler fashion than you have made your mark in that loaf of bread. He ought to purify it and lift it above the ordinary level. Camino Real, p. 62 Cabe aclarar que a esta concepción se atribuía el quehacer del poeta en el Siglo XIX.

51. GUTMAN: Ah, there's the music of another legend, one that everyone knows, the legend of the sentimental whore, the courtesan who made the mistake of love. But now you see her coming into this plaza, not as she was when she burned with a fever that cast a thin light over Paris, but changed, yes, faded as lanterns and legends fade when they burn into day!
ibidem, p. 51-52

52. "Whatever the play gains in humanity it loses in tragic force. The Absurd revolts then, against psychological plausibility." Corrigan, op. cit., p. 259

53. "Characters do not know where they are, how did they get there, when, etc." Gibbs, op. cit., p. 64

54. JACQUES: /.../ -the "stiff" is wheeled straight off to the Laboratory. And there the individual becomes member of a collectivist state. His chemical components are separated and poured into vats containing the correspondent elements of countless others. If any of his vital organs or parts are at all unique in seize and structure, they're placed on exhibition in bottles containing /.../ formaldehyde. There is a charge of admission to this museum. The proceeds go to the maintenance of the military police. Camino Real, p. 40-41

55. ESMERALDA: Go away, cat.

KILROY: This is no cat. This is the chosen hero of the big fiesta, Kilroy /.../

ESMERALDA: Go away, cat. Let me dream of the chosen hero. ibidem, p. 111

56. GYPSY: Don't kid yourself. We're all of us guinea-pigs in the Laboratory of God. Humanity is just a work in progress. ibidem, p. 86

57. Lois Zamora, "Homenaje a Tennessee Williams", Conferencia

58. (/.../ a pariah dog in a starving country.)
Camino Real, p. 21

59. ESMERALDA: ¿De quién has sacado esos ojos?

KILROY: De un pescado muerto.

ESMERALDA: Where did you get those eyes?

KILROY: Out of a dead cod-fish. ibidem, p. 91

60. Cf. en esta tesis, El Absurdo, ref. #48

61. "Characters' motives and actions remain largely incomprehensible. Dehumanized -therefore we cannot identify them." Esslin, op. cit., p. 274

62. (/.../ la niñera aparece, un actor hombre, vestido austeramente con peluca, como una señora /.../)

(/.../ NURSIE appears, a male actor, wigged and dressed austerely as a duenna /.../) Camino Real, p. 46

63. Insistamos -independientemente de su labor edificante- la moralidad de esta obra ha estado siendo considerada respecto a las normas que rigen a los personajes entre sí -sus anhelos, sus esperanzas, sus modos de vida, su forma de relacionarse. A todo esto es lo que considero no humanista, ya que de acuerdo con Fuller, que señala que la piedad moderna se encarga de los desgraciados y no de los nobles -ni siquiera de los hombres comunes y corrientes- en esta obra nos topamos no con hombres, sino con lo que quedó de ellos. Por otro lado, recordando su arquetipicidad -su carácter de símbolos o imágenes- que muestra facetas, actitudes o estados humanos, sin mostrar al hombre en sí, reforzamos doblemente esta inhumanidad. No son humanos, porque no son hombres íntegros ni literaria, ni moralmente; son fragmentos. Sin embargo, tienen un comportamiento regido por ciertas normas, lo que implica necesariamente una moralidad aunque sea deshumanizante.

64. Howard Lawson en Theory of Technique and Playwrighting señala que, independientemente de la técnica empleada, una obra dramática consta siempre de composición dramática; sin embargo, el autor toma como modelo la composición tradicional para comparar luego, la dramaturgia moderna. Partiendo de tal modelo, una obra se distribuye en los siguientes aspectos: continuidad, exposición, progresión, clímax, caracterización, diálogo

y la participación del público. La literatura moderna, dice H. Lawson, al desconocer la fuerza de voluntad y de propósito para la vida de sus personajes, provoca que su conflicto y su culminación sigan un orden nuevo, generalmente irracional, que trastorna no sólo la línea de acontecimientos, sino el modo de exponerla o constituirla. De las partes señaladas, corresponde analizar la exposición; o sea, la porción, el momento seleccionado de todo un trasfondo anterior, aquello preciso que se reconoce por medio de las respuestas a quién, dónde, cómo, cuándo, qué y por qué, y que constituyen el movimiento anticipatorio del ciclo de acontecimientos. Por el momento se estudiará la continuidad, la progresión y el clímax, dejando para después, diálogo y participación del público (consúltese las siguientes partes de este capítulo); caracterización ha sido estudiada en el capítulo anterior. Para ver más detalladamente cómo está constituida una obra dramática, cfe. El Absurdo "norteamericanizado" en The Zoo Story, en esta tesis, ref. #45

65. (The plaza is seen fitfully by this light. It belongs to a tropical seaport that bears a confusing, but somehow harmonious resemblance to such widely scattered ports as Tangiers, Havana, Vera Cruz, Casablanca, Shangai, New Orleans.) Camino Real, p. 12

66. SANCHO: "Continue until you come to the square of a walled-town which is the end of the Camino Real and the beginning of the Camino Real /.../" ibidem, p. 15

67. "Camino Real discards the routine props of logic, exposition and straight story line." Clurman, The Nation, p. 293

68. Coakley, op. cit., p. 233

69. Margo Glantz, op. cit., dice que a excepción de Camino Real, Williams no recurre a la desintegración de la forma teatral.

70. Señalamos ya, que uno de los aspectos de la composición dramática, lo constituye la continuidad; señalamos también que los personajes -al carecer de propósito y voluntad- distorsionan la línea lógica de desenvolvimiento, volviéndola irracional. Por lo tanto, aunque Clurman y Coakley se hayan anticipado, en el párrafo anterior, al hablar de la carencia de lógica y propósito, es preciso insistir en que la continuidad no existe, puesto que para ello es necesario que cada parte obedezca a un objetivo

definido que conduzca el sentido del conflicto; cada parte debe dirigirse hacia un fin determinado que constituya una culminación conjunta. Al no existir nadie responsable de la acción, el objetivo del conflicto se pierde y sus partes de transición no constituyen los nexos para los cuales funcionarían en gran medida, sino que propician el desorden y la irracionalidad. Las partes se suceden unas a otras discontinuamente. Es decir, que, adelantándonos un tanto a la temporalidad de la obra -lo que ocurre antes y después- podemos asegurar que no existe la relación entre causa y consecuencia; la progresión -como elemento de la composición dramática- se anula. La progresión, dice Lawson, es el ciclo de movimientos que condiciona las dificultades y decisiones, subordinadas, todas, a una sola línea, aunque en grados diferentes. Como en las obras modernas, esa línea se distorsiona en lugar de progresar; se recurre a la sorpresa. De otro modo, los problemas se mantienen estáticos, sin crisis, repetidos o acumulados. Sólo la sorpresa le da movimiento, y no por eso, cíclico; por lo tanto, si -como continúa Lawson- el clímax es el punto máximo de una acción, que a su vez constituye el inicio del ciclo final, al no existir ciclo, no existe clímax, ni final; la obra pierde rumbo, sus partes quedan esparcidas -no hay continuidad- y su movimiento se estatiza. Como de algún modo, tanto la continuidad como la progresión condicionan el desenvolvimiento emotivo, podría suponerse que al no funcionar tradicionalmente, se podría anular todo efecto e intensidad. Esto no es así, puesto que el papel de la sorpresa ecata tal efectividad (en lo inenarrable, se estudiará más ampliamente este asunto, cfe. la quinta parte de este capítulo.) Para ver más detalladamente la constitución de un drama, cfe. en esta tesis, El Absurdo "norteamericanizado" en The Zoo Story, ref. #45

71. "In Camino Real man is trying to realize some kind of meaning of life within a dead past and a meaningless present." William Sharp, "An Unfashionable View of Tennessee Williams", en Tulane Drama Review, p. 168

72. "Fragmentation of experience focuses on an instant caught in time and frozen in space." Coakley, op. cit., p. 233

73. Ionesco, op. cit., p. 100

74. ibidem, p. 129

75. "Williams keeps his characters moving ceaselessly, although they are really never going anywhere." Rogoff, op. cit., p. 79

76. Cfe. en esta tesis, El Absurdo, ref. #36

77. GYPSY: It's sleepy time down South and up North, too, and also East and West! Camino Real, p. 109

78. "allegorical setting" Felicia H. Londré, Tennessee Williams, p. 57

Quizá, al haber señalado que la obra es atemporal y que no tiene lugar ni conflicto, lo único que se ha logrado es desconcertar al lector. No obstante, el concepto de "ubicación alegórica" rescata toda posibilidad de confusión o negligencia. Es decir, en tanto que la obra constituye un conjunto simbólico que proyecta el infortunio de una existencia abandonada, por este carácter simbólico generalizado, no es posible encasillarlo en los moldes tradicionales, en los que espacio, acción y tiempo constituyen casos concretos y particulares. Aquí domina una pluralidad de sentidos que no permiten una definición definitiva; sin embargo, no por esto resulta ser una obra débil, vaga o carente de unidad. Según Lawson, la unidad consiste en que tanto principio como final, así como todas las partes integrantes están dictaminadas por la necesidad de realización del tema de la obra, para lo cual debe existir un clímax que provoque un cambio de equilibrio, dentro de condiciones probables o necesarias. Si es así, entonces Williams ha creado una obra con una unidad muy singular; todas las partes están dirigidas hacia un fin, sin que exista un clímax particular sino general y en que las condiciones probables y necesarias se interrelacionan hacia una realidad incomprensible, sin lógica, ni objetivo. Todo aquello que existe en sentido contrario al lugar, tiempo, acción, etc. conforma una unidad, en torno a la no unidad que parece asegurarnos el tema de la obra.

79. Jackson, op. cit., p. 89

80. Donahue, op. cit., p: 259

81. QUIXOTE: Yes, I'll sleep for a while, I'll sleep dream for a while against the wall of this town...and when I wake from this sleep and this disturbing pageant of a dream, I'll choose one among its shadows to take along with me in the place of Sancho. Camino Real, p. 16

82. GUTMAN: And now I must go downstairs to announce the beginning of that old wanderer's dream.
ibidem, p. 17

83. GUTMAN: Mademoiselle, allow me to deliver the message for you. It would be in bad form if I didn't take some final part in the pageant. ibidem, p. 113
84. SANCHO: "Halt there", it says, "and turn back, Traveler, for the spring of humanity has gone dry in this place and-" ibidem, p. 15
85. "Camino Real is an effort at non-realistic drama /.../ out of the confines of the conventional proscenium stage -not a neatly made work but one that dared to be fresh and imaginative /.../ woolly in its essential content." Taubman, op. cit., p. 295
86. "Camino Real when Camino Real ends. In disillusionment and frustration." Diane E. Turner, "The Mythic Vision of Tennessee Williams: Camino Real", en Tennessee Williams. A Tribute, p. 560
87. No debemos confundir el carácter cíclico con el ciclo de movimientos que conforman la progresión dramática. Mientras este último corresponde a la línea necesariamente lógica, distribuida en principio, medio y final, el carácter cíclico al que nos referimos corresponde a la repetición de las circunstancias, a un retroceso del final hacia el principio que recomienza la obra, y así sucesivamente. No implica progresión alguna, sino repetición, retraso, un suspenso sin expectativa.
88. "The Theatre of The Absurd is the use of mythical, allegorical and dreamlike modes of thought; the projection into concrete terms of psychological realities." Esslin, op. cit., p. 339
89. ESMERALDA: God bless all con men and hustlers and pitchmen who hawk their hearts on the street, all two-time losers who're likely to lose once more, the courtesan who made the mistake of love, the greatest of lovers crowned with the longest horns, the poet who wandered far from his heart's green country and possibly will and possibly won't be able to find his way back /.../ Camino Real, p. 110
90. Donahue, op. cit., p. 76
91. En el capítulo referente al Absurdo se había indicado que Ionesco era el iniciador de la tragedia del lenguaje, cfe. en esta tesis, El Absurdo, ref. #27 Esto

es aplicable a todos los absurdistas, ya que ninguno escapa a la protesta contra el "sin-sentido" y la devaluación del mismo.

92. "His unsystematic view of the human situation hardly deserves the designation of philosophy." Tischler, op. cit., p. 15

93. "He is incapable of creating any plays out of the orbit of immediate experience." ibidem, p. 24-28

94: "/.../ a method that is essentially polyphonic /.../ an organized structure of statements and images that interpenetrate each other and must be apprehended in their totality." Esslin, op. cit., p. 25

95. Esta situación nos remite inmediatamente al mismo conflicto que se expone en The Skin of Our Teeth, respecto a la expresión lingüística. Los tres aspectos que se señalaron fueron: la inexistencia de un código común entre los interlocutores, la distribución desordenada de la conversación y la falta de correspondencia entre el signo y su referente. En Camino Real, se dramatiza aún más esta situación, en la medida en que se expone cruel y desesperadamente. El desequilibrio en la conversación se convierte en un juego de tortura y sumisión, o en una mutilación, al desaparecer el receptor -como cuando hablan solos- a quien Saussure considera la única parte complementaria del circuito lingüístico, iniciado por el emisor y sostenido por el mensaje. Respecto al factor extralingüístico, frente al cual acude la función referencial, según Jakobson; o sea, el asunto respectivo al desciframiento de la realidad concreta o abstracta, queda expuesto a un agotamiento fatal que bloquea toda información [en esta obra de Williams]. El lenguaje, sistema por medio del cual intentan penetrar dentro del misterio de su vida, pierde toda posibilidad respecto a su función referencial; no penetra en nada y nada resuelve. El motivo de su vida se pierde, como los esfuerzos por la libertad, que son nulos. No existe, por lo pronto, un código lingüístico ni personal, ni comunitario; la función referencial no establece ningún juego de correspondencias y por lo mismo, desaparece. Aunado a esto, el desequilibrio en la conversación prohíbe una conducción homogénea del discurso, por lo cual un código probable se dispersa y se pierde. Entre ellos no existe la conversación, ni el desciframiento de la realidad por medio del lenguaje o la razón; los domina el vacío y la locura.

96. GUTMAN: Chattering with beads and bracelets, she

wanders vaguely down into the plaza. Camino Real, p. 17

97. KILROY: What is the name of this country and this town? (The officer thrusts his elbow in Kilroy's stomach and twists his arm loose with a Spanish curse.) ibidem, p. 30

98. "The disappearance of meaning is result of degradation of language, and both in turn to the loss of Faith." Esslin, op. cit., p. 69

99. QUIXOTE: It also reminds an old knight /.../ before such singing words as Truth! /.../ Valor! /.../ Devoir! /.../ turned into the meaningless mumble of some old monk hunched over cold mutton at supper! Camino Real, p.

14

100. GUTMAN: The word is said in pulpits and at tables of council where its volatile essence can be contained. But on the lips of this creatures, what is it? A wanton incitement to riot, without understanding. ibidem, p. 27

101. "Camino Real is Williams' most agitated protest to reveal decadence and rottenness within decadent means too." "New Play in Manhattan, Camino Real". Time, p. 46

102. Toda expresión que no necesita explicación ni demostración, porque encierra el sentido en sí misma, constituye una imagen poética, según propone Octavio Paz en El arco y la lira, en donde, a través de un sentido poético, una dialéctica no racional y una serie de ejemplos, nos indica la naturaleza de la imagen poética. Es en sí misma, un conjunto de vocablos que participan tan sólo de una lógica propia, por medio de la cual una pluralidad interna de sentidos, se conjuga en una experiencia total, única e insustituible. Una experiencia difícilmente descriptible, puesto que al describirla se desbarataría la imagen.

Camino Real es estructuralmente, una obra dramática, aunque no convencional. Sin embargo, está configurada de tal modo, que sus elementos constituyen la elaboración de imágenes poéticas que convierten a la obra en un poema. Así como la verbalidad, sin necesidad de explicaciones, funciona violentamente en torno a su propia discordia, como sistema roto, mostrando su condición por sí misma, así, los elementos extralingüísticos también se muestran por sí mismos conjugando imágenes poéticas de diversa índole.

El objetivo de este inciso consiste en señalar cómo se trasciende la lógica y el lenguaje descriptivo e informativo, a favor de la conjunción poética de los elementos tanto verbales, como visuales, auditivos, etc. Se pretende señalar también, cómo la obra es un gran poema dramático constituido por imágenes de efectos sinestésicos, evocadores de unos sentidos por los otros y evocadores de su propia realidad, de su experiencia, de su ser insustituible. Cómo también, fuera del texto dramático, los elementos propiamente escénicos propuestos, recuperan un valor propio, indestructible, partícipe de una pluralidad y un sentido de síntesis, incapaz de representarse o explicarse; simplemente se presenta. A pesar de la marcada diferencia entre el texto dramático y sus proposiciones escénicas; a pesar de que el mismo Williams ha considerado que el texto sólo es secundario y que lo importante es la escenificación, la acción viva y visceral, la dimensión poética de Camino Real es de tal magnitud que la proposición escénica es casi tangible en el texto mismo.

El conjunto de imágenes previas a la escenificación, contienen ya la escenificación en sí -no porque no sea necesaria, sino porque su contundencia poética va más allá de su estructura dramática; es una imagen descomunal que existe en su realidad; en la experiencia, evoca su propia vida, su realización. Poéticamente, ya está llevada a cabo. Todos los sentidos han sido evocados, han despertado ilimitadamente la sensibilidad; luz, sonido, olor y voces se han integrado para la realización de sí mismos, fuera de toda textualidad. El drama se ha escenificado en su poesía.

103. KILROY: Okay, Mamacita! Me voy! Sincere? -Sure!
That's the wonderful thing about gypsies'
daughters! Camino Real, p. 97

104. QUIXOTE: Don't! Pity! Your! Self! ibidem, p. 112

105. Esto es semejante a los títulos de Le Balcon de Genet o La Chantatrice chauve, en los que existen mas de un significado o ninguna relación con la obra, respectivamente.

106. GYPSY: You know what curiosity did to the tom-cat! Camino Real, p. 88

107. JACQUES: /.../ And later, a little while later, even closer than this, the sole inhabitants of a tiny world whose limits are those of the light from a rose-colored lamp -beside the sweetly, completely known country of your cool bed! ibidem, p. 59

108. "Camino Real is a bold excursion into a theatre of lyric poetry that incarnates fragments of life through the use of dialogue, pantomime, ballet, music, light and sound." Falk, op. cit., p. 129

109. [Reddish lights Flicker here and there as if ruins were smoldering and wisps of smoke rise from them.] Camino Real, p. 73

110. [There's the gypsy's stall with its cabalistic devices /.../ three luminous brass balls overhanging the entrance to the Loan Shark /.../ Dimly behind this display is a neon sign in three pastel colors, pink, green and blue. It fades softly in and out and it says "Magic Trick Jokes." There is also the advertisement of a flea-bag hotel /.../ pale neon or luminous paint /.../ There may be moments of dancelike action, a fight, a seduction, sale of narcotics, arrest, etc.] ibidem, p. 34

111. BARON: Nothing in this community does much good. ibidem, p. 38

112. [All at once there is a discordant blast of brass instruments.] ibidem, p. 28

113. [The pilot runs cursing up the center aisle as the Fugitivo whistle gives repeated, short, shrill blasts; timpani and dissonant brass are heard. Outgoing passengers burst into hysterical song, laughter, shouts of farewell.] ibidem, p. 72

114. Gottfried, op. cit., p. 92

115. Williams en Hirsch, op. cit., p. 58-59

116. "/.../ the Theatre of the Absurd is an effort to react in praise of the ineffable." Esslin, op. cit., p. 90

117. Ibidem

118. 'Williams is a writer who follows where his subjectivity and his imagination lead, come what may.' Gassner, op. cit., p. 228

119. Prólogo a The Zoo Menagerie, en Glantz, op. cit., p. 55

120. "Camino Real is a phantasmagoria of decadence, a weird drug-work of wit, terror and inertia. A play of hipersensibility." K. Tynan, en Kernan, op. cit., p. 92

121. [A figure in rags, skin blackened by the sun /.../ stumbles against the hideous old prostitute, /.../ who grins horribly and whispers something to him, hitching up her ragged, filthy skirt.] Camino Real, p. 21

122. "Camino Real is not so much a play, as a modern masquerade, a feverish dream -it becomes from the visions lying sick in Mexico." E. Wyatt, "Camino Real", en Catholic Review, p. 148

123. E. Jackson, op. cit., p. 93

124. Ionesco, op. cit., p. 21, 198

125. Wellwarth, op. cit., p. 31

126. BYRON: When Shelley's corpse was recovered from the sea -It was burned on the beach at Viareggio. -I watched the spectacle from my carriage because the stench was revolting...Then it fascinated me! I got out of my carriage. Went nearer, holding a handkerchief to my nostrils! -I saw that the front of the skull had broken away in the flames, and there- And there was the brain of Shelley, indistinguishable from a cooking stew! -boiling, bubbling, hissing! /.../ -Trelawney, his friend Trelawney, threw salt and oil and frankincense in the flames and finally the almost intolerable stench was gone and the burning was pure! /.../ And then Trelawney -as the ribs of the corpse unlocked-reached into them /.../ And snatched out /.../ -the heart of Shelley! Camino Real,

p. 61-62

127. [/.../ She makes violent, crazed gestures, clinging to the railing of the steps; her breath is loud and hoarse as a dying person's, she holds a blood-stained handkerchief to her lips /.../] ibidem, p. 72

128. Falk, op. cit., p. 158

129. Esslin, op. cit., p. 357

130. [Ya se ha indicado que la Fiesta es una especie de lírica grotesca, serio-cómica.]

. [It has already been indicated /.../ that the Fiesta is a sort of serio-comic, grotesque lyric.] Camino Real, p. 80

131. (He cracks his face in two with an enormous grin.) ibidem, p. 112

132. "/.../ the nonlinear mode chooses to linger in the hidden corners of human motivation, where behavior has the clarity of true complexity." Coakley, op. cit., p. 233

6. El Absurdo "norteamericanizado" en The Zoo Story

Edward Albee, contemporáneo nuestro, nacido en Washington, D.C., en 1928 y autor de teatro desde muy temprana edad, es reconocido como el ala americana del Teatro del Absurdo.¹

Quizá si no ha sido del mismo modo -pues no ha incursionado, hasta la fecha, como Wilder y Williams, en la prosa y la poesía, a pesar de que ha adaptado ciertas novelas al teatro² - Albee comparte muy estrechamente la categoría de experimentador e innovador. Jesús Plá comenta lo siguiente:

Albee es el iniciador indiscutible del teatro experimental de la posguerra, y aquí tenemos que prescindir de Thornton Wilder y Tennessee Williams que fueron a nuestro juicio los mejores exponentes de un teatro experimental.

Así como sucedió con el estreno de Camino Real, cuyo novedosísimo estilo provocó un gran escándalo, Albee ha sido presa de numerosas críticas radicalmente peyorativas, resultantes de su afán revolucionario. La combinación de estilos tales como la farsa, el surrealismo y la crítica social oscilantes entre la filosofía y la locura, ha provocado que se le acuse de vaguedad, de falta de dominio, e inclusive, de ignorancia.⁴ No obstante, desde 1959, año en que se estrenó su primera obra publica

da y llevada a escena, The Zoo Story, se le consideró como un autor consumado.⁵

Anne Paolucci considera que ante todo, Edward Albee es un revolucionario del lenguaje de la escena norteamericana, ya que, como ella misma afirma,

/Albee.../ ha extendido la metáfora verbal dentro de la ubicación visual de sus obras /.../ Ha elaborado una conversación con un oído sensible frente a la complejidad de sus efectos musicales /.../ desplazándose sutilmente desde el largo maestoso hasta el pianissimo /.../ yuxtaponiendo el cliché con la retórica pomposa, el slang con la formalidad arcaica, la fluidez histórica con el monosílabo exhaustivo, estableciendo una variedad de ritmos que son una constante sorpresa dentro del simple marco de la acción.⁶

Es también, a partir de su lenguaje, que se han establecido ciertos rasgos pertinentes para considerarlo como un escritor absurdista; de este modo, podemos comprobar que utiliza la fragmentación al estilo de Ionesco, la economía del argumento como Beckett, las sugerencias simbólicas de Adamov y el conflicto entre la fantasía y la realidad, y la crudeza de Genet.

Concretarse en la categoría meramente lingüística resulta determinante aunque insuficiente y limitado, por lo tanto, no es una ociosidad recurrir a la revisión de

sus temas y sus personajes. Independientemente de que estos últimos forman parte de una familia simbólica⁷ -particularidad suya- nos muestra al hombre arrebatado de su libertad natural por la sociedad, e imposibilitado para comunicarse; decadente, marginado, castrado. Se pregunta constantemente qué tanta realidad está capacitado el hombre a afrontar; se deja invadir igualmente de un carácter derrotista como el de Beckett y Genet; el hombre se encuentra hundido en espacios de larga espera, silencio y soledad.

La expresión de sus temas no parte de una perspectiva filosófica, sino del sueño metafísico⁸; destituye toda racionalidad a cambio de una percepción alegórica y sensorial, mágica e, inclusive, ritual (como en el caso de Tiny Alice), motivo por el que restituye el valor musical del lenguaje -elemento seductor y revelador simultáneamente- y por el que recurre constantemente a la sexualidad -símbolo de inmolación y sacrificio- y a la muerte.

Se le ha considerado como escritor absurdista también, debido en gran medida, al contexto dentro del que se estrenó The Zoo Story. Se llevó a cabo en la ciudad de Berlín; es decir, en territorio europeo, en donde los absurdistas ya había alcanzado su apogeo y estaban presentes en la mente de todos; se lo acogió como un au-

tor de gran renovación estilística y rápidamente se buscaron las semejanzas con la dramaturgia más novel.

Más allá de cualquier coincidencia o influencia que tenga con o reciba del Absurdo europeo, Albee ha acentuado por encima de todo el carácter netamente norteamericano.

A través de la típica sensiblería de sus compatriotas, Albee destroza el optimismo superficial de la sociedad norteamericana; retrata la aflicción y la congoja aplastantes que se disimulan en sus falsos ideales, en su forma de vida exclusivamente materialista y en un sentido del humor muy simple al que recurren en cualquier situación.

Albee ha conformado además un estilo marcadamente antiliterario y puramente teatral, desbaratando la lógica, las formalidades y el sentido tradicional, mas no primario del drama. Así protesta contra su sociedad, a la vez que protesta contra los convencionalismos que ya no procuran nada. En repetidas ocasiones, de un modo u otro, Albee ha organizado, colaborado, participado o presidido movimientos de vanguardia en su país, en los que las obras del Absurdo han estado generalmente, a la cabeza de los mismos. Su injerencia activa en el Absurdo lo ha conducido a formularse el siguiente cuestionamiento: "¿Tendremos que asumir que The Theater of The Absurd Repertory Company, al presentar obras de Beckett, Ionesco, Genet, Arrabal, Jack Richardson, Koch y yo -constitu-

yendo la primera representación colectiva del movimiento en Estados Unidos- está formulando su propia despedida también?"⁹

¿Por qué motivo se cuestionará lo anterior y qué tanta razón habrá en ello? ¿Significará que una vez que se ha llegado a reconocer algo, oficialmente, está más próximo a su natural desaparición para dar lugar a lo venidero? ¿Está más cercano de aquello que lo destituirá?

Si así es, qué papel juega The Zoo Story, que ha sido reconocida mundialmente como un drama absurdista, ¿es una obra epigonal, terminal o el origen de una novedad?

6.1 La derrota del optimismo

Si mantenemos presente que el Absurdo expone la carencia de sentido en que la condición humana se abate; condición en la que prevalecen el escepticismo, el temor, la soledad, la angustia, el perpetuo mutismo; si en nuestra memoria ha quedado claro este desesperanzador panorama, entonces no resulta ingenioso, sino casi pueril, hablar de la derrota del optimismo. Sin embargo, es necesario.

Es muy importante señalar que en The Zoo Story impera un sentimiento derrotista y un sentido del nihilismo dolorosamente marcado, ya que constituyen el antónimo

perfecto, respecto al contexto dentro del que surge y al que se refiere la obra.

Evidentemente, Wilder y Williams surgen de y se refieren al mismo contexto; no obstante, uno recurre, entre otros aspectos, a la eternidad del tiempo y el espacio, y el otro, a personajes de diferentes nacionalidades, entre otras cosas también, para que su obra manifieste una universalidad indudable. No debe suponerse por esto que la condición humana que Albee retrata en The Zoo Story, carezca de una gran trascendencia, sino que simplemente Albee es un autor, si no regional, por lo menos local; sus obras protestan contra la sociedad norteamericana, tal como lo ha señalado Paolucci:

Albee sugiere una representación de nuestro tiempo, en contra de los valores artificiales, la complacencia, la crueldad, la emasculación y la vacuidad; en contra de la ficción de nuestra patria escurridiza, la angustia de todos nosotros.¹⁰

Es importante recordar, pues, el pesimismo que domina el pensamiento absurdista -independientemente del manejo del humor- ya que de acuerdo con Kneepeler:

el conflicto /en Albee/ reside en el antagonismo entre la tendencia americana de hallarle sentido a todo y cómo realizarlo todo, y el Absurdo que conduce primordialmente a enfrentar la vida con todo su sin-sentido. Albee trata de resolver este conflicto

al adaptar la absurdidad a la condición americana tal como es verdaderamente; un aislamiento consciente e involuntario, una imaginación enloquecida y alucinada y una repetición autoimpuesta, a manera de castigo.

El primer motivo por el cual la actitud optimista de "hallarle sentido a todo y cómo realizarlo" constituye un fracaso, se debe a que ese todo está formulado sobre ideales falsos y efímeros, generalmente superficiales.

"El modo de vida americano" se encuentra perfectamente encarnado en la vida de Peter cuyas ilusiones quedan gratamente satisfechas al repetir automáticamente un modelo de conducta, al adquirir una personalidad y un orden de vida dictaminados por un estereotipo masivo de existencia, ante el cual no ha habido posibilidad de elección, sino de caída inevitable.

Es decir, que su vida ha venido culminando en la medida en que ha sido capaz de llevar a cabo un matrimonio, de sostener una familia -independientemente de lo lastimeramente sometido que se encuentre ante ella- de tener un buen salario, dos televisiones, seguramente un automóvil, sus mascotas, y tiempo suficiente para descansar y "cultivarse" leyendo el Reader's Digest. En fin, se encuentra conforme y complacido. Ante esto, Jerry protesta:

¿Por qué? Tienes todo lo que

quieres en el mundo. Me has dicho que tienes un hogar, una familia, tu propio zoológico miniatura. Tienes todo eso y todavía quieres esta banca.¹²

Peter es una de tantas víctimas de una sociedad consumista cuyos ideales de felicidad y éxito corresponden a la cantidad de bienes adquiridos; es decir, que la capacidad adquisitiva constituye la medida de sus satisfacciones y bienestar.

Sin embargo, Jerry, quien protesta enloquecidamente contra esta forma de vida y cuyos afanes destructivos encuentran en ella el blanco preciso, ¿qué nos ofrece a través de la suya?

Ante todo, una frustración infinita, un enclaustramiento aterrador en la miseria, la basura, el abandono y la muerte. Es un hombre cuya vida depende de su propia destructibilidad. Vive repitiendo obsesivamente y sin sentido quehaceres inventados para motivar una existencia que lo ha perdido todo. Amacher señala que Jerry representa "el ego inaccesible que queda después de que una persona ha perdido el mundo entero, a excepción de sí mismo; el sentimiento verdaderamente muy ardiente del ego, ininteligible e incommunicable."¹³

Ni uno ni otro ofrecen posibilidad alguna de bienaventuranza o dignidad, ninguno de los dos supera la engañosa labor de los paliativos vulgares y superficiales. -palia

tivos que constituyen una atadura infranqueable, mientras que disfrazan los conceptos de libertad, amor y humanismo, son la distorsión de sus ideales y la consolidación aparente de sus triunfos- que se procuran tanto para adecuarse a la conformidad -en el caso de Peter- como para continuar una indefinida ociosidad que no va más allá de una corrosiva vagancia -en el caso de Jerry. En uno existe la complacencia y en otro la desesperación; sin embargo, ninguno llega a nada.

Richard Schechner exclama: "Estoy cansado de Albee, de estarle dando la bienvenida a la decadencia /.../ es una broma pesada, sentimentalizada, para adecuarse con nuestros conceptos de nulidad."¹⁴

La realidad, pues, carece de alternativas, inclusive de encrucijadas; su coyuntura es el vacío, la oquedad, la nada.

Jerry crudamente expresa:

Ni nos amamos ni nos herimos porque no intentamos acercarnos el uno al otro.¹⁵

No solamente un halo, sino el dominio del nihilismo los condena y no solamente respecto a la perplejidad, al extravío, la oscuridad y el despropósito, sino respecto a las relaciones humanas también, no existe nada entre los hombres. La sociedad se encuentra abarrotada tras las rejillas, anulando todo tipo de contacto. La soledad es el estado verdadero que se esconde bajo el con-

suelo aparente de la familia y los lazos amistosos.

Peter, por supuesto, inconsciente ante el problema, puesto que tiene su vida lograda, considera que es un hombre feliz y de ahí su conformismo. No obstante, Peter, como típico representante de su sociedad, resulta escandalizante en tanto que, aunque sea un "hombre de éxito" -incapaz de arriesgar su felicidad y su tranquilidad por nada- es un hombre perfectamente solo. Precisamente, su cobardía ante el riesgo lo ha conducido a un egoísmo tenaz e indestructible; padece de una indiferencia y un distanciamiento tales ante situaciones ajenas a la suya, que le resulta insoportable compartir ninguna carga con nadie. Parte del modelo imitado, consiste en el cultivo del individualismo; a partir del sentimiento de posesividad, acentuado por el consumismo y por la política del "self-made man", tenemos ante nosotros un ejemplo de lo que podría considerársele "marginalidad de masas!" Es decir, aquel estado en el que los miembros de la mayoría dominante se encuentran al margen de sí mismos.

Clurman, por un lado, dice que tanto La Dernière Bande de Beckett como The Zoo Story son un estudio de la soledad.¹⁶ G. Serreau, por su parte, considera que "en The Zoo Story podemos tener la visión desgarradora de la soledad humana, al mismo tiempo que una denuncia de la vida moderna."¹⁷

Concordar en una primera instancia con Clurman no presenta ninguna dificultad; el estudio de la soledad que cada obra constituye es evidente. En Beckett, Krapp no tiene con quién comunicarse más que con sus plátanos, su cuarto desvencijado y gris, sus propios gruñidos, su suciedad y su memoria empolvada y fija en la cinta que repite, detiene y vuelve a repetir, no mientras mata el tiempo, sino éste a él. Ahora, ¿qué es lo que piensa Jerry, respecto a la necesidad de establecer un contacto?

Una persona tiene que encontrar el modo de trabar una relación con ALGO. Si no con la gente /.../ si no con la gente /.../ con ALGO. Con una cama, con una cucaracha /.../ con Dios, quien tengo entendido, le dio la espalda a todo esto, hace algún tiempo /.../

Digamos que uno y otro sufren patéticamente su condición, tienen la necesidad imperiosa de comunicarse con cualquier cosa. Se encuentran indiscutiblemente en el fondo de la soledad.

Ahora, respecto al comentario de Serreau, es necesario señalar dos cuestiones. No existe ninguna diferencia entre la soledad y la vida moderna, porque aunque esta "separatidad"¹⁹ es un tema y una condición ancestral, podemos comprobar, explícitamente en Peter, que "la proliferación material expresa la concreción de la

soledad, la victoria de las fuerzas antiespirituales"²⁰, como el mismo Ionesco denuncia. Entonces, la consideración ante la modernidad de Albee es indiscutible, rescata la propia actualidad del Siglo XX, ya que en ningún otro tiempo como ahora ha existido tal refugio en los bienes materiales, situación condicionada por la superproducción proveniente de la alta tecnología y paralela también a las corrientes filosóficas como el nihilismo y el nietzschismo y la crisis espiritual de la posguerra.

En segundo término, si bien la proliferación material es característica de una condición universal, Albee expone, simultáneamente, el estado actual de su sociedad, y en tanto que hablábamos de una "marginalidad de masas", también podemos referirnos a una marginalidad racial, sexual y económica, propia de los Estados Unidos. Así como Peter es el típico norteamericano individualista, materialista e inconsciente, Jerry, el huérfano por excelencia, se encuentra rodeado por minorías exclusivamente norteamericanas; los puertorriqueños que se ahogan hacinados, el negro a quien Jerry nunca ha hablado pero con quien comparte la misma condición homosexual, la conserje -sedienta de amor y alcoholizada- la mujer que sólo llora, o aquella persona, hombre o mujer, quiénsabe, que Jerry jamás ha visto, pero que alquila un cuartito en el mismo edificio:

Y en el otro cuarto de enfrente, ahí vive alguien, pero no sé quién es. Nunca lo he visto. Nunca. Nunca jamás.²¹

Los habitantes de este lugar se encuentran desvalidos y famélicos, casi forman parte de los desperdicios de la ciudad: Nueva York. Aunque carezcan de bienes materiales, su soledad no tiene remedio, su miseria moral no disminuye, todo significa en ellos, abandono.

Albee mismo declara que

El Teatro del Absurdo absorbe el intento del hombre por darle sentido, para sí mismo, a su situación sin sentido, en un mundo que no tiene sentido porque las estructuras morales, políticas, sociales y religiosas que el hombre ha levantado para "ilusionarse" a sí mismo, han sufrido un colapso.²²

El ser humano, y la sociedad norteamericana, incluida en él, se encuentra arruinado; no importa cuál sea su lucha, ni qué tanto dé su vida por ella. Su vida, en primera instancia no constituye más que despojos, mediación y amargura. La falsedad de los valores, su superficialidad, no ofrecen más que vacuidad y pobreza.

En esta obra prevalecen dos actitudes ante la vida, antagónicas entre sí. Aquélla que no pretende más que continuar adecuándose al modelo de felicidad y éxito, sin detenerse a reparar en nada, tomando por satisfactoria una vida mecánica y mediocre, fácil y terriblemen-

te cobarde, que Jerry desprecia fervorosamente:

Probablemente ésta es la primera ocasión de tu vida en la que has tenido que confrontar algo más que limpiar la mierda de la caja de tus gatos. ¡Estúpido!

En realidad, la categoría de los actos de Peter es lamentablemente ínfima, su poder adquisitivo y sus obligaciones sociales le proporcionan una grata seguridad; sin embargo ¿ha buscado algo más auténtico que la mera repetición de un estereotipo aplastante? Ni siquiera su ridículo afán de formación literaria constituye un esfuerzo superior; es verdaderamente incapaz de emitir un juicio, de pasar de un nivel de lectura mediano e igualmente conservador, de procurarse un reto por lo menos cultural, si no vital.

Al iniciar esta parte, empezamos por señalar el antagonismo existente entre Peter y Jerry, haciendo notar que ni uno ni otro ofrecían alternativas posibles, sino que, presos en su oposición, constituían simplemente los extremos de la decadencia, esa generación perdida que representa la sociedad actual.

G. Debuscher considera que Albee nos muestra al hombre que "...se pierde en el laberinto metafísico no porque sea incapaz de encontrar la salida, sino porque sabe que no hay salida."²⁴

Evidentemente, esto no se refiere a Peter, cuyas

pasividad e inconciencia han quedado nuevamente descritas, sino a Jerry, que por el contrario, padece las condiciones infernales de su existencia. No tiene ni siquiera un lugar decente para refugiarse, sino que junto con criaturas desnutridas, enloquecidas y sucias comparte las insalubres habitaciones de la sección más descuidada de la opulente ciudad de Nueva York, la ciudad del apogeo.

Jerry sí es un ser desesperado que se fustiga al intentar ir más allá de la soledad y del silencio. Protesta iracundo y agresivo contra la decencia estúpida de Peter, contra sus éxitos; denuncia, lacerando, la inutilidad de los superficiales valores impuestos, se burla, hiere y grita, y se arroja despiadadamente hasta morir en su afán, ya pernicioso, por solucionar su patetismo.

Jerry encuentra en su lucha su propio fracaso; es alguien que requiere y tiene la decisión de lidiar pero no sabe cómo. La angustia descomunal que lo conduce a encontrarse con Peter, constituye la culminación de una necesidad de confesión, y expiatoria de su intolerable y mortal soledad, de ese estado de inmisericorde abandono que solicita perdón. Jerry pierde la vida por ello y sin embargo muere sin redimirse.

¿Qué se puede decir ante todo esto? No hay nada preferible. ¿qué sentido se ha hallado en la vida? Nin-

guno. Por un lado se nos acusa a un hombre sin anhelos ni sueños, por otro, se descarniza una criatura cuyos ideales confabulan una peor condición -insistir zafarse significa atollarse más hondamente, y permanecer al margen significa anularse ante uno mismo y el mundo- ¿qué alternativa intermedia podría surgir de una sociedad y un tiempo fatalmente envilecidos?

Albee confronta el "sin-sentido" del Absurdo, representado por el momento, por Jerry, con la persistencia de los norteamericanos, de hallarle sentido a todo, como en el caso de Peter. El choque entre el hombre feliz y el desesperado demuestran la adaptación de lo absurdo a la condición americana como es verdaderamente según dice Kneepeler, en las primeras páginas de este capítulo. Tenemos el ejemplo de dos hombres aislados consciente e involuntariamente, y el ejemplo de una imaginación alucinada y repetida a manera de castigo, concretamente en Jerry.

No obstante, no hay alternativa intermedia, se niega radicalmente alguna respuesta; se niega casi la existencia misma, no hay posibilidad de elección; un no rotundo invade el espacio, el mutismo perpetuo, la desolación y el fracaso; la muerte.

6.2 Un acontecimiento improbable

Lo que sucede es que cuando

eres un muchacho utilizas /la imaginación/ como un sustituto de la experiencia real, y cuando eres mayor utilizas la experiencia real como un sustituto de la imaginación.²⁵

Este pensamiento es uno de tantos que justifican el escepticismo implacable de Jerry y es también la pauta a partir de la cual se intentará situar el curso de las circunstancias de este drama.

Quizás el concepto de acontecimiento improbable sugiere, de momento, un drama inverosímil, y no se estaría en lo incorrecto, siempre y cuando no se confundiera lo inverosímil con lo fantástico, sino con lo incoherente y lo ilógico, a fin de cuentas, con lo absurdo. En una primera instancia, hay un conflicto respecto a la ilusión y la realidad, puesto que ni una ni otra constituyen una opción como modo de vida, de ahí que lo ocurrido sea improbable, no se concreta en ninguna de las dos. Por otro lado, lo ocurrido en sí está determinado por un principio de desintegración; el transcurso del tiempo es muy accidentado y lo que emerge está trastabillado en sí mismo; se camina sobre los mismos pasos, en sentido contrario, sin ningún ritmo, fuera de todo orden y culmina sin explicación. No es una situación irreal o fantástica, no es un desbordamiento febril de la imaginación, sino una condición incomprensible e incongruente, real en su negligencia.

Veamos por qué ni la realidad ni la ilusión ofrecen una alternativa y por qué, sin oponerse la una a la otra, están en conflicto.

A través del criterio con que Peter y Jerry aprecian la vida, el autor nos ha conducido a una disyuntiva cuyos valores no tienen sentido en un polo u otro; por el contrario, anula cualquier sentimiento a favor de ninguno. En términos de realidad o ilusión ocurre lo mismo, no es preferible una a cambio de la otra y viceversa, vivir uno u otro aspecto es igualmente oscuro y desatinado.

Wellwarth señala que "la realidad es una especie de muralla china que aparentemente protege a los de adentro."²⁶ La realidad es un engaño y engañosamente, sí, Peter, "satisfecho", cree vivir a salvo dentro de su reducidísimo mundo, "perfectamente" completo, "totalmente" acabado y sin más necesidad de resolución que la permanencia misma. Peter es uno de tantos que se encuentra protegido por esta muralla mutiladora. O qué acaso ¿no ver más allá de su propia periferia no constituye una mutilación dolorosa para las posibilidades del pensamiento y la acción humanas?

Albee, al conformar en Peter un estereotipo de la sociedad, denuncia abiertamente que la realidad tal como la vive, es más una mentira que una condición veraz, producto de la conciencia parcial, o más bien de la incon-

ciencia condicionada y diariamente reforzada a manera de resguardo y sostén.

Quando Jerry se refiere, con brutalidad y pericia, casi con locura, a las condiciones infrahumanas en las que vive, tan sólo por deshilar la fragilísima realidad de Peter, éste responde simplemente:

Me parece tan increíble.
Me es muy difícil creer
que gente como ésta real-
mente exista.

Una conciencia parca no significa otra cosa que una existencia incierta, desmerecedora de confianza y digna de desaprobación y de lástima. Aterradora, si a esto se le considera protección, puesto que tan quebradiza es y tan improbable como la transformación de Peter, de la noche a la mañana, en criminal.

Antes de extenderse más respecto a su criminalidad, veamos primero qué tan fuera o dentro de esta muralla "protectora", que conforma la realidad, se encuentra Jerry, quien constituye el polo opuesto.

Sin más rebuscamientos, podemos afirmar que se encuentra completamente fuera; para él la realidad no constituye ninguna falsa seguridad y amparo, vive exiliado de todo abrigo y consolación, vive el desengaño diario. Si por lo menos no es la mentira la que lo domina, podría suponerse que lo fuera la certeza; sin embargo y a pesar de su frenética necesidad de lucidez, Jerry es

incapaz de aprehender su realidad, se le muestra más bien desconocida, incomprensible, fulminada en sí misma.

Jerry naufraga en las profundidades del escepticismo.

Debusscher comenta que "en The Zoo Story la ilusión no es una forma de integración, sino de desintegración y autodestrucción."²⁸

La evidente notoriedad de la "desintegración" y la "autodestrucción" vuelve muy difícil percatarse de la ilusión en esta obra; no es tan sencillo como la palpabilidad de los opuestos radicales que la vida de cada personaje establece. Sin embargo, queda claro que Peter no es un hombre que se forje ilusiones, su vida ya está conformada, su única esperanza es continuar; la falsedad que lo sostiene tampoco es una ilusión, es su realidad.

Jerry y quienes lo rodean viven abatidos, con seguridad su corazón no es estremecido por los sueños; no obstante, la falta de motivación que los invade provoca que, como una mera necesidad de acontecer, surjan situaciones que no son más que ilusorias.

De no ser así, ¿a qué se debería el repetido quehacer de los inquilinos? ¿Qué motivo verdadero sería el que indujera al negro homosexual a depilarse las cejas cada día y pasearse de ida y vuelta del baño a la recámara? O, respecto a la conserje, ¿por qué respondería,

entonces, satisfecha, a las despreciables mentiras de Jerry?

entre risitas y quejidos se quedé pensando en lo que pasó ayer y anteayer; mientras cree y revive lo que nunca sucedió.²⁹

¿Por qué, igualmente, persistiría Jerry, obstinado en su solicitud de comunicarse con lo que fuere, ya sea el perro o cualquier desconocido?

La necesidad de que algo ocurra en su vida escurridiza y triste conduce a cada uno a situaciones improbables, situaciones ilusorias que sustituyen una realidad que los ha despojado de sus confines y que, sin embargo, no les resuelven nada. De tal modo, no se integran dentro de su propia vida y, en cambio, como sucede con Jerry, la ilusión desesperada lo conduce a la muerte misma, habiéndolo perdido todo.

Gerald Nelson señala: "El hombre debería reconocer la vacuidad y el horror inherentes en la ilusión o la realidad, tal como podemos apreciar en esta obra."³⁰

Una vez más nos topamos ante la imposibilidad de elección, una vez más la disyuntiva no se deja desatar y por el contrario, se constriñe duramente cancelando alternativas.

¿Qué actitud tomaría un autor del Teatro del Absurdo frente a un asunto semejante? Al parecer, Beckett,

por lo pronto, no sería quien rescataría alguna posibilidad, al contrario, nos afirma que "si no sabemos nada del fin del mundo, ¿cómo habremos de saber de su existencia? ¿Qué certeza hay de todo?"³¹

El pensamiento del Absurdo, en general, así como el de Albee, no va más allá de una red de incertidumbre y pesimismo; no es uno más feliz que el otro sino que se abaten en el "sin-sentido", el vacío profundo y un dolor matizado por un negrísimo sentido del humor.

Ante tal devastación ¿qué puede suceder? A grandes rasgos, podemos afirmar que una estática traslación de la nada a la muerte determina el curso a seguir en The Zoo Story.

A pesar de que el autor ha sido sumamente cuidadoso para indicar el lugar y el momento en los que accidentalmente se confrontan Peter y Jerry -una banca en algún paraje solitario del Central Park de Nueva York, ubicado entre la 5^a avenida y la calle 74, en una veraniega tarde de domingo- la situación emerge fuera de todo argumento y carente de temporalidad alguna, "uno tiene la sensación de dar la cara hacia atrás mientras va hacia adelante."³²

Cuando Jerry llega hasta donde Peter ha permanecido luego de un rato, leyendo plácidamente, el conflicto queda violentamente manifiesto, y visiblemente insolu-

ble. Jerry juega el papel de un ofensor sin contrincante, puesto que Peter interviene escasamente, tan sólo para reforzar una presencia ausente. Veamos cómo se inicia el conflicto:

JERRY: Fui al zoológico (Peter no hace caso), dije que fui al zoológico. ¡SEÑOR, FUI AL ZOOLOGICO!

PETER: ¿Hm?... ¿Cómo? ...
Disculpe, ¿se dirigía usted a mí?

Con sus mínimas variantes, la situación no se desenvuelve más que al mismo nivel dentro del cual surge en un principio; existe la intención aparente de deshilar los motivos de un futuro desenlace y, sin embargo, sin haber logrado descifrar ninguna trama, sino oscilando entre el retroceso y la paralización de un diálogo dominado por un monólogo hiriente y un silencio angustiados, Peter y Jerry se ven envueltos de inmediato en un crimen.

Tom Driver declara que "como elaborador de argumentos, Albee apenas existe. En tanto que no conserva ningún convencionalismo, sus obras están construidas a partir de remiendos y parches."³⁴

A la par, Kernan opina que "las obras de Albee parten de la imaginación de algunos de sus personajes que la relatan y satisfacen simbólicamente; no existen soluciones históricamente viables."³⁵

Es necesario aclarar dos cosas, respecto a esta última referencia. En primer lugar, y retrocediendo un poco al asunto de la ilusión, el papel que juega la imaginación de los personajes en esta obra, se concreta exclusivamente en Jerry cuya desesperación obsesiva por comunicarse con lo que sea, da lugar al surgimiento de la situación determinante en The Zoo Story; él la relata y se propone satisfacerla, a pesar de que esto último no se logra. La situación dada constituye, en primer lugar, la manifestación de la angustia de Jerry; el motivo parte de su imaginación aterrada, de su obstinación, así que la acción está condicionada a expresar el mundo interno de Jerry quien pretende resolverlo de algún modo, sin tener éxito. Esta negligencia, así como el estado patológico de la obsesión de Jerry impiden un desenvolvimiento coherente de la situación; no existen soluciones históricamente viables, en tanto que no existe ni una lógica, ni una realización eficaz del problema, externarlo no conduce a nada y no puede comprenderse racionalmente. Tenemos, por el contrario, una red de injustificaciones organizada por remiendos y parches, dentro de los cuales el orden no tiene cabida. Si la historicidad de un hecho presupone precisamente lo contrario a la incongruencia, entonces se puede reafirmar que no existe una viabilidad histórica, sino una improbabilidad de los hechos. Surgen en la imaginación

y en ella se desbaratan.

Además del desorden verbal que significa no dar fin a un bombardeo sin control de preguntas y de referencias a fragmentos de la cotidianeidad de uno y otro, que se suceden sin lógica, ni conexión, sino en la dispersión más absurda, ocurre algo sumamente extraño, a lo cual es imposible atribuir ninguna explicación.

Una vez que Peter -exacerbado por fin ante la persistencia de Jerry por quedarse y agredirlo con sus relatos, sin descifrarle realmente lo que inicialmente había ido a narrarle- decide irse, Jerry intenta detenerlo juguetonamente -se sienta a su lado a hacerle cosquillas.

No obstante, este jueguito culmina en la muerte. Después de la risa irrefrenable de Peter, acaban por disputarse la banca del parque, el encono llega a tal grado que Jerry saca un cuchillo, amenaza a Peter, lo arroja al suelo para no sacarle ventaja, Peter, a la retaguardia lo recoge y Jerry se lanza hacia él, suicidándose; éste agoniza y el otro se convierte repentinamente en criminal.

¿Qué determina el límite de la existencia de uno y de otro? ¿Por qué se encuentran? ¿Qué necesidad había para convertirse en asesino? ¿Por qué Jerry no se suicidó sin involucrar a nadie? ¿Por qué la situación no jus-

tifica este crimen involuntario?

Elizabeth Phillips asegura que "este final sin explicaciones le da más agudeza al sentido dramático."³⁶

Ya hemos señalado el valor que los absurdistas atribuyen al sentido dramático, al conflicto sin justificaciones o al "drama puro" -como Ionesco lo califica. Tenemos numerosos ejemplos de obras cuyas situaciones, apenas elementales, carecen de un orden narrativo, o de una serie de hechos capaces de sostener la acción. El tiempo en ellas es meramente incidental, su desenlace resulta ilógico o ajeno y generalmente terminan tal como empiezan, en pocas palabras no ocurre nada y, sin embargo, se logra un gran efecto dramático. Tal es el caso de En attendant Godot, Fin de partie y La Dernière bande de Beckett, o La Jeune fille à marier, Le Maître, La Leçon de Ionesco; también The Basement y The Lover de Harold Pinter, entre otras. Invariablemente, terminan después de haber acumulado un enorme desconcierto y una serie de imágenes tremendamente impactantes que, sin razón o demostración alguna, penetran reveladoramente en intensos estados emotivos, sin que por ello se descifre su enigmático final.

Martin Esslin indica que la acción carece de motivaciones aparentes, uno no puede preguntar qué sucederá después, sino qué sucede ahora; en esto reside el suspense del Absurdo.³⁷

Ante la improbabilidad del acontecimiento, mas no de su ocurrencia en sí, el drama en The Zoo Story está construido, como ya se señaló, por medio de remiendos y parches, el movimiento que pretende ir hacia adelante retrocede, y el resultado consiste en la contradictoria unificación de un estatismo asfixiante e insoluble y una violenta y perturbadora sorpresa, que permanece, como el tiempo, suspendida.

Anne Paolucci comenta que "la acción es estática aunque la estructura dramática está altamente ejecutada."³⁸

El estatismo domina tanto la vida de Peter y Jerry -uno por su automatismo y el otro por su obsesión, pero ambas vidas son un cúmulo de repetitividad- como la situación en la que se encuentran. Habíamos señalado que Jerry era un ofensor sin contrincante, por lo que el conflicto no tenía modo de desenvolverse. A pesar de que en una última instancia, Peter queda forzosamente involucrado en la situación que sólo la terquedad de Jerry propició, el conflicto nunca se resolvió. Aquello que no partió de una oposición de fuerzas, quedó perpetuado en sus propios fracaso y asfixia.

El estatismo, factor indispensable para la insolubilidad de la coyuntura, es un recurso al cual Albee acude de diversas maneras; aparenta descubrir el hilo de la trama y no es así. Veamos qué dice Jerry cuando es-

tá a punto de revelar su historia del zoológico:

JERRY: Pero me supongo que tú prefieres saber qué ocurrió en el zoológico.

PETER: Ah, sí, el zoológico. Eso sí...si tú...

JERRY: Permíteme decirte por qué fui...bueno, déjame con tarte otras cosas. Ya te mencioné el cuarto piso del edificio donde vivo /.../ ³⁹

Albee procura de tal modo la parálisis, que no suceda nada, que la acción está concebida en términos de hipnotismo:

(el siguiente monólogo /.../ deberá llevarse a cabo con una gran acción para lograr un efecto hipnótico en Peter y el público también.) ⁴⁰

El tiempo se vuelve inconmensurable; por una parte no ocurre nada, por otra, lo precedente y lo posterior están desubicados de tal forma, entre sí, que bien pudo haber sucedido algo, o haberse suprimido sin consecuencia alguna; después de que Jerry ha relatado intimidades muy personales, se le ocurre preguntarle su nombre a Peter, saludarlo y presentarse como debió haberlo hecho en un principio -a cambio de su agresiva irrupción y su inmediata desenmascaramiento, sin motivo y absolutamente desenfrenada y trastocada.

El de caer no tiene medida, más bien se insinúa un congelamiento que dominará finalmente la obra:

JERRY; Pero durante esos 20 segundos o dos horas, en que nos quedamos viendo el uno al otro, tuvimos contacto.⁴¹

Por un lado, Amacher apunta que The Zoo Story tiene una acción tan improbable como la de Beckett, en La dernière bande⁴²; por otro lado, Gottfried confirma esta consideración, al juzgar que Edward Albee "no busca obras teatrales sino acontecimientos."⁴³

La improbabilidad es irrefutable, la acción no llega a realizarse; conforme Jerry genera el conflicto, él mismo lo dinamita, el antagonismo surge en sí y en sí mismo culmina, no existe la trascendencia.

En la medida en que no se resuelve ninguna contradicción -aunque exista- porque ninguna alternativa es preferible, tal como lo demuestra la condición de uno y otro personaje, continúa la traslación de la nada, de la imposibilidad alrededor de su propio eje.

No obstante, también el acontecimiento es irrefutable, ocurre una muerte; de un momento a otro terminan dos vidas, de un momento a otro sucede lo inesperado, de repente -en medio de una prolongada estabilidad- se cometen un suicidio y un crimen conjuntos, que así como constituyen el único acontecimiento, suspenden su propia continuidad.

En la única posibilidad de suceder está el fin, la extinción de una nulidad precedente y otra que en la fu-

gacidad de un instante, lo detiene todo y se vuelve perpetua.

6.3 La tiranía del discurso

Y el verbo se hizo carne.

San Juan I:14

En comparación con The Skin of Our Teeth y Camino Real, obras en las que las coordenadas espacio-temporales constituyen una organización asistemática, en las que cualquier combinación es posible, por improbable que sea; obras cuyo argumento es irreducible a una historia lineal, o una historia completa, sino que más bien conforman la circularidad de fragmentos casualmente ordenados; obras que dan la sensación de inercia y de un devenir sin sentido; obras sin héroes; en comparación con ellas, The Zoo Story no presentaría ninguna diferencia fundamental, a no ser por el manejo del lenguaje.

Paolucci formula lo siguiente: "su búsqueda por un nuevo lenguaje dramático forma parte de un instinto profundamente enraizado, con el fin de encontrar una expresión adecuada para resolver el dilema esencial dentro del propio corazón de la experiencia moderna."⁴⁴

Por lenguaje dramático debe suponerse la combinación de elementos empleada por el autor para la exposición y expresión conjunta del drama, y no sólo aquello referente a los elementos meramente lingüísticos; es decir, que en tanto que una obra dramática exige una es-

estructura y una composición tales que la puedan distinguir de otros géneros -para abreviar, mencionemos tan sólo la lírica y la épica- establece un lenguaje propio con un código particular, al que se le denomina dramático.⁴⁵ Respecto a este código, el Teatro del Absurdo ha desbaratado los conceptos, transformando el drama en un anti-drama.⁴⁶ Si Wilder y Williams han creado un nuevo lenguaje dramático a partir de un concepto anti-literario, sea cual sea su identificación con el Absurdo, ¿qué ha sucedido con Edward Albee? ¿Cuál es la expresión adecuada que emplea, para resolver el dilema de la experiencia moderna?

Gottfried apunta que "Edward Albee trata de encabezar el movimiento del contenido nulo en los Estados Unidos; le importa la vida dramática y no el significado intelectual."⁴⁷

Volvemos aquí, al asunto respectivo a la carencia de ideología en Wilder y la irracionalidad en Williams. El contenido nulo que encabeza Albee según Gottfried, no significa -como tampoco significó en los otros- una marginalidad frente a la condición humana, sino que del mismo modo, la ausencia de ideología, la irracionalidad y el contenido nulo constituyen una protesta frente a la lógica convencional.

La razón, así como el orden, ya no constituye la base de ninguna explicación y por lo tanto, lo importan-

te es la vida dramática, lo que acontece en sí mismo.

En The Zoo Story, como ya se explicó, el acontecimiento surge en su propio fin; por lo tanto, ¿en dónde reside la vida dramática?

Aunque resulte sorprendente, la vida dramática de esta obra reside, sin ninguna duda, en el habla.⁴⁸ No existe otro conflicto que el verbal, al estatismo escénico corresponde una dinámica exclusivamente lingüística, de tal modo que "The Zoo Story no es una pieza sino un diálogo."⁴⁹

¿Cómo es posible que si no se confía en la sistematización lógica, en el orden racional que implica el lenguaje, se recurra a su realización concreta para que ahí ocurra la tragedia de esta obra?

En una primera instancia, para que ocurra una tragedia es necesario un conflicto; aquí el habla está en crisis.

La problemática fundamental que conduce a Jerry a propiciar la situación de la obra consiste en la necesidad imperiosa por comunicarse:

JERRY: /.../¿Te molestaría si te hiciera algunas preguntas?

PETER: Pues, no.

JERRY: Te diré por qué lo hago. No hablo con mucha gente -excepto para decir cosas como: déme una cerveza, o dónde está el ba-

ño /.../ tú sabes, cosas por el estilo.

PETER: Yo creo que yo no...

JERRY: Pero de vez en cuando me gusta conversar con alguien, realmente conversar, conocer a alguien⁵⁰ saber todo acerca de él.

En las primeras páginas de este capítulo se hizo ya la observación respectiva a la obstinación de Jerry por establecer un contacto con lo primero que se tenga al alcance, ya sea una cama o una cucaracha.⁵¹ Ninguno de los personajes mencionados, ni Peter tampoco, tiene la conciencia agudísima de Jerry, frente al problema de la soledad y la imposibilidad de comunicarse entre unos y otros; su experiencia en el zoológico constituye una prueba más de esta dolorosa condición:

JERRY: Quizá no es una prueba muy convincente, que todos estuvieran separados por barrotes, de todos los demás, la mayoría de las veces, los animales separados unos de otros, y siempre, la gente⁵² separada de los animales.

De este modo, después de varios intentos por conversar con cualquiera, su relación con Peter está desde siempre, condicionada por la desesperación, motivo por el cual se desmorona su diálogo a medida que intenta construirlo.

En primer lugar, nunca existe un acuerdo. Antes de establecer una plática amistosa, Jerry agrade a Peter

sin obtener respuesta alguna. Le diagnostica amenazadoramente cáncer en la lengua, y se burla de su modo de vida. Bombardea de preguntas a su adversario ausente, quien generalmente responde por medio de gemidos, gestos, tartamudeos, una que otra interjección, parlamentos desmemoriados o clichés. "La tendencia /afirma Debusscher/ a regresar a los huecos lugares comunes puede ser el primer trazo de la influencia de Ionesco en esta obra."⁵³

Una u otra forma empleada en las tangenciales intervenciones de Peter no refleja otra cosa que la inoperancia del diálogo impuesto por Jerry. Casi desde un principio, en medio de la torpeza con que logra expresarse, Peter exclama:

No era mi intención ... eh
... lo que sucede es que no
puedes llevar a cabo una
conversación; sólo haces
preguntas y yo ... yo soy
normalmente ... eh ... re-
ticente.⁵⁴

Si algo podemos asegurar es que no se lleva a cabo ninguna conversación; poco a poco, entre abruptos cambios de ritmo y volumen, el fragmentado y desordenadísimo diálogo se va transformando en un monólogo que por más compulsivo y hermético que logre constituirse, resulta tan inútil como el zigzag frenético entre pregunta y mutismo. Una vez que Jerry concluye su procaz narración autobiográfica ocurre lo siguiente:

PETER: No ... no entiendo qué ... no creo ... ¿Por qué me has contado todo esto?

JERRY: ¿Por qué no?

PETER: NO ENTIENDO!

JERRY: No es cierto.

PETER: Sí, sí lo es.

JERRY: Traté de explicártelo a la par. Me fui con cuidado, todo tiene que ver ...⁵⁵

No es posible, parece "como si dos vidas a medias, la del hombre privado y la del público empezaran a unirse, pero ninguna comunicación es posible."⁵⁶

He aquí la mayor de las crisis, el verdadero conflicto; no es necesario recurrir al desenvolvimiento físico de las fuerzas opuestas, en tanto que el drama está concebido en el habla de los individuos; "su violencia verbal es más punzante y dramática para la condición humana que la propia violencia física que nos impresiona por sus desbordes."⁵⁷

Existe en Jerry una predilección indudable por la procacidad; más allá de los insultos constantes con los que se dirige a su interlocutor fantasma, retoma los episodios más repugnantes para que, con toda su brutalidad, ocupen porciones centrales en su incontenible monólogo; aquel diálogo supuestamente añorado, se convierte en una especie de tortura:

El perro, creo que ya te había dicho /.../ es negro, completamente negro, completamente ne-

gro excepto por sus ojos inyectados de sangre y... sí ... su herida abierta en ... su pata derecha delantera, roja también /.../ Creo que es un perro viejo /.../ casi siempre tiene una erección /.../ roja también. Y ... ¿qué más? ... ah, sí, también se le ve un color amarillo-blancuzco-grisáceo cuando ⁵⁸pega los dientes. ¡Así: Grrrrrrrr!

El vocabulario que utiliza Jerry es altamente sugestivo, selecciona imágenes intensamente evocativas -tal como la parábola del cancerbero, o las alusiones bíblicas que funcionan alegóricamente y el simbolismo inscrito en sus pertenencias⁵⁹, que, sin embargo, no son elaboradas con una retórica pomposa, sino con coloquialismos. La proyección ambiental de su discurso es de tal forma impactante que no hay necesidad de recurrir a los elementos escénicos, la palabra captura todos los sentidos. Elizabeth Phillips señala que "los efectos luminosos, sonidos extraordinarios, la manipulación de objetos desanimados y la presentación escénica puestos a propósito de la respuesta emocional del espectador, es aquello de lo que Albee carece."⁶⁰

Apenas existe la escenografía, no consiste más que en dos bancas y un árbol. Únicamente la vestimenta constituye un elemento revelador de la condición de cada quien, de otro modo no existiría ninguna ambientación; parece que, por medio de la escasez, se nos sugiere que

este drama ocurre en el vacío, en puntos ciegos y perdidos, lo cual ya es sumamente significativo.

Si externamente nada es empíricamente probable, la solución está dada en el discurso, en el soliloquio de Jerry y las palpitaciones de Peter. En la voz y el mutismo surgen la situación y el conflicto, y en ellos se cimenta una fuerte carga de simbolismo, aquella que evoca la soledad y el horror por medio de sus imágenes y los episodios narrados, aquella que se refleja en la imposibilidad de la concreción y el funcionamiento del lenguaje -motivo de este drama. Amacher señala que "el intento de vivir por ilusión, la alienación del individuo y la terrible soledad, dependen directamente del derrumbamiento del lenguaje, tal como lo han manejado Ionesco, Beckett y Genet."⁶¹ La palabra, entonces, la condición de esta tragedia, no es un simple medio para informar acerca de las causas del antagonismo, la palabra es el conflicto, es el fin en sí mismo, su propia revelación.

Por tal motivo, a pesar de la riqueza poética⁶² contenida en el discurso de Jerry, llevarlo a cabo no ha sido del todo distinto del modo en que se realiza la pretendida conversación; también su lenguaje es un montón de desperdicios:

JERRY: Y ahora te diré qué
sucedió en el zoológico.
Creo ... creo que esto sucedió
en el zoológico ...
Creo. Creo que mientras

estaba en el zoológico decidí venir al norte ... hacia el norte, más bien ... hasta encontrarte ... o a alguien ... y decidí que conversaría contigo ... te diría algunas cosas ... y lo que te dijera ... Bueno, aquí estamos. ¿Te das cuenta?

A pesar de que estas son algunas de sus últimas palabras y que a fin de cuentas no reflejan la violencia y el rango insultativo que es capaz de alcanzar, constituyen un buen ejemplo para demostrar la intermitencia con que lleva a cabo su monólogo, el cual, no por caudaloso, es menos incoherente. A grandes rasgos, el soliloquio de Jerry se realiza de dos maneras: primero constituye un bombardeo de preguntas desorientadas y sordas a la vez, y luego, conforma la narración de su autobiografía.

Así como entre el lenguaje empleado por uno y otro personaje existe una enorme irregularidad, altos contrastes -la poesía y el cliché y una línea fragmentada que se intenta continuar a destiempo, en medio de monosílabos y cuchilladas- Jerry es incapaz de seguir un orden, su monólogo es una fuente que reverbera y otras veces se detiene desquiciada y endemoniadamente.

No puede lograr una selectividad, su discurso surge del impulso y la compulsión, Jerry no habla, expulsa. El contenido de sus palabras está marcado por la contradicción, la fuga de ideas, las descripciones topográficas,

la ambigüedad, las bromas, obscenidades e insultos, metáforas y parábolas; impermeabilidad ante lo que él no exponga, irracionalidad, repeticiones y la grave disolución de los propósitos. A pesar de manejar un código revelador, ya que su miseria y su dolor descarnizan la engañosa realidad de la vida moderna, persiste la ineficacia.

Jerry es capaz de denunciar la soledad, el patetismo, la insuficiencia del paliativo sexual; tiene conciencia social -se preocupa por el hambre de los marginados y la falsedad de las instituciones- repudia el conformismo, e igualmente oscila entre temas que van desde lo doméstico y el clima, hasta la medicina y la literatura. Sin embargo, ¿qué resuelve? La relación y el surgimiento de estos temas son injustificados. Queda sin concluir ningún punto.

Por tal razón, insiste Paolucci, Albee "no es filosófico y propone la aceptación inconsciente del consenso que desprecia."⁶⁴ El entendimiento parte de una lógica sensorial y evocativa, aquella que no necesita complicaciones racionales, sino que surge una vez que se ejerza la influencia de los símbolos.⁶⁵

Este es el motivo, entonces, por el cual el lenguaje no propone otra cosa que la esencia visceral de sus imágenes; por eso el desproporcionadísimo diálogo establece una relación sadomasoquista que construye el terre-

no del drama, la escenificación corresponde a las evocaciones, al simbolismo, a la acústica, y al ritmo del discurso fungidos en la irracionalidad, la angustia y la desesperación de la vida que se consumen en una muerte instintiva.

El conflicto mayor, que consiste en la irresolución de sí mismo, en la imposibilidad de su desenlace, se convierte en un crimen innecesario; sin ningún motivo, el lenguaje se traslada vertiginosamente a la acción y ahí es cuando el cuchillo recupera toda una carga simbólica -es la cruz de la inmolación de una víctima- ahí cuando en la muerte, el verbo se ha hecho carne.

"El nuevo lenguaje dramático con el que Albee busca encontrar la expresión adecuada para resolver el dilema esencial de la vida moderna" consiste en destronar los elementos de escenificación de la obra, para que, a través de un tirano del que todo depende y nada resuelve, el drama ocurra en el habla, y del habla a la carne.

6.4 El antihéroe norteamericano

Gracias, también, al intercambio oral, existen Peter y Jerry -ya sea en forma de esquemas mentales, estereotipos sociales, criaturas enfermas, o portadores de rasgos más que nominales, caricaturescos e infrahumanos.

Proceder a identificarlos no es tan sencillo. A pesar de que revelan una condición típica, en cualquier-

ra de sus extremos, son seres borrosos; si su ropaje delata su posición social y de ahí se insinúa su quehacer, los rasgos personales se prestan a confusión:

PETER: Un hombre apenas cuarentón, ni gordo ni flaco, ni guapo ni feo. Tiene puestos unos "tweeds", fuma una pipa, lleva lentes con aros de marfil. Aunque ya ha entrado a la edad madura, su vestido y su gesto indican un hombre más joven.

JERRY: Un hombre saliendo ya de los treinta; no está pobremente vestido, pero sí con descuido. Lo que una vez fue un cuerpo de músculos embarneados ha empezado a engordar y aunque ya no sea guapo, es evidente que lo fue. El decaimiento de su belleza física no debe sugerir frivolidad; para ser más claros, padece un grandísimo aburrimiento. 66

Peter no es ni uno ni otro y Jerry no es quien era, sino quien ya no es. La identidad se convierte en un sinónimo de ambigüedad, se invierten papeles y se desconocen ambas personas. No es una casualidad que Jerry sea homosexual, y que Peter, al respecto, por la esterilidad de su actuación, quizá se refugia en la asexualidad -no toma partido.

Las dos desviaciones sexuales, una cierta y la otra posible, sugieren una neutralidad, una indefinición.

Tampoco es una casualidad que siendo adultos acaben

retrocediendo a una conducta infantil, en la que las cosquillas y la disputa por la banca provoquen que "Peter y Jerry -el criminal y la víctima- se conviertan en un hecho único irrevocable."⁶⁷ Uno y otro se mimetizan: su locura se revierte, el inocente se vuelve culpable y éste es un mártir. Sus voces que jamás encarnaron la concordia, sino la más punzante ruptura, se unen a coro en los desamparados lamentos de muerte:

¡Oh, Dios mío!⁶⁸

¿Cómo podemos entonces distinguir a Peter y Jerry, cómo conocerlos? Ellos mismos, al "dialogar", se presentan; sin embargo, no tenemos más que pedazos de hombres, hombres a medias.

Parte del despedazamiento es resultado de su estereotipación, de la caricaturización del esquema que representan, a cambio de su autonomía y autenticidad; a cambio, simplemente, de su integridad.

Este asunto no es del todo novedoso pues ya señalamos que Wilder recurre a una serie de maquinaciones, con tal de hacer de sus personajes, figuras escurridizas. Williams no es menos diestro y habilidoso, basta tan sólo con la multitud colorida, aunque siniestra, que reúne. Simpatizan con esto los absurdistas quienes tras espejos, seres invisibles, deformaciones, metamorfosis y alegorías, nos esconden a sus antihéroes.

Por lo pronto, en The Zoo Story, Jerry es el huérfano perfecto⁶⁹; sus portarretratos no llevan la foto de nadie, porque es hijo de muertos. La familia de Peter no es más reconocible que la otra; aunque exista, sólo se habla de ella, nunca aparece. Tenemos la sensación de que Peter es un solitario. No conocemos a nadie más y se nos insiste en ellos. ¿De dónde surgen, del mero recuerdo? ¿De dónde surgen también los que recuerdan? ¿Quiénes son?

"Muchos de mis personajes no tienen nombre o se les olvida"⁷⁰, afirma el propio autor.

Peter y Jerry son los nombres más comunes -entre algunos otros- en los Estados Unidos; esto quiere decir que son cualquier gente, la que se quiera. Peter y Jerry no tienen un apellido que los distinga y vienen a saber cómo se llaman significativamente tarde.

Ambos son producto de una sociedad enajenante, una sociedad de individualistas, mas no de individuos. Son seres sometidos al dictamen de un modo de vida que unilateraliza su conducta, pero que los encamina hacia el éxito. Peter es un hombre de éxito, es un típico pequeño-burgués norteamericano. Está casado, tiene dos hijas, sus ingresos suman \$18 000. 00 dls. al año y tiene tiempo para entretenerse con sus pericos y gatos; se viste bien. Es un hombre completamente feliz.

Dedicado a la publicidad, carece de opinión personal:

JERRY: Muy bien. ¿Quiénes son tus escritores favoritos? ¿Baudelaire y J. P. Marquand?

PETER: Bueno, me gustan muchísimos escritores; tengo una considerable ... religiosidad en mi gusto, si así puede decirse. Ambos hombres son excelentes, cada uno a su manera; Baudelaire, por supuesto ... eh ... es el mejor de los dos, pero Marquand tiene un lugar ... en nuestra ... eh ... nacional ...

Comienza con tal elegancia que hasta podríamos suponer que pronuncia en francés; no obstante repite simplemente una fórmula que aparentemente impresiona. ¡Qué culto! ¡Qué inteligente y ... qué torpe!

Solamente sabe hacer bien lo que tiene perfectamente aprendido, no puede improvisar, no sabe qué piensa verdaderamente. Está sumamente cohibido ante aquello que no esté contenido en su esquema, está incapacitado para ser algo más que un estereotipo. Puede vivir siempre y cuando actúe anónima y mecánicamente.

Ya se han señalado las diferencias pertinentes por las cuales Peter y Jerry contrastan; sin embargo, es necesario dejar muy claro que aunque Jerry sea un ser marginal, no deja de ser producto de la misma sociedad, a

pesar de su desadaptación.

Jerry tampoco escapa de una condición rutinaria, no puede hacer nada por impedir su miseria y su desesperación. Está igualmente condicionado, su obstinación no significa un acto de voluntad. Si acaso no se encuentra mediatizado como Peter, no deja de estar rotundamente enajenado también.

Jerry enloquece al darse cuenta de que entre el propósito y su realización no existe ningún vínculo; no lo puede ver, no lo puede hacer. Actúa ferozmente condicionado por el poder del impedimento.

Polarizada en sus extremos más contrastantes, Peter y Jerry nos revelan dos casos de conciencia brutalmente inhibida; la muerte a que conduce la disputa por la banca no es más que el reflejo del descontrol de ambos ante la situación; en uno, dictado por la "decencia" y en otro, por la violencia cuyo rango es tan intenso que constituye una condena.

PETER: Además no es cuestión de honor, pero aún si lo fuera, ni me entenderías.

JERRY: Ni siquiera sabes de qué estás hablando, ¿o sabes?

En efecto, uno es incapaz de entender y el otro, de saber. Por tal motivo, les es imposible ejercer su voluntad; uno no tiene criterio y el otro está arrebatado fuera de sí.

No debe extrañar, pues, que, como Wilder y Williams, Albee recurre también a caracteres a quienes no es necesario atribuirles una historia por resolver. Así como el primero acude a Adán y Eva y el segundo al Quijote, a Byron, a Casanova y a Marguerite Gautier, Albee maneja hábilmente a sus personajes por medio del doble sentido de su nombre y, consecuentemente, el doble sentido de la situación.

Peter y Jerry bien pueden ser Pedro y Jesús, la muerte de éste puede significar un sacrificio también y el silencio de Peter, la traición de Pedro.

Si tomamos este sentido alegórico, bíblico, para mayor exactitud, tanto de los nombres como de la situación, comprobaremos que Peter y Jerry no tienen nada que hacer. Su historia ya estaba hecha desde antes.⁷³

Amacher considera que la condición del hombre no sólo es absurda sino inhumana.⁷⁴ ¿Qué más inhumano que se le despoje su historia?⁷⁵ ¿Qué más inhumano que sea la historia de un zoológico?

Jerry no repara en expresar abiertamente su relación con un perro:

Estaba deseando tanto que el perro me estuviera esperando. Yo estaba ... bien, ¿cómo se dice ... seducido? ... ¿fascinado? ... no, no creo ... ansioso hasta la taquicardia, eso es; estaba ansioso hasta la taquicar-

dia por encogtrarme a mi ami-
go otra vez.⁷⁶

No menos que caninas son las condiciones de vida de Jerry; muerto de hambre, vive en un cuartucho insalubre, siempre sucio y abandonado; "como cualquier personaje de Beckett o Adamov -vagos o impedidos respectivamente- /Jerry/ siente la agonía de conocer el mundo tal y cómo es."⁷⁷ Miserable, insatisfecho, solo y sin ningún que- hacer. Vive tan sombríamente como la conserje, quien seguramente se alimenta de basura, nos dice Jerry:

No creo que la conserje ⁹⁸
ma otra cosa que basura.

Indudablemente habita un inframundo, aquél en que los seres han dejado de ser hombres para constituir una monstruosidad, "una amenaza constante de que lo normal se vuelva patológico debido al precario equilibrio entre lo sensato y lo insensato."⁷⁹

El mundo que rodea a Jerry es un mundo agobiado por la enfermedad, desde la desnutrición hasta la locura; en él se encuentran los obsesivo-compulsivos, los maníaco-depresivos, los histéricos, los perversos sexuales, y una vez que se topa con Peter, surgen el sadomasoquista, el suicida y el criminal.⁸⁰ "Estos personajes no son individuos, sino estados mentales o estados de conciencia meramente, que se reducen a una sola conducta."⁸¹

Por esta razón, Debusscher afirma que "Peter no es

un ser vivo, sino la aglomeración de rasgos exagerados, un collage de características burguesas burlescas y farsicas -la encarnación o la caricatura de una idea /.../ más próxima a la alegoría que al retrato realista."⁸²

La caricaturización de estos personajes, pues, se debe a la hiperbólica ridiculización con la cual han sido contruidos, al estereotipo irrisorio y horrorizante que les ha sido legado.

Peter -al representar el modelo de su sociedad, el "self-made man", el hombre de éxito, el hombre de bien, el bien educado, el cuerdo y amable, el ciego feliz- es intolerablemente débil, pusilánime, tibio y pasivo; no hace otra cosa que permanecer estandarizado.

Amacher señala que en The Zoo Story el hombre está considerado tanto en la calidad de un vegetal como en la de un animal; alguien que simplemente subsiste o quien pelea y mata por sobrevivir.⁸³ Por eso son una caricatura, por eso una alegoría, porque no son hombres, son vegetales o animales que representan la hecatombe humana.

Jerry es la imagen de la brutalidad, no puede portar ya, más características que lo consignent como un típico rufián; es sucio, vagabundo, ocioso y malhumorado, etc. Tiene todo lo malo, es un autoritario, un irrespetuoso cínico y morboso, un desvergonzado. Encarna el estado demencial de la soledad, la violencia y la abstracción.

Por último, Allan Lewis señala que los personajes de Albee son espantosamente reales y no así los del Teatro del Absurdo europeo.⁸⁴

Los personajes del Absurdo son seres descompuestos, pierden su humanidad; físicamente son brutos o enfermos, constituyen tanto alegorías de las actitudes humanas, como clichés de una sociedad y, sin embargo, no son identificables, pueden ser exactamente iguales entre sí o transformarse continuamente. Si a los personajes de Albee no se les puede asignar todos estos atributos, por lo menos la mayoría son notorios sin dificultad alguna.

Contraviniendo a Allan Lewis, Debusscher considera que más que retratos realistas son caricaturas o alegorías. Ambos tienen razón. Por un lado, "espantosamente reales" refleja ya una exageración; no son simplemente reales, se encuentran transfigurados por el horror, por una realidad descarnizada, pero tal como la sátira lo hace, la deformación revela la verdad. Lo "espantoso" está, entonces, expresado a través de la caricatura, de la alegoría, de la exageración de los rasgos que delatan su verdadera condición, en forma impactante.

De esta manera y muy pesimistamente, podemos afirmar que no queda más que el fantasma del hombre, por lo que cabe preguntar ¿en dónde está lo absurdo? ¿en el teatro o en la vida?

Por lo pronto, agoniza el éxito de un hombre cuya vida ha sido dictada y fracasa un prepotente "visionario" de la verdad cuya vida ha sido perdida. Masificado o atomizado, se atropella el uno al otro, y Nueva York, la resplandeciente ciudad, acaba por engullirlos. Uno y otro son antiheroicos:

/el antihéroe es, según L. Mirlas/ el hombre pequeño, indistinto, gris, masificado e innominado, ultrajado en su condición humana y desdeñado por su cúmulo de debilidades, complejos e inhibiciones, que lo colocan en una situación de inferioridad⁸⁵ ante la sociedad.

¡He aquí al Adán norteamericano!

6.5 Una pesadilla, ¿para quién?

La razón por la cual Edward Albee ha recurrido a la presentación de sus personajes, a través de la exageración de sus rasgos más repulsivos y dentro de una situación ultrajante, se debe a que -como él mismo declara- "las obras no sólo deben entretener, sino criticar, no solamente deben criticar, sino ofender."⁸⁶

No cabría la menor duda al respecto; apenas aparecen en escena Peter y Jerry, cuando tenemos ante nosotros un fuerte contraste que desordenadamente -en forma tanto paulatina como vertiginosa- acaba por generar un ambiente de altísima tensión. Antes de cualquier

saludo, Jerry amenaza a Peter al diagnosticarle cáncer en la lengua por fumar tabaco; también lo atemoriza al hablar de las enfermedades que puede contraer a través de sus mascotas. Este principio, que a medida que se extiende, se va violentando, provoca en Peter la acumulación de una contención reprimida, que su condicionamiento social no le permite trasgredir. Simplemente se somete a la terquedad de Jerry:

JERRY: Peter, ¿qué te molestó o te confundo?

PETER: Bueno, debo confesarte que no me esperaba una tarde como ésta.

JERRY: Eso quiere decir que no soy el caballero a quien estabas esperando.

PETER: No estaba esperando a nadie.

JERRY: No, me lo supongo. Pero aquí estoy y no me voy a ir.

Opuestamente, también, a la disimulación de Peter, el cinismo en Jerry resulta inaguantable, su impertinencia no es más que una conducta descarada. Es un desvergonzado que sin ningún sentido de la proporción escupe, una tras otra, imágenes de horror, imágenes hirientes que disfruta relatar:

/.../ mi buena madre abandonó al buen viejo cuando yo tenía diez años y medio; se embarcó en el adulterio /.../ Por lo menos eso fue lo que dijo el buen viejo ... cuan-

do ... trajo su cadáver a casa /.../ dos semanas después de Año Nuevo mi padre se estrelló contra un autobús de la ciudad /.../ La hermana de mi madre /.../ se murió al rodarse de las escaleras de su departamento, mío en ese entonces también, la tarde de ^{mi} graduación de prepa.

Jerry, no sólo víctima de una vida regida por la muerte, ante la cual no ejerce ninguna voluntad, se entretiene maquinando actos y cuadros necrofílicos. Una porción central de su vida y sus relatos la constituye la bien detallada historia del plan de asesinato contra el perro de la conserje; su conversación "a borbotones" refleja claras intenciones de destructibilidad -es un medio de tortura- que a fin de cuentas termina con una doble muerte.

En una entrevista, Albee declara que "el autor quiere lo imposible, mientras que el director quiere lo posible."⁸⁹

Quizá es por esto que -con sus respectivas diferencias- la naturaleza del ambiente, como la de Camino Real, es más bien febril, delirante, enardecida; las fantasías son macabras, el orden indistinto, la oscuridad y la sangre revueltas, y todo disfrazado -por la actitud de Peter, en este caso- de cotidianidad.

A la infernal multitud de Camino Real corresponde

Jerry, en The Zoo Story, quienes, una reverberando y el otro, saliéndose de sí, constituyen una pesadilla.

En la medida en que Jerry intenta comunicarle a Peter qué ocurrió en el zoológico, se interrumpe continuamente para abrir paso a la monstruosidad, para recolectar, uno tras otro, los episodios más sanguinarios y violentos de su vida. He aquí un detalle de sus malditas intenciones y de la obscenidad de sus recuerdos:

/.../ amasé la carne de hamburguesas y el veneno para ratas con mis manos /.../ abrí la puerta del pasillo /.../ y ahí estaba el monstruo /.../ la maldad y una erección, en espera.

Al respecto, Debusscher señala lo siguiente: "La historia de Jerry y el perro alcanza tal grado de obscenidad que la influencia de Genet resulta casi forzada."⁹¹

Es evidente que de todos los absurdistas, Genet es el más procaz, encuentra en la perversión un maligno sentido del humor, que goza fervientemente y que con devoción, también, redime o purifica a sus temibles personajes. Para él, el pecado es el camino de la salvación, de la santificación; el horror es el ennoblecimiento y la grandeza de sus "héroes", los seres más repulsivos de la sociedad.

Aunque Peter es una criatura bien acogida por la sociedad, no es más que "un miope vegetal"⁹², sin volun-

tad, ni criterio; una silueta humana desfigurada por dentro. Sin ser repudiado, es también un ser repulsivo. No obstante, es Jerry quien encarna la malignidad de los "héroes" de Genet, del Henry-Caín de The Skin of Our Teeth, del universo de Camino Real.

El desenfrenado discurso, que arrastra inevitablemente a Peter, es una consecuencia del estado patológico que gobierna la vida diaria de Jerry y que en la hemorragia que produce, lo infecta todo.

Se había señalado anteriormente que lo que le importaba a Albee era la vida dramática y no el argumento, por lo cual no era necesario construir alguna historia. Por otro lado, la historia no necesitaba acontecer porque Peter y Jerry, deshumanizados, no son hacedores de ninguna historicidad, y en última instancia, al funcionar alegóricamente, reproducían simplemente un acontecimiento ajeno, propio de aquello que simbolizan.

Es en esta carencia de sentido histórico, en donde reside el drama del hombre moderno que también representan. A pesar de que se considere que el hombre es histórico por el solo hecho de existir, el problema fundamental que se nos presenta es que ya no tiene conciencia de ello; hundido en el despropósito y en el "sin-sentido" deja de elaborar su propia historia y pierde todo sentido de trascendencia.

Por lo tanto, la situación de The Zoo Story, al concretarse en representar este dilema, no tiene sentido y se vuelve absurda; a cambio, se establece una ríspida relación en la que la bestia acaba devorando al vegetal:

JERRY: Defiéndete, tú, bastardo miserable, peleáte por la banca, peleáte por tus pericos, por tus gatos, lucha por tu mujer; defiende tu virilidad, tú patético vegetalucho.

La actitud de Jerry, sus vocablos, podríamos definirlos como la expresión estridente de la amargura, del odio, del desconsuelo; podríamos también considerarlos como una sádica venganza que ha tomado a Peter por víctima. Sin embargo, no nos es posible compadecer a Peter y defenderlo, su pasividad es casi masoquista, su paciencia es también detestable. Por este motivo, uno u otro no ofrecen alternativa, y sí, un verdadero repudio.

Gerald Nelson opina lo siguiente:

La experiencia dramática de Albee es eficaz e impactante porque está presentada en forma de juego, un ganador y un perdedor ante ninguno de los cuales se toma partido. Un juego que termina porque sí, sin explicaciones, que finalmente no importan, ya que el efecto está en lugar de cualquier pulcritud temática en el drama.

No le es necesario, pues, el argumento; lo inexplicable no sólo surge al final, sino desde el principio;

si no ¿qué motivo podemos atribuir a una situación tan insensata, a no ser por la reunión de elementos precisos generadores de un drama? Un drama que no por incoherente es menos significativo y profundamente sorprendente.

Bajo qué términos puede entenderse que Jerry intente cometer un crimen con ternura, como se lo había propuesto, según él:

Primero, mataré al perro con dulzura, y si no funciona, lo mataré simplemente.⁹⁵

¿Con qué sentido, también, incurre una y otra vez en el relato soez y ofensivo de episodios que no le interesan a nadie? ¿Por qué, Peter, aunque se resiste no deja de oírlos -por qué no se va? ¿Por qué permite que lo deshagan con insultos y majaderías?

¿Cómo podría uno explicarse que el infantilismo inocente de la disputa por la banca habría de terminar en una muerte espantosa y que a fin de cuentas no resolvería nada?

¿Por qué razón habría de reunirse tantos y punzantes elementos discordes y destructibles; a qué ha de conducir este cuerpo dramático que parece burlarse de sí mismo?

"Su insolencia, su dureza, y su sarcasmo lo arrastran /a Albee/ profundamente al escepticismo del Absurdo,"⁹⁶ nos respondería Anne Paolucci.

Ante todo, Albee infunde miedo, "maniata la absurdidad [...] y deja a uno reaccionar; traspasa nuestra conciencia superficialmente para plasmar de interrogaciones, una vez que se ha llegado al inconsciente."⁹⁷

Evidentemente, Albee no apela a la razón, sino a los sentidos y a través de ello penetra íntimamente en nosotros, en nuestra sensibilidad, y no en una conciencia endurecida.

Quizá la obra es una alegoría de nuestra propia experiencia; conforme Jerry va despojando a Peter de sí mismo, desubicándolo de su realidad, el autor expone una serie de circuitos que lastiman -e igualmente despojan nuestra lógica, desubicándonos. Lo que hace Jerry es "dolerle" a Peter, mientras que la obra le duele al espectador; ambos hieren profundamente el sentido de la vida.

Kneepfer considera que "las obras de Albee ofrecen constantemente el premio y el castigo al espectador."⁹⁸

Esto es así, ya que The Zoo Story es una obra en la que frecuentemente ocurre la mimesis; Peter se enloquece, a fin de cuentas, cuando Jerry ha enloquecido suficientemente, la víctima inicial es el último culpable, el agresor es quien termina acuchillado y la tarde veraniega, el placentero día domingo, el día de sol, acaba por arrancarle de cuajo la vida a Jerry, y a Peter junto

con él:

JERRY: No volverás a regresar nunca más acá, Peter⁹⁹ se te ha desposeído ...

Parte de nosotros queda también desposeída: la certidumbre. Sin poder elegir una alternativa, queda fuera de nosotros cualquier posible respuesta, se nos ha orillado a la deriva del verdadero "sin-sentido" de la vida, algo en nosotros ha sido ultrajado, no hay otra sensación que la tristeza. ¿Para quién, entonces, ha sido esta pesadilla?

Notas y referencias

1. "Albee has emerged as the leader of the American Wing of the Theater of The Absurd." Richard Amacher, Edward Albee, p. 20

2. Adaptó The Ballad of The Sad Café de Carson McCullers, Malcolm de James Purdy y Bartleby de Melville. También escribió una novela de 538 páginas, The Flesh of The Unbelievers; sin embargo, Gottfried las considera de escasísimo valor frente a su dramaturgia.

3. Jesús Plá, op. cit., p. 12

4. Gottfried, op. cit., p. 245

5. El mismo Gottfried admira el gran sentido teatral de Albee, su talento y su respeto por el lenguaje. ibidem

6. "/.../ expanding verbal metaphor into the visual settings of his plays /.../ He has elaborated conversation with a sensitive ear to its complex musical effects, moving easily from "largo maestoso" to "pianissimo" /.../ juxtaposing cliché with pompous rhetoric, slang with archaic formality, hysterical fluency with monosyllabic exhaustion, establishing a variety of rhythms which are a constant surprise within the simple framework of the action." Anne Paolucci, From Tension to Tonic, p. 10

7. Alvin Kernan señala que la familia está interrelacionada obra tras obra, distribuyéndose en tres generaciones; la de ayer cuyas visión y ética racionales son dinámicas, representada por la abuela, personaje masculino-femenino, próxima a desaparecer; la de hoy, personaje masculino-femenino también -el padre y la madre- pero de poder exclusivamente femenino, que roza tangencialmente la caída, y la última generación, representada por el papá, es la perdida, aquella sin rumbo y gran oscuridad.

8. Paolucci, op. cit., p. 10

9. "And shall we have to assume that The Theater of The Absurd Company, presenting works by Beckett, Ionesco, Genet, Arrabal, Jack Richardson, Koch and myself -being the first of such collective representation of the movement in the United States, is also a kind of farwell to the movement?" Albee en Kernan, op. cit., p. 170

10. "Albee suggests a picture of our time against artificial values, complacency, cruelty, emasculation and vacuity, against the fiction of our slipping land, the anguish of us all." Paolucci, op. cit., p. 32

11. "The conflict resides upon the connection between the american tendency of making sense of his environment and its fulfillment, and the absurd which mostly indicts to face life in all its senselessness. He fights for this conflict by adapting the absurdity to the american condition as it really is: conscious and involuntary isolation, illusion hallucinatory and mad, guiltily self imposed repetition." Henry Kneepeler, en "Edward Albee: Conflict of Tradition", en Modern Drama, p. 272

12. JERRY: Why? You have everything in the world you want, you've told me about your home, and your family, and your own little zoo. You have everything and now you want this bench." Albee, The Zoo Story, p. 44

13. "The inaccessible self that remains when the person has lost the whole world but not himself, the very real impassioned feel of the self /.../ unknowable and incommunicable." Amacher, op. cit., p. 51

14. "I am tired of Albee, of welcoming decadence /.../ He's a dirty joke, sentimentalized to fit in with our concepts of naughtiness." Richard Schechner, "Who's Afraid of Edward Albee?", en Tulane Drama Review, p. 10

15. JERRY: We neither love nor hurt because we do not try to reach each other. The Zoo Story, p. 36

16. Clurman, Teatro Contemporáneo, p. 66-68

17. "Dans The Zoo Story nous pouvons voir la déchirante vision de la solitude humaine en meme temps q'une dénonciation de la vie moderne." Serreau, op. cit., p. 165

18. JERRY: A person has to have some way of dealing with SOMETHING. IF not with people /.../ if not with people /.../ SOMETHING. With a bed, with a cockroach /.../ with God, who I'm told, turned his back on the whole thing some time ago /.../" The Zoo Story, p. 34-35

19. Cf. en esta tesis, El fantasma del Absurdo en The Skin of Our Teeth, ref. #97

20. "The proliferation of matter expresses the concretization of solitude, of the victory of antispiritual forces." Ionesco en Esslin, op. cit., p. 129

21. JERRY: And in the front room, there's somebody living there, but I don't know who it is. I've never seen who it is. Never. Never ever. The Zoo Story, p. 22

22. "The Theater of The Absurd absorbs man's attempt to make sense for himself out of his senseless position in a world which makes no sense because the moral, religious, political and social structures man has erected to "illusion" himself have collapsed." Albee en Paolucci, op. cit., p. 316

23. JERRY: This is probably the first time in your life you've had anything more trying to face than changing your cats' toilet box. Stupid! The Zoo Story, p. 45

24. "/.../ loses himself in the metaphysical labyrinth not because he is incapable of finding the way out but because he knows that there is no way out." Debusscher, op. cit., p. 76

25. JERRY: It's that when you're a kid you use the cards as a substitute for a real experience, and when you're older you use real experience as a substitute for the fantasy." The Zoo Story, p.27

26. Wellwarth, op. cit., p. 332

27. PETER: It's so unthinkable. I find it hard to believe that people such as that really are. The Zoo Story, p. 28

28. "Illusion is not always a source of integration but of desintegration and self-destruction." Debusscher, op. cit., p. 84

29. JERRY: /.../ and she giggles and groans as she thinks about yesterday and the day before; as she believes and relives what never happened. The Zoo Story, p. 28

30. "Man should recognize the emptiness and horrors

inherent in illusion or reality, as we can see in this play!" Gerald Nelson, "Edward Albee and His Well-Made Plays" en Tri-Quarterly, p. 186

31. Beckett en Wellwarth, op cit., p. 121

32. "One has the sensation of facing backwards while moving forward." Paolucci, op. cit., p. 38

33. JERRY: I've been to the zoo. (Peter doesn't notice) I said, I've been to the zoo. MISTER, I'VE BEEN TO THE ZOO!

PETER: Hm?... What?... I'm sorry, were you talking to me? The Zoo Story, p. 12

34. "As a maker of plots Albee hardly exists. He never maintains conventions, his plays are the result of patching and stitching." Tom Driver, "What's The Matter with Edward Albee?", en The Modern American Theater, p. 99

35. "Albee's plays part from some characters' imagination which tell and satisfy symbolically; there are no historically viable solutions." Kernan, op. cit., p. 80

36. "What gives it more acuteness to its dramatic sense is an end without explanations." Elizabeth Phillips, "Albee and The Theatre of The Absurd", Tennessee Studies in Literature, p. 75

37. Esslin, op. cit., p. 125-126

38. "Action is static although the dramatic structure is highly achieved." Paolucci, op. cit., p. 32

39. JERRY: But I rather imagine you'd rather hear about what happened at the zoo.

PETER: Oh, yes, the zoo. That is...if you...

JERRY: Let me tell you about why I went...well, let me tell you some things. I've told you about the fourth floor of the roominghouse where I live/.../ The Zoo Story, p. 27

40. (The following speech/.../should be done with a great deal of action, to achieve a hypnotic effect on Peter, and on the audience, too.) The Zoo Story, p. 29

41. JERRY: But during the twenty seconds or two

hours that we looked into each other's face,
we made contact. The Zoo Story, p. 34

42. Amacher, op. cit., p. 165

43. Gottfried, op. cit., p. 55-56

44. "His search for a new dramatic language is part of a deep-rooted instinct to find adequate expression for the essential dilemma at the heart of the modern experience." Paolucci, op. cit., p. 5

45. En el capítulo anterior, y tomando como fuente básica The Theory and Technique of Playwriting de John Howard Lawson, se había hecho la aclaración de que una obra dramática consistía en lo siguiente:

ESTRUCTURA
DRAMÁTICA

- | | |
|-------------------------|--|
| A. conflicto | oposición de fuerzas que se dirigen hacia un fin, el que para lograrse, necesita una crisis de por medio. |
| B. acción dramática | cambios de equilibrio tanto mental como físico cuyo máximo desajuste lo constituye el clímax, como la consecuencia de una causa. |
| C. unidad dramática | partiendo de una unidad temática, como de una unidad de acción, la unidad climática constituye la realización concreta de las primeras, al resolver el conflicto, gracias al nuevo equilibrio de las fuerzas. |
| D. proceso de selección | a partir de la probabilidad y la necesidad, el autor elige causas para un efecto, extensivas y potenciales. No es un proceso narrativo; por lo tanto estas causas no deben ser documentales, sino fundamentales. |
| A. continuidad | transición precisa de causas y consecuencias |
| B. exposición | el punto de partida de las circunstancias; se establece qué acción se ejecutará, |

COMPOSICIÓN
DRAMÁTICA

C. progresión

quién, cuándo, dónde y por-
qué. Es el movimiento in-
troductorio.

la subordinación de las
partes en una misma línea
pero en grados diferentes;
esto establece la potencia-
lidad y la extensión del
drama.

D. clímax

el choque final que, reba-
sando cualquier expectati-
va, constituye el princi-
pio del último ciclo.

E. caracteri-
zación

la suma de las relaciones
dadas, para determinar las
acciones individuales.

F. diálogo

una unidad de acción verbal
que al surgir de los even-
tos, exhibe los elementos
de la composición, y al ex-
tender la acción más allá
de los eventos, dramatiza
fuerzas que no se ven.

G. espectador

el parámetro frente al cual
la técnica dramática preten-
de lograr una máxima res-
puesta. Esto es lo que le
da sentido a su lógica y a
su propósito.

Estos elementos, pues, constituyen el código del lenguaje dramático. Me he permitido considerarlo como lenguaje no lingüístico, ya que, según explica André Martinet en Elementos de lingüística general, el lenguaje, en tanto que sistema de signos, ha sido empleado con diversos sentidos metafóricos. Así se habla de un "lenguaje de animales", del "lenguaje de las flores", como de cualquier lenguaje artificial que ha creado el hombre para organizarse (señales de humo o de tránsito, la clave morse) y que formula un código como tantos otros. Así el drama corresponde un lenguaje que no es precisamente lingüístico. Para entender el lenguaje en su sentido lingüístico, cf. en este capítulo, ref. #48

46. Para recordar simple y sintéticamente, el anti-drama es aquella parte de la dramaturgia que va en contra de su propia conceptualización, en la medida en que se

niega el diálogo, el conflicto, la caracterización, el movimiento progresivo, y la precisión de la continuidad y la exposición, para sustituirlos por una nueva lógica; es decir, una estructura y composición no convencionales.

Howard Lawson, también, explica que antes de lograr que la oposición de fuerzas llegue a un fin, la obra anti-dramática se concentra en la experiencia meramente; se da una afectación sin voluntad, una emotividad improbable por la lógica de la realidad y marcada por la contradicción; el antagonismo es estático y la crisis no progresa, ni continúa; a cambio, se repite y culmina en la sorpresa, la cual a veces puede suponerse y a veces no; en este caso, la sorpresa es un impacto directo, consecuencia de un suspenso encubierto.

47. Gottfried, op. cit., p. 12

48. Para proceder a explicar el concepto del habla, es necesario volver nuevamente a revisar el concepto del lenguaje, no en un sentido metafórico sino lingüístico. Antonio Alcalá y Huberto Batis, en La comunicación humana y la literatura, definen al lenguaje, como la facultad potencial humana que constituye tanto un medio de comunicación, como un sistema estructurador de contenido; es decir, que es la facultad de transmisión y elaboración de mensajes. Para que esta potencialidad pueda funcionar, se materializa estableciendo un código de señales, por medio del cual se identifican los mensajes. A este cuerpo se le da el nombre de lengua y consiste en la manifestación concreta y social del lenguaje.

Para que un mensaje pueda procesarse, no requiere nada más de una potencialidad y un código que lo identifique, sino que es necesario que exista un emisor que lo elabore, codifique y transmita, y un receptor que lo reciba y decodifique, por medio del habla, que aunque sea un hecho social, es "la realización, no colectiva sino individual y momentánea de la lengua", nos dice el propio Antonio Alcalá, en El concepto de corrección y prestigio lingüísticos.

Sintetizando, Raul Ávila nos proporciona la siguiente definición, en La lengua y los hablantes: "el código de la comunicación lingüística (o sea, el lenguaje) en forma colectiva es la lengua; el mensaje, la realización concreta del código o lengua (en forma individual) es el habla; ambas se presuponen, no existiría el uno sin la otra y viceversa." Para una realización, se necesita un cuerpo de referencia, y para que éste funcione, necesita realizarse.

Es en la manifestación de este carácter individual y momentáneo, donde Albee concibe el drama de The Zoo

Story; el tiempo de la obra transcurre en la medida en que se realiza la lengua en el habla. Aquí el diálogo va más allá de la denuncia de un lenguaje descodificado e inoperante, del "sin-sentido" de su utilidad y significación. Aquí el drama no sólo existe porque el lenguaje ya no comunica o ya nada elabora, sino que partiendo de esta decadencia, el drama existe, en tanto que la acción es el habla. Aquí no hay diálogo que surja de los eventos, sino que éstos surgen del diálogo; los elementos de la estructura, como los de la composición, se subordinan al conflicto verbal.

49. Gottfried, op. cit., p. 56

50. JERRY: Do you mind if I ask you questions?

PETER: Oh, not really.

JERRY: I'll tell you why I do it; I don't talk to many people -except to say like: give me a beer, or where's the john /:./ You know, things like that.

PETER: I must say I don't.

JERRY: But every once in a while I like to talk to somebody, really talk; like to get to know somebody, know all about him. The Zoo Story,

p. 17

51. Cf. en este capítulo, ref. #18

52. JERRY: It probably wasn't a fair test, ^{what} with everyone separated by bars from everyone else, the animals for the most part from each other, and always the people from the animals.

The Zoo Story, p.40

53. "The tendency to return to empty commonplaces may be the first trace of Ionesco's influence in this play /.../" Debusscher, op. cit., p. 13

54. PETER: I didn't mean to seem...ah...it's that you don't really carry on a conversation; you just ask questions and I'm normally... uh...reticent. The Zoo Story, p. 19

55. PETER: I can't understand what...I don't think I... Why did you tell me all of this?

JERRY: Why not?

PETER: I DON'T UNDERSTAND!

JERRY: That's a lie!

PETER: No, it's not.

JERRY: I tried to explain it for you as I went along. I went slowly; it all has to do with...
ibidem, p. 36

56. "/.../ as if two half-live , private man and public man were coming to join, but no communication is possible." Kernan, op. cit., p. 140

57. Jesús Plá, op. cit., p. 140

58. JERRY: The dog, I think I told you /.../ is black; all black except for the blood-shot eyes, and...yes...and an open sore on its right forepaw; it's red, too /.../ I do believe it's an old dog /.../ almost always has an erection /.../ that's red, too. And...what else?...oh, yes; there's a grey-yellowish-white color, too, when he bares his bangs. Like this: Grrrrrrr! The Zoo Story, p. 30

59. Paolucci comenta que la historia del perro es una parábola del cancerbero a las puertas del infierno. Jerry -una especie de Jesucristo- al querer traspasar la entrada del edificio, desde donde el perro gruñe, intenta derribar las puertas del infierno -el inframundo que habita- denotando así, una naturaleza demoniaca del perro y otra heroica y sacrificada de Jerry. Paolucci relaciona inmediatamente a Jerry con Jesucristo, no sólo por esta actitud, sino por las implicaciones bíblicas que los nombres de Peter y Jerry sugieren, que más precisamente corresponden a Pedro y Jeremías, aunque no se descarta la posibilidad de que corresponda, el nombre de Jerry, al de Jesús, en la medida en que la situación dada entre Peter y Jerry precisa más las condiciones de Jesús que las de Jeremías. Debusscher explica concretamente en dónde reside con exactitud esta semejanza o paralelismo. En primer lugar, Jerry muere por una necesidad de afecto y contacto, sacrificándose por ellas, como Jesús se sacrificó por amor; en segundo lugar, su lenguaje está construido por medio de parábolas, que Peter, como cualquier fariseo, no entiende; en tercer lugar, antes de que Jerry se arroje al arma, pronuncia, tal como Jesús lo hizo en el Monte de los Olivos: "¡Así sea!", y en cuarto lugar, cuando Jerry agoniza, exclama "¡Dios mío!", a lo que Jesús hubiera agregado: "¿Por qué me has abandonado?"

Kernan añade igualmente, que Peter es una roca como

el Pedro de Cristo y que Jerry es Jeremías, el desertor, que al acudir con Pedro le expresa: Pedro...¿Pedro?... Pedro...gracias. Acudí a ti y tú me consolaste. Amado Pedro." Cf. el final de The Zoo Story para encontrar las equivalencias de estos parlamentos.

Respecto al simbolismo por medio del que expresa su soledad, tenemos numerosos ejemplos: el mundo contenido en un zoológico en el que todos están encerrados en jaulas individuales, la descripción de su desvencijado hogar, la marginalidad racial y social de sus vecinos, los portarretratos vacíos y la conducta obsesiva e inútil de sus vecinos y de sí mismo.

60. "Lightning effects, extraordinary sounds, manipulation of inanimate objects and stage presentation in regard of the viewer's emotional response is what Albee lacks." Phillips, op. cit., p. 75

61. "It bears directly with the breakdown of language, the attempt to live by illusion, the alienation... the terrible loneliness, as handled by Ionesco, Beckett and Genet." Amacher, op. cit., p. 41

62. Jesús Plá comenta que Jerry teje su enredo con gracia y encanto al mismo tiempo que, diabólicamente, cada palabra que usa es poética. Por el contrario, las palabras de Peter son completamente prosaicas. op. cit., p. 201

63. JERRY: And now I'll tell you what happened at the zoo. I think...I think this is what happened at the zoo...I think. I think that while I was at the zoo I decided that I would walk north...northerly rather...until I found you...or somebody...and I decided that I would talk to you... I would tell you things ...and things that I would tell you would... Well, here we are. You see? The Zoo Story, p. 48

64. "He's unphilosophic and makes for an unconscious acceptance of that very consensus he scorns." Paolucci, op. cit., p. 18

65. Debusscher considera que los únicos símbolos no verbales son la banca -símbolo de protección, de atadura a la matriz- y el cuchillo que -según Plá también- es un símbolo del pene, el que penetra en Jerry, como sucede en el coito, inmolando la vida. Fue Picasso quien citado por Jesús Plá, habló del ejercicio de la influencia de los símbolos.

66. PETER: A man in his early forties, neither fat nor gaunt, neither handsome nor homely. He wears tweeds, smokes a pipe, carries horn-rimmed glasses. Although he is moving into middle age, his dress and his manner would suggest a man younger.

JERRY: A man in his late thirties, not poorly dressed, but carelessly. What was once a trim and lightly muscled body has begun to go fat; and while he is no longer handsome, it is evident that he once was. His fall from physical grace should not suggest debauchery: he has, to come closest to it, a great weariness. The Zoo Story, p. 11

67. "Peter and Jerry -murderer and victim become a single irrevocable fact." Paolucci, op. cit., p. 43

68. Oh, my God! Peter y Jerry pronuncian indistintamente lo mismo, al final de la obra. The Zoo Story, p. 49

69. Su madre murió cuando tenía diez años, cuando abandonó a su ilusamente enamorado marido, a quien dejó solo. Su padre murió un mes después, atropellado por un camión. La tía que lo recogió murió al rodarse de las escaleras, el día de su graduación de prepa. Cf. en este capítulo, ref. #88

70. "Many of my characters have no names or forget them." Albee en Debuscher, op. cit., p. 25

71. JERRY: All right. Who are your favorite writers? Baudelaire and J.P. Marquand?

PETER: Well, I like a great many writers; I have a considerable...catholicity of taste, if I may say so. Those two men are fine, each in his way. Baudelaire of course...uh...is by far the finer of the two, but Marquand has a place...in our...uh...national... The Zoo

Story, p. 21

72. PETER: Besides, it isn't a question of honor but even if it were, you wouldn't understand.

JERRY: You don't even know what you're saying, do you? ibidem, p. 44-45

73. Cf. en este capítulo, ref. #59

74. Amacher, op. cit., p. 75

75. Esto sólo cobra importancia en la medida en que se contemple como una alegoría; en ese sentido, ya no pueden hacer historia, ya que otros la hicieron por ellos. No sería raro que esto ocurriera normalmente en la vida moderna, que también representan, ya que al no tener

conciencia de sus actos o al convertirse en suicidas, puede considerárseles deshacedores de historia. O acaso ¿participan de una conciencia histórica?

76. JERRY: I was so hoping the dog to be waiting for me. I was...well, how would you put it... enticed? ...fascinated? ...no, I don't think so...heart shatteringly anxious to confront my friend again. The Zoo Story, p. 33

77. Jesús Plá, op. cit., p. 157

78. JERRY: I don't think the lady eats anything but garbage. The Zoo Story, p. 31

79. "The constant threat of the normal becoming pathological because of the precarious balance between sanity and insanity." Paolucci, op. cit., p. 37

80. Estos términos no están empleados con un sentido psicoanalítico, sino que, como elementos de un léxico contemporáneo, distinguen, aunque no profundicen, modos de conducta.

81. Paolucci, op. cit., p. 51

82. "Peter is not a living person: he is an agglomeration of exaggerated traits, a collage of burlesque and farsical bourgeois characteristics - the incarnation or the caricature of an idea /.../ closer to the allegory rather than the realistic portrayal." Debusscher, op. cit., p. 15

83. Amacher, op. cit., p. 80

84. Allan Lewis en Jesús Plá, op. cit., p. 210

85. L. Miras, ibidem, p. 189

86. "Plays should not only entertain but criticize, should not only criticize but offend." Albee en Amacher, op. cit., p. 34

87. JERRY: Peter, do I annoy you, or confuse you?

PETER: Well, I must confess that this wasn't the kind of afternoon I'd anticipated.

JERRY: You mean, I'm not the gentleman you were expecting.

PETER: I wasn't expecting anybody.

JERRY: No, I don't imagine you were. But I'm here, and I'm not leaving. The Zoo Story, p.

88. JERRY: /.../ good old Mom walked out on good old Pop when I was ten and a half years old; she embarked on an adulterous turn /.../ At least that's what good old Pop told me after he went down/.../brought her body north /.../ Pop celebrated the New Year for an even two weeks and then slapped into the front of a somewhat moving city omnibus /.../ Mom's sister /.../ dropped dead on the stairs to her apartment, my apartment then, too, on the afternoon of my high-school graduation. ibidem, p. 23-24

89. "The author wants the impossible, the director the possible." Albee in Dick Cavett Show

90. JERRY: /.../ I kneaded the hamburger and the rat poison together between my hands /.../ I opened the door to the entrance hall, and there the monster was /.../ malevolence with an erection, waiting. The Zoo Story, p. 32

91. "The story of Jerry and the dog reaches such a degree of obscenity which makes it reluctant to notice Genet's influence." Debusscher, op. cit., p. 58

92. JERRY: /.../ eres un vegetal, y ligeramente miope, creo...

JERRY: /.../ you are a vegetable, and a slightly nearsighted one, I think... The Zoo Story, p. 45

93. JERRY: You fight, you miserable bastard; fight for that bench, fight for your parakeets, fight for your cats, fight for your two daughters; fight for your wife, fight for your manhood, you pathetic little vegetable. The Zoo Story, p. 43

94. "Albee's dramatic experience is effecting or shocking because it is presented in the form of a game; a loser and a winner in regard of which any of both, one takes a party. A game which ends just because, without explanations, which is after all unimportant, for the effect takes the place of thematic neatness in drama." Nelson, op. cit., p. 187

95. JERRY: First, I'll kill the dog with kindness, and if that doesn't work, I'll just kill him. The Zoo Story, p. 31

96. "Insolence, harshness and sarcasm draw him to the profound skepticism of the Absurd." Paolucci, op. cit., p. 10
97. Abraham N. Franzblau en Jesús Plá, op. cit., p. 175
98. "Albee's plays offer a constant reward and punishment for the audience." Knepler, op. cit., p. 279
99. JERRY: You won't be coming back here any more, Peter; you've been dispossessed /.../ The Zoo Story, p. 48-49

7. Conclusiones

Aunque finalmente se ha llegado a la última parte del trabajo, todavía surgen brotes de inquietud e interrogantes; no se ha emitido un juicio pragmático, y, sin embargo, en un principio se anunció categóricamente que The Skin of Our Teeth, Camino Real y The Zoo Story son tres obras que manifiestan el Absurdo en su incertidumbre moral, en sus desordenadísimas perspectivas, en su incoherencia, en su forma desbaratada.

En la medida en que esto sea cierto o que constituya una equivocación, se descifrará la ambigüedad misma de la tesis que ni afirma ni niega: El Absurdo en tres autores norteamericanos: Thornton Wilder, Tennessee Williams y Edward Albee.

Así como es posible llegar a establecer líneas y puntos de gran exactitud, no es posible dejar al margen diferencias sutiles o radicales que a la vez que nos prometen una solución, no dejan de jugar con proporciones y combinaciones distintas que evitan cualquier sedimentación en la respuesta.

De tal modo que, habiendo aceptado que los tres han sido grandes experimentadores -Wilder modificó hábilmente la concepción espacio-temporal, Williams conjugó en su fuerza visceral una ríspida dialéctica, mientras que Albee descubre en la composición musical, la naturaleza

de la composición dramática- y grandes escandalizadores -cuando se estrenó The Skin..., el público abandonó inmediatamente la sala; en el caso de Camino Real, la crítica atacó severamente, en tanto que The Zoo Story ni siquiera pudo estrenarse en su propio país- motivos por los cuales emergen de su contexto, formando entre sí una cadena, ahora es preciso distinguir cómo visualizan el Absurdo, en qué medida se apartan de él y qué tan discordante o no resulta su diversidad.

7.1 ¿El "sin-sentido" del Absurdo es el mismo en las tres obras?

El "sin-sentido" en The Skin of Our Teeth, según insiste la obra misma, es aquello que nos arraiga a una vida inútil, mediocre y rutinaria, a una media muerte -como exclama Sabina- a aquella existencia que encuentra fundamento en el despropósito.

En una rueda vieja, ya casi por vencerse, el hombre y su historia se repiten, reparándola dificultosamente. Heredan así despojos, desde las glaciaciones o desde que Dios sopló en los tiempos bíblicos, o ahora que el mundo moderno permite que el hombre lo consiga todo con sólo apretar un botón, para sujetar la eternidad entre sus dedos, y así, plasmar en una media vida, una generación tras otra, cada vez más desvencijada.

¿Qué buen sabor puede percibirse en este hábito me-

cánico y masivo de una sobrevivencia ya indigesta? ¿Este es el motivo que da sentido a la existencia? O, ¿acaso lo es la aburrida vida doméstica de los Antrobus que permanece en un estado de hipnótica mediocridad? ¿Para qué, pues, ha sobrevivido el hombre, para separar la M de la N? ¿Ha sido el alfabeto una salvación, o lo ha sido la invención de los paraguas, que quizá - o quizá no- protejan a la hora del diluvio? ¿De qué ha servido la ociosidad dada al hombre, se han resuelto las necesidades de antaño? ¿A qué nos ha conducido la formación de la familia, a una desintegración y al desamor organizados? ¿El sufrimiento del hombre ha sido amedrentado?

Tennessee Williams, en Camino Real, pesimista y ardentemente, nos contesta y nos silencia con un alarido incalculable, que el hombre vive en el infierno, sus pisadas son las mismas llamas que lo incendian y consumen, y en esta consunción su pesar se vuelve inextinguible."

Más lejos que Wilder, Williams ve al hombre condenado, no sólo en su vida rutinaria y aburrida, sino en la propia muerte. El "sin-sentido" en Camino Real es delirante y asfixiante, y así como los Antrobus sobreviven a costa de todo, aquí los famélicos, los delincuentes, los millonarios, los impotentes y los desesperados no pueden zafarse de la calamidad, aquí son prisioneros, ni siquiera la muerte los libera.

Es un mundo atormentador, inundado de soledad, en donde la verdad únicamente puede encontrarse en una amalgama de dolor, duda y ninguna respuesta. No tiene sentido intentar exterminar el patetismo o abandonarse a él, no proporciona nada aproximarse al vecino o extenderle la mano al suicidio, la muerte es la prolongación de la vida que amuralla a cada quien en su propia piel, en su desgarradura. La muerte es simplemente la perpetuidad de la negritud. El "sin-sentido" es el motivo por el cual la desesperación de Williams es incalculable; en la medida de su intensidad, de su fuerza brutal y arrasadora, entre aullidos roncros y chillones, lloran todos en Camino Real, la absurdidad de su existencia.

Tal vez de un modo más cotidiano, aunque sorprendente e incongruente por el acontecimiento en sí, Albee, sin tomar la actitud sosegada de Wilder -que cronológicamente expone el "sin-sentido" de la sobrevivencia humana- ni el espíritu endemoniado, arrebatador y sangriento de Williams -que llora la condenación del hombre- concentra el "sin-sentido" del Absurdo, no en la esencia humana, sino en la situación dramática. Si bien notamos que en Wilder y Williams este aspecto es de índole temática, en el caso de Albee se exhibe llana y concretamente en la escena misma. Sin desconocer la importancia escénica de The Skin... y Camino Real, el primero parte de la histo-

ricidad y el segundo, de la congoja y la desesperación, para expresar lo absurdo, mientras que Albee se restringe al carácter meramente circunstancial de The Zoo Story.

Esto no significa que se está haciendo una diferenciación entre lo superficial y lo profundo del "sin-sentido" en una u otra obra, sino que sencillamente Albee descarta una perspectiva temática para proporcionarnos una situación con una anécdota escasamente formulada, por medio de la cual nos involucra en una coyuntura terriblemente incoherente, cuyas consecuencias son la perplejidad y el desconcierto: un crimen absurdo.

Si bien es cierto que la memoria de Peter y Jerry denuncian una absurdidad inherente en sus vidas -una, hueca y estúpida, y la otra, escabrosa y espeluznante- el "sin-sentido" está concebido más bien como cualquier momento de la vida, en cualquier sitio, que, aunque esencial en el hombre, en esta obra se manifiesta como una condición situacional; es a través de la ocasión, que se nos demuestra una existencia gratuita y vacua que en un instante pierde todo sentido y que, a pesar de ser común y frecuente, sorprende y extraña."

7.2 El lenguaje: su crisis y nuevos enfoques

En tanto que el lenguaje constituye el medio más inmediato de interrelación entre los hombres y, en tanto que la vida cotidiana, así como la longeva historia de la

humanidad ha perdido todo sentido, este medio de comunicación está igualmente devaluado. Así nos lo demuestran Beckett y Ionesco -autores de la tragedia del lenguaje- y así también Wilder, Williams y Albee exponen esta crisis de uno u otro modo.

Quizá Albee es quien más nos remitiría a obras tales como Waiting For Godot o Le Maître, en las cuales la fragmentación del diálogo y la reunión desordenada de vocablos expresan la lógica inservible y la nula cohesión de este sistema, cuyo deterioro alcanza consecuencias inapreciables -en síntesis, la soledad infranqueable o la muerte.

El conflicto primordial de The Zoo Story parte fundamentalmente de una frustración originada por la falta de comunicación. Es casi desesperante querer trazar una línea consistente y lógica, a partir de una conversación imposible, cada interlocutor maneja su propio código sin establecer un canal, sino un amontonamiento de intersecciones que acaba por ahogarlos, sin haberlos conducido a nada.

Más allá de la evidencia formal que se expone en The Zoo Story, podemos encontrar un problema semejante en The Skin of Our Teeth. Aparentemente, Wilder no se concentra, como es notorio en Albee, en mostrar la crisis del lenguaje -diálogos inconexos y vocablos en forma de fragmentos de un conjunto roto. Si acaso no es el problema cardinal de su obra, no deja de ser un problema ale-

tamente grave que Wilder denuncia ridiculizándolo. Manifiesta la inutilidad, la incongruencia del lenguaje, a la vez que señala la dependencia que exige al constituir una herramienta básica. Por esta razón, como dice el telegrafista, la solución a las catástrofes provocadas por las glaciaciones está en hablar, acuden a esto para todo y para nada.

The Skin of Our Teeth refleja, una tras otra, diferentes categorías por medio de las cuales se insiste en que el lenguaje es inoperante -conversan con los animales, se repite numerosas veces el mismo parlamento o se quiebra inesperadamente; el Sr. Antrobus pierde el habla en el punto culminante de su discurso. Sin embargo, esto no se manifiesta más que de soslayo, es un resultado directo de la confusión existencial.

Así como la crisis del lenguaje no ocupa una porción central en esta obra, en Camino Real ocurre lo mismo, la vacuidad e inoperancia de este sistema son, entre otras, consecuencias de la desesperación y el escepticismo.

Contrariamente a Le Maître, por ejemplo, obra en la que se repite incesantemente una palabra y no sucede otra cosa, en Camino Real, cada parlamento contiene una gran carga de protesta y dolor -que no por intensa se vuelve explicativa- y está íntimamente ligado a las distintas situaciones que agobian la vida en Camino Real. Por lo tan-

to, el lenguaje esté agotado también, los personajes intentan comunicarse por medio de una red de idiomas diferentes, lo que significa que la reclusión que cada uno padece en sí mismo es infranqueable, se vuelve intolerable todo tipo de contacto y, de este modo, la soledad se convierte en una condición preponderante que determina nuevamente la ineficacia del lenguaje.

Este es un sistema inservible para que unos y otros se interrelacionen, pero también constituye una herramienta inútil para comprender el mundo, en tanto que el nihilismo y la desconfianza vuelven indescifrable el panorama.

El empleo del lenguaje no es más que un tenaz hábito del que no pueden desprenderse, un hábito devaluado por la insignificancia de la vida.

Ni Wilder, ni Williams parten del conflicto verbal y, no obstante, este problema es patente, al constituir una porción fundamental de la existencia, desusada y rutinaria en The Skin..., y sanguinolenta y destazada en Camino Real. A manera de una consecuencia existencial, el lenguaje es un instrumento muerto para ambos.

Aunque tanto los absurdistas como estos tres autores tienen por principal preocupación exponer la condición humana en sí misma, los primeros y con ellos, Albee, muestran el caos existencial a partir de una crisis del lenguaje; así se diferencian de los otros dos, ya que actúan a la in

versa. A pesar de que la causa y la consecuencia entre lenguaje y existencia es indiscernible, resulta muy claro notar cuál es la perspectiva particular de cada autor y, si en un sentido conceptual, el problema es integral, técnicamente se puede distinguir el enfoque principal y el secundario.

Esto conduce, por lo tanto, a nuevas consideraciones respecto al manejo del lenguaje. A cambio de una verbilidad preponderante e inservible, son los elementos escénicos los que adquieren significación -la iluminación, la escenografía, el sonido, la vestimenta, los mismos nombres simbólicos y el habla. Se elabora un nuevo discurso no textual, a partir de la escenificación, de la integración de los elementos ambientales, dentro de los que la lengua es uno más y no el principal.

En esto coinciden los absurdistas, Wilder y Williams. Solamente Albee se diferencia, ya que, en lugar de participar de este criterio, prescinde, en The Zoo Story, de la puesta en escena. Albee no parte únicamente de un enfoque lingüístico, sino que no hay más drama que el lenguaje en sí. Si bien es cierto que a través de éste manifiesta su propia inoperancia, también expone la soledad, el horror, la nada, y ocupa la porción primordial del drama.

Aunque las perspectivas de lenguaje y existencia, entre los absurdistas y Wilder y Williams sean no sólo di-

ferentes sino opuestas, el lenguaje, el texto no domina la escenificación, mientras que Albee, por el contrario, lo concentra todo en el habla.

Podría entonces suponerse que Albee sería el autor más próximo a la concepción tradicional del teatro, que ante cualquier cosa se fundamenta en el texto; sin embargo, la absurdidad de su drama es tal, que aún volviendo al discurso verbal, sería para recordar su nulidad. Ni él, ni Wilder, ni Williams, ni los absurdistas tampoco, son autores racionalistas, la lógica aristotélica ha muerto para ellos, el lenguaje -primordial o no- constituye estrictamente la expresión de la decadencia a través de un medio decadente. Ninguno ofrece respuesta, por lo tanto, más allá de un código -lingüístico o no- se impone por sí misma, la absurdidad.

7.3 La forma desbaratada

Jesús Plá dice que la principal diferencia entre el Teatro del Absurdo y el resto de la literatura del "sin-sentido" la define la sentencia intelectual de los filósofos existencialistas. Sin contradecirlo por ningún motivo, resulta imprescindible señalar una característica tan notoria como la crisis del lenguaje, que igualmente distingue a uno y a otra. Es decir, la crisis del "dénouement", el desajuste de las situaciones; ni tiempo, ni espacio, ni anécdota consolidan el esquema tradicional del de-

desenvolvimiento dramático, la confusión existencial se encuentra alegóricamente representada en una organización incoherente.

El tiempo, el espacio y la anécdota ya no constituyen el episodio trasladado de la vida a la obra, sino que su significación es meramente simbólica, denotan la absurdidad y la desorientación de la condición humana:

A pesar de que existe una gran diferencia entre una obra de dieciséis cuadros (Camino Real) y un brevísimo drama de un acto (The Zoo Story) y otra más de tres tradicionales actos (The Skin of Our Teeth)¹ y a pesar, también, de que cada una trata asuntos muy particulares, aunque coincidentes, existe una máxima regularidad entre ellas, ya que sus situaciones suceden en un tiempo fantasma y un espacio impreciso. Su desenvolvimiento está condicionado por un antagonismo dominante que provoca que las escenas se repitan, que se acumulen, que se fijen, que se desmembrén, que retrocedan al adelantarse y, en fin, una sensación de que lo ocurrido no ha ocurrido y viceversa.

Si acaso hay un aspecto en el que el paralelismo y la semejanza entre estas obras cobren cierta exactitud o una mayor precisión, la razón reside en que las tres exponen una dualidad inminente: el desorden onírico y el caos cotidiano que determina la estructura de los dramas absurdos.

Aun si The Skin of Our Teeth está organizada en tres actos como suele componerse una obra dramática convencional, su lógica es completamente diferente y se constituye más bien, por fragmentos cuyos nexos son verdaderamente incongruentes entre sí. Por ejemplo, un acto sigue al otro en el siguiente orden: clímax de una situación, preparación al clímax de otra situación y desenlace de una última situación cuyo final es idéntico al principio del primer acto. Tanto el orden cronológico como la unidad de acción son catastróficos.

Camino Real manifiesta esta misma inconexión en la medida en que cada cuadro surge y se consume en el momento preciso de su propia culminación; quizá algún cuadro se remitirá a una escena anterior, pero más bien no habrá otros lazos que los de la intensidad emotiva.

Finalmente, en The Zoo Story no existe el devenir, caminar hacia adelante significa dar pasos atrás. Mientras se intenta narrar lo acontecido en el zoológico, se va haciendo una brecha más ancha entre el relato y el discurso.

Una y otra ahogan su temporalidad en un presente perpetuo, en el que la eternidad de lo absurdo se impone ante cualquier advenimiento; no se rompe ninguna anterioridad, ni se proyecta hacia un posible futuro, el tiempo es una concepción meramente incidental -corresponde más

al momento de la representación que a una probable ubicación de las situaciones.

Lo que importa pues, es lo inmediato, no el relato. No existe la anécdota, no hay necesidad de narrar, sino de presenciar. Quizá The Skin... se aproxima un poco al drama épico, en tanto que demuestra la absurdidad del hombre a través del devenir histórico, pero, aunque temáticamente sigue un orden cronológico, dramáticamente se desbarata.

Camino Real tiende en un grado muchísimo menor a adquirir este carácter, ya que la insaciabilidad del patetismo se expande de tal modo que la situación se fulmina, queda flotando la reverberación emocional, aquel flujo histórico incontenible.

Aunque es muy fácil distinguir que en The Zoo Story existe, efectivamente, una situación, un momento coyuntural, la absurdidad, tanto como el conflicto mismo, desvanecen toda posibilidad anecdótica, no existe una sola explicación, únicamente ocurre algo sin sentido.

No hay más historia que el momento mismo y no hay otro momento que el que ha quedado sin origen y sin dirección, en un "no-lugar", en un "no hay dónde", sino ahí en el espacio simbólico que representa la vacuidad, el extravío, el estado mental o anímico en que se encuentra la humanidad.

Es por esto, que Excelsior, New Jersey, en The Skin of Our Teeth, es un lugar ubicado aquí y allá, a la derecha y la izquierda, hoy y mañana, mientras que Camino Real es el principio y el fin, el lugar amurallado, la plaza indiscernible en donde la Fuente de la humanidad se ha secado. Y, finalmente, si el drama de The Zoo Story es el habla misma, éste ocurre en el tiempo y espacio en que se realiza la expresión oral, y no en la banca del Central Park.

En fin, coincidiendo con los absurdistas, estos autores organizan sus obras bajo el régimen del caos cotidiano y el desorden onírico, por lo que la lógica convencional de la composición dramática resulta inservible y la desmoronan. En oposición a una linealidad, el drama está expresado en etapas, por diferentes estados emotivos, regresiones, círculos, a veces indetectables.

Más allá de cualquier formalidad, existe la urgencia casi soberbia de presenciar el absurdo, aquel factor determinante de la vida, tomado por asalto intensamente.

7.4 Arquetipos y estereotipos

Reconocer y desconocer simultáneamente a los Antrobus, a Kilroy y a Jerry o a cualquier otro, no resulta tan desconcertante después de haber comprendido que Wilder, Williams y Albee otorgan una dualidad a sus personajes,

por medio de la cual éstos son tan familiares como inasibles.

Los tres autores coinciden al crear personajes arquetípicos que representan ciertos rasgos humanos, y casos típicos que nos muestran los clichés de la sociedad.

Los personajes de The Skin of Our Teeth se desfiguran en tres eras diferentes que van de la prehistoria a la era atómica, mientras que los de Camino Real constituyen casi la llamarada misma del infierno que habitan, en tanto que los de The Zoo Story son dos hombres comunes y corrientes, dos ejemplares neoyorquinos cotidianos.

Aparentemente esto es una diferenciación y, aunque de algún modo sí lo es, no especifica el problema de la dualidad, así que más allá de las disimilitudes, es necesario exponer las semejanzas entre los tres, para explicar esta contrariedad.

Cada autor recurre a distintos artificios para confundirnos; mientras Wilder juega con cinco o más personalidades, Williams propone que el muerto y el vivo sean uno solo y lo rodea de fantasmas, y Albee empalma al loco y al cuerdo, al invertir sus papeles.

Esta ambigüedad dificulta obviamente la identificación de los personajes. sin embargo, la dualidad, a la que me refiero en un principio, se debe concretamente a la conformación de arquetipos -representantes de actitudes

humanas, mas no hombres íntegros en sí mismos- y a que éstos son de naturaleza repetitivos, reproducen un orden masivo, mecánico y nada original -se reconoce lo típico y no lo verdadero. Por lo tanto, estos personajes están imposibilitados para representar al individuo -no son seres humanos, sino rasgos de la humanidad, que a la vez simbolizan la despersonalización, la atomización que sufre el hombre en la era moderna y que arrastra milenariamente.

Entonces, pues, se discierne qué simbolizan y no quiénes son. Por tal motivo, los Antrobus son Adán y Eva y cualquier típico norteamericano; por eso mismo, en Camino Real se reúnen el Quijote, Byron, Marguerite Gautier y el criminal, la prostituta, el suicida, el masoquista y el esquizoide -personajes de todo el mundo y de cualquier época- y también, finalmente, Peter y Jerry son dos casos típicos del antihéroe de nuestros días, que además nos sugieren episodios remontados a los principios del cristianismo.

Unos y otros constituyen una actitud, una conducta, un sentimiento, un prejuicio o tan solo un concepto, lo que significa que nada más podrá concebirseles fragmentariamente. A partir de esto podemos apreciar que coinciden con los absurdistas, quienes nos muestran al hombre roto, caricaturizado, con ciertos gestos exagerados, con

facciones ridículas que preponderan por encima del individuo en sí, por encima del ser humano que ha quedado oculto detrás de su nariz, debajo de una sonrisa estandarizada, dentro de una frase corrompida y un ademán aderezado de mentiras.

Evidentemente, el hombre queda ausente, lo que se muestra es un pedazo repetido de alguna actitud, de alguna idea, lo que se ve, pues, es un estereotipo de la sociedad que se distingue gracias a su tipicidad.

Por esto, pues, son familiares, porque se reconocen en cualquiera de nuestros semejantes, carecen de toda originalidad y de toda integración personal -motivo entonces por el que nuevamente los desconocemos. Son unos y otros y toda la humanidad, pero ¿qué es la humanidad, un molde producido en serie, indistinto en su propia repetitividad?

Sin lugar a dudas ésta es una condición antiheroica que surge de raíces muy hondas y se extiende tan indiscriminadamente, que se convierte en un arquetipo de la raza humana, que estereotipada, convierte al cliché en un símbolo de la sociedad.

7.5 Tres temperamentos tragicómicos

El Absurdo es un teatro paradójico y en esta paradoja reside su absurdidad. Maneja simultáneamente un alto grado de comicidad e ironía, a la vez que descansa en

un terrible patetismo.

Wilder, Williams y Albee comparten esta categoría, del mismo modo que, escépticos ante la lógica convencional y la comprensión racional de los conflictos humanos, buscan la manera más eficaz para penetrar profundamente en los rincones ocultos de la mente y la conciencia, ahí donde se encuentran escondidos los motivos y los deseos.

Como una consecuencia, entonces, esta contradictoria combinación de opuestos tan radicales constituye el medio más vigoroso para romper los esquemas establecidos y despertar una percepción menos desusada, o, en el mejor de los casos, completamente desconocida. Sin dejar de lado la intensidad, pero -eso sí- destituyendo cualquier silogismo o explicación, este antagonismo es un elemento primordial para dar pie al impacto que satisface la grosería ansiada por Ionesco. Es el aguijón por medio del cual se traspasará la conciencia superficial, condicionada por la sensatez y la lógica del sentido común o del esfuerzo intelectual.

Estos tres autores conjugan la íntima relación entre lo altamente cómico y lo profundamente trágico del Absurdo, sin embargo cada uno ofrece diferentes impresiones, ya que sus distintos temperamentos se disciernen claramente.

Al discutir en qué medida The Skin of Our Teeth

era una obra pesimista u optimista, las opiniones de los críticos se inclinaban hacia uno y otro lado, sin coincidir plenamente. La catástrofe, en esta obra, es sin duda, un motivo de diversión, los Antrobus y las situaciones son sumamente ridículos e infaliblemente escandalizantes; si por un lado entretienen, por otro lado, provocan un rotundo desprecio.

Así pues, aunque esta paradoja es patente, no ha sido fácil asumirla como tal, sino que se ha insistido en uno u otro extremo, ya que domina un carácter, por encima del recurso mismo, que es el del autor.

Wilder guarda la compostura, expone la realidad de su obra serenamente y, si la efectividad del "sin-sentido" y lo tragicómico suscitan un impacto irreversible, todo queda sujeto a cierta ecuanimidad, lo que aparentemente se confunde, a manera de descanso, con el optimismo y la esperanza.

No, en el caso de Williams. Casi podría decirse que sucede lo contrario. Si se discutiera la ambivalencia entre lo pesimista y lo optimista, es porque sería evidente lo primero, mientras que lo otro habría que buscársele cuidadosa y empeñosamente. Esto se debe a su desgarradura, Williams es ante todo un dramaturgo del dolor y en Camino Real, lo expresa con toda su desesperación. Para él no existen los límites, la ecuanimidad es una actitud igno-

rada por él, quien sólo sabe de sobredosis, de intoxicaciones.

El disfraz de payaso de Kilroy, el inverosímil servicio del Fugitivo, el hotelucho de A. Ratt, la sonrisa de Gutman o la falda de Rosita, la prostituta, son elementos terroríficos e hilarantes, la comicidad es de tal forma grotesca, que cualquier principio de risa culmina en un alarido de horror. No obstante, de cualquier forma, existe la paradoja, y la intensidad con que se mantiene la obra se debe al alto contraste entre lo cómico y la ferocidad.

Por lo que respecta a The Zoo Story, el antagonismo está más equilibrado, ya que el propio "sin-sentido" está más esquematizado, está concebido como un ejemplo concreto y no como una condición metafísica, a pesar de que, de cualquier modo, ésta es evidente.

No tiene objeto referirse a la ecuanimidad o a la desgarradura, más bien es indispensable, y la obra casi obliga a ello, contemplar la exactitud con la cual están elaboradas las circunstancias con base en las categorías del Aburdo; es decir, la precisión con que constituye un anti-drama.

Esto no significa que Albee adopte una actitud fría. La situación y los personajes son una burla, un malicioso motivo de travesura que desfigura la sonrisa, a cambio de un rictus de estupefacción e incredulidad.

Si Wilder logra impactar por medio de una absurdidad amable y Williams por medio del arrebatado, Albee alcanza su máxima efectividad, gracias al desconcierto.

7.6 The Skin of Our Teeth: una visión precoz del Absurdo

Kernan ha dicho ya que The Skin of Our Teeth es una obra anticipatoria del anti-drama al estilo de Ionesco; simultáneamente, Corrigan y Goldstein coinciden al afirmar que Wilder vería que las deudas que los absurdistas tienen para con él se amontonarían.

Si comparamos fechas, estas aseveraciones resultan acertadas, ya que esta obra fue escrita en 1942, mientras que el Teatro del Absurdo surgió tres años después, con la publicación de La Parodie de Arthur Adamov.²

Por lo tanto, no es un error considerar que en The Skin of Our Teeth se transluce el fantasma de un teatro que pocos años después vendría a fortalecerse en Europa de un modo más sólido.

Wilder, inconforme ante la narratividad dramática, procuró llevar a cabo un drama puro, en el sentido de que idea y acción se reúnen en uno solo, trascendiendo la lógica del conflicto relatado para transformarlo en una experiencia dramática, que muestra asimismo una condición existencial. Quizá no satisface esquemáticamente las categorías del Absurdo, sin embargo y, tal vez, como un visionario, desbarató la forma tradicional del teatro pa-

ra expresar una angustia que, amortiguada por su temperamento, se enfiló hacia la náusea y la absurdidad que sentenciaron los filósofos del existencialismo.

Wilder, en la vastedad del espacio, donde no se oye otra voz que la suya propia, exclama en The Skin of Our Teeth, de cierto modo sin escándalo, que la vida está regida por un vicioso "sin-sentido", que el hombre se repite desde tiempos remotos hasta el último día, como la caricatura de un molde que no quiere deformar, que el hombre se quiere a sí mismo marginado ante la plenitud y obstinado por la eternidad, sea como sea.

Podría pensarse, equivocadamente, que esta obra es un fantasma del Absurdo, tan solo temáticamente; no obstante, el mayor crédito del que Wilder goza se atribuye al novedoso juego que establece entre tiempo y espacio, dejando para la lógica lineal un sitio entre las antigüedades. Además la conceptualización en esta obra no es meramente teórica, sus temas están expresados más allá del discurso, en la conjunción de experiencias vivas; se dirige a lo inmediato, a aquello que se percibe por medio de los sentidos, en la sala.

The Skin of Our Teeth es un fantasma del Absurdo porque no había un Teatro del Absurdo anterior a ésta, se adelantó a su tiempo; sin haber necesitado un modelo, manifestó una condición humana inconsecuente, rompió con for-

mas vetustas y se opuso a la linealidad dramática, expresando así, la absurdidad.

7.7 Camino Real: más allá del testimonio

En la introducción al análisis de Camino Real, se mencionó que esta obra se estrenó en 1953, paralelamente a la aparición de, ya entonces, numerosos dramas absurdistas, aunque no hubo noción de ninguno de ellos en los Estados Unidos, antes de esta fecha.³

La reciprocidad que indiscutiblemente debió haber existido entre Williams y los autores del Absurdo es, por lo tanto, muy imprecisa, no se sabe con exactitud cómo se habrá correlacionado con sus contemporáneos. Si bien existió una afortunada sospecha respecto a la anticipación de The Skin..., en el caso de Williams nadie dijo nada. Claro está que al considerar, no sin frecuencia, que Williams estuvo profundamente influido por Wilder se presume que, por tal motivo, debió haberse aproximado a algunas semejanzas con el Absurdo, igualmente; sin embargo, esto no constituye más que un acercamiento indirecto.

El caso es que por encima de cualquier etiquetación, existen diversos fundamentos que insisten en que Camino Real es una expresión febril de la náusea, de la decadencia, en la que la colección de tipos que desfilan se congela en el tiempo y el espacio, y en que Tennessee Williams ha pretendido reconquistar el carácter primario del drama,

aquél en el que predomina el conocimiento instintivo, a cambio de la racionalidad.

Sería imposible y estúpido dejar de reconocer que la fantasmagoría de Camino Real, aquella mascarada moderna, en la que seres casi míticos revelan despiadadamente una existencia endemoniada, aflora desde el más profundo inconsciente, sin ninguna continuidad, sin coherencia, abandonada a la imaginación, al instinto, a la locura, a la irreverencia. Sería terrible suponer que, por intenso y macabro, esto es menos absurdo.

Si ha escandalizado por el delirante desenvolvimiento dramático que estrangula cualquier intento de lógica, por la vileza con que conforma a sus criaturas monstruosas, por la búsqueda enloquecida de un significado, por la frustración, la angustia y la soledad, por esa desesperanza tan suya y tan universal, si ha escandalizado por su irracionalidad y su furia, no ha sido por haberse apartado del Absurdo, sino por haberlo exacerbado.

Williams, según dicen sus críticos, es un autor visceral; así como Wilder, no narra nada en su drama y, mucho más lejos aún que éste, la percepción sensorial que propone rebasa la experiencia viva, es casi mortal. Camino Real se convierte en una multiplicada e insostenible flagelación del espíritu, en un exorcismo que vuelve a condenarse, es el mito de Sísifo, ensangrentado.

7.8 The Zoo Story: the "well-made anti-play"

Con un corte casi beckettiano, The Zoo Story satisface íntegramente las características del anti-drama; carece de una secuencia lógica, propicia la sensación de que el tiempo no pasa y, sin más elementos que un paraje solitario, flota en el ambiente un incoherente intercambio oral que sostienen dos figuras recortadas de los "comics", del Reader's Digest, de la televisión. El origen de estos seres y su vocabulario es precisamente lo que determina que The Zoo Story sea una obra del Absurdo rotundamente norteamericana.

Albee es el único autor, entre estos tres, que ha sido reconocido oficialmente como un dramaturgo absurdista. Su activa injerencia en el Absurdo, además de su contemporaneidad con el apogeo de aquel nuevo teatro (finales de los cincuenta y principios de los sesenta) le han permitido aparecer dentro de las listas de los autores europeos, por lo que The Zoo Story podría estar considerada muy acertadamente como una obra epigonal del Teatro del Absurdo.

No obstante, su importancia no es tan simple y tan poco atractiva, ya que siendo epigonal, también es una novedad. Es decir que, aunque The Skin of Our Teeth y Camino Real hayan precedido o sobresaturado la naturaleza del Absurdo, ninguna como The Zoo Story estableció con

tal exactitud y sin rodeos, sin confusión alguna, las características formales de este teatro, además de protestar, por medio del mismo, contra su propia sociedad.

Por lo tanto, la técnica y la autenticidad expresan el Absurdo, condicionado al modo de vida americano." No debe pensarse erróneamente que Albee simplemente adoptó un modelo dramático, llevándolo a cabo en otras circunstancias que no fueran comunes a los europeos y sí a los norteamericanos." Es cierto que Beckett ha constituido una gran influencia -tanto que Albee mismo considera que Beckett es el precursor del nuevo teatro- sin embargo, es imposible confundirlos y no reconocer la originalidad de The Zoo Story. Si Albee ha sido catalogado como el ala del Absurdo en Norteamérica significa que definitivamente adaptó una revolucionaria forma de expresión, a los intereses de los norteamericanos y a la evolución de la dramaturgia en los Estados Unidos.

Así pues, sucede algo desconcertante y seductor: por un lado, es muy notoria la cuidadosa y eficaz elaboración de un anti-drama y, por otro lado, aunque un poco oscuramente todavía, brotan los indicios de un fresquísimo lenguaje dramático que, partiendo del Absurdo, es bastante menos absurdista.⁴

7.9 El nacionalismo

A pesar de las influencias externas, que en el caso

de Albee son más patentes, estos tres autores han partido de su propio emparentamiento, de los créditos que se otorgan entre sí, para proporcionarnos la versión norteamericana del hombre y el Teatro del Absurdo.⁵

Atendiendo a fundamentos muy simples, recordemos que la situación de The Zoo Story está ubicada en el Central Park de Nueva York y que Peter y Jerry -cuya realidad está determinada por el consumismo y la superficialidad propias de su nación- poseen un vocabulario barato, radiofónico o comercial, exclusivo de los Estados Unidos.

En cuanto a los Antrobus, también son originarios de Norteamérica, de Nueva Jersey y, aunque sobreviven desde los albores de la humanidad hasta el día de hoy, no se trasladan de lugar, su lenguaje puede definirse exactamente como el de Peter y Jerry, y, como se ha insistido, representan a cualquier típica familia norteamericana.

En el caso de Williams, ocurre algo distinto. Si bien el protagonista -Kilroy- es "gringo", los demás personajes provienen de diferentes países y, si acaso predomina el inglés y se emplea una serie de clichés del habla norteamericana, existe una mezcla de diversos idiomas y un léxico irregular que oscila entre el lenguaje culto y el popular. Además, lo que sucede en Camino Real no sucede en los Estados Unidos, sino en algún exótico lugar indefinido, posiblemente Veracruz (en México) o cualquier

otro puerto.

Si esto conduce a pensar que Williams es un autor desinteresado en hacer sobresalir su nacionalidad, resulta una equivocación. Quizás no sea su mayor preocupación, pero el drama de este autor surge de su yo individual, de su dolorosa autobiografía, de aquel norteamericano oriundo de Mississippi, cuyo regionalismo le hizo ponerse por nombre Tennessee, llamándose Thomas⁶ y, a fin de cuentas, el protagonista de Camino Real es, significativamente, un "gringo".

Estas tres obras, en mayor o menor grado, reflejan el contexto al que pertenecen, revelan, de un modo u otro, su nacionalidad, dejan reconocerse como norteamericanas.

No obstante, esto no quiere decir que los autores sean enardecidamente patrióticos, ni que hayan circunscrito las dimensiones de su creación dentro de los límites de una sola cultura, ni que tampoco promuevan un antieuropeísmo -no se trata de un pleito- sino que, conservando clara y sólidamente las particularidades que sólo corresponden a los Estados Unidos, violaron sus fronteras. Es decir que, partiendo concretamente de su propia realidad, fueron capaces de alcanzar una trascendencia, un mensaje y un significado universales y, por sus insatisfacciones ante una dramaturgia tradicional y ante el despropósito de la existencia, se entrelazaron con los absurdistas, con

quienes, también desde su individualidad, expresaron un mismo dolor: el de la humanidad.

El grito personal de Williams, que emitió desde el fondo de su soledad, es el que cualquier hombre pudo haber expulsado, en Camino Real se simboliza al hombre contemporáneo en conflicto. Los típicos neoyorquinos representados en The Zoo Story, constituyen arquetipos de la sociedad moderna y los Antrobus bien deben su nombre al término "anthropos" que designa al hombre genéricamente.

Así pues, sin establecer competencias entre territorios, estas obras manifiestan la autenticidad de sus autores, legitimidad que no sólo corresponde a la singularidad con que cada quien expresa el Absurdo universal, sino a la ardiente protesta ejercida en contra de una sociedad en particular: los Estados Unidos de Norteamérica.

7.10 Consideraciones finales

Hemos visto que The Zoo Story, a pesar de los indicios de un nuevo lenguaje dramático cuya naturaleza se desvía de las categorías absurdistas, es la obra formalmente más representativa -digamos que es la que más fácil e inmediatamente puede distinguirse. Sin embargo, como también ha quedado claro, no es necesario un etiquetamiento para reconocer en Camino Real la satisfacción -aunque muy distinto- de las mismas categorías. Por último, sería muy injusto discriminar el absurdismo de The Skin of

Our Teeth simplemente por ser una obra precursora, por ser un aviso, digamos que una profecía.

Si por este motivo es muy difícil establecer un punto de semejanza preciso entre ésta y alguno de los dramas absurdistas europeos, sucede lo contrario con Camino Real cuyo corte es de cierto modo genetiano y con The Zoo Story que, como se ha insistido, refleja el sentimiento beckettiano.

No obstante, como se advirtió en un principio, esto no es lo importante, nunca se pretendió realizar un paralelismo entre dos continentes y mucho menos, en caso de que fuera inevitable, un paralelismo mecánico. El propósito fundamental se concentró en establecer semejanzas, aceptar disimilitudes y percibir sutilezas que por sí mismas se anunciaran para confirmar o echar por tierra, cualquier sospecha respecto a su inclusión dentro del Absurdo.

Por lo tanto, la formalidad no es una referencia reveladora del mismo. El hecho de que características externas evidencien este tipo de teatro no significa que se descubra su profundidad o, en caso contrario, que se oculte. No podríamos guiarnos a partir de este criterio para afirmar que Albee es meramente extrínseco y superficial, mientras que, en la medida en que Wilder y Williams no recurren a la obviedad, trascienden toda formalidad y,

por consiguiente, penetran directamente en la verdadera esencia del Absurdo. No es posible acabar dogmatizando de este modo.

Por un lado es necesario aceptar que el Absurdo es simplemente, con todas sus caras, no es ni mayor, ni menor, ni a medias, ni superficial ni profundo; si no, se mutilaría. El Absurdo es todo esto reunido paradójicamente. Por otro lado, este teatro no surgió gracias a la obra de un solo autor, sino a la reunión de criterios y modos de expresión que en un momento dado conjugaron una nueva forma dramática, diversa en sí misma, irreverente a los viejos conceptos de la dramaturgia y la lógica y delatora de una condición existencial ante la que se protestó agresivamente.

Por eso la exactitud o inexactitud con que Wilder, Williams y Albee responden a las categorías del Absurdo, lo intrínseca o extrínsecamente que lo manifiesten, no obedece más que a la técnica personal de cada uno para la elaboración de su obra.

La relación íntima que existe entre estos autores y los absurdistas clásicos consiste precisamente en la diversidad, en la libertad con que se expresan personalmente, por eso son norteamericanos sin ser antieuropeos, porque no es una guerra de estilos, sino una conjunción de dramas que profieren el absurdo a través de lo absurdo.

En un momento dado, explotó un acontecimiento antili-
terario, ante el cual los norteamericanos no permanecie-
ron inmunes, desde su territorio y su individualidad com-
partieron aquella angustia ante el fastidio que provocó
tanto escándalo.

En fin, una vez más se imposibilita establecer gru-
pos, el teatro en los Estados Unidos no ha dado pie a la
formación de generaciones, escuelas o movimientos; si
bien la comedia musical de Broadway es casi un género pro-
pio, es resultado del "estrellismo". Impera la naturaleza
individualista y si acaso se ha llegado a un acuerdo fun-
damentado en el Teatro del Absurdo, se ha debido gracias
a las disimilitudes entre las obras. De este modo, no
se puede hablar del Absurdo norteamericano, sino de tres
dramas absurdistas dentro de la tradición teatral de los
Estados Unidos.

Por último, el título de la tesis no debe considerarse,
entonces, fallido, ya que desde los detalles menos
conspicuos hasta las evidencias más concretas, el Absurdo
se manifiesta; luego, sin mayor distracción, quedan seña-
lados tres autores en particular, no se generaliza; sin
embargo, al no haber enfocado lo suficiente las obras es-
pecíficas que hacen posible la existencia del Absurdo en
Norteamérica, se ha errado de cierto modo gravemente; el
individualismo es una condición fundamental de la drama-

turgia norteamericana, así como en el Absurdo, el drama privado es una distinción esencial.

Sin embargo, la antinomia se impone, gobierna la paradoja. Al haberme dejado llevar por la sorpresa, no tuve la claridad como para exponer una tesis más precisa, más axiomática, no puedo decir que lleva un título equivocado, pero tampoco es -afortunadamente- cierto.

Notas y referencias

1. La composición de las obras del Absurdo no exige necesariamente un número específico de actos o cuadros; muchas de estas obras coinciden por su brevedad, sin embargo, existe una gran variedad al respecto. Para dar una idea, citemos tan solo Le Balcon de Genet que consta de dieciséis cuadros, Les Chaises de Ionesco, concebida en un acto y Tous contre tous, de Adamov, estructurada en tres actos.

2. La fecha en que aparece esta obra se adelanta casualmente al resto de las obras absurdistas que empiezan a surgir inmediatamente después. Esto no significa que, por lo mismo, sea una obra precursora del Absurdo, sino que al hacer una cronología de este teatro, La Parodie resultó haber aparecido antes, sin que por ello marcara ninguna pauta, ya que el Absurdo se ha originado individualmente, en el momento mismo de la creación personal. Estos autores no son seguidores los unos de los otros, sino que, por el contrario, coinciden desde su desempeño privado.

3. "Camino Real surgió, seguramente, antes de que nadie supiera algo acerca de Ionesco o Beckett en este país."

"Camino Real certainly came before anybody in this country knew about Ionesco or Beckett." Mike Steen, A Look at Tennessee Williams, p. 291

4. Recuérdese que en The Zoo Story el habla es el drama mismo y casi se prescinde la puesta en escena -de los elementos que la integran- lo que fundamentalmente se invierte en las obras absurdistas. Cf. en esta tesis, Conclusiones, p. 356

5. Por un lado, Kernan ya había hallado un punto de comparación e influencia entre The Skin... y Camino Real, que consistía en el novedoso estilo anticipatorio del anti-drama. Richard Hayes, por otro lado, en un artículo del Commonweal, establece un paralelo entre ambos en tanto que dice que ninguna obra confronta una verdad moralista con las alternativas de su mundo.

Respecto a las semejanzas entre Williams y Albee, también son notorias, ya que ambos manejan situaciones macabras y antibóreas grotescos. Aunque Jackson y Amacher reconocen la gran influencia de Williams en Albee, éste, sin negarla, afirma que quien lo impulsó a escribir fue Wilder.

6. Thomas Lanier Williams

Bibliografía empleada.

- ALBEE, Edward. The Zoo Story. New York: The American Library, 1961.
- ALCALÁ, Antonio. El concepto de corrección y prestigio lingüísticos. México: Diseño y Composición Litográfica, 1972.
- _____. Huberto Batis. La comunicación humana y la literatura. México: Complejo Editorial Latinoamericano, 1972. (ANUIES)
- AMACHER, Richard E. Edward Albee. New York: Twayne Publishers, 1969.
- ATKINSON, Brooks. Introducción a Sixteen Famous American Plays. Bennett Cerf y Van H. Cartmell (eds.) New York: Random House, 1941. [The Modern Library] s. p.
- AUSTELL, Jan. What's in A Play? New York: Harcourt, Brace and World, 1968.
- ÁVILA, Raúl. La lengua y los hablantes. México: Trillas, 1977.
- BENNETT, W.A. Las lenguas y su enseñanza. Madrid: Cátedra, 1975.
- BENTLEY, Eric (ed.) From The American Drama. New York: Doubleday and Company, 1956.
- _____. Theater of War. New York: The Viking Press, 1972.
- BERISTÁIN, Helena. Guía para la lectura comentada de textos literarios. México: Larios e hijos impresores, 1977.
- BURBANK, Rex. Thornton Wilder. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1968.
- CAMUS, Albert. L'Homme revolté. Paris: Gallimard, 1951.
- CASTAGNINO, Raúl H. El análisis literario. Buenos Aires: Nova, 1976.
- CHRISTEN, Mary. Temas Generales de Thornton Wilder. México Tesis (Maestría en Lengua y Literatura Modernas - Letras Inglesas) UNAM, 1962.

- CLURMAN, Harold. Famous American Plays of The 1930's.
New York: Dell Publishing Co., 1963.
- _____. Teatro contemporáneo. Buenos Aires: Troquel, 1972.
- CORRIGAN, Robert W. The Theater in Search of A Fix.
New York: Delacorte Press, 1973.
- CUNLIFFE, Marcus. La literatura en los Estados Unidos.
México: Guarania, 1956. [Demos]
- DEBUSSCHER, Gilbert. Edward Albee: Tradition and Renewal.
Brussels: American Studies Center, 1967.
- DONAHUE, F. El mundo dramático de Tennessee Williams.
México: Diana, 1967.
- DOWNER, Alan S. American Drama and Its Critics. Chicago:
The University of Chicago Press, 1965.
- _____. [ed.] El teatro norteamericano contemporáneo.
Buenos Aires: Editorial Bibliográfica Argentina, 1969.
- ELIOT, T.S. "Religión y literatura." En Scott, Wilbur.
Principios de crítica literaria. Barcelona: Laia,
1974.
- ESSLIN, Martin. The Theater of The Absurd. New York:
Doubleday and Company, 1969.
- FALK, Signi Lea. Tennessee Williams. New York: Twayne
Publishers, 1962.
- FROMM, Eric. El arte de amar. Barcelona: Paidós Ibérica,
1980.
- FULLER, Edmond. "La nueva piedad en la novela americana."
En Scott, Wilbur. Principios de crítica literaria.
Barcelona: Lola, 1974.
- GAGEY, Edmond M. Cuarenta años de teatro americano. Buenos
Aires: Losange, 1955.
- GASSNER, John. Theater at Crossroads. New York: Hatt,
Rinehart and Winston, 1960.
- _____. The Theater in Our Times. New York: Crown Publishers
1954.
- GLANTZ, Margo. Tennessee Williams y el teatro norteameri-

- cano. México. Tesis (Maestría en Lengua y Literatura Modernas - Letras Inglesas) UNAM, 1963.
- GOLDSTEIN, Malcolm. The Art of Thornton Wilder. USA: Lincoln University of Nebraska Press, 1965.
- GOTTFRIED, Martin. Teatro dividido. México: Diana, 1970.
- GUERIN, Wilfred et. al. Introducción a la crítica literaria. Buenos Aires: Marymar, 1974.
- HABERMAN, Donald. The Plays of Thornton Wilder: A Critical Study. Connecticut: Wesleyan University Press, 1967.
- HEWES, Henry (intr.) Famous American Plays of The 40's. New York: Dell Publishing Co., 1960.
- HIRSCH, Foster. Retrato del artista: las obras de Tennessee Williams. Mexico: Noema Editores, 1981.
- HOFFMAN, Ted (intr.) Famous American Plays of The 70's. New York: Dell Publishing Co., 1981.
- HOWARD Lawson, John. Theory and Technique of Playwriting. New York: Hill and Wang, 1960.
- IONESCO, Eugène. Notas y contranotas. Buenos Aires: Losada, 1965.
- JESÚS Plá, Carlos M. de. ¿Quién le teme a Edward Albee? México. Tesis (Doctorado en Literatura Dramática y Teatro) UNAM, 1982.
- JOTTERAND, Frank. El nuevo teatro norteamericano. Barcelona: Barral, 1971.
- JUNG, Carl G. "Psicología y poesía" En Filosofía de la ciencia literaria. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- KERNAN, Alvin B. (ed.) The Modern American Theater. New Jersey: Prentice Hall, 1967.
- KUNER, Mildred C. Thornton Wilder: The Bright and The Dark. New York: Crowell, 1972.
- KRUTCH, Joseph Wood. Historia informal del teatro norteamericano. Buenos Aires: Hobbs Sudamerica, 1971.

- MARTINET, André. Elementos de lingüística general. Madrid: Gredos, 1974. (Biblioteca Románica Hispánica)
- MERSAND, Joseph. (ed.) Three Dramas of American Individualism. New York: Washington Square Press, 1961.
- MC GOWAN, Kenneth (intr.) Famous American Plays of The 20's. New York: Dell Publishing Co., 1963.
- PAPAJEWSKI, Helmut. Thornton Wilder. New York: F. Ungar, 1969.
- PAOLUCCI, Anne. From Tension to Tonic: The Plays of Edward Albee. Illinois: Southern Illinois University Press, 1972.
- PAZ, Octavio. El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- RUSSELL Taylor, John. The Penguin Dictionary of The Theater. England: Penguin Books, 1966.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de lingüística general. Buenos Aires: Losada, 1979.
- SERREAU, Gèneviève. Histoire du nouveau théâtre. Paris: Gallimard: 1966.
- STEEN, Mike. A Look at Tennessee Williams. New York: Hawthorn Books, 1969.
- STRESAU, Herman. Thornton Wilder. New York: Frederic Ungar, 1971.
- TAUBMAN, Howard. The Making of The American Theater. New York: Coward Mac Ann, 1967.
- TISCHLER, Nancy. Tennessee Williams: Rebellious Puritan. New York: Citadel Press, 1961.
- TODOROV, Tzvetan et. al., Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.
- UITTI, Karl D., Teoría literaria y lingüística. Madrid: Cátedra, 1975.
- WELLWARTH, George E. Teatro de protesta y paradoja. Madrid: Alianza Editorial, 1974.
- WILDER, Thornton, The Skin of Our Teeth. En Hewes, Henry.

[ed.] Famous American Plays of The 1940's. New York: Dell Publishing Co., 1983.

WILLIAMS, Tennessee. Camino Real. En Bennett, Cerf. Six American Plays for Today. New York: Random House, 1961. (The Modern Library)

Bibliografía consultada

AGUIAR e Silva, V.M. Teoría de la literatura. Madrid: Gredos, 1975. (Biblioteca Románica Hispánica)

ALONSO, Martín. Diccionario del español moderno. Madrid: Aguilar, 1981. (Biblioteca Románica Hispánica)

CUYÁS, Arturo. Appleton New Cuyás Dictionary. New York: Appleton Century Crofts, 1972.

BATAILLE, George. La Littérature et le mal. Paris: Gallimard, 1957.

Biblia de Jerusalén. Bilbao: Editorial Española Desclée de Brower, 1981.

BLUM, Daniel. A Pictorial History of The American Theater. 1960-1980. New York: Crown Publishers, 1981.

BRONNER, Edwin J. (ed.) The Encyclopediadia of The American Theater. New York: AS Barnes and Co., 1980.

COLE, Toby. Playwrights on Playwriting. London: Mc Gibbon and Kee, 1960.

COOPER, Charles W. and Edmund J. Robins. The Term Paper. California: Stanford University Press, 1967.

DÍAZ Ruiz, Ignacio. Siglo XX: La novela y el cuento. México: Edicol, 1976. (ANUIES)

Diccionario ideológico de la lengua española. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

DOWNER, Alan. The Art of The Play. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1955.

Encyclopediadia of World Literature in The 20th Century. V. 4:R-7, New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1984.

- GASSNER, John. Dramatic Soundings. New York: Crown Publishers, 1969.
- GOULD, Jean. Dramaturgos modernos norteamericanos. México: Limusa Wiley, 1968.
- GREBANIER, Bernard. Thornton Wilder. No. 34, USA: University of Minnesota Press, 1964. (Pamphlets on American Writers)
- HEILMAN, Robert. "La vuelta de la tuerca como poema!" En Scott, Wilbur. Principios de crítica literaria. Barcelona: Laia, 1979.
- HEWITT, Barnard. Theater USA. New York: Mac Graw-Hill Company, 1959.
- KÁYSER, Wolfgang. Análisis e interpretación de la obra literaria. Madrid: Gredos, 1972. (Biblioteca Románica Hispánica)
- KERMODE and Hollander. (eds.) The Oxford Anthology of English Literature. New York: Oxford University Press, 1973.
- LONDREÉ, Felicia H. Tennessee Williams. New York: F. Ungar Publishing Co., 1979.
- MC NICHOLAS, John. (ed.) Dictionary of Literary Biography. Michigan: Gale Research Co., 1981.
- MERSAND, Joseph. (ed. and intr.) Three Comedies of American Life. New York: Washington Square Press, 1961.
- SÁINZ de Robles. Diccionario de la literatura. Madrid: Aguilar, 1972.
- _____. Diccionario español de sinónimos y antónimos. Madrid: Aguilar, 1981.
- STYAN, J.L. The Dramatic Experience. United Kingdom: Cambridge University Press, 1965.
- _____. Thorndike-Barnhart High-School Dictionary. USA: Scott, Foresman and Company, 1968.
- TIMOFÉIEV, L. Fundamentos de teoría de la literatura. Moscú: Progreso, 1979.
- VINSON, James. (ed.) Contemporary Dramatists. New York: St. Martin's Press, 1982.

WEINER, Rex and Deanne Stillman. Woodstock Census. New York: The Viking Press, 1979. (Biblioteca Románica Hispánica)

WELLEK, René y Austin Warren. Teoría de la literatura. Madrid: Gredos, 1974.

Who Was Who in The Theater: 1912-1975. Michigan: Gale Research Company Book Tower, 1978.

Hemerografía empleada

COAKLEY, James. "Time and Tide on The Camino Real." Tennessee Williams: A Tribute. Jac Tharpe, ed. USA: Jackson University Press of Mississippi, 1977.

CLUCK, N.A. "Narrators in The Drama of Tennessee Williams." American Literature. v. 51, Mar. 1979, p.84-93.

CLURMAN, Harold. "Drama" The Nation. v. 176, no. 14, April, 1953, p. 293-94.

FULLER, Edmond. "The Notation of The Heart." The American Scholar. v. 28, Spring, 1959, p. 210-17.

GIBBS, Walcott. "Theater." The New Yorker. March 28, 1953. p. 63-64.

HATCH, Robert. "Disturbing? Genet is Downright Terrifying!" Horizon. v. IV, no. 5, Nov. 1961, p. 98-102.

HAYES, Richard. "Camino Real!" The Commonweal. v. LVIII, no. 2, April, 1953; p. 51-52.

KERR, Walter. "Making a Cult of Confusion." Horizon. v. V, no. 1, September, 1962, p. 33-42.

KNEPLER, Henry. "Edward Albee: Conflict of Tradition." Modern Drama. v. X, no. 3, Dec. 1967, p. 258-79.

LAMONT, Rossette. "The Outrageous Ionesco!" Horizon. v. III, no. 5, May, 1961, p.89-97.

NELSON, Gerald. "Edward Albee and His Well-Made Plays!" Tri-Quarterly. no. 5, 1966, p. 182-188.

PHILLIPS, Elizabeth C. "Albee and The Theater of The Absurd." Tennessee Studies in Literature. v. X, 1965, p. 73-80.

- ROGOFF, Gordon. "The Restless Intelligence of Tennessee Williams." Tulane Drama Review. v. X, no. 4, Summer, 1966, p. 78-93.
- ROSENBLATT, Roger. "The Back of Books." New Republic. v. 173, Aug., 1975, p. 31-32.
- SCHECHNER, Richard. "Who's Afraid of Edward Albee?" Tulane Drama Review. v. 7, no. 3, Spring, 1963, p. 7-13.
- SHARP, William. "An Unfashionable View of Tennessee Williams." Tulane Drama Review. v. X, no. 3, March, 1962, p. 160-71.
- "The Living Dead!" Saturday Review. April, 1953, p. 28-30.
- TURNER, Diane E. "The Mythic Vision in Tennessee Williams! Camino Real." Tennessee Williams: A Tribute. Jac Tharpe, ed., USA: Jackson University Press, 1977.
- WIMBLE, Barton. "Tennessee Williams: Small Crafts Warnings." Library Journal. v. 97, Sept., 1972, p. 2748.
- WYATT, Euphemia. "Camino Real." The Catholic World, v. CLXXVII, no. 1058, 1953, p. 148.
- Hemerografía consultada
- BENTLEY, Eric. "Essays of Elia." New Republic. v. 128, March, 1953, p. 30-31.
- FERGUSON, Francis. "Three Allegorists: Brecht, Wilder and Eliot." The Sewanee Review. v. LXIV, Fall, 1956, p. 544-73.
- KOHLER, Dayton. "Thornton Wilder." The English Journal. v. XXVIII. no. 1, Jan., 1939, p. 1-11.
- MORRIS, Philip Wolf. "Casanova's Portemanteau: Camino Real and Recurrent Communication Patterns of Tennessee Williams." Tennessee Williams: A Tribute. Jac Tharpe, ed., USA: Jackson University Press, 1977.
- "New Play in Manhattan: Camino Real." Time. v. LXI, no. 13, March, 1953, p. 46.
- HAMÍREZ, Santiago. "¿Ciencia o Ideología?" Deslinde?

v.1, no. 2, octubre, 1982, p. 37-44.

RECK, Tom S. "The Short-Stories of Tennessee Williams: Nucleus for His Drama." Tennessee Studies in Literature. v. XVI, 1971, p. 141-153.

"Theophilus North" New Yorker: v. 49, October, 1973, p. 179.

VARGAS Llosa, Mario. "El teatro como ficción." Revista de la Universidad. v. XXXIX, no. 25, mayo, 1983, p. 2-3.

VARGAS Lozano, Gabriel. "Ideología y Ciencias Sociales." Deslinde, v. I, no. 2, octubre, 1982, p. 68-72.

VILLORO, Luis. "Sobre el concepto de ideología." Plural. no. 31, abril, 1974, p. 27-33.

Otras Fuentes empleadas

CAVETT, Dick. "Dick Cavett Show with Edward Albee." Video-tape. New York: WNET-TV, 1979.

PATÁN, Federico y Lois Zamora. "Homenaje a Tennessee Williams." Conferencia. [Transcripción oral] México: UNAM-FFL, mayo, 1983.

STEEN, Mike. "A Look at Tennessee Williams." Interview with Tennessee Williams. USIS. American Drama. XXth century.

Otras Fuentes consultadas

GROTOWSKI, Jerzy. "El Teatro de las Fuentes." Conferencia. trad. Marina Fe. [Transcripción oral] México: UNAM-CUT, enero, 1980.

NORTON, Eliot. "Focus on Tennessee Williams." Interview with Tennessee Williams. Tucson Motivational Programming Corporation, 5349 N.D.

Fe de erratas

1. En la introducción no se hizo hincapié acerca de la brevedad del capítulo referente al Absurdo. En la medida en que se recurriría al mismo insistentemente en cada análisis, fue preferible no extenderse demasiado, en el capítulo mencionado.
2. Los ensayos siguientes:
 - Coakley, James. "Time and Tide on The Camino Real."
 - Morris, Philip Wolf. "Casanova's Portemanteau: Camino Real and Recurrent Communication Patterns of Tennessee Williams."
 - Turner, Diane E. "The Mythic Vision in Tennessee Williams' Camino Real"

han quedado clasificados dentro de la hemerografía, pero la fuente correcta corresponde a la bibliografía (los casos en que han sido empleados o consultados no varían):

 - Tharpe, Jac. (ed.) Tennessee Williams: A Tribute. USA: Jackson University Press, 1977.
3. La colección Biblioteca Románica Hispánica que aparece en la página 308, corresponde a la bibliografía de Wellek y Warren y no a la de Weiner y Stillman.
4. Se omitieron tres fuentes hemerográficas que fueron consultadas:
 - Baxandall, Lee. "The Theater of Edward Albee". Tulane Drama Review. v. 9, no. 4, Summer, 1965, p. 19-40.
 - Bentley, Eric. "Essays of Elia". New Republic. v. 128, march, 1953, p. 30-31.
 - Knepler, Henry. "Curioser and Curiousier. A Study of Edward Albee's Tiny Alice." Modern Drama. v. X, no. 3, December, 1967, p. 258-279.
5. También se omitió el nombre del autor del artículo: "The Living Dead!" Saturday Review, en la página 309. Su nombre es John Mason Brown.

OJá

EDITAR

+ EN
TENSIS #2

ON DE

LETRAS

119 FESAS

#