

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

01036

1
2EJ

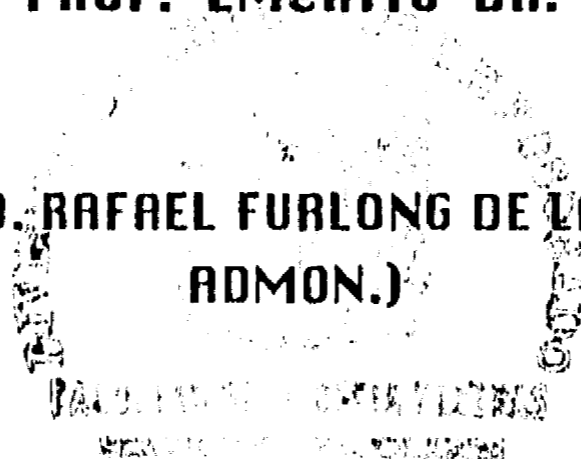
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

"LAS COMEDIAS DE NEIL SIMON EN LOS AÑOS SESENTA"

DIRECTOR DE TESIS: PROF. EMÉRITO DR. CARLOS SOLÓRZANO.

DOCTORANDO: MTRO. RAFAEL FURLONG DE LA GARZA (LIT. ESP. & ADMON.)



México 1995

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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.

Mexico D.F. a 12 de diciembre de 1995

DOCTORAL DISSERTATION: "THE COMEDIES OF NEIL SIMON
OF THE SIXTIES"

AUTHOR: RAFAEL TORLONG DE LA GARCA

STUDENT NO. 7545215-7

BRIEF SUMMARY

The main idea held by the dissertation is that Neil Simon criticizes society in a mild way, generally. Simon concentrates on the family. He analyzes, autobiographically, what he had to cope up with while he was single and afterwards as a married man.

The dissertation, first, gives historical and literary background in two different chapters. Then, ~~the~~ obsessive metaphors are analyzed. It concentrates on solitude, intolerance, lack of communication and the tendency of the author to escape.

Chapter four describes conflicts that are common in most families. It deals with the process of growing mature as a family matter rather than the problem of an individual.

Chapter fifth analyzes characters with the help of Freudian ideas as well as Aristotelian. Also, some of Foster's concepts on the study of characters are used.

Chapter sixth studies the author's rationale as expressed in his stage notes. Chapter seven establishes a bridge between the author's obsessive metaphors and humor. The appendix includes a summary of every play and a description of Freud's ideas on humor and what Henri Bergson wrote on humor.

INDICE

Introducción	3
Capítulo primero. Marco histórico.....	10
Capítulo segundo. Antecedentes literarios	25
Capítulo tercero. Metáforas obsesivas.....	51
Capítulo cuarto. Conflictos de los personajes.....	77
Capítulo quinto. Caracterización de personajes.....	93
Capítulo sexto. Concepción escénica.....	135
Capítulo séptimo. Las metáforas obsesivas en los recursos humorísticos.....	181
Conclusiones	222
Apéndice 1 Argumentos de las obras..	231
2 Introducción al estudio del humorismo.....	244
Bibliografía	261

INTRODUCCIÓN

La tesis presente se ocupa de estudiar las comedias que Neil Simon escribió durante la década de los años sesenta.

Específicamente se analizarán las siguientes obras: Come Blow your Horn (1961), Barefoot in the Park (1963), The Odd Couple (1965), The Star-spangled Girl (1966), Plaza Suite (1968); y por último, The Last of the Red-hot Lovers (1969). La elección de las obras obedece a que cubren un periodo de inicio y consolidación de Neil Simon, en su calidad de comediógrafo; además, se trata de comedias escritas en el transcurso de una época importante en la historia de los Estados Unidos de Norteamérica por los cambios sociales, económicos y culturales, derivados de una toma de conciencia de muchos sectores norteamericanos. Por ejemplo, en ninguna otra fase de la historia estadounidense se promulgan tantas leyes para conseguir la igualdad racial y para asegurar económicamente a los sectores más desprotegidos:

En el decenio de 1960 se avanzó hacia la eliminación de la discriminación racial. Entre 1954 y 1960 se desegregaron en el sur 765 distritos escolares de un total de 6,676; entre 1961 y 1964, otros 365 distritos...¹

La preocupación sobre los problemas raciales se ve reflejada en la dramatización del cuento de Herman Melville Benito Cereno que el dramaturgo Robert Lowell escribe y en la cual expresa cuán retrógrado es el pensamiento racista y el peligro de un levantamiento de la gente de color. Al siguiente año del estreno de la obra en N.Y. el desempleo entre la población de color estalla en disturbios callejeros en el suburbio de Watts en Los Angeles.

La inconformidad por la guerra de Vietnam se ve reflejada

¹Dr. Wood Gray et al., Reseña de la Historia de los Estados Unidos (Washington D.C.:Agencia de Comunicación Internacional de los E.U., 1978) p.188

en obras como We bombed in New Haven de Joseph Heller, estrenada en Yale en 1967. Esta obra surge cuando los norteamericanos aún guardan esperanzas de impedir la continuación de la guerra. Se trata de una obra de protesta que no trasciende ni política ni literariamente.

Los homosexuales y su desesperada lucha por obtener la aceptación social encuentran voz en la obra The Boys in the Band de Mart Crowley, llevada al teatro en 1968. Por su parte, Israel Horowitz retrata la violencia urbana en The Indian wants the Bronx, presentada a la prensa neoyorkina en 1968. Las obras de protesta surgen al lado de comedias musicales como Fiddler on the Roof y Man of la Mancha que explotan el sentimentalismo de su público y se aprovechan del desencanto que la civilización contemporánea ha producido en el hombre. El gusto del espectador por estas dos últimas obras y el melodrama en general, refleja un atavismo de carácter romántico.

Por su parte, Simon delata de manera tangencial y esporádica la violencia que ocurre en la urbe. En cambio, siempre expone lo que está mal en las relaciones familiares, laborales o entre amigos o desconocidos y dada la repetición de los mismos patrones conductuales, su obra encuentra eco en los espectadores. Lo valioso en el aspecto teatral es el diseño freudiano de sus personajes que dicta parlamentos cargados de implicaciones psicológicas. Lo censurable en la obra de Simon es la estructuración ilógica de los hechos y la incoherencia de sus finales, en algunas obras.

Neil Simon conquista Broadway; al igual que lo había hecho Avery Hopwood en la primera década del siglo, Simon sostiene simultáneamente cuatro obras exitosas, cincuenta años más tarde. A pesar de que Simon gana la batalla frente al público, él la pierde en la comunidad universitaria en la que muy pocos reconocen su valor. Al igual que en el caso de Avery Hopwood, el éxito empaña la objetividad de sus críticos. Otro factor que sin duda influye en el poco valor que muchos otorgan a las comedias

de Neil es que los espectadores no toman en serio a la comedia; los políticos, en cambio, le han concedido tanta importancia que en todas las épocas han reprimido a los comediógrafos, por ejemplo, Aristófanes -padre de la Comedia griega antigua- debió pagar con golpes sus críticas a la corrupción de los hombres dedicados a la política y a los vendedores de armas. Menandro, en cambio, escapa de la represión al sustituir el ataque directo por alusiones.

Simon carece del "brillo" que proporciona el ataque directo de muchos de sus contemporáneos hacia el "establishment". Sin embargo, el autor es vigente en la perspectiva de la clase media urbana en muchos países, como lo sugiere el hecho de que su segunda obra Barefoot in the Park (1963) haya sido traducida a catorce idiomas.²

Ahora bien, el estudio de la obra de Neil Simon constituye una aportación a la crítica de literatura dramática, debido primordialmente a la escasez de estudios sobre la comedia en general y sobre el mencionado autor, en particular. En las palabras del antólogo literario Clive Barns:

Neil Simon... is not only the most successful contemporary playwright in the U.S., he is also the most underestimated.³

Más aún, el profesor Robert Kenneth Johnson (Ph.D.) publicó en 1983 un libro sobre Neil Simon y en su prólogo afirmó:

I Believe that Neil Simon has not received as much attention as he deserves... to the best of my knowledge, the only other full length study of Simon's work is "Neil Simon: A Critical Study" by Edythe McGovern.⁴

² James Powers, "Dialogue on Film" American Film 3 (U.S.A.: s/d, marzo 1978)p.33-48

³ Clive Barns, Best American Plays (New York:Crown Publishers, 1975) p.74

⁴ Robert k. Johnson, Neil Simon (Boston Mass.: Twayne Pub., 1983), s/d.

Es decir, hasta 1983 se habían publicado comercialmente sólo dos libros de crítica sobre la obra de Neil Simon, a pesar de la popularidad que había adquirido desde los años sesenta y de las reseñas escritas sobre sus obras.

Más aún la tesis es una aportación al estudio del teatro norteamericano que se ha visto menospreciado por la crítica, según afirma C.W.E. Bigsby en 1992:

Why is it that literary critics, cultural historians, literary theorists, those interested in the evolution of genre in discourse and ideology, find so little to say about the theatre in general and the American theatre in particular?...Any account of American Drama must begin by noting the casual disregard with which it has been treated by the critical establishment. There is no single history of its development, no truly comprehensive analysis of its achievement.⁵

El teatro es un espectáculo cada vez más caro y por ende reducido a minorías. Ésta es quizás una de las razones por las que los estudios sobre teatro escasean cada vez más. Una de las aportaciones de Neil Simon incide precisamente en aliviar un poco este fenómeno al elaborar versiones cinematográficas de sus obras que en algunos casos, como en The Odd Couple resultan teatro filmado; el autor falla en cuanto expresión del lenguaje fílmico, sin embargo, acerca el teatro a las grandes masas.

La tesis propone que la obra de Neil Simon cobra vigencia al tratar con agudeza de observación psicológica los conflictos familiares y revelar de manera más o menos inconsciente metáforas obsesivas como la soledad, intolerancia, maduración, el escapismo, y el trabajo. No hay una crítica social deliberada en todas las obras de Simon; sin embargo, a través de tales

(Preface).

⁵C.W.E. Bigsby, Modern American Drama 1945-1990. Great Britain: Cambridge University Press, 1992., p. 1

metáforas el autor muestra a los protagonistas inconformes con la familia o los que le rodean, de allí que el lector o el espectador pueda hacer fácilmente la transferencia al plano social. Es decir, como en las obras de todos los grandes autores, el lector puede descubrir una visión macrocósmica mediante el lúcido estudio microcósmico que se le presenta. La metodología de análisis empleada en el estudio de los personajes aplica las ideas de Freud sobre la personalidad, debido a que es evidente que Simon las tuvo presentes al construirlos. Además, se emplean conceptos aristotélicos y la teoría de Hipócrates en los casos en los que coadyuvan a la mejor comprensión de la caracterización; aparte de nociones críticas recogidas en la práctica profesional tanto como actor -cuatro años- y como profesor de literatura durante siete años en el Tec de Monterrey, Campus Estado de México. Se empieza por un marco histórico; luego, se abordan los antecedentes literarios que permiten al lector situar la obra de Simon. El tercer capítulo inicia el análisis de las metáforas obsesivas según el método crítico de Charles Mauron:

1. Descubrir los grupos de imágenes obsesivas a través de la superposición.
2. Determinar cómo se repiten y modifican los grupos.
3. Interpretación del mito personal y sus manifestaciones como expresión de la personalidad inconsciente y su evolución.
4. Confrontación de lo encontrado y los datos biográficos del autor.

El cuarto capítulo expone los conflictos que ocurren en las obras y el papel que los personajes desempeñan en las tramas. El quinto capítulo se propone determinar la caracterización de los personajes. El sexto capítulo analiza las acotaciones para comprender la concepción escénica de las obras y descubrir la presencia de las metáforas obsesivas. El séptimo capítulo aborda el análisis de los recursos humorísticos en su relación con las metáforas obsesivas, a partir de las ideas de Freud y Bergson.

Finalmente, en el último capítulo se elaboran las conclusiones a partir de una visión general y específica de las metáforas obsesivas, con el propósito de confrontar lo encontrado con la vida del autor. En el primer apéndice se incluye el resumen de cada obra estudiada. El segundo apéndice se desarrolla una síntesis sobre las teorías de Freud y Bergson sobre el humor. Se finaliza el presente esfuerzo con una bibliografía cuyo propósito es ayudar al investigador a continuar el estudio de la comedia de Simon. De ninguna manera se pretende haber agotado la información contenida en tales fuentes, por lo que aún puede sacársele mucho provecho.

Las razones personales que me impulsaron a elegir a Neil son diversas, fundamentalmente el gusto por la comedia de análisis del comportamiento -siempre vigente- que desarrolla Simon y en la que explota su manejo excelente del lenguaje, más allá del simple juego, para penetrar en la complejidad psicológica de los conflictos humanos, a fin de traer a la superficie una visión ingeniosamente humorística y profundamente emotiva.

La comedia de Neil Simon no encuentra su fuente original en la cuna de Aristófanes, sino en la de Menandro, en cuanto se refiere al uso que ambos hacen de la alusión y del sentimiento del espectador. Al igual que Molière, Neil divierte a la burguesía, transmitiendo en el subtexto su visión crítica.

Como todo gran comediógrafo, Simon juega con la esencia misma de la concepción platónica de la realidad, ilustrada en la alegoría de la caverna que nos transmite la duda sobre cuál es la realidad: ¿El mundo sensible o el mundo de las ideas?, ¿la que ven los antagonistas y antagónicos o la que perciben los protagonistas y los protagónicos? ¿Quién tiene la razón Papá Baker o sus hijos? (Come Blow your Horn) ¿Cuál es la concepción correcta del mundo?, la de Paul o la de su esposa que a semejanza de los hippies camina descalza por el parque? (Barefoot in the Park) ¿Quiénes son los culpables en las separaciones conyugales? (The Odd Couple), etc.

Shakespeare, Tirso de Molina, Lope de Vega, Zorrilla y tantos más, hacen que sus personajes oscilen entre el ser y no ser. Entre la voluntad de ser y la influencia del medio por doblegar la voluntad del hombre. Asimismo, Neil Simon maneja a sus personajes en el proceso que los lleva a tomar decisiones por una determinada línea de conducta frente al embate del medio que les rodea. Simon se aproxima a Oscar Wilde en la manera en la que va entretejiendo la trama sutilmente, de tal manera que lleva a sus personajes al autoconocimiento y al reconocimiento de los demás. Neil se aleja de la acidez y amargura de un Harold Pinter. Mientras en el autor inglés se respira una desesperanza, en el neoyorkino se asoma una luz positiva que impulsa a sus personajes a lograr su propósito, aunque el medio no les sea propicio.

El autor que motiva la tesis juega con sus personajes, como Ionesco lo hace en La Cantante Calva y como todo gran comediógrafo, con la complicidad progresiva del público en el uso del equívoco; y la proyección del lenguaje como arte lúdico, humorístico y esencialmente poético. Simon es grande en la medida en la que representa en sus personajes, como en mágicos espejos trascendentes, la realidad cotidiana del habitante medio de la urbe.

La tesis pretende una revaloración del teatro de Neil Simon, a partir de su diseño de personajes, concepto de escenificación y metáforas obsesivas que revelen a Simon como artista, es decir, un sensible, sensato y eficaz observador; así como un acertado objetivador de su particular entorno y subjetividad. Los sesentas no muestran a Simon en evolución sino en consolidación. En sus obras no hay cambios de forma o estructura sino de perspectiva.

Capítulo primero. Marco histórico.

La obra de Neil Simon que se analiza en la tesis presente, fue escrita durante la sexta década del siglo XX. Neil Simon no suele inventar sus personajes sino que los toma de su realidad cotidiana, de allí que parezca sensato recordar algunos de los sucesos históricos que tienen alguna relevancia en cada obra.

Come Blow your Horn (1961)

Esta es la primera obra de Neil Simon para el teatro, sin embargo, no es la primera vez que el autor en cuestión escribe diálogos. Durante los años cincuenta, escribió rutinas cómicas junto con su hermano, primero para la radio o cualquiera que lo solicitara y después para el famoso programa de televisión "Your show of Show"; al lado de Sid Caesar, Mel Brooks; Larry Gelbart y otros. Luego, en el programa "Seargent Bilko" y en el "Show de Jerry Lewis". La lección que le dejaron estos años como escritor, él mismo la refiere y la lleva a la práctica:

The material that people could directly relate to their own lives went over best.¹

Además, según él mismo afirma, leyó muchas obras sobre como escribir teatro. Una de las recomendaciones constantes que él recogió de estos textos, fue la de escribir sobre lo que el novicio escritor supiera de primera mano. Por lo anterior, decidió escribir sobre sí mismo y su familia; según se desprende de la cita que se hará en la página siguiente:

¹Paul D. Zimmerman, "Neil Simon: Up from Success", Newsweek, 2 de febrero de 1978: p.p. 52-56

Indeed, part of the secret of Simon's success has been this very ability to construct comedies out of the stuff of his own life, such as leaving home (Come Blow your Horn), the beginnings of a first marriage (Barefoot in the Park),...²

Neil Simon no rehuye de la responsabilidad social que tiene como escritor de reflejar su entorno, puesto que aprendió la lección de expresar aquellas experiencias con las que las personas se identifican; y lo hace partiendo de sí mismo para lograr credibilidad.

Él no protesta directamente en contra de la guerra que E.U.A. sostiene en contra de Vietnam, porque sabe que Washington no escuchará. Él lo hace indirectamente, según se verá más adelante.

Neil Simon escribe para la gente de clase media urbana neoyorkina, cuya afición a la comedia tiene ya más de cien años, en la década de los sesenta, según informa Don Alfredo de la Guardia en las líneas siguientes:

La comedia de costumbres, en cuyas escenas más o menos firmes se reflejaban las formas de la sociedad naciente de la Nueva Inglaterra, tuvo origen remoto. Hasta 1787 se remonta, en efecto la obra del ya citado Royal Tyler, que es -sin duda- un iniciador de esta rama escénica. El género cobraría vigor y variedad de facetas a medida que esa misma sociedad, en su rápida evolución, le ofreciera tema abundante.³

La fórmula del éxito de Simon, según se puede inferir de la cita anterior es que el teatro debe ser un espejo más o menos fiel de la realidad. Sin embargo, se requiere de algo más que una

²Thomas Meehan, Horizon, January 1978: p. 72

³Alfredo de la Guardia, El Teatro Contemporáneo (Buenos Aires: Editorial Shapire, 1947) p. 316

regla para alcanzar la aceptación del público. ¿En qué consiste su éxito? La respuesta le da impulso a esta investigación y análisis; es necesario regresar al autor para poder responderla.

Neil es judío y entre los individuos de origen hebreo la afición por el teatro suele ser mayor. En el siglo XIX, Theodor Griesinger afirmaba que en la ciudad de Nueva York, de cada 100 aficionados al teatro, 80 eran judíos.⁴ Esto es un factor importante en la explicación de su éxito, mas ello no quiere decir que Neil escriba específicamente para ellos. Él no estudia en una escuela judía, sino en la "DeWitt Clinton High School" que está en el Bronx y es pública; lo cual contribuye a que no se enfoque a la comunidad israelita, exclusivamente.

Su primera obra Come Blow your Horn plantea el problema de la maduración como un proceso familiar y no individual; semejante asunto es evidentemente de carácter mundial y no particularmente judío; aunque sí es obsesivamente norteamericano, de acuerdo a la siguiente afirmación:

...ese desgarramiento tan característico de la literatura norteamericana de ayer y de hoy entre la adolescencia y la madurez,...⁵

Come Blow your Horn (1961) despierta en los padres la conciencia para que dejen madurar a sus hijos a fin de que ellos mismos también lo consigan. El padre de la familia representada en esta obra, se muestra intolerante y eso es un reflejo del medio social: En la primera página del New York Times del domingo

⁴Rudolf Glanz, Studies in Judaica Americana (New York: Ktav Publishing House, Inc., 1970) p. 239

⁵Pierre Dommergues. "La superación del psicoanálisis en el nuevo Teatro norteamericano", en El Teatro y su Crisis Actual (Venezuela: Monte Avila Editores, C.A., 1986) p. 102

21 de mayo de 1961 aparece la foto de un joven negro, en el momento en el que es golpeado por un policía. La escena se repite multitud de veces, aún ahora, después de treinta y cuatro años de ese incidente.

Barefoot in the Park (1963) reflexiona también sobre la familia, sólo que en lugar de abordar el problema entre padres e hijos, ahora trata sobre el problema de adaptación de la pareja. Los recién casados tienen dificultades para adaptarse. La obra sugiere como necesario el reestablecimiento de la relación entre la naturaleza y el hombre como medio para evadir la rutina y comprenderse mejor. Sutilmente, la obra refleja el movimiento Hippie en el contacto con la naturaleza que persigue. Uno de los personajes de la obra, Victor Delasco, refleja la ausencia de compromiso con el "establishment" y la búsqueda de nuevas sensaciones que proponían los hippies. Hair, la comedia musical, proyecta el pensamiento de los hippies de manera directa y logra la aceptación del público.

Hacia 1963, sólo habían muerto treinta jóvenes norteamericanos en Vietnam, de tal manera que aún no había despertado la conciencia nacional a ese respecto. El problema de la intolerancia es distinto: Durante ese año fueron arrestadas 2,500 personas en conflictos raciales. Simon ignora el conflicto racial como tal, aunque lo refleja en la intolerancia que presupone. Corie Bratter (Barefoot in the Park) no tolera los hábitos del marido como su propia madre tampoco la toleró: nunca le merece su total aprobación. Además, y como ya se ha dicho antes, la omisión misma de personajes negros en las obras de Simon -de este periodo- reflejan intolerancia.

The Odd Couple se estrena el 10 de marzo de 1965. Ésta es la tercera comedia (no musical) de Simon y la dirige Mike Nichols. Esta obra parecería que se dirigiera hacia otra área temática, sin embargo, no es así. Si bien es cierto que no se trata de la

vida familiar directamente, sí lo hace de manera indirecta, puesto que trata de lo que sucede con los divorciados y plantea los problemas de un marido que no cumple regularmente con su obligación de enviar la pensión alimenticia y los reclamos de la esposa. Más aun, lo que verdaderamente está en el fondo de toda la obra de Simon de este periodo son los problemas de la convivencia. Visto de esta manera, su exploración es: Dificultades en la convivencia en familia, en la pareja heterosexual y en la homosexual -en el sentido etimológico.

La idea de escribir The Odd Couple surge del hermano de Neil, el también comediógrafo Danny Simon, según sus propias palabras:

The Odd Couple was born of my desire to write a play about my own divorce -but I couldn't find anything funny about it.⁶

Danny le comentó su idea a Neil y su opinión fue muy favorable. Debido a que Danny estaba muy ocupado en la elaboración de los libretos para televisión, Danny permitió que Neil utilizara la idea.

Neil Simon escribe la obra durante 1964 y parte de 1965. Las condiciones históricas que rodean a la obra no difieren mucho de aquellas bajo las cuales se gestaron las anteriores: Estallan los disturbios raciales en el suburbio de Watts en Los Angeles: mueren 35 personas y surgen protestas por brutalidad policiaca. En 1992 se repetirían los incidentes y paradójicamente, la gente se quejaría por la falta de intervención policiaca. En cuanto a Vietnam, se lleva a cabo una marcha antibélica de 10,000 personas desde Berkley hasta las instalaciones del ejército en Oakland.

A pesar de las honrosas declaraciones del Senador Fullbright en contra de la guerra de Vietnam, Washington terminará por

⁶Richard Merryman, "When the funniest writer in America tried to be serious", Life, mayo de 1971, p. 69

reclutar a los jóvenes, en contra de su voluntad, para pelear en el Lejano Oriente. Más aún, en un acto de intolerancia, el Depto. de Estado encarcelará a los jóvenes que se nieguen a ir la guerra.

The Odd Couple no registra la guerra ni la intolerancia racial, sin embargo, Simon provoca la reflexión sobre el porqué no son aceptadas las conductas ajenas. Si se piensa un poco se caerá en la cuenta de que la guerra de Vietnam se da por intereses económicos y por intolerancia ideológica. Treinta años más tarde, le cabrá a E.E.U.U. la muy grave responsabilidad de haber contribuido a destruir el sistema económico ruso hasta lograr el colapso de su sistema político: Una vez más, intereses económicos e intolerancia ideológica.

El Vaticano se preocupa por la incomunicación, al igual que Neil Simon quien en Come Blow your Horn plantea como el problema de la incomunicación entre padres e hijos conduce a la intolerancia por incompreensión. Barefoot in the Park expone como la comunicación sin flexibilidad al cambio lleva a la intolerancia y al rompimiento entre los cónyuges. De manera similar, The Odd Couple refleja que la incomunicación sin disposición al cambio lleva irremediamente al rompimiento de la convivencia pacífica. El marco histórico caracteriza la época en la que se escribe la obra como un tiempo en el que subsiste la intolerancia y la inflexibilidad a pesar de que se hacen esfuerzos por eliminarlas: Los campus universitarios abiertos tradicionalmente a los blancos, solamente; se tienen que abrir -con ayuda de la guardia nacional- a la población negra. Los regímenes comunistas, caracterizados por su inflexibilidad ideológica e intolerancia con la divergencia, dan la pelea en contra de los E.E.U.U. en Vietnam. La paradoja es que el gobierno que defienden los norteamericanos en aquel país oriental, es inflexible, intolerante y corrupto.

En The Star-spangled Girl, estrenada en 1966, Simon roza menos indirectamente el problema de Vietnam: El protagonista

de la obra escribe textos pacifistas en contra de la guerra y la protagonista de la obra representa la facción norteamericana que aprobaba el papel de su país en Vietnam.

La información contenida en la primera plana del New York Times del martes 7 de junio de 1966 revela una situación económica difícil en Norteamérica: El desempleo sube en el mes de mayo un cuatro por ciento. Esta situación económica se ve reflejada en la obra, puesto que uno de los personajes, Andy, debe recurrir a su ingenio para esquivar a sus cobradores y se ve obligado a acompañar a la casera a donde a ella le parezca, a fin de que posponga el cobro de la renta.

Otros hechos ocurridos en 1966 se reflejan en la obra de Simon; por ejemplo, en The Star-spangled Girl intervienen dos jóvenes que publican una revista pacifista que se llama "Fall-out" -en referencia a la bomba atómica- y como se sabe en todos los campus universitarios se reproducen textos pacifistas.

El racismo que se materializa en el ataque armado a James H. Meredith y en la contracción de la población blanca en el sistema de educación pública del estado de Nueva York, se refleja en un comentario que en broma hace Andy, cuando Norman le dice que quiere hacer algo espectacular para impresionar a Sophie: Andy le sugiere quemar Atlanta, ciudad que ha sido escenario de actos incendiarios en contra de iglesias donde asiste gente de color. Más aún, el alto índice de desempleo justifica la decisión de Sophie de aceptar el trabajo que le ofrece Andy, a pesar del disgusto que le causa Norman. Ahora bien, respecto al origen directo de la obra, Neil Simon, mismo, lo revela:

The original idea for it was based on an intellectual liberal I knew. He was having a heated argument at a party one night with a woman who was quite bright, but whose opinions were to

the right of right. The thing is, she was a very attractive woman, and I noticed how the liberal kept looking at her in a sexual way. And I thought how interesting it was that this man should be so physically attracted to a woman whose ideals he so clearly despised.⁷

A pesar de que la obra refleja algunas de las preocupaciones de la época, el éxito de taquilla de The Star-spangled Girl con 261 representaciones es muy inferior al de las anteriores obras; Come Blow your Horn, por ejemplo, tuvo 677; Barefoot in the Park, 1530; The Odd Couple, 964 representaciones. Es posible que la menor aceptación que obtuvo la primera obra mencionada, haya sido por que la gente de aquellos días buscase escapar de la cruda realidad que la televisión se encargaba de filmar cotidianamente, aun en sus aspectos más sórdidos. Además, la obra tiene algunas deficiencias, por ejemplo, falta credibilidad: al principio de la obra, Norman tiene que cortarse el cabello en una peluquería para perros y comer sólo sardinas, debido a la situación económica precaria por la que cruza. Sin embargo, Norman gasta en un regalo costoso para Sophie. Asimismo, al final de la obra Sophie dice que no se fue a su pueblo sino que se quedó fuera del departamento, junto a la puerta, no obstante, Norman sale y regresa del departamento sin percatarse de su presencia, lo que resulta inconcebible. Cuando Norman descubre a Sophie besando a Andy, Norman hace un chiste que es totalmente injustificable, sobre todo si se considera que está perdidamente enamorado de ella.

Las críticas en contra de la obra abundan y provienen incluso del propio autor. Por ejemplo, el crítico John McCarten dice:

⁷Clive Hirschorn, "Make'em Laugh," Plays and Players 24 (septiembre 1977) p. 13

The plot, in short, is not much on logical development, and after a while the play starts to lose what little shape it had to begin with.⁸

La opinión es demasiado radical, aunque le asiste algo de razón, según ya se argumentó, líneas atrás.

Edythe McGovern, autora de uno de los dos únicos libros críticos sobre la obra de Simon, afirma:

Contrary to the usual Simon play, wherein characters have an inner consistency which leads some measure of credibility to their actions, The Star-spangled Girl is weakened by characters determined to undermine their validity by coming across one-dimensional figures.⁹

La aseveración de la profesora McGovern es válida, sin embargo, no toma en consideración el valor que tienen los personajes unidimensionales en la crítica social que el autor hace.

El propio Simon expone la razón por la que los personajes de la obra en cuestión, no logran credibilidad:

...before I can write convincingly about anyone, I have to know how he or she looks, walks, talks and dresses, what they have for breakfast and who their favourite movie stars are. With The Star-spangled Girl it was all guesswork.¹⁰

⁸John McCarten, "West Coast Caper, New Yorker, vol. 42, 31 de diciembre de 1966, p. 59

⁹Edythe McGovern, Not-so-simple Neil Simon: A critical study. (California, Usa: Perivale Press, 1978) p.72

¹⁰Clive Hirschorn, Op., cit. p. 13

Más tarde, Neil Simon se radicaliza y la llama la peor obra que ha escrito.¹¹ Es evidente que ni siquiera el propio autor le pudo hacer justicia a la obra, cuando menos respecto al valor que tiene como reflejo de su época.

Los especialistas franceses de Literatura Comparada encuentran que las obras de autores menores son valiosas porque establecen lazos más estrechos con las épocas en que se escribieron. En el caso de Simon, esos lazos no son tan estrechos que sus obras no trasciendan su época, sin embargo, sus comedias sí revelan algunas ideas particularmente representativas de su momento histórico.

Si se distingue el cotexto (intención del autor) según las declaraciones que el autor mismo hace; del texto, y se toma en consideración el pretexto (realidad, cuyas características ya se han establecido), se llega a la conclusión que la obra en cuestión es una farsa de tesis, en la que los personajes son más bien símbolos que imitaciones de individuos reales. En un nivel denotativo, Norman es un personaje idealista que sucumbe ante el llamado efímero de la carne. Debido a que no hay reciprocidad en la atracción física entre Norman y Sophie, su relación no cambia. Sophie y Andy, por su parte, muestran una perspectiva positiva en su relación, por el carácter recíproco de la atracción que ambos experimentan.

Así considerado, el tema de la obra es la atracción física y la idea central es que la atracción puramente física no tiene posibilidades de subsistir si no es recíproca. Tal interpretación resulta poco valiosa.

En cambio, en un nivel connotativo Sophie simboliza la ultraderecha norteamericana y la pareja de amigos Norman y Andy, la juventud inconforme de los sesenta. En este sentido, el

¹¹James Powers (ed.), "Dialogue on Film", American Film (marzo de 1978) p.35

tema de la obra es la coexistencia y la idea central es que la coexistencia pacífica entre los seguidores de distintas ideologías sólo es posible a través de un interés y respeto mutuo, es decir, tolerancia.

Según se ha sostenido, todas las obras de Simon de los sesentas tratan acerca de las dificultades que emergen de la coexistencia. Si se desea simplificar, se advertirá que Simon centra su mirada en la pareja y los obstáculos que amenazan sus posibilidades de supervivencia. Charles Mauron sugiere verificar en la vida de los autores si hay experiencias que pudieran confirmar las ideas obsesivas que se descubran en sus obras: Por lo tanto, si se recurre a la biografía de Neil, se verá que ni sus padres como pareja, ni él y sus esposas pudieron tener una relación duradera y estable. De lo anterior se desprende que la obra de Simon es una gran metáfora obsesiva que representa las dificultades de la vida en pareja o en familia.

Plaza Suite es una trilogía que se estrena en la ciudad de Nueva York el 14 de febrero de 1968 bajo la dirección de Mike Nichols. La trilogía está compuesta por Visitors from Mamaroneck, Visitors from Hollywood y Visitors from Forest Hills; todas son obras en un acto y las tres giran alrededor de la pareja: La primera se refiere a una pareja en crisis debido a la intolerancia de uno de los cónyuges; la segunda, a la seducción de una mujer casada, debido a la idealización de un compañero de escuela y a una relación conyugal intolerante; y por último, el efecto negativo causado en una hija por una relación conyugal intolerante y falta de comunicación entre los padres y la hija.

Dentro del ámbito del país del norte, ejemplos de incomunicación y ausencia de la voluntad de comunicación abundan cotidianamente; para empezar, a principios de 1967 se rompen pláticas entre las autoridades competentes y los representantes de los empleados del departamento municipal

neoyorkino que tiene a su cargo la calefacción y el agua caliente en los edificios públicos. Por otra parte, el reverendo Martin Luther King jr. conduce una manifestación de 1000,000 personas en N.Y., en contra de la guerra en Vietnam, sin resultados aparentes. En cuanto a la violencia racial en E.E.U.U. la intolerancia sigue cobrando víctimas: en Newark mueren 21 personas y en Detroit, 43. El líder de las Panteras Negras H. Rap Brown incita a la comunidad de Jacksonville, Florida a incendiarlo todo, a semejanza de uno de los personajes de The Star-spangled Girl llamado Andy que le sugiere a otro (Norman) quemar Alabama.

Es evidente que las condiciones históricas en Norteamérica de los años sesenta, reflejan una época en la que el hombre está sumido en tal violencia, intolerancia y represión que impiden la comunicación. En el ámbito social, la falta de comunicación entre las parejas las lleva a una crisis que se proyecta en altos índices de divorcialidad según se sugiere en Visitors from Mamaroneck:

Karen: You know how many people we know who are still married as long as us? One other couple. The Shelley's...The most boring people I ever met.¹²

Es decir, Simon denuncia un índice de divorcialidad del 50%. Su énfasis se debe a que él tiene problemas con su pareja. Años más tarde se divorciará de su segunda esposa.

El protagonista de The Last of the Red-hot Lovers (1969) es un candidato al divorcio. Es un hombre casado cuya relación conyugal frustrante lo orilla a buscar una pareja con la que pueda tener una sola experiencia amorosa extraordinaria que enriquezca su existencia gris.

¹²Simon, Neil. The Comedy of Neil Simon. (New York: Random House, 1971) p. 528

El último año de la década no es diferente de lo que han sido los años anteriores, según se demostrará en seguida: La violencia entre las seis de la tarde y las dos de la madrugada aumenta en el Bronx, y la idea de un cuarto turno de patrullaje policiaco, es recibida con muestras de inconformidad en el gremio de la policía, dado el altísimo riesgo. Como testimonio de esta violencia, uno de los personajes de The Last of the Red-hot Lovers, Elaine Navazio afirma que su marido la golpeará si se entera de sus relaciones extramaritales.

Los sesenta son años que translucen una crisis de valores. Como signos de la crisis que surge del pueblo norteamericano, está el abandono de la secretaria Mary Jo Kopechne por el senador Edward Kennedy, en el interior del auto que conducía el destacado político, luego de un accidente; además, el crimen múltiple de siete personas -incluida la actriz Sharon Tate, esposa del cineasta Roman Polansky y su bebé en gestación; a manos de un grupo liderado por Charles Manson; y por último, la matanza de mujeres, ancianos y niños en Vietnam del Sur; de acuerdo a las revelaciones del sargento Barnard, respecto a un sanguinario incidente ocurrido en 1968 en la población de Songmy.

Simon da cuenta de la crisis de valores en The Last of the Red-hot Lovers, a través de la actitud de su protagonista que revela un sentimiento de culpa -cada vez menos evidente- en su búsqueda de relaciones extramaritales. Además, Bobbi Michel, una joven con la que Barney pretendió relacionarse, lo obliga a fumar marihuana.

En resumen: ¿qué es lo que caracteriza a los años sesenta, en los E.E.U.U.? fundamentalmente una crisis de valores, quizá como reacción al carácter represivo de la educación en los cincuentas. La crisis ocurre en todos los niveles: el individual, el social, el gubernamental y el eclesiástico.

Los Baker de Come Blow your Horn (1963) casi terminan en divorcio, debido a la intolerancia de Harry. Asimismo, los protagonistas de Barefoot in the Park (1963) se separan temporalmente debido, en parte, a la intolerancia de ambos. En The Star-spangled Girl, Sophie soporta la conducta agresiva de Andy a cambio de un aumento de salario. Y por último, Barney es capaz de intentar una relación extramarital con una amiga de su esposa.

Por otra parte, aparecen nómadas internacionales que impactan a la sociedad en general, por su cabello largo, sus ropas extravagantes, su adicción a las drogas y la meditación; su promiscuidad sexual y la facilidad con que se desnudan y vociferan improperios: es el movimiento Hippie, cuyo lema es amor y paz; parece una derivación de los Beatniks de los cincuentas, ellos eran huérfanos de soldados muertos en la segunda guerra mundial. Se pueden escuchar ecos del movimiento Hippie en Barefoot in the Park por la actitud del personaje Victor Velasco y en The Last of the Red-hot Lovers por la búsqueda del protagonista de una experiencia distinta, la promiscuidad de Elaine Parker y el uso de la marihuana de Bobbi Michele.

El Estado no es digno de respeto porque es intolerante ya que envía a los jóvenes a morir en una guerra provocada por intereses económicos. En The Star-spangled Girl Simon denuncia al estado norteamericano, a través de Andy que dice vivir en un estado policiaco. Norman está casi loco a causa de Sophie, por lo que sus palabras no tienen el peso de un personaje cuerdo -a la manera del recurso erasmista empleado por Cervantes en su obra cumbre, para evitar la censura).

Éste es el panorama histórico de los sesentas. En esta época surge Neil Simon que analizará al norteamericano ciudadano que se encierra en su departamento, en busca de seguridad. La metáfora obsesiva que transmiten los personajes de Simon es el escapismo.

Todos los protagonistas de las obras analizadas son escapistas: En Come Blow your Horn, Alan Baker huye del compromiso matrimonial. Barefoot in the Park muestra a Corie Bratter huyendo de la realidad y de su matrimonio. The Odd Couple muestra a dos divorciados que se fugan de su realidad: uno de ellos a través de su irresponsabilidad, el juego y la bebida; el otro, por medio de su obsesión perfeccionista. Plaza Suite muestra a tres parejas: en la primera, el marido escapa de sí mismo; en la segunda, la esposa huye de su insatisfactoria situación conyugal; y en el tercer caso, es una joven que huye de la posibilidad de formar una pareja mal avenida como la de sus padres.

A fin de cuentas, la personalidad que proyectará Neil Simon a través de sus metáforas obsesivas es la del escapista que desde niño se fuga al cine cuando las cosas andan mal en casa; en particular, cuando el padre se va de casa, durante la Depresión, en la década de los treinta.

Capítulo segundo Antecedentes literarios.

El propósito que persigue el siguiente capítulo es ubicar la obra de Simon dentro del movimiento teatral. Las obras y datos elegidos obedecen a la concepción crítica cuya prioridad primera es la de servir de ayuda para entender y valorar mejor la obra de Simon que la crítica ha menospreciado; la prueba es que ninguna de las obras que Simon escribió durante los años sesenta mereció el premio Pulitzer, a pesar de que por ejemplo Barefoot in the Park ha sido traducida a 14 idiomas¹. La crítica que ha desaprobado durante treinta y cuatro años la obra de Simon argumenta la falta de coherencia en algunas de sus tramas; en otras, la construcción de personajes; y en otras más, la falta de organicidad entre los parlamentos humorísticos y las obras. Véase como ejemplo el texto que sigue:

Jake's Women has the three bench-marks of a Simon success. It is full of genuinely funny one-liners -even two - and three-liners; it has excellent cast, savvily directed; and it has that crowd-pleasing ending whereby a sticky situation gets a happy resolution slapped onto it, truth and honesty not being allowed to prevail at the expense of expense accounts.²

Por lo tanto, se requiere de una reflexión que explique por qué Simon ha permanecido en el gusto de millones de personas durante tanto tiempo y aún no sea suficientemente estudiado. Y para empezar nada mejor que el principio, Simon escribe comedias por lo que parece adecuado iniciar en Grecia, la cuna de la comedia occidental:

¹James Powers, "Dialogue on Film" American Film 3 (3 de marzo de 1978) p. 33

²John Simon, "Confessions or Confections" New York (6 de abril de 1992) p. 106

Aristófanes, el padre de la comedia, se ubica en la posición del teatro de protesta contemporáneo: su crítica es directa. En cambio, los más reconocidos exponentes de la comedia en Roma, Plauto y Terencio, critican por alusión y el factor emotivo cobra mayor importancia en sus obras, su interés en la política es menor y abordan temas domésticos.

En la Era Atómica, Robert Lowell protesta en el teatro Ambassador de Nueva York en octubre de 1968 en contra de la guerra de Vietnam a través de su obra We Bombed in New Haven:

Starkey (To the audience). Now, none of this, of course, is really happening. It's a show, a play in a theater, and I'm not really a captain. I'm an actor. (his voice rises with emotion, as though to drown out the noise of a plane that passes very close and recedes steadily into the distance) I'm_____. (He mentions his real name) You all know that. Do you think that I _____, (Repeats his real name) would actually let my son go off to a war and be killed... and just stand here talking to you and do nothing?³

Es decir, asume una actitud antibelicista directa similar a la de Aristófanes que en su obra La Paz (421 d.C.) hace que uno de sus personajes cite a Homero para reforzar su postura:

Trigeo: También el sabio Homero, por Zeus, dijo muy bien:

"Que ni casa, ni hogar, ni patria tiene
El que las guerras intestinas ama
Siempre dañosas."⁴

³Joseph Heller, "We Bombed in New Haven"; en Harold Clurman (comp.) Famous American Plays of the 1960's (New York: Dell Publishing, 1988) p. 273

⁴Aristófanes, Teatro Completo (México: Ed. Ateneo, 1963) p. 239

Aristófanes sabe el prestigio que tiene Homero y por eso lo cita. Su elección es doblemente afortunada ya que además de su fama como poeta, Homero cantó las glorias bélicas; es decir, el padre de la comedia utiliza la opinión de un conocedor de la guerra y por lo tanto mejor juez de sus efectos devastadores; de esta manera, Aristófanes se dirige a la capacidad de raciocinio de sus espectadores. Heller es mucho más directo que Aristófanes y apela a las emociones del público, tal y como después lo hace el ateniense en Lisístrata:

Lisístrata: ¿No sentís que los padres de vuestros hijos se hallen lejos de vosotras, en el ejército? Pues demasiado sé que todas tenéis a vuestros hombres ausentes.⁵

Aristófanes pertenece al periodo llamado "Comedia Antigua", cuyos asuntos son de crítica social, política o literaria. Dada la represión que se ejerce sobre Aristófanes y otros, la comedia dejará el ataque directo y lo sustituirá por alusiones. Menandro, comediógrafo del periodo llamado "Comedia Nueva", adopta un tono sensible y romántico; él se aleja de la sátira. Menandro influye directamente en Plauto y Terencio, los comediógrafos romanos que serán imitados por los autores de la *comedia dell'arte* en Italia; Ben Jonson en Inglaterra y Molière en Francia.

La comedia de Neil Simon tiene algunas similitudes con la romana; por ejemplo, ambas tratan las dificultades familiares. Específicamente, Plauto utiliza en algunas escenas el diálogo rápido e ingenioso que caracteriza a Simon. Terencio, por su parte, aborda en El Atormentador de sí mismo el problema de la educación de los hijos que Simon aborda en Come Blow your Horn. Coincidentalmente, en ambas obras se observa el efecto que

⁵Ibid., p. 386

tiene la excesiva exigencia y reprobación constante de la conducta de los hijos. Tanto Menedemo, en la primera, como Harry Baker, en la segunda, orillan -involuntariamente- a sus hijos a abandonar el hogar, huyendo de su autoridad excesiva y falta de comunicación. Aduiértase en el parlamento que sigue las faltas que le son señaladas a Menedemo por su vecino, Cremes:

Cremes: Hombre me pareces de tierna condición para con hijos, y el mozo harto obediente, si le trataran bien y como convenía. Pero ni tú le conocías a él bien ni él a ti; y donde esto pasa no se vive verdadera vida. Tú nunca le diste a entender cuánto le preciabas, ni él osó confiar de ti lo que es justo confiar de un padre. Lo cual, si se hiciera, nunca esto te hubiera sucedido.⁶

En síntesis, Menedemo no trata bien a su hijo, no se comunica con él, ni le dice cuánto le aprecia. A Harry Baker se le puede acusar exactamente de la misma conducta: Califica de vago a su hijo, Alan, en forma constante; tampoco establece un diálogo sano con él; Alan dice, refiriéndose a su padre: "...we don't talk, we have heart to heart threatening";⁷ y por último, Harry Baker no le comunica su aprecio a Alan.

Harry Baker responde al perfil del inmigrante europeo cuya educación familiar se basa en el modelo impuesto por el Derecho romano que otorgaba al padre incluso la libertad de disponer de la vida de cualquiera de los miembros de su familia. Y este modelo es precisamente el que Plauto critica veladamente en su obra.

Al igual que Plauto, Simon no aborda la crítica de forma directa; salvo en ocasiones, aunque se protege haciéndolo a

⁶Terencio, *El Atormentador de sí mismo* (México: Ed. Oasis, S.A., 1964) p. 28

⁷Neil Simon, *Op.cit.*, p. 18

través de personajes que él mismo ha desprestigiado, por ejemplo:

Andy: I don't know what you're talking about, but writing constructive criticism about the degenerating American way of life is certainly not treason.⁸

El desprestigio social de Andy es múltiple: él es editor de una revista antibélica y le debe dinero a mucha gente; muy pocos compran su revista y su único escritor está casi loco. (E. de Rotterdam parece ser el iniciador de este recurso en El Elogio de la Locura y que luego Cervantes utiliza en El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha). Además, Andy va en contra el paradigma calvinista que predomina en E.E.U.U. respecto a la virtuosa generación de riqueza, puesto que se negó a dedicarse a los negocios con su padre; así que su propio prestigio y salud mental están en tela de juicio. Se puede percibir que hay un trasfondo político represivo detrás de estos recursos, en el caso de Cervantes, por ejemplo, la Santa Inquisición estaba muy atenta a cualquier denuncia sobre publicaciones que fuesen desviaciones de los canones morales y religiosos establecidos. En el caso de Simon, la "cacería de brujas" que McCarthy desató en contra de los comunistas aún parece tener efecto en su obra. Como evidencia de represión, puede mencionarse el siguiente caso: en 1954 Nathaniel Benchley escribe, al pie de un texto de su padre, Robert, esta aclaración :

This piece was first published in 1924, when derision was not confused with disloyalty.⁹

⁸Neil Simon, Op.cit., p. 351

⁹Nathaniel Benchley (comp.) The Benchley Roundup (New York: Harper & Row, 1954) p. 322

De la cita se deduce que en años posteriores los escritores que escribían en contra del sistema eran acusados de traidores. Si aún se duda, recuérdese que Charles Chaplin es expulsado de los E.E.U.U. bajo la acusación de ser comunista.

Ahora bien, el Teatro norteamericano se inicia formalmente en el siglo XVIII con Thomas Godfrey (1736-1763) que escribe El Príncipe de Parthia, una tragedia en verso libre cuyo mérito reside en haber sido la primera. Esta obra pertenece a un periodo que se caracteriza por su retórica y melodrama. En el terreno político, es una época imperialista en la que Inglaterra aún reina sobre sus colonias americanas. Al frente del gobierno inglés, W. Pitt hace uso de una retórica ampulosa y soberbia¹⁰ que el teatro refleja y difunde. En cambio, los políticos de la época de Simon no suelen utilizar esa retórica ampulosa sino más bien un lenguaje coloquial y en algunos casos humorístico. De allí que no sea extraño el que Simon no herede el lenguaje retórico de Godfrey, el primer dramaturgo norteamericano, aunque sí retiene cierta dosis de melodrama, entendido del modo siguiente:

A play based on a romantic plot and developed sensationally, with little regard for convincing motivation and with an excessive appeal to the emotions of the audience. The object is to keep the audience thrilled by the awakening, no matter how, of strong feelings of pity or horror or joy. Poetic justice is superficially secured, the characters (who are either very good or very bad) being rewarded or punished according to their deeds...a melodrama has a happy ending,...)¹¹

¹⁰Justo Sierra, Historia General (México: Sria.Educ.Pub., 1924) p. 476

¹¹C. Hugh Holman, A Handbook to Literature (Indianapolis: Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1980) p. 263

Como prueba de la presencia del melodrama en Simon recuérdese el momento en el que Norman (The Star-spangled Girl) se queda solo en el escenario y cae de rodillas escuchando en su grabadora la voz de Sophie que pronuncia su nombre muy quedo. El tono de la escena en cuestión es melodramático: Norman cae de rodillas en el escenario y ello resulta excesivamente emotivo. Sin embargo, la escena es importante en cuanto su valor simbólico ya que anuncia una época en la que algunos hombres sustituirán a otros hombres por máquinas, llámense grabadoras, televisiones, Nintendo® o robots. Tanto en la época de W. Pitt (1756) como en la de Simon, la voluntad del individuo común y corriente está dirigida al lucro personal y no tiene gran influencia en las decisiones de estado, de allí que en ambos periodos predomine un teatro comercial no contestatario.

El siguiente autor que merece atención especial es Clyde Fitch (1863-1909), él escribió comedias en las que se mostraba como un perfecto observador de costumbres de los neoyorkinos, poco interesado en asuntos filosóficos y un gran talento para escribir diálogos humorísticos ágiles.¹² En el periodo comprendido entre 1890 y 1910 se le considera el escritor más prolífico. Fitch es hábil en la técnica teatral y el primer escritor americano en conquistar fama internacional. La mayor parte de lo que se ha dicho de Fitch se aplica también a Simon. La diferencia entre ambos estriba en el tipo de personajes: los de Fitch representan algún vicio o virtud; en cambio, Simon les asigna características diversas. Simon y Fitch alcanzan el éxito económico pero fracasan en sus intentos de hacer obras teatrales de mayor seriedad.

En general, el teatro americano del siglo XIX adopta los temas y personajes del teatro europeo, llegando al exceso de

¹²Albert Croissant, El Teatro Americano (Pasadena, California: Keystone Press, 1945) p. 39

representar las grotescas caricaturas de tipos americanos que los europeos ridiculizaban en sus comedias.

Los comediógrafos estadounidenses del periodo posterior a la primera guerra mundial no escribieron de manera ingeniosa, sutil o profunda. Su humorismo era grotesco mas no ingenioso.

Al igual que Fitch y Simon, Rachel Crothers escribe comedias exitosas; desde The three of us (1906), su primera producción en Nueva York, hasta Susan and God (1937) sólo cinco obras no tuvieron éxito -de un total de veinticinco. Como Neil Simon, Rachel escribe diálogos fluidos, tiene un extraordinario sentido del humor, aborda los problemas de los jóvenes y los cónyuges; y otros temas que no comparte con Simon, como la posición de la mujer en la sociedad o sus estudios de caracteres sentimentales. Según se ha determinado, Simon es misógino -inconscientemente- por lo que difícilmente abordaría el tema de la mujer de manera central. En cuanto al desarrollo lógico en sus obras, a Rachel Crothers le ocurre lo que pasa en algunas obras de Simon: En los primeros y segundos actos de sus comedias, abordan los conflictos de manera verosímil, pero sus actos finales no resisten un análisis lógico riguroso.

Hasta 1920, A. Hopwood había sido el único autor cuyo éxito lo llevó a escenificar -simultáneamente- cuatro comedias en Broadway; una proeza que sólo Neil Simon ha conseguido, después de él. Su teoría era que el Teatro es un arte democrático en el que el autor no es sino un sirviente del público. Él admite que escribe para Broadway con la intención de complacer a Broadway. Al igual que Simon y tantos otros, fracasa en su intento de hacer teatro serio. David Belasco (1835-1935) es un director de teatro y autor de melodramas que confía tanto en el talento de Hopwood para producir farsas exitosas que se atreve a pedirle que escriba una obra, específicamente para lanzar a una actriz al estrellato. La siguiente carta imaginaria escrita por Woolcott, contiene

las especificaciones de la obra y ayuda a entender el tipo de textos que salen de la pluma de Hopwood:

Dear Old Avery Hopwood,

Kindly write for Miss Ina Claire a three-act comedy along the following lines of specification:

1. Leading part must be that of a chorus girl.
2. Leading part must have a chance to wear three startling gowns and one or two startling negligees.
3. Leading part must have one dance and two songs.
4. Leading part must have one scene of intoxication and two dialect opportunities, French and Yiddish.

Kindly deliver same at once and oblige.

Yours ruthlessly,
David Belasco¹³

En algunas de las obras de Hopwood se dice que hay argumento mas no trama, es decir una serie de eventos que ocurren en una secuencia temporal mas no en un orden lógico. The Star-spangled Girl de Simon recibe exactamente la misma acusación:

The plot, in short, is not much on logical development, and after a while the play starts to lose what little shape it had to begin with.¹⁴

¹³Jack F. Sharrar, Avery Hopwood, "His Life and Plays" (McFarland & Co., Inc. Pub.: North Carolina, 1949), p. 118

¹⁴John McCarten, "The Theatre" New Yorker, 31 de diciembre de 1966, p.59

Tanto Simon como Avery se excusan en el terreno profesional de una manera muy similar, como si fuesen adolescentes cuyo nivel de madurez inadecuado les impide asumir su responsabilidad como artistas. Courtney Savage de la revista Forum se pregunta por qué Hopwood desarrolla una historia tan artificiosa en The Chorus Lady (1906) cuando que una versión apegada a la realidad hubiese sido más interesante. El propio Savage se contesta diciendo que Hopwood lo hará cuando se olvide de sus ingresos en la taquilla.¹⁵ Avery Hopwood se disculpa así:

No cinch to put a girl into that circle, keep sympathy for her, keep her clean, get her "a good man in marriage" at the end, and still let the thing be a fairly true picture of that life. I worked myself woozy over that scenario.¹⁶

Hopwood se defiende y sugiere que tuvo que obedecer las especificaciones que le fueron impuestas. Simon se disculpa de las fallas de verosimilitud y trama en The Star-spangled Girl, así:

With The Star-spangled Girl it was all guess work. And by the time I got well into the first act, I wanted to quit on it. But my producer kept urging me to go on with it.¹⁷

Simon recuerda que cuando escribió Barefoot in the Park, él sintió deseos de no concluirla; sin embargo, su productor le insistió en que la terminara y resultó un éxito. Por esa razón él confía en su juicio y termina The Star-spangled Girl. La disculpa de Simon no es admisible ya que se trata de dos casos distintos:

¹⁵Jack F. Sharrar, Op.cit. " p. 117

¹⁶Ibid., p. 118

¹⁷Clive Hirschhorn, "Make'em laugh" Plays and Players 24, septiembre de 1977, p. 14

Barefoot in the Park es autobiográfica, él sabe de lo que está hablando. En cambio, en The Star-spangled Girl Simon los personajes le son totalmente ajenos, él mismo confiesa que ni siquiera sabe cómo vestirlos.¹⁸

Finalmente, en justicia, es necesario mencionar la virtud principal de Hopwood y Simon como escritores. Avery y Mary Roberts Rinehart (novelista) escriben juntos Seven Days (1909), y ella se expresa así de las dotes de su colega:

Hopwood had a rapier-like wit... he would take a line of mine, twist it about, and make it into a laugh¹⁹

Compárese la anterior opinión con la del crítico Thomas Meehan que se refiere a Simon en los términos siguientes:

Of course, one mustn't overlook the fact that Simon writes funnier jokes than almost anyone else around.²⁰


En conclusión, ambos escritores tienen una gran capacidad para hacer reír a la gente. Al principio, la presión económica los obliga a escribir para agradar. Luego, cuando los dos comediógrafos se vuelven multimillonarios y la taquilla ya no es la preocupación central, ambos escritores intentan escribir obras de mayor trascendencia y al fallar, claudican. Es como si su afán de ser aceptados fuera más allá del factor económico; ambos revelan un complejo de inferioridad asociado a una necesidad de inclusión jamás satisfecha. Según Archie Bell, un amigo de la niñez de Avery, sus intereses desde aquella época lo segregaban de los demás

¹⁸Clive Hirschhorn, Op.cit., p. p. 13-14

¹⁹Jack F. Sharrar, Op.cit., p. 39

²⁰Thomas Meehan, "The unreal, hilarious world of Neil Simon" Horizon, enero de 1978, p. 71

FALTA PAGINA

No 36 a la 

suele incluir las respuestas rápidas e ingeniosas. En uno de sus textos, Benchley se imagina sometido a un interrogatorio por un fiscal:

Q. Perhaps you would rather that I conducted this inquiry in baby talk?

A. If it will make it any easier for you.²⁵

La víctima del ataque verbal utiliza la propia arma con la que se le ha atacado y se convierte en victimario: éste es el recurso que utiliza Robert Benchley, en un giro ingenioso.

En The Odd Couple, Simon utiliza un recurso humorístico similar:

Felix: Don't blame me. I warned you not to make the date in the first place. (He makes his point by shaking his finger in Oscar's face)

Oscar: Don't point that finger at me unless you intend to use it!²⁶

El parlamento de Oscar es un humorismo freudiano en cuanto a la evocación que surge del parlamento de Oscar en relación a la infancia, en la que los niños fingen pistolas con sus manos. Se advierte que Benchley y Simon concuerdan en el uso de la infancia como fuente de humorismo; y que en ambos casos, el arma del atacante se convierte en el instrumento de contraataque.

Una diferencia notable entre ambos autores es la amplitud de horizontes, Benchley es mundano mientras que Simon parecería no salir de su departamento. Esta diferencia se refleja en la variedad de intereses que en Benchley es mayor. Simon se obsesiona con las relaciones íntimas. Lo anterior se explica por la mayor

²⁵Nathaniel Benchley (comp.) The Benchley Roundup (New York: Harper & Row, 1954) p. 3

²⁶Neil Simon, Op.cit., p. 289

agresividad del medio social en el que se desarrolla Simon. Los años veinte se recuerdan como "Los felices veintes", en cambio, los años sesenta en los que escribe Simon se recuerdan como turbulentos, por todos los conflictos sociales que ocurrieron.

En cuanto a la influencia de Mark Twain que Simon percibe en su obra, ésta radica en su estrategia humorística. Para identificar la influencia de un autor sobre el otro es preciso definir el humorismo de Samuel Langhorne Clemens (1835-1910) mejor conocido como Mark Twain:

One of his favorite forms of comedy was to create the semblance of an emotional scene beguiling the reader or hearer into the belief that this might be true, then puncture it.²⁷

Las obras de Simon se ajustan con frecuencia a este tipo de humorismo que se deriva de una compasión ahorrada y que es la estrategia central de las películas de Charlie Chaplin (1889-1977), de quien Simon se considera deudor también. En su autobiografía, Charlie Chaplin define así la esencia de lo humorístico:

I had stumbled on the secret of being funny -unexpectedly. An idea, going in one direction, meets an opposite idea suddenly...It works every time.²⁸

Este tipo de humorismo parece reflejar un escapismo en los tres creadores; es como si ninguno de los tres pudiera asumir completamente su compromiso con los valores que defienden y

²⁷Constance Rourke, American Humor (New York: Doubleday & Co.Inc., 1955) p. 173

²⁸Charlie Chaplin & Rose Wilder Lane, Charlie Chaplin's Own Story, Harry M. Geduld, ed. (U.S.A.: Indiana University Press, 1985) p. 183

entonces los sabotean.²⁹ Simon pelea con su esposa, ésta le avienta un pedazo de carne, él se retrae y descubre el lado humorístico de la escena mediante un proceso esquizofreniforme al observarse a sí mismo como si fuese otra persona en conflicto con la pareja.³⁰ Mark Twain nunca asumió el nivel de madurez adecuado para un adulto y en ese sentido era escapista; su amigo William Dean Howells decía de Clemens:

He was a youth to the end of his days, the heart of a boy with the head of a sage; the heart of a good boy, or a bad boy, but always a wilful boy...³¹

El escapismo de Simon se refleja en todas sus obras; por ejemplo, en The Odd Couple (1965), la primera escena presenta a un grupo de amigos que juegan cartas y uno de ellos, Murray, expresa su preocupación por otro llamado Felix que se caracteriza por ser puntual y aún no llega. Una vez que se le ha transmitido al público dicha inquietud, Murray dice:

Murray: Hey, maybe he's in his office locked in the john (w.c.) again. Did you know Felix was once locked in the john overnight. He wrote out his entire will on a half a roll of toilet paper! Heee, what a nut! ³²

²⁹Jorge Portilla, Fenomenología del Relajo (México: Fondo de Cultura Económica, Col. Biblioteca Joven, 1992) p. 19

³⁰Neil Simon, Op.cit., p. 3

³¹Andrew Sinclair, "Introduction" in Mark Twain, Tom Sawyer & Huckleberry Finn (London: Pan Books Ltd., 1975) p. 9

³²Neil Simon, Op.cit., p. 219 (La aclaración en paréntesis es del autor de la tesis)

A través del parlamento anterior, Simon "sabotea" la situación de incertidumbre sobre la ausencia inexplicable de Felix. El "sabotaje" es deliberado y sirve para permitirle al espectador el ahorro de compasión que le permite sonreír.

El escapismo de Charlie Chaplin se refleja en las contradictorias declaraciones que hace sobre su vida. Por ejemplo, en una entrevista afirma que su madre está muerta; y luego resulta que está en el hospital desde 1901. Él huye de las trágicas verdades de su vida: el padre es una figura ausente que muere y su madre enloquece cuando él tenía once años³³.

Entre las influencias mencionadas por Simon, destaca, por último, el escritor George S. Kaufman. La principal característica de Kaufman es la abundante fluidez de su ingenio agudo que hace reír a sus espectadores en Once in a Lifetime (1930) y la actitud moralista en obras como Merrily we roll along (1934) y The American Way (1939). Nótese en el texto suscrito el humor y la crítica por alusión:

George: I don't know anything about it, May. I'm reading.

May: Still "Variety?"

George: Uh-huh.

May. One of these days you'll pick up a paper that's written in English, and you'll have to send out for an interpreter.³⁴

Kaufman no dice abiertamente que un determinado escritor de la revista Variety sea malo, él hace que su personaje aluda al pésimo nivel de inglés de la revista en general, tan malo que podría acarrear el olvido del idioma a sus lectores.

³³Charlie Chaplin & Rose Wilder Lane, Op.cit., p. 157

³⁴George S. Kaufman y Moss Hart, Six Plays (New York: The Modern Library, 1958) p. 8

En su caso, Simon hace que uno de sus personajes opine sobre un caso específico, a sabiendas de que la mayoría de la gente suele generalizar a partir de un ejemplo: con frecuencia, las personas advierten a las demás sobre tales y tales consecuencias, porque ellos conocen de un caso en que un comportamiento determinado condujo a un fin trágico; y así, su conclusión a partir de una instancia se convierte en regla general. Por otra parte, los hechos particulares representados en teatro se suponen producto de una síntesis y por ende no resulta descabellado considerarlos como generalizables. Observe a continuación la intención crítica del autor:

Andy: For your information, I happened to have served two years in the United States Army where I was interpreter for Brigadier General Walker Cooper.

Sophie: In what country?

Andy: In this country. That idiot could hardly speak English! (Tosses the magazine on the table) My feelings about this country run deeply as yours, but if you'll turn down the national anthem for a few minutes, you'll be able to hear what some of the people are complaining about.³⁵

Lo que se infiere de lo anterior es que los altos mandos del ejército norteamericano son incapaces y que si la derecha norteamericana (representada por Sophie) quiere escuchar las quejas de parte del pueblo, debe de suspender sus discursos patrioterros.

En ambas citas está presente el paradigma de la falla en el dominio del lenguaje como un error grave. Y por otro lado, tanto

³⁵Neil Simon, *Op.cit.*, p. 351

la obra de Kaufman como la de Simon son escritas en periodos de crisis económica. Parecería como si en épocas de crisis los individuos intuyeran que sus valores elementales están en peligro y por lo tanto, se aferrasen a éstos para no perderlo todo. En la cita que se hace en seguida, percíbase el tono y la intención de Kaufman:

Martin: I don't know, Mr. Brockton. I must do what I think is right. Do not misunderstand me I did not like to throw away that order. But if you will forgive my saying so, Mrs. Brockton was not fair. Miss Baxter has a right to what she thinks, even if that is different from what Mrs. Brockton thinks. All my life, Mr. Brockton, my one idea was to come to America. Why? Because then no one can tell me what I must do, how I must think.³⁶

El tono empleado es emotivo y detrás del texto hay una intención moralista cuyo eco en el público es fuerte, dado que la mayoría de los espectadores en E.E.U.U. son inmigrantes. Además, el texto citado apela a la devoción por la libertad de todos los pueblos, lo cual amplía su alcance y vigencia.

Simon incluye en sus obras algunas escenas en las que utiliza un tono similar. Su intención moralista la deja establecida al final de su obra, al hacer que Barney se comuniqué con la esposa para que vaya al departamento de su madre y pueda experimentar con ella una renovación amorosa a través de la fuga de la rutina que tanto desea:

Barney:...Shouldn't there be something else besides opening the restaurant eleven o'clock every morning? Shouldn't there be

³⁶George S. Kaufman y Moss Hart, Six Plays (New York: The Modern Library, 1958) p. 346

something better than those three weeks every August in Saratoga Springs where I stand in a pool with fifty fat middle-aged people, wishing I were home opening the restaurant at eleven o'clock in the morning? Couldn't I just once give in to my fantasies, my secret dreams, experiencing things, emotions, stimulants I've never experienced before... I wanted to know what it was like with another woman. Would I be successful,...³⁷

El tono emotivo que Simon le imprimió al parlamento es suficientemente elevado como para ser calificado de melodramático; no obstante, la intensidad dramática que el autor acumula para el momento en que Barney lo dice es adecuado, por lo que sí resulta convincente; a diferencia de los personajes melodramáticos típicos cuyas motivaciones no suelen ser racionalmente convincentes.

A principio de los sesentas Arthur L. Kopit -recién graduado de Harvard- ofrece en Nueva York un melodrama fársico que presenta algunas coincidencias con las obras de Simon. El nombre de la obra en cuestión es Oh dad, poor dad, mamma's hung you in the closet and I'm feeling so sad. Esta obra de humor negro evoca el teatro del absurdo por la forma en la que presenta una relación madre hijo en dos niveles simultáneos que aflora lo demencial en lo cotidiano, y en esto se parece a Iónésco.

Si se quisiera decidir cuáles son las dos metáforas obsesivas que más reflejan a Simon, sin vacilación se podría decir que la intolerancia y el escapismo. La obra mencionada de Kopit es una especie de divertimento surrealista sobre la intolerancia sexual de una madre que enseña al hijo a escaparse de toda relación humana íntima. Kopit desarrolla un personaje que no tolera más que una sola relación sexual en su vida y todas las noches sale a la playa

³⁷Neil Simon, Op.cit., p. 611

a lanzarles arena a los enamorados, para impedirles que sigan fornicando.

Tanto en la obra de Kopit como en la de Simon se percibe misoginia, lo que revela intolerancia hacia la mujer. Determinéese el rasgo psicológico que el autor deja entrever a través del parlamento:

Madame Rosepettle: ...He tried to make me jealous but there was nothing to be jealous of. He was mine! Mine all the time, even when he was in bed with another, even in death...³⁸

Es la protagonista que se revela como patológicamente posesiva del hijo, Jonathan. Rosalie, una joven que trata de liberarlo y por ello se gana la simpatía del público; luego, delata su verdadera condición al decirle a Jonathan:

Rosalie: ...I won't give you up. I want you all for myself. Not to share with your mother, but for me, alone...³⁹

Rosalie, la supuesta liberadora de Jonathan, resulta ser una mujer igualmente posesiva. Kopit expresa una metáfora obsesiva misógina que delata un conflicto interior. Frances Herridge del New York Post (Marzo 9, 1962) entrevista a Kopit y él se expresa así de la mujer:

A woman's social needs are different from a a man's...the more feminine she is the more permanently she wants him.⁴⁰

³⁸Arthur L. Kopit, "Oh dad, poor dad, mamma's hung you in the closet and I'm feeling so sad" (en John Gassner, comp., Best American Plays, New York: Crown Pub. Inc., 1966) p.502

³⁹Ibid., p. 506

⁴⁰Ibid., p. 485

El paradigma que revela Kopit de los miembros del sexo femenino es de seres intrínsecamente posesivos, ya que sugiere que a mayor feminidad corresponde mayor posesividad.

En el caso de Simon, el personaje femenino que mayor posesividad revela es Corie en Barefoot in the Park (1963). Observe como delata Corie su intención de acaparar la atención del marido:

Paul: I can see I haven't much of a law career ahead of me.

Corie: Good. I hope we starve. And they find us up here dead in each other's arms.⁴¹

Corie no muestra interés alguno en la carrera de Paul, todo lo que le interesa es que satisfaga sus gustos e impulsos sexuales:

Corie: I brought a black lace nightgown.

.....

Corie: I was going to cook you spaghetti with the white clam sauce... in a bikini.

.....

Corie: (Takes off her sweatshirt, and slipping her arms through the nightgown straps, she drapes it over her) Then I found this great thing on Eighth Street. It's a crossword puzzle with dirty words.⁴²

A semejanza del caso de Rosalie, el personaje de Kopit; en Corie se observa la imagen de "la devoradora". Esta imagen se explica en los años sesenta como una fuga de la educación rigorista que prevaleció en la década anterior, la píldora anticonceptiva y la consecuente "Revolución Sexual".

⁴¹Neil Simon, Op.cit., p. 121

⁴²Neil Simon, Op.cit., p. 116

Por otro lado, la actitud del personaje masculino, Paul, no es reforzante; y esto se explica en parte por la pobre imagen que Simon diseña de Corie; además, se trata de una figura preparadigmática: Ella no pertenece a la generación de mujeres educadas en el arte culinario, el tejido, la administración sensata del gasto, etc.; ni tampoco muestra ser parte de la generación de mujeres profesionistas.

Lo anterior podrá explicar el comportamiento del personaje masculino; mas no justifica que el autor no ofrezca ningún personaje femenino con los que el público pueda empatizar del todo. De donde se justifica la percepción de la metáfora obsesiva misógina que por otra parte se percibe como un modelo cultural en viente en los años sesenta y que se acentúa más en algunos escritores como Robert Benchley, Kopit, Simon y Edward Albee.

Tanto Albee como Kopit se diferencian de Simon en la longitud de algunos parlamentos. Esto se debe a que ellos se concentran más en aspectos ideológicos y quizás también porque Simon es dueño del teatro en donde se escenifican sus obras y los parlamentos largos son un riesgo de taquilla para cualquier empresario teatral: Las intervenciones largas de los actores no son atractivas para el público contemporáneo ya que el cine y la televisión han habituado a sus espectadores a un entretenimiento en el que el cambio de estímulos es constante y que apreciado en términos musicales se diría que siguen un tempo rápido ("allegro", "presto" o "prestissimo"); más acorde con la intensa actividad urbana.

Albee, Kopit y Simon comparten además de la intolerancia (misoginia), algunas otras metáforas obsesivas como la soledad y el escapismo (dentro del cual habría que incluir el adulterio, el divorcio y la incomunicación).

Por ejemplo, el escapismo en Albee está representado en la obra en un acto The Zoo Story (N.Y. 1968), en la que un personaje

(Jerry) deliberadamente enfurece a otro (Peter) y luego termina por proporcionarle el arma contra la cual se lanza para suicidarse. Mrs. Rosepettle, encierra a su hijo permanentemente en Oh dad, poor dad... (1962) de Kopit, para protegerlo de la corrupción mundanal. Felix en The Odd Couple (1965) de Simon tiene impulsos suicidas. En la década de los sesenta, muchos jóvenes norteamericanos huyen hacia Canadá o Sudamérica para evitar la conscripción obligatoria. Cuando era joven, Clinton, el actual presidente de E.E.U.U. utilizó sus influencias para no enlistarse en el ejército. De lo anterior se deduce que el escapismo es una característica generacional, los "baby-boomers" son escapistas y para mayor evidencia se puede mencionar su alto índice de divorcios que el propio Simon denuncia a través de Karen en "Visitors from Mamaroneck" (Plaza Suite 1968): "You know how many people we know who are still married as long as us? One other couple"⁴³, es decir, un índice del 50%. Los sociólogos franceses opinan al respecto, sirva la cita que en seguida se anota para respaldar y explicar lo que Simon expresa a través de sus personajes:

Es igualmente la concepción americana del tiempo lo que ayuda a explicar la elevada tasa de divorcios. Se impone la convicción de que se tiene "tiempo por delante", que después de un fracaso siempre se puede volver a empezar y tener éxito.⁴⁴

La cita, antes hecha, no sólo fundamenta la preocupación del autor sino que demuestra su auténtica preocupación de crítico social.

⁴³Neil Simon, Op.cit., p. 520

⁴⁴Philippe Ariès & Georges Duby, (Madrid: Ed.Taurus, 1984), t. 10, p.172

La separación conyugal parece ser tomada tan a la ligera en los E.E.U.U. que cuando Corie se da cuenta que Paul está de mal humor, le pide el divorcio -en broma. Por otra parte, el modelo cultural que se observa es preparadigmático; es decir, el divorcio comienza a ser tan frecuente que empieza a dejar de ser un estigma social generalizado.

En conclusión, Simon incluye en sus obras elementos críticos alusivos en su obra que lo identifican con su generación de comediógrafos. Además, él desarrolla sus obras a partir de conflictos que han tratado de una u otra manera los grandes creadores teatrales, problemas tales como: Padre vs hijo en Come Blow your Horn (1961); Pareja vs pareja en Barefoot in the Park (1963), "Visitor from Mamaroneck" (Plaza Suite 1968) y The Odd Couple (1965); el hombre vs destino (medio socioeconómico) en The Last of the Red-hot Lovers; y una década más tarde: el hombre vs hombre, en The Gingerbread Lady y Chapter Two.⁴⁵

Finalmente, cabe preguntarse cuál es el sentido del teatro de Neil Simon. El autor mismo declara la función que la composición teatral cumple para él:

Playwriting is a great outlet for all of the hostility. It is, in a way, getting on a rooftop and screaming at the top of your lungs. I have this stage and the actors scream it out for me.⁴⁶

Es decir, Neil Simon escribe comedias porque le sirve a él de catársis. Simon es un tipo generalmente introvertido que se dedica a observar a los demás, dado lo cual guarda mucha agresión que debe luego sublimar a través de la creación de comedias.

⁴⁵George Kovacs (Phd.), The Stage Plays of Neil Simon: (New York: City University of N.Y., pub. no. AAC8112758; 1980), sinopsis.

⁴⁶Richard Meryman, Op.cit., p. 70

Lo anterior aclara cual es el sentido del teatro para el autor mismo. Ahora, falta determinar cuál es su objetivo en el público. Su meta explícita es:

All I want is that the people who've just seen one of my plays will emerge from the theatre a little richer than they were when they went in.⁴⁷

Simon no es simplemente un "jokeaholic"⁴⁸ como Lester Colodny le llama. Ciertamente, Neil hace reír a los que asisten a sus obras; pero además, Neil diseña personajes con los que el público se puede identificar, los desarrolla humorística -y por ende críticamente- a través de acciones similares a las que sus espectadores realizan; así, los ayuda a reflexionar sobre sí mismos. En El chiste y su relación con lo inconsciente Freud establece que la coerción psíquica -estrés- implica un gasto psíquico que se ahorra mediante el placentero efecto del chiste.⁴⁹ Por lo tanto, dado que las obras de Simon obtienen un resultado similar al del chiste, éstas tendrán un efecto catártico en los que disfrutan sus obras. Simon parte de la siguiente hipótesis sobre la vida:

My view is how sad and funny life is. I can't think of a humorous situation that can't think of a humorous situation that does not involve some pain.⁵⁰

Simon coloca a sus personajes bajo presión constante y en

⁴⁷Clive Hirschhorn, Op.cit., p. 13

⁴⁸Richard Meryman, Op.cit., p.77

⁴⁹Sigmund Freud, El chiste y su relación con lo inconsciente (México:Alianza Editorial, 1990) p.105

⁵⁰Paul D. Zimmerman, "Neil Simon: up from success" Newsweek, 2 de febrero de 1970, p. 55

situaciones intolerables, es decir, potencialmente trágicas. Allí reside precisamente una de las claves de su humorismo que Lope de Vega ya había establecido hace algunos siglos:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro minotauro de Pasifae,
harán grave una parte, otra ridícula:
que aquesta variedad deleita mucho.⁵¹

⁵¹Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias (Madrid: Espasa Calpe, S.A.) p.p. 14-15

Capítulo tercero. Metáforas obsesivas.

El presente capítulo tiene como finalidad analizar de qué manera se repiten algunos de los temas recurrentes a lo largo de las obras de Neil Simon escritas en los años sesenta; asimismo, determinar cómo se relacionan con el autor, según los datos biográficos de que se dispone. El propósito que alienta el presente estudio es comprender la obra y su génesis para poder valorarla mejor. Los temas a tratar son la **soledad, intolerancia, incomunicación y el escapismo**, principalmente.

El primer tema sobre el cual se reflexionará es la **soledad**. El hombre del siglo XX es -paradójicamente- el mejor comunicado de la historia y al mismo tiempo es un ser que se ha retraído debido a la crisis económica y la violencia callejera.

La obra de Simon refleja una sociedad de individuos solitarios que al aislarse en la seguridad de sus departamentos, demuestran su tendencia involutiva y sugieren la hostilidad del ambiente exterior. Pierre Domergues caracteriza a la sociedad norteamericana como aquella en donde el individuo:

..sufre más intensamente de soledad y donde, por consiguiente, desea más ardientemente el contacto, convertido en objeto de persecución maniaca, desde la época de los pioneros.¹

No hay evidencia de vida social en la obra de Simon, apenas existen algunos datos que sugieren la vida en el exterior, como el nacimiento de nuevos países y el envío próximo de un hombre a la luna;² y cuya función simbólica es comunicar la vitalidad y búsqueda de libertad del hombre, en oposición a la inmovilidad

¹Pierre Domergues. "La superación del psicoanálisis en el nuevo Teatro norteamericano", en El Teatro y su Crisis Actual (Venezuela: Monte Avila Editores, C.A., 1986) p.102

²Neil Simon, The Comedy of Neil Simon (N.Y.:Random House, 1971) p.20

tanática anhelada por Harry Baker (Come Blow...) y simbolizada perfectamente por el producto que fabrica su compañía: fruta artificial, remedo de vida.

Alan Baker y su "affaire" Peggy, son **solitarios e involutivos**, ya que salen de sus departamentos para irse a encerrar a un cuarto de hotel, en un acto de aislamiento, autosatisfacción e incomunicación. Se sobreentiende que Alan y Peggy tienen relaciones sexuales, mas no afectivas. Cada uno se entrega al otro para satisfacerse a sí mismo y no para satisfacer a la pareja. (Come Blow your Horn)

La Sra. Corie Bratter se aísla de su marido porque ella piensa solamente en su satisfacción afectiva y sexual y el marido sólo piensa en el trabajo. Es un problema natural de adaptación pero también es un conflicto de distintas visiones del mundo. (Barefoot in the Park)

En ambos casos Simon aborda el problema de la **soledad** en relación a la pareja heterosexual; en el primer caso se refiere a la relación pasajera, en cambio en el segundo lo desarrolla a partir de la pareja estable. El segundo caso es una advertencia, pues al final se resuelve, es decir, la Sra. Bratter y Paul -su esposo- ceden un poco de terreno cada uno y suspenden el aislamiento en el que se habían puesto uno respecto del otro. Es decir, Simon sugiere que la **soledad** no es privativa de las parejas eventuales sino también, entre casados. En el primer caso, el espectador se entera por narración; y en el segundo el aislamiento sucede sobre el escenario, lo que lo hace más eficaz, comunicativamente hablando. En ambos casos, el autor sugiere una crítica sobre la libertad sexual y el matrimonio. Sobre el primero, afirma sin decirlo que la relación temporal entre hombre y mujer es **escapista** y no lleva a nada, en cuanto al matrimonio sugiere que las exigencias del cónyuge pueden ser insensatas cuando no se explora el punto de vista de la pareja y no se respeta su tiempo.

En el caso de The Odd Couple se observa a dos hombres que

se han separado de sus familias. Comparten su soledad mas no se acompañan. Se reúnen con amigos a jugar cartas pero su intolerancia los devuelve a la soledad. La sugerencia de Simon es aquí más grave, pues si el individuo sufre soledad tanto en compañía de la pareja como en la de los amigos, eso quiere decir que la soledad es inexorable, como si fuese una condición inherente al hombre. Las relaciones matrimoniales de los asistentes no parecen felices, por lo que la soledad se cierne también sobre ellos.

En The Star-spangled Girl son dos amigos que se dedican a publicar una revista antibélica, en medio de una sociedad que no los reconoce. Su lucha es solitaria pues nadie más parece apoyarlos. Llega una chica rubia (Sophie) y Norman se olvida de su amigo y de su trabajo por tratar de conquistarla. Él no lo consigue pero Andy, su socio y amigo, sí; aunque involuntariamente. Al final de la obra los tres deciden continuar juntos. No obstante, nada cambia el hecho de que estén solos, despegados de sus vínculos familiares y sociales. Si se reflexiona sobre la pareja de Norman y Sophie resulta evidente que transmite soledad por incompatibilidad. Norman establece una batalla solitaria y onanista. La pareja de Andy y Sophie está condenada al fracaso porque se trata de una atracción puramente física. La mentalidad de Sophie es de tal manera tradicional que terminará por inducirla a la separación.

En esta última obra, se observa una soledad más aguda, más evidente; se presenta el aspecto más patético de la soledad: Hay un personaje que no aparece en escena, se trata de la casera que chantajea a Andy o a Norman con subirles la renta para obtener su compañía. El hecho de que sea viuda la convierte en un paradigma de soledad. Los cuatro personajes de The Star-spangled Girl son solitarios y rechazados por la sociedad: Norman y Andy, por su revista; Sophie, por el escándalo que Norman armó en su trabajo y la viuda cuya falta de compañía es más dolorosa que la pérdida de su dignidad.

Visitors from Mamaroneck presenta un matrimonio "a punto del naufragio" debido a la intolerancia del marido frente al envejecimiento propio y de su mujer. Karen y Sam son pareja mas no compañía. Él la deja sola y no huye de la soledad sino que busca sentirse joven al lado de su secretaria, con quien ha admitido tener relaciones. Al final, la posibilidad de compañía para Karen es patética: un mesero que trajo Champagne y dos copas. Contémplese la posibilidad que se le presenta al mesero de sostener una relación casual con una señora, pasada en años y carnes: ¿Qué tan fuerte es la necesidad de un contacto físico? ¿O qué tan difícil es obtener una compañía que esté dispuesta a compartir tanto la satisfacción física sin la afectiva? La denuncia sugerida por Simon no puede ser más evidente: Éste es un mundo de solitarios.

Visitor from Hollywood aborda la relación casual y muestra algunas causas posibles. Esta obra presenta a un hombre y una mujer cuyos sueños no les proporcionaron la felicidad. Ambos están profundamente solos. Ella tiene una vida matrimonial insatisfactoria y ha vivido con la ilusión de lo que podía haber sido su vida si en lugar de casarse con quien lo hizo se hubiera casado con el cineasta con el que tiene la relación. Él no ha logrado ni amor ni fidelidad de mujer alguna. Jesse Kiplinger y Muriel Tate han fracasado en el terreno sentimental y se comprometen en una relación física. Él no está enamorado de ella y para ella él es sólo un espejismo. Si se observa la relación que establecen todas las parejas anteriores es física, no hay evidencia de algo más. Simon parece como un explorador de las relaciones íntimas y en sus obras muestra sus hallazgos. En este caso se trata de la soledad: ausencia de compañía que sufre tanto el soltero, como el casado y el divorciado.

Visitors from Forrest Hills presenta a un personaje asustado, como si hubiese visto todas las obras anteriores y se diera cuenta de que no hay escape y que el matrimonio fuese tan insatisfactorio como la soltería. Mimsey no desea repetir la

FALTA PAGINA

55..a la.....

Ahora bien, ¿cómo es posible que siendo él judío víctima de discriminación, sea él discriminatorio con la población negra?, en tanto que no incluye en ninguna de las obras analizadas un solo personaje negro. La respuesta es doble, por una parte es posible que haya elegido no hacerlo debido a una atmósfera intolerante cargada de conflictos raciales y por la otra que cualquier chiste o situación cómica que incluyera a un actor negro podría ser interpretado como **intolerancia racista**.

El tema que se abordará a continuación es precisamente la **intolerancia**. En los años sesenta se encarcela a los jóvenes que se rehúsan ir a Vietnam. Se agrede a los estudiantes negros que optan por asistir a universidades tradicionalmente de blancos. En fin, es un ambiente **intolerante** en el que a pesar de ello, hay mucha gente que lucha por romper todos los paradigmas.

El primer ejemplo de **intolerancia** en la obra estudiada es el de Harry Baker (Come Blow your Horn), él es un empresario que a sus hijos les reduce la ración alimenticia si llegan tarde al trabajo y cuando su hijo menor decide irse a vivir al departamento de su hermano mayor, les dice a ambos:

May you and your brother live and be well. God bless you, all the luck in the world, you should know nothing but happiness. If I ever speak to either one of you again, my tongue should fall out!⁴

Es evidente que se trata de un padre cuyo estilo autoritario lo hace **intolerante** en extremo. Advuértase la contradicción interna que revela el personaje puesto que está dándoles a sus hijos una bendición y al propio tiempo los está condenando a la incomunicación. El lenguaje recuerda los textos bíblicos de donde proviene también el modelo de padre autoritario que en la legislación romana estaba autorizado a disponer de la vida de

⁴Neil Simon, Op.cit. p. 72

cualquiera de los miembros de la familia.

Alan Baker (Come Blow your Horn) al igual que Mimsey (Visitors from Forrest Hills - Plaza Suite), tiene miedo al matrimonio debido a que el modelo matrimonial establecido por sus padres es insatisfactorio. El padre trata a la madre autoritariamente, no es una relación de iguales. En suma, Alan Baker no tolera la idea del matrimonio. Irónicamente, Alan sigue el patrón autoritario del padre, incluso en relación a su afición a la bebida, a través de un impulso proselitista que en el fondo persigue no ser la excepción, sólo así se puede entender lo que Alan le dice a Peggy: "We've got to have one last drink..."⁵ La forma verbal que emplea implica una obligación a través de la cual está forzando a Peggy a beber.

Simon sugiere una ley social que explica muchos de los conflictos humanos: los patrones culturales se heredan. (En Visitors from Forrest Hills Mimsey no se comunica con su madre, en parte porque hereda el patrón conductual de su madre quien tampoco se comunicaba con la suya). Alan Baker se comporta como su padre cuando se presenta un conflicto o cuando se trata de un impulso incontrolable como el de la bebida.

Los padres de Alan, al igual que un gran número de padres de la clase media, no toleran la presencia de los niños en la sala, de allí que Alan le llame museo. Ahora bien, si esta intolerancia frente a los niños es usual, no lo es una vez que los hijos crecen. Mamá Baker le prohíbe a Alan, ya adulto, su entrada a la sala. Su temor es que dañe los muebles con su cigarro. Lo que ocurre en realidad es que Mamá Baker sigue el estilo autoritario del padre y ello se explica a partir de la relación de subordinación que mantiene con su marido y de la hipótesis que explica la conducta de los subordinados como un mimetismo del estilo del líder.

La visión puritana maniqueísta del padre de Alan, lo conduce a su intolerancia. Harry Baker no puede aceptar que su hijo

⁵Neil Simon, Op.cit. p. 13

permanezca soltero a los treinta y tres años; el paradigma que lo rige es el que supone que el hombre sólo puede ser bueno si evoluciona dentro del matrimonio. Los paradigmas evitan que los padres sean reforzadores de las conductas positivas de sus hijos y ello provoca que se conviertan en gente insegura. Papá Baker mueve la cabeza desaprobando la decoración del departamento de su hijo al igual que sucede en otra obra de Simon con la madre respecto del departamento de su hija (Barefoot in the Park): Ethel Bratter jamás le preguntó su opinión a Corie, la hija; siempre impuso la suya. El paradigma evidente es: Los hijos no opinan. Es decir, no se tolera que los hijos opinen, los padres deciden.

La intolerancia que se observa en The Odd Couple es frente al cambio. Los protagonistas se niegan a ser diferentes: ni Oscar Madison dejará de ser alcohólico ni Felix abandonará su manía por la limpieza. El último no tolera el desorden del primero ni el primero la limpieza compulsiva del segundo. Felix **no tolera** la frustración, sus amigos comentan que su esposa ya había tratado de deshacerse de él y en respuesta a su rechazo el asumía comportamientos suicidas. Felix es **intransigente**, si no se hacen las cosas a su manera él no participa. La diferencia entre la **intolerancia** que se observó en las demás obras y ésta es que aquí se llega al extremo: Felix es tan **intolerante** que ni siquiera él mismo se acepta: "...I always figure I'm in the wrong".⁶ Es decir, la **intolerancia** que adopta frente a los demás es resultado de la que tiene frente a sí mismo.

A semejanza de E. de Rotterdam y de Cervantes, Neil Simon utiliza el recurso de llevar a su protagonista a comportarse como un individuo de personalidad limítrofe a fin de criticar a su sociedad, sin ser reprimido. De allí que no sea una casualidad que después del incidente de la alberca y que la policía lo arreste, Norman le diga a Andy: "We live in a police state."⁷

⁶Neil Simon, Op.cit. p.260

⁷Neil Simon, Op.cit. p. 344

Las obras hasta aquí comentadas conducen a pensar que la intolerancia comienza por uno mismo. En la cita anterior Simon va aun más lejos, no se conforma con la pequeña realidad familiar y abre su crítica de manera evidente, la afirmación de su personaje es valiente ya que acusa al gobierno de ser intolerante sistemáticamente, supuesto que lo llama estado policiaco.

Por otra parte, en la obra Visitors from Mamaroneck se advierte un objeto distinto de intolerancia. Se trata de los viejos. La obsesión de Sam por lucir joven no puede suponerse que sólo es debida a una vanidosa pretensión, o a un temor a la muerte. La costumbre de la mayoría de la gente, según Sam, es "quitarse" los años, y si eso es la norma, se puede suponer que esa sociedad es gerontofóbica o de lo contrario, no existiría tal norma. A diferencia de lo que ocurre en México; laboralmente, está prohibido en los E.U. discriminar por edad, sexo o raza; sin embargo, la discriminación es uno de los males que ninguna de las protestas de los años sesenta logró erradicar, como lo han demostrado los disturbios raciales de los Angeles en 1992.

Simon declara a través de uno de sus personajes en The Odd Couple que el índice de divorcialidad⁸ es alto, en Visitors from Mamaroneck el autor insiste de nuevo a través de Karen:

You know how many people we know who are still married as long as us? One other couple. The Shelley's...The most boring people I ever met.⁹

La cita refleja una actitud cínica puesto que supone que los matrimonios duraderos son aburridos. Probablemente, el

⁸ Según Dean Hughson's Divorce Home Page (Internet WWW: <http://www.srv.net/net/people/tgomm/divorce.html>) las estadísticas del gobierno norteamericano en relación a los divorcios, revelan una tendencia de incremento porcentual del 2.5 a 5.3 de 1966 a 1979.

⁹Neil Simon, Op.cit. p. 528

aburrimiento es lo que ella desea evitar en su matrimonio. Karen trata por todos los medios de salvar su matrimonio.

El enorme número de divorcios, aunado a su propia situación conyugal hace que Neil Simon se obsesione. Las separaciones conyugales numerosas en una sociedad reflejan entre otros problemas, la **intolerancia**.

Durante los años sesenta, los jóvenes luchan contra la **intolerancia**, incluso a riesgo de su propia vida puesto que se enfrentan a las fuerzas del orden. No obstante, son los jóvenes mismos **intolerantes** en su gerontofobia, al decir con frecuencia que no se debía confiar en nadie arriba de los treinta años.

Visitor from Hollywood muestra a Muriel Tate que es **intolerante** frente a sí misma y su oscura realidad, por lo que se convierte en alcohólica. Al igual que Felix en The Odd Couple, como no se **tolera**, tampoco **tolera** a los que le rodean. Muriel rechaza al esposo porque no responde al paradigma del "self-made man" que su exnovio representa. El esposo tampoco la **tolera** porque siempre está hablando de Jesse Kiplinger. Simon revela una causa más de **intolerancia** a través de estos personajes: las personas tienden a formar en su mente ideales que las llevan al autorrechazo y por ende a la repulsión de todos aquellos que no se ajusten a sus modelos.

Simon enriquece su repertorio de **intolerancias** con un caso patológico. En la obra The Last of the Red-hot Lovers Elaine no **tolera** el hecho de que su madre hubiera tenido que prostituirse para poder sostenerla, así que ella se prostituye sin tener la necesidad de hacerlo; es decir, es una delincuente por sentimiento de culpa, según la explicación de Freud.¹⁸

Por lo tanto, se puede concluir que el origen de la **intolerancia** está en la familia misma. Gabriel Careaga se refiere a la clase media como "núcleo de neurosis, de agresiones y de

¹⁸Sigmund Freud, Psicoanálisis Aplicado (México: Alianza Editorial, 1984) p.p. 32-57

verdaderas situaciones demenciales".¹¹ Pues bien, ninguna de las obras de Simon hasta aquí analizadas se escapa de tal calificativo; por ejemplo, Come Blow your Horn muestra a Papá Baker y su obsesión neurótica de llamar a Alan: "Bum!" porque no se ajusta al patrón de conducta que él ha heredado y definido como aceptable. Mamá Baker llora deliberadamente para persuadir a Buddy.

En Barefoot in the Park las demandas de Corie no se ajustan a la situación laboral de su esposo y él no es capaz de llegar a una situación intermedia que concilie los intereses de ambos. Paul termina por doblegarse totalmente ante las demandas de Corie. Ella reconsidera su posición ante él, pero tampoco plantea una situación intermedia.

En The Odd Couple Felix Ungar termina expulsado de su hogar debido a su compulsión por la limpieza y su inflexibilidad. Oscar Madison es abandonado por su familia debido a su irresponsabilidad y a su falta de disposición de cambiar para mejorar la situación familiar. En The Star-spangled Girl Norman no tolera el rechazo de Sophie y se comporta demencialmente. En "Visitors from Mamaroneck" Sam Nash rechaza el envejecimiento a tal grado que es capaz de sacrificar su propio matrimonio, con tal de obtener la ilusión de la juventud al hacerse acompañar por una mujer joven. "Visitor from Hollywood" muestra una situación familiar en ruinas debido a una idealización que lleva a la protagonista a rechazar su vida cotidiana.

En síntesis, la intolerancia se debe a la inflexibilidad frente a un cambio de expectativas. La intolerancia es mostrada como un mal cuya raíz se encuentra en la necesidad de inclusión. Es decir, todos sienten necesidad de pertenecer (a) (o poseer) un grupo o (a) alguien y toda desviación de la norma es vista como amenaza.

Simon proyecta intolerancia con frecuencia porque él fue

¹¹ Gabriel Careaga. Mitos y Fantasías de la Clase Media en México (México: Ed. Joaquín Mortiz, 1981) p.96

víctima de **intolerancia** en la escuela pública en la que estudió. Su vida matrimonial ha sido poco afortunada. Además, su padre nunca aprobó que él y su hermano se dedicaran a la comedia.

Un poco menos obsesivo pero siempre presente en las obras de Simon es la **incomunicación**. Nótese que en Come Blow your Horn existe un teléfono que casi nunca sirve para la comunicación. El teléfono se presenta más bien como un medio de manipulación.

El primer **problema de comunicación** es el que se refiere a la carencia de espacios favorables: la sala de la casa de los padres está reservada para las visitas; la recámara de los padres es el puesto de vigilancia del padre, desde donde censura a Buddy; la recámara del departamento de Alan se destina, probablemente -aunque nunca ocurre durante la obra- a las relaciones sexuales sin compromiso; queda el baño en donde no ocurre nada y que a juzgar por las demás obras, es un sitio para esconderse; y la cocina en la que la **comunicación** se da en un nivel primitivo: la madre alimenta a Buddy, siempre y cuando se haya portado bien. El único lugar en el que ocurre la **comunicación** es la sala del departamento de Alan.

Otro factor que promueve la **incomunicación** es el uso excesivo de la autoridad paterna, según se desprende del párrafo anterior, en lo que se refiere a la reducción de alimentos por retardos en el trabajo. Simon retrata al padre inflexible de los treintas y aún de los cincuentas que todavía refleja el modelo del "pater familias" romano.

El conflicto de **comunicación** entre Papá Baker e hijos se ilustra en la cita que en seguida se transcribe; Alan (a su padre): "You see? You see? you won't even listen"¹² Papá Baker no cuida ni siquiera la regla más elemental de comunicación que es saber escuchar. La repetición que emplea Simon es útil para comunicar la desesperación del hijo que una vez más confirma la **imposibilidad de comunicarse con su padre**. Simon toma el

¹²Neil Simon, Op.cit. p. 29

modelo de su propio padre, acaso por eso sea tan convincente.

Además, como elemento de **distorsión** de la comunicación está el cinismo característico de las sociedades contemporáneas en las que la virtud es reprobada y el defecto ensalzado; sociedades cuyos principios morales están tergiversados o devaluados: Alan le dice a Buddy que en su departamento sí podrá tener en desorden su ropa, como si tenerla en orden fuese una absurda imposición. Luego, cuando Alan asume el papel del padre frente a Buddy, su actitud a este respecto cambia y critica a su hermano por el desorden en el que tiene su ropa. Esto equivale a decir que los valores dependen de cual es el rol del que los asume, lo que los hace aparecer inconsistentes; la **comunicación resulta distorsionada** cuando primero se dice una cosa y después lo contrario.

La relación de **incomunicación** entre Alan y su padre, Simon la define en voz de Alan:

...from me says he, he expects nothing, so that's what I give him...We don't talk, we have heart to heart threatening¹³

Es evidente que el rechazo del que es objeto Alan provoque el rencor que se transluce en esta cita. El tema anterior y el que ahora se trata están íntimamente ligados: La **intolerancia desemboca en incomunicación**.

Simon declara que esta obra es autobiográfica, así que en seguida se verá al propio autor en su otro yo (Buddy) hablar con su padre, también respecto a la **incomunicación** que existe entre ambos:

Buddy: Dad, alright. I don't mean to be disrespectful, but your answers never match my questions.¹⁴

¹³Neil Simon, *Op.cit.*, p. 18

¹⁴Neil Simon, *Op.cit.*, p. 66

Simon insiste en la misma idea, **no hay comunicación** porque las personas no se escuchan. Es notable en la cita anterior la actitud distinta del hijo menor respecto del mayor. Sin embargo, es más tajante puesto que declara abiertamente que **jamás lo escucha**.

En Barefoot in the Park Paul logra comunicarse con la esposa porque finalmente la escucha. Simon se sirve de la naturaleza como medio de contacto. Así, el personaje recupera a la esposa luego de haber caminado descalzo sobre la nieve y hablarle a través de un tragaluz. Es como si el autor dijera que la **comunicación** requiere abrirse a la naturaleza y a los demás. Cuando Corie se encierra en la preocupación de su divorcio y la madre se entusiasma con Victor Delasco, se suspende la comunicación entre ellas. Simon establece así el egocentrismo como causa de **incomunicación**. En "Visitor from Hollywood" Muriel y Jesse establecen un **diálogo de sordos**, él desea que ella lo vea como individuo y ella persiste en verlo como el exnovio que se ha convertido en celebridad.

De todas las obras estudiadas, la que más impacta en referencia a la **comunicación** es "Visitors from Forrest Hills" en la que casi toda la obra los padres tratan de hacer hablar a la hija que adopta una conducta **autista**. Mimsey no desea hablar con los padres porque tiene dos temores: Casarse y repetir la insatisfactoria experiencia de sus padres y decirles lo que piensa de su relación. Esta obra es distinta a las demás, en relación al tema en cuestión, porque agrega una causa distinta a la **incomunicación** que acaso sea muy frecuente: el temor. Además, establece la **incomunicación** como un patrón conductual heredado: la madre de Mimsey confiesa que hubiera querido establecer la **comunicación** con su hija ya que ella nunca lo hizo con su propia madre.

La irregular vida familiar de Simon lo lleva a tener una visión poco halagüeña de las relaciones familiares. A través de Elaine (The Last of the Red-hot Lovers) Simon proyecta una imagen

negativa de las esposas:

Elaine: I figured the only person who'd come in and take money out of the cash register and leave without saying a word is either a crook or a wife.¹⁵

La cita revela un problema grave de comunicación que por la manera como está redactado, sin referirse específicamente a un personaje sino en sentido general, constituye una clara denuncia de la descomposición de las relaciones conyugales en convenios de carácter comercial en los que no hay cabida para ninguna muestra de afecto.

Las distintas muestras de **incomunicación** que explora el autor demuestran que se trata de metáforas obsesivas que definen su personalidad, a partir de las experiencias insatisfactorias que ha vivido. El trabajo mismo de escritor demuestra una necesidad de **comunicación** no satisfecha. Una preocupación que se ha sublimado. Simon transmite su idea claramente, la **incomunicación** es heredable y ocurre por inflexibilidad.

Ahora, se reflexionará sobre el **escapismo** que es la obsesión que probablemente define a Simon con mayor precisión, tanto como individuo como miembro de una raza perseguida. Parece contradictorio que el mismo autor pueda tener tanto la obsesión de la **soledad** junto con la del **escapismo**. La conclusión evidente es que Simon busca la **soledad**. Él es un ser solitario, a juzgar por su obra.

Pues bien, la primera evidencia de **escapismo** se advierte en Come Blow your Horn. Peggy y Alan representan una tendencia mundial hedonista. Peggy refleja el **escapismo** y la carencia de responsabilidad en las relaciones interpersonales, lo cual es muy frecuente en las grandes ciudades, al abrigo del anonimato

¹⁵Neil Simon, Op.cit. p. 592

urbano. Tal conducta es el resultado de la represión ejercida por varias generaciones, desde la época victoriana y que se empieza a revertir en los años sesenta. La sexta década del siglo XX es una época en la que abundan las protestas en contra de la represión sexual y la guerra. Es un momento histórico en el que las obras de teatro se vuelven, cada vez más iconoclastas, desacralizadoras y permanentemente en busca de nuevos tabúes que desvanecer; recuérdense Oh Calcutta! y Hair, por ejemplo:

Hair fue el primer musical que tocó temas reservados para las obras de protesta o denuncia social. El éxito residió en su brillantez, en la fuerza de sus música y en la mezcla de enérgica sátira y la desbordante alegría del mundo hippy.¹⁶

La sociedad en contra de la que protesta Hair es una sociedad sorda que no escucha a sus jóvenes que no desean pelear guerras ajenas. Es una sociedad en la que ni la familia ni el gobierno permiten la comunicación. La alternativa son las drogas que le permiten al joven escaparse de una realidad que no puede transformar. Neil Simon es escapista puesto que no escribe ninguna obra en la que proteste abiertamente en contra del sacrificio de miles de muchachos norteamericanos en los pantanos de Vietnam.

Alan (Come Blow your Horn) representa al hermano de Simon y padece de un fuerte problema de alcoholismo social. El rechazo constante del padre es la única razón aparente en la obra que induzca a Alan a beber. Las mujeres y el alcohol son instrumentales en la "fuga" de Alan. Alan no asume sus compromisos plenamente, reconoce que la joven Connie es distinta de sus demás conquistas, sin embargo, rehúye el matrimonio. No es sino hasta el final de la obra en que acepta, por lo que se supone ha experimentado una evolución. Peggy escapa

¹⁶Alberto Miralles, Joseph Chaikin et al., Nuevos Rumbos del Teatro (Barcelona: Salvat Editores, S.A.: 1975) p. 102

de su realidad y va en busca del sueño americano dentro del sueño cinematográfico que le ofrece Alan. Buddy, por su parte, busca salir de la rutina de un trabajo que encuentra tedioso. Alan, Peggy y Buddy proyectan su tendencia escapista al igual que Corie, Victor Delasco y Paul (Barefoot in the Park) en otro sentido.

Corie y Victor se escapan de la realidad y Paul se escapa de la vida. Paul invade el ámbito del hogar con sus ocupaciones laborales: eso es fugarse de la vida, arriesgarse a la mecanización que incapacita para disfrutar la vida (justamente la preocupación de Corie respecto de su marido).

Corie es en cierta medida la conciencia de Paul, en la misma medida en que Connie lo es de Alan. La elección de los nombres de los personajes, en este caso, no son resultado de una coincidencia sino un acto deliberado del autor para señalar por similitud fonética que dichos personajes son precisamente su propia conciencia.

Connie en Come Blow your Horn es la conciencia de Alan, en tanto frena su actitud escapista; Connie lo obliga a enfrentarse a sí mismo y tomar decisiones.

Corie en Barefoot in the Park confronta a Paul cuando le dice que es un observador y no un realizador.¹⁷ Paul ha dejado en manos de Corie el acondicionamiento del departamento. Sus relaciones sexuales se han visto suspendidas. La excusa de Paul es el trabajo, disculpa que lo identifica con el típico hombre de la ciudad que usualmente carece del tiempo que debería emplear en el cuidado de su familia. Corie representa a millones de mujeres en el mundo, insatisfechas conyugalmente. Al jugarlo, Corie le pide el divorcio a Paul, lo que parecería encerrar una crítica de Simon al pueblo norteamericano que toma el divorcio tan a la ligera que hasta puede bromear respecto de éste.

¹⁷Neil Simon, Op.cit. p. 175

Victor Velasco rechaza su realidad por lo que encuentra sumamente entretenido inventar historias y asumir otra identidad, aunque sea temporalmente y a sabiendas de todos.

En The Odd Couple, los amigos de Oscar se reúnen a jugar cartas debido a distintas situaciones personales **escapistas**. Oscar es un alcohólico, lo que lo hace **escapista** por definición y Felix juega con la idea del suicidio cada vez que se enfrenta a una crisis, si bien es cierto que su intención aparente es chantajear a los demás.

En The Star-spangled Girl se sugiere (en la primera publicación de Fall-out "Is LBJ on LSD?") que el propio presidente de los E.E.U.U. ha probado las drogas. Simon denuncia así, veladamente, el estado de descomposición social de la sociedad norteamericana cuyos máximos líderes han sucumbido a la tendencia hedonista y **escapista** del siglo XX. La casera de Andy y Norman se exponen a toda clase de situaciones riesgosas, en un aparente afán de experimentar emociones fuertes, sin embargo, detrás de tales situaciones hay un impulso tanático, **escapista** innegablemente.

En Plaza Suite "Distors from Mamaroneck" Sam Nash desea **escapar** de sí mismo, de su edad y de la vida fácil de quien ya lo tiene todo y anhela juventud y el reto de construir sus sueños una vez más. Simon dibuja en Sam un personaje con el cual muchos se identificarán. Él dice que lo usual es que la gente se quite los años y así es también en la cultura urbana en México. La razón de semejante costumbre es tal vez miedo a la muerte; aunque la razón aparente en Sam es su propia vanidad, evidenciada por sus frecuentes visitas al espejo. La temprana pérdida del cabello de Neil Simon y sus frustradas relaciones conyugales pudieran explicar en parte la génesis de esta obsesión.

Jesse Kiplinger y Muriel (Plaza Suite "Visitor from Hollywood") utilizan el alcohol como vía para escapar de una

vida insatisfactoria. Es evidente que a Simon le obsesiona esta modalidad de **escapismo**. Alan (Come..) y Oscar (The Odd...) son personajes que encarnan al hermano de Simon que también es escritor, aunque sin el éxito de Neil, de donde pudiera provenir su alcoholismo.

En Plaza Suite, "Visitors from Forest Hills" Mimsey Hubley es la protagonista que **rehúye** temporalmente el compromiso matrimonial. Su **escapismo** sugiere una denuncia de las malas relaciones que establecen los matrimonios a partir de incomunicación, incomprensión y consideraciones principalmente pecuniarias.

En The Last of the Red-hot Lovers Barney es un miembro de la clase media alta que intenta **escaparse** de su rutinaria vida para encontrar un aliciente. Él busca una relación afectiva que sea distinta de la que ha conocido con su esposa, la que a fuerza de costumbre ha perdido intensidad. Elaine observa a la esposa de Barney y descubre su insensibilidad. Simon, cuando era niño solía **escaparse** de sí mismo a través de la observación de los demás. Tal vez sería válido decir que la capacidad de observación de los individuos está directamente relacionada con el nivel de **escapismo** que tengan.

Barney se enfrenta a una segunda posibilidad de "aventura" y cae en manos de una mitómana: Bobbi Michele, actriz frustrada. Para Michele la mentira es lo que el alcohol para Alan, Oscar, Kiplinger y Muriel: un **instrumento de fuga**. La mentira le permite, como a Victor Velasco y Corie, optar por una realidad que no sea dolorosa. El principio del placer es tan fuerte que no pueden aceptar un realidad cruda y sin encanto. Su autoestima descendería y su calidad de vida sería inferior: Victor ya no sería un hombre de mundo; Corie tendría que conformarse con un marido adicto al trabajo y cuatro paredes. Bobbi Michele tendría que aceptar que no tiene talento alguno, ella obliga a Barney

a fumar marihuana, probablemente porque tiene miedo de ser la excepción, por eso busca promover su actitud **escapista**; seguramente imagina que si todos niegan la realidad, ésta podría dejar de existir.

Todos los personajes de Simon que no encaran su realidad -tal como es- constituyen metáforas obsesivas que definen la personalidad de Simon como **escapista**. Su propia ocupación profesional lo define como tal, y él mismo lo confirma:

I think part of what has made me a comedy writer is the blocking out of some of the really ugly, painful things in my childhood and covering it up with a humorous attitude.¹⁸

Recubiertos de una pátina humorística, Simon muestra a sus personajes en conflictos empaticables que se producen con frecuencia en la protocélula social que es la familia. Al recrear la realidad así, se **escapa** de ella, se reencuentra a sí mismo y critica a la sociedad en general.

El autor no es un reformista consciente, él descubre en algunos de sus personajes el impulso vital que los pone en conflicto y en la vía de solución. Véanse los cambios que sus personajes consiguen, en forma voluntaria o involuntaria: Los hermanos Baker reeducan a sus padres (Come Blow your Horn); Corie humaniza a su marido (Barefoot in the Park); Felix parece haber contagiado a Oscar de su afán por el orden y la limpieza (The Odd Couple); Norman abandona su obsesión enfermiza por Sophie (The Star-spangled Girl); Sam va en busca de la juventud perdida ("Visitor from Mamaroneck" Plaza Suite); Muriel deja caer sus propias barreras y se entrega al hombre que admira ("Visitor from Hollywood" Plaza Suite); Mimsey obtiene la certidumbre de que su

¹⁸Richard Meryman, "When the funniest writer in America tried to be serious", Life, 7 de mayo de 1971, p. 67

futuro marido no le gritará en momentos de crisis, como su padre lo hace con su madre ("Visitor from Forrest Hills" Plaza Suite); y finalmente, Barney se atreve a intentar la búsqueda del amor en quien le debía corresponder; es decir, su esposa. Por lo tanto, Simon no busca un cambio en la familia, mas sí lo anhela. El **trabajo** del autor es una sublimación de su **escapismo** y una manera velada de crítica.

El tema que se tratará en seguida es precisamente el del **trabajo** que para Simon es una obsesión. Para entender la importancia del **trabajo** en la cultura norteamericana se debe tomar en cuenta la finalidad de la riqueza, en sus términos:

Los protestantes proclamaron desde un principio que Dios espera que sus criaturas obtengan el mayor provecho material posible de las maravillas del mundo. Como corolario, se hizo evidente que el individuo no debe permitir que su riqueza acumulada permanezca ociosa, sino que la debe movilizar en forma de inversiones y, en consecuencia, aumentar, en proporción, el bienestar total de las criaturas de Dios.¹⁹

El norteamericano joven abandona el seno materno, para ir en busca de la riqueza. El medio de obtener la riqueza es el **trabajo**, de allí su importancia en la temática dramática norteamericana. El **trabajo** como tema de las obras teatrales estadounidenses se confirma en la cita a continuación:

Modern American drama inherits its interest in work themes from two nineteenth-century sources: European playwrights, such as Chekhov, Hauptmann, and Gorki; and American melodrama.²⁰

¹⁹Neil Simon, Op.cit., p. 21

²⁰Neil Simon, Op.cit., p. 61

En Come Blow your Horn el trabajo es el vínculo inalienable de la familia y el núcleo alrededor del cual gira su acción. Para Harry Baker el hijo ideal es el que cumple puntualmente con su trabajo. Él reprueba la conducta del hijo mayor porque no sigue la rutina que él considera aceptable y porque no cumple sus compromisos de trabajo. En Barefoot in the Park Simon presenta el trabajo como obstáculo en la relación de la pareja y es contemplado como origen de frustración. Paul, el protagonista, trabaja incluso fuera de sus horas de trabajo y el defectuoso sistema judicial norteamericano lo premia con unas monedas. Véase en lo anterior una evidente actitud crítica de Simon. Victor Delasco no parece tener un "modus vivendi" y esto no le resta prestigio ante Corie, lo que demuestra el debilitamiento del paradigma del trabajo como requisito para considerar a un individuo honorable. Victor ni siquiera tiene dinero para pagar la renta de su departamento y a Corie no le importa presentarlo con su propia madre. Es la época de los Hippies: Corie y Victor representan su visión: sexo, contacto con la naturaleza, experimentar nuevas sensaciones y vivir intensamente. Victor Delasco es semejante a Corie: ninguno de los dos trabaja y a los dos les encanta tener nuevas experiencias, por eso se llevan tan bien.

En ninguna de las obras analizadas se contempla un solo protagonista que obtenga satisfacción plena de su trabajo y sólo uno obtiene éxito económico -Jesse Kiplinger ("Visitor from Hollywood" Plaza Suite). En The Odd Couple, por ejemplo, se observan seis jugadores de póker y ninguno de ellos sugiere disfrutar su trabajo. Económicamente, tampoco parecen estar desahogados; Dinnie, por mencionar un caso, decidió ir a Florida fuera de temporada porque representa un ahorro; Speed, por otro lado, se molesta porque Dinnie les gana 95 dólares. Si Speed tuviera libertad económica, sí le importaría perder mas no

mencionaría la cantidad. A Murray, por su parte, no le importa comer un sandwich echado a perder. Por último, Roy no se ofrece para afrontar él solo el gasto que implicaría la construcción de una ventana adicional en el departamento de Oscar, con el propósito de disfrutar una mejor ventilación, sino que sugiere una cooperación para hacerlo.

Sin duda, el trabajo glorioso de los héroes de la segunda guerra mundial, banalizó el trabajo cotidiano. Ésta quizás sea una de las causas principales de por qué no se aprecia el trabajo ordinario en los años cincuenta; en los sesenta, la actividad glamorosa de los grandes actores cinematográficos debe haber también contribuido a restar importancia a las demás ocupaciones profesionales. Por ejemplo, en "Visitor from Hollywood" Plaza Suite, se sabe que Muriel tiene problemas con su marido porque frecuentemente habla del famoso productor de cine que fue su compañero de escuela. Además, el trabajo que tiene su marido no le parece a Muriel admirable puesto que lo heredó del padre de ella. Simon denuncia la condición moral de los que trabajan en cine, a través de Jesse Kiplinger que le dice a Muriel:

No, you would not fit in my crowd. You're too good for them.
You're too sweet and honest for the whole slimy bunch.²¹

En cuanto a la concepción del trabajo que The Star-spangled Girl refleja, se puede afirmar que es un tanto ambivalente: por una parte, se concibe como un medio para vivir de acuerdo a las convicciones e ideales personales (Andy y Norman); y por la otra, se proyecta como una forma de claudicación de las convicciones personales (Sophie que es conservadora acepta trabajar con Andy y Norman que son subversivos). Además, The Star-spangled Girl

²¹Neil Simon, Op.cit., p. 552

muestra al **trabajo** como incompatible con la relación de pareja, al igual que en Barefoot in the Park en la que la obligación laboral del marido suspende el idilio amoroso. The Star-spangled Girl proyecta una visión poco halagadora del **trabajo**:

Andy:...write the article. I'll fill the date in later.

Norman: You're right...who cares about the date? Boy, it's good to get back in harness again.²²

La expresión "in harness" es una expresión común, sin embargo, no por ello deja de transmitir dos ideas negativas sobre el trabajo. Por un lado, la cita sugiere que el **trabajo** es una actividad rutinaria y por otra lo asocia a animales sometidos por la fuerza.

A través de Andy y su relación con la Sra. Mackinee, Simon expone la prostitución a la que tienen que recurrir las personas con ideales, debido a que su actividad no es lucrativa y a causa de la baja oferta de **empleos**.

Por otra parte, la prueba de que Simon sugiere una crítica reprobatoria de la gente que acepta un **trabajo** en contra de sus convicciones es que Norman le pide a Sophie que busque el significado de dos palabras: "ubiquitous" y "meretricious"; es como si él sugiriera que ella es una entrometida y prostituta. Aunque es parcialmente cierto, no parece sensato puesto que él está entusiasmado con ella. Sin embargo, si se acepta la hipótesis de que Sophie representa a la derecha norteamericana, entonces y sólo entonces, los insultos tienen sentido: Norman no se refiere a Sophie sino a los políticos representantes de los grandes capitalistas, los que promueven la guerra en Vietnam y en países latinoamericanos: políticos que se venden al mejor postor. En

²²Neil Simon, Op.cit., p. 346

efecto, ellos sí son ubicuos y sí se prostituyen pues están en todas partes y ofrecen sus servicios a cualquiera, sin mostrar lealtad a ningún país; sirven exclusivamente a sus propios intereses.

En conclusión, la visión de Simon sobre el **trabajo** es obsesivamente negativa: Ningún personaje se muestra satisfecho por su **trabajo**. Sólo el productor de cine obtiene el éxito económico, aunque se ve obligado a vivir dentro de un grupo de gente cuyas costumbres son reprobables, moralmente. El **trabajo** cotidiano pierde valor estimativo frente a las proezas de los héroes de la pantalla cinematográfica y de la guerra. Finalmente, el **trabajo** puede asociarse en el habla cotidiana inglesa, a las labores que desempeñan los animales.

Así, queda demostrada la tesis que se propone, Simon se aproxima a la visión colectiva mediante una atinada selección de sucesos familiares que son suficientemente comunes y significativos para extrapolarse a la sociedad en su conjunto.

El mito personal de Simon se afina más y se confirma en cada uno de los capítulos subsecuentes. La importancia de los temas que Neil aborda se explica porque sus tópicos emanan de una realidad agresiva que afecta a las sociedades urbanas de los años sesenta. El valor literario de la obra de Neil reside en el valor comunicativo que aún perdura; en breve, su vigencia. Su obra proyecta el perfil del artista. Él se muestra solitario; escapista; intolerante; en proceso de maduración y ambivalente frente al trabajo. Simon no se enfrenta a sí mismo sino cuando se escapa: Si él no hubiese escrito obras de teatro, no hubiese podido apreciar la reencarnación de su pasado. La escenificación de una obra de origen autobiográfico es un enfrentamiento más impactante que una obra novelística autobiográfica, cuyos personajes no tienen ni voz audible ni corporeidad.

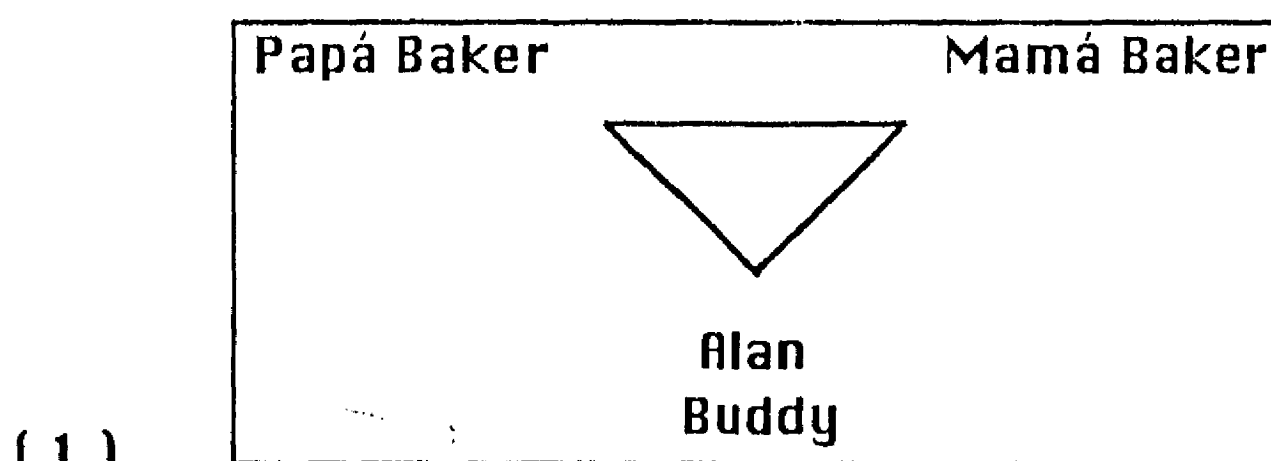
En adelante se estudian otros aspectos de su obra (conflictos de los personajes, caracterización y concepción escénica) cuyo análisis es indispensable por tratarse de obras teatrales. Se continuará destacando en negrillas las metáforas obsesivas, con el propósito de que el lector confirme a cada paso su presencia. y la relación que tienen con la concepción de los textos.

Capítulo cuarto. Conflictos de los personajes .

Este capítulo analiza las relaciones que se establecen entre los personajes para entender mejor las obras de Simon. El estudio se hace a partir del papel que desempeñan los personajes, sus conflictos y como se resuelven. Se escriben en negrillas las metáforas obsesivas con el propósito de facilitar la consulta del presente estudio y confirmar la objetivación¹ constante del autor.

Come Blow your Horn (1961)

Trama principal:



Desenlace:



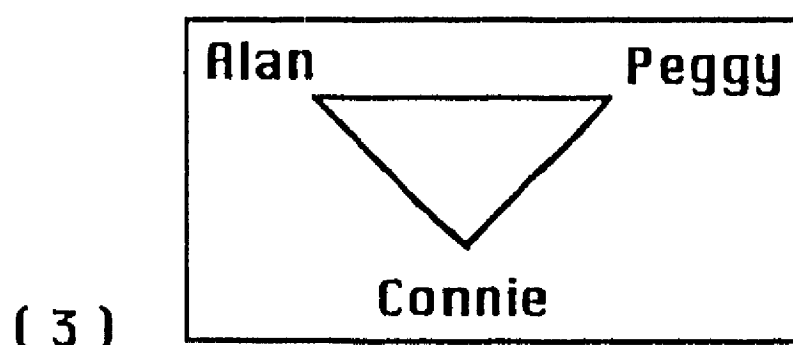
El tema de la obra es la **maduración** y la premisa del autor es que la maduración es un proceso colectivo en el seno familiar. Los protagonistas son Alan y Buddy que buscan la independencia de la familia para liberarse de la educación represiva que

¹ Véase: Adolfo Sánchez Vázquez. Las Ideas Estéticas de Marx. México, Ed. Era, 1967.

reciben, lo cual les permitirá madurar a ellos y a sus padres. El esquema (1) representa el primer conflicto: La metáfora obsesiva de la **intolerancia** está proyectada en Papá Baker, él es el antagonista que reprueba en forma constante la conducta de ambos hijos, en cuanto se salen de los paradigmas aceptables para él. Mamá Baker es antagónica mientras apoya la tarea represiva que su esposo le dicta.

El diagrama ilustra bien la situación porque no sólo explica la relación entre los personajes sino que además facilita su relación con las metáforas obsesivas principales; a saber, Papá Baker aísla a su hijo menor -Buddy- en la **soledad** del trabajo y el hogar para imbuirle sus propios paradigmas y mantenerlo a salvo de las malas influencias externas que afectaron a su hijo mayor -Alan. El diagrama sugiere también el distanciamiento que se ha producido entre el padre y sus hijos; su **intolerancia** le impide **comunicarse** con ellos. Sus estrictos paradigmas de cumplimiento en el **trabajo** y conducta en general, ejercen tal presión sobre ellos que terminan **fugándose** de su casa, de amistades y de relaciones en las que haya un compromiso. En el desenlace -esquema (2)- Mamá Baker se une a Alan y Buddy, mas no sólo como protagonista de sus hijos sino también como protagonista de su propio proceso de maduración. El final revela que un nivel adecuado de madurez requiere del establecimiento de la **comunicación abierta** y la **eliminación de la intolerancia**; lo cual conduce al fin del **escapismo** y la **soledad**. La familia Baker alcanza un nivel adecuado de madurez al conocerse y aceptarse.

Trama secundaria:



Desenlace:



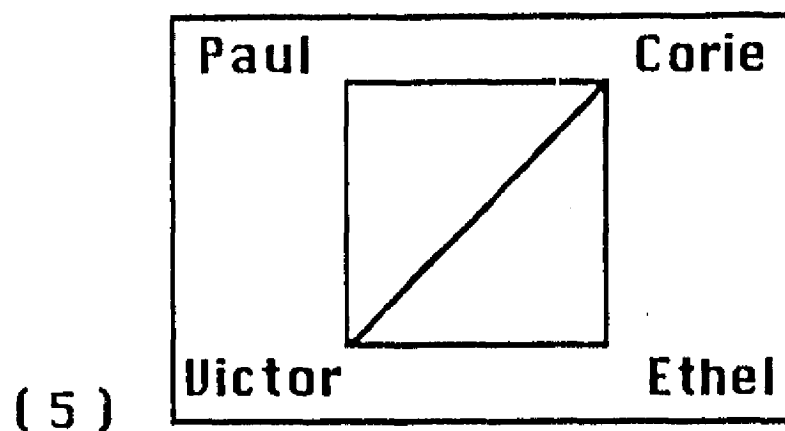
En el esquema (3) de la trama secundaria, el protagonista es Alan y presenta a Peggy y a Connie como antagonistas entre sí. Este diagrama muestra a Alan decidido a seguir una vida hedonista sin compromisos. Peggy le ayuda al cumplimiento de este propósito y por eso se considera protagónica. Connie se considera antagónica porque ella trata de hacerle comprender que debe asumir un compromiso, es decir que madure. Casi toda la obra, Alan se niega a establecer un compromiso formal con la paciente Connie; ante sus negativas, ella cambia de estrategia y decide entrar a su "juego" -producto de la inmadurez de Alan y del conflictivo modelo de pareja que éste contempló en sus padres. La estrategia de Connie da resultado; hace reaccionar a Alan y comprometerse con la joven Connie, de allí surge el esquema (4) que ilustra el desenlace y muestra finalmente a Alan dispuesto a establecer una relación de equidad responsable, a través del matrimonio.

El conflicto se resuelve porque salvo Peggy, todos los demás han madurado. Simon reconcilia a Alan con su padre mediante el recurso de la epifanía: Alan confiesa que se ha dedicado al trabajo intensamente para obtener un contrato de compra que estuvo a punto de perder y anuncia su compromiso matrimonial, lo que representa su renuncia al escapismo. Harry Baker está satisfecho y abandona su actitud de intolerancia. El final de la obra significa una actitud optimista del autor.

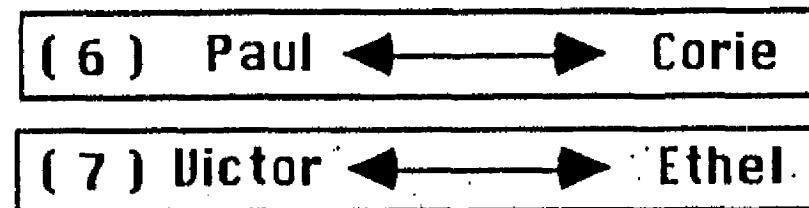
CONTINÚA 

Barefoot in the Park (1963)

Trama principal:



Desenlace:



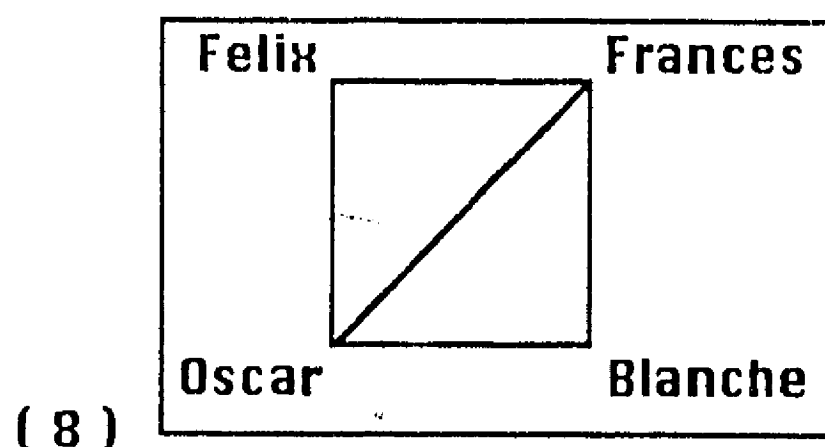
El tema de la obra es la **intolerancia conyugal** y la premisa del autor sostiene que la ausencia de tolerancia puede superarse cuando se explora el punto de vista contrario. En el esquema no. 5 Paul es protagonista en su lucha por ser un profesionalista exitoso, **el trabajo** es su obsesión. En cuanto a Corie, el contraste entre la falta de afecto o aprobación que experimentó cuando era soltera y la intensa relación sexual y afectiva de la luna de miel, la hace **solitaria** y egocéntrica en los inicios de su vida conyugal. Debido a lo anterior, Corie se convierte en la antagonista de Paul ya que se opone a la actitud de total compromiso de su marido hacia su trabajo. Es decir, le disgusta que por atender los asuntos de su oficina no se ocupe de ella, como lo hizo en la luna de miel. Con ayuda del antagonico Victor Delasco ella se fuga mentalmente. La visión egocéntrica de Corie la hace **intolerante** y la lleva al conflicto e **incomunicación** con el marido cuya obsesión por su **trabajo** también contribuye a separarlos.

El papel de Ethel es protagónico porque apoya la visión pragmática de Paul. Victor también es protagónico, aunque en su caso, apoya y promueve la perspectiva idealista de Corie.

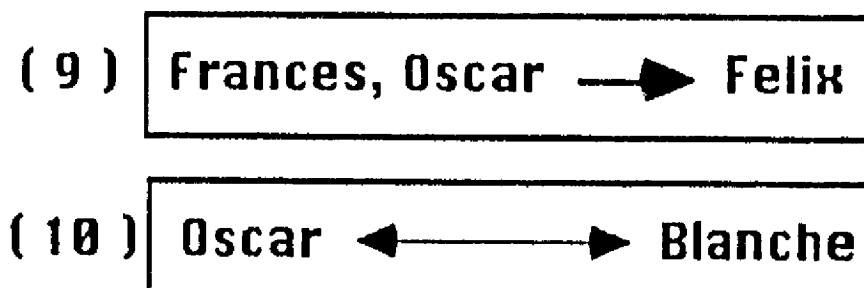
Sin embargo, durante el transcurso de la obra, todos cambian en cierta medida: Paul sale de su rutina y busca acercarse a su mujer a través del contacto con la naturaleza que ella establece; consecuentemente, ella cede en su intolerancia porque la conmueve el esfuerzo hecho por el marido para humanizarse y porque se da cuenta que lo quiere. Victor toma conciencia de su propia realidad. Ethel acepta la compañía de Victor y deja de autorreprimirse. Los diagramas 6 y 7 ilustran la disolución del conflicto, el rompimiento de los triángulos y la integración de las dos parejas. Es aquí donde se comprueba que el tema de la obra es la intolerancia ya que las primeras estructuras se transforman, precisamente, porque los personajes superan su intolerancia.

The Odd Couple (1965)

Trama:



Desenlace:



Felix es el protagonista en su lucha por sobrevivir a la intolerancia (tema) que él mismo provoca, por su falta de respeto hacia el espacio vital de los demás; en otras palabras, él recoge la intolerancia que él mismo siembra (premisa).

Al iniciar la obra, Felix es ya un candidato a padecer la soledad pues ha sido corrido de su casa por su esposa -según se sabe después. Frances es su antagonista porque es la primera que lo rechaza. Oscar lo recibe en su departamento y se convierte

en protagónico porque lo apoya en todo e incluso cambia sus propios hábitos de limpieza hogareña y administración del dinero. Sin embargo, el perfeccionismo **intolerante** de Felix le impide la **comunicación** con los demás y logra que Oscar supla a Frances en su papel de antagonista. Oscar lo corre de la casa y las señoritas Pigeon lo hospedan; no obstante, Felix está predeterminado -por su conducta- a **vivir nuevamente desprotegido y en la soledad**. Oscar se siente culpable, por haberlo corrido; entonces, el autor produce la epifanía de la obra por medio de la cual Murray le dice a Oscar, respecto de Felix:

Murray: Frances sent him out in the first place. You sent him out in the second place. And whoever he lives next, will send him out in the third place.²

La premisa del autor no puede ser más clara, quien siempre **intolerancia** recogerá intolerancia. Barefoot in the Park tiene la misma premisa; sin embargo, su final es optimista puesto que parece decir que en la medida en la que las personas cedan un poco, la **intolerancia** se desvanecerá. En Come Blow your Horn Alan cede en su posición respecto del **trabajo** y del matrimonio y eso ayuda a vencer la **intolerancia** de Harry Baker. En cambio, el final de The Odd Couple parece pesimista ya que sugiere que el intolerante siempre será intolerante. Por otro lado, es optimista si se considera que Oscar ha modificado su actitud. La modificación interna que se advierte en la metáfora obsesiva de la **intolerancia** refleja una **variación** en la actitud del autor: parece más cercano a la realidad cotidiana; hay individuos que cambian su conducta y otros que no.

Faltaría explicar cuál es la razón del perfeccionismo de

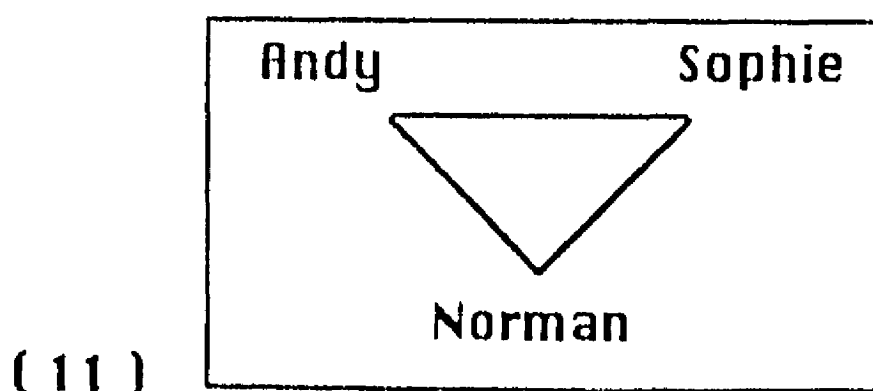
²Neil Simon, Op.cit., p. 296

Felix y la presencia de la metáfora obsesiva sobre el escapismo: el motivo del perfeccionismo de Felix es su autodesaprobación por un superego que le impide relacionarse permanentemente con nadie y además una egolatría desarrollada como un mecanismo de defensa; en otras palabras, su escapismo le evita dolor porque al huir de los demás que reprueban su conducta, él se construye una imagen ideal propia a través de hacerlo todo obsesivamente bien.

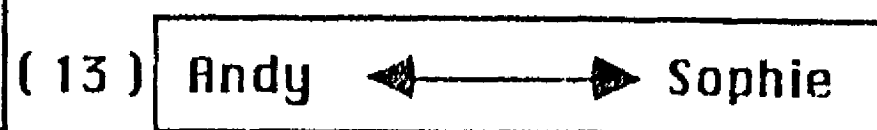
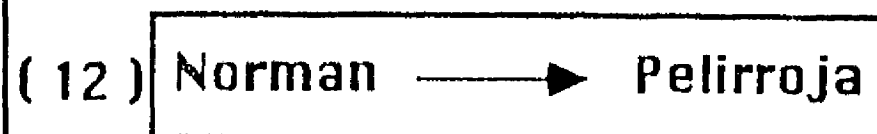
El esquema no. 9 indica el antagonismo de Frances y Oscar vs. Felix. La posición de Oscar como sustituto de Frances sugiere un juego de espejos barrocos que reafirma la epifanía fatal sobre Felix. El esquema no. 10 representa la relación relativamente armónica que Blanche y Oscar han iniciado; paradójicamente, gracias a Felix. Es como si el autor implicara que hasta del más obstinado se puede aprender, siempre y cuando se esté dispuesto a ceder un poco. Es decir, Oscar aprendió de Felix porque a fin de cuentas sí aprendió a ceder. Oscar deja de ceder cuando se da cuenta que Felix no cede, ni es posible establecer una comunicación para la acción con él. Esta obra significa un cambio respecto a las anteriores en que el trabajo no parece ya una metáfora obsesiva en el autor. La siguiente obra demuestra que tal modificación ha sido sólo temporal: la ocupación profesional de los personajes continúa siendo motivo obsesión para Simon.

The Star-spangled Girl (1966)

Trama:



Desenlace:



El tema de la obra es la atracción física y la premisa es que dicha sensación es efímera y conduce a comportamientos absurdos. Norman es el protagonista que está obsesionado con Sophie y hace toda clase de locuras para impresionarla y obtener su atención. Andy es protagónico porque apoya a Norman en todo. Norman es un personaje que padece la soledad y recurre incluso al onanismo que lo lleva a pedirle a ella que diga su nombre una vez para grabarlo en cinta magnetofónica y entonces satisfacer su impulso amoroso escuchándolo una y otra vez. Sophie es la antagonista pues rechaza a Norman. Es un conflicto casi patológico, dadas las acciones irracionales de Norman por obtener físicamente a Sophie.

En un giro forzado de la acción, Sophie se apasiona por Andy y éste le corresponde, Norman asume flemáticamente el cambio de conducta. Esta peripecia está realizada de manera inverosímil por la reacción tibia de Norman ante la súbita, inesperada y también inverosímil atracción de Andy y Sophie. El desenlace implica una inexorabilidad de los patrones conductuales que revela una característica más del mito personal del autor: detrás de sus finales 100% optimistas se oculta un pesimismo (Come Blow..., Barefoot..., The Star..., The Last...). Ya sea un ideal, Sophie o una pelirroja, Norman está destinado a perseguir imposibles: la revista antibélica para la que escribe, lucha por una paz que el mundo no conocerá nunca, debido a la intolerancia e incomunicación que existe. La intolerancia está representada por Sophie y la incomunicación implicada en el diálogo de sordos que establecen Norman y ella; además, el hecho de que la revista antibélica casi no se venda.

En cuanto a la metáfora obsesiva del escapismo, ésta cobra vida en Norman que ante la traición de su amigo, él hace un chiste, olvida a Sophie y se entusiasma con la primera mujer que ve. Sophie es también escapista ya que no busca otro empleo

como instructora de natación, acepta la oferta de trabajo de Andy.

Ahora, en relación a la metáfora obsesiva del trabajo, ésta se advierte en el hecho de que Andy es capaz de secuestrar a su propio amigo para que termine los artículos de la revista, con lo cual Simon refleja una visión negativa del trabajo que implica sometimiento involuntario. Inconscientemente, Simon se proyecta puesto que él no deseaba terminar de escribir esta obra: "...by the time I got well into the first act, I wanted to quit on it."³ Su intuición era correcta ya que ha sido una de las menos afortunadas, tanto de público como de crítica; Walter Kerr, por ejemplo, dijo:

Neil Simon didn't have an idea for a play this year,
but he wrote it all the same.⁴

El juicio de Kerr se fundamenta en la ausencia de lógica y por ende de verosimilitud. Es difícil no estar de acuerdo con este crítico y sobre todo por la evolución forzada de la obra.

Por último, la metáfora obsesiva de la maduración surge tanto en Norman como en Sophie: Ninguno de los dos madura. Su comportamiento se puede calificar de estereotipado, en su exageración e inverosimilitud de reacciones.

(Continúa →)

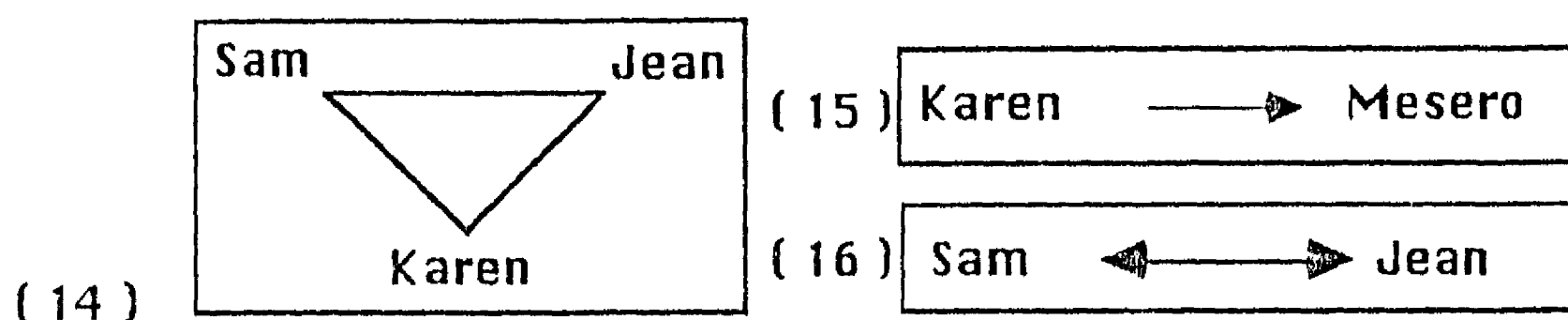
³Clive Hirschhorn, "Make'em laugh" Plays and Players 24, septiembre de 1977, p. 14

⁴ Clive Hirschhorn, Op.cit., p. 15

Plaza Suite (Trilogía) (1968).

"Visitors from Mamaroneck"

Trama:

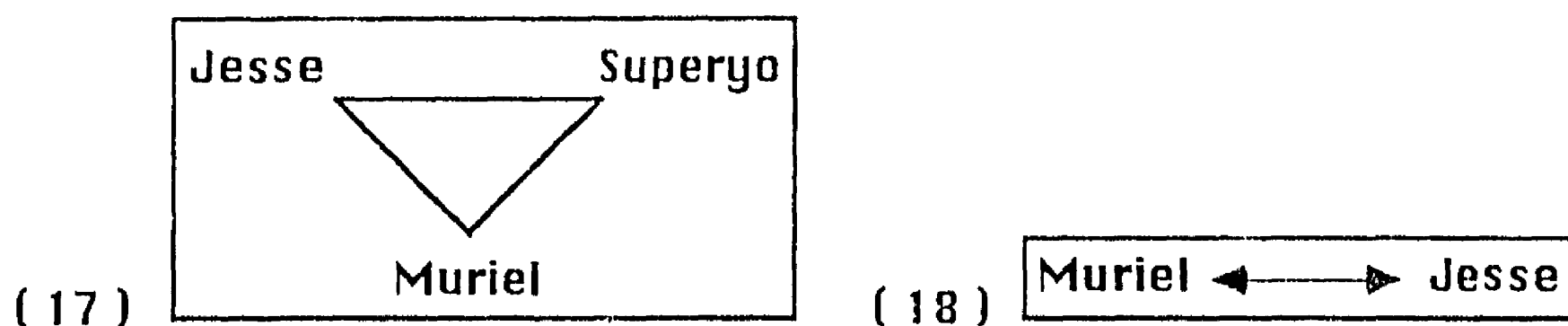


El tema es el adulterio y la premisa es que a éste se llega por intolerancia. La trama inicia en un triángulo porque Karen es la protagonista solitaria que lucha por salvar su matrimonio del adulterio. Sam es el antagonista que se obsesiona por salir con su secretaria, Jean, a riesgo de arruinar su matrimonio. Él está demasiado angustiado con su envejecimiento, es intolerante consigo mismo y por eso no tolera a Karen. Jean es protagónica porque ayuda a Sam en su propósito: "escaparse" de la vejez, sin importarle el estado civil de su jefe. No hay comunicación entre Sam y Karen, se oyen mas no se escuchan, cada uno hace lo que mejor le parece: ella no cuida su aspecto personal; y él se va con la secretaria, utilizando como pretexto el trabajo (es como si el autor sugiriera que el trabajo es el alcahuete de las relaciones extramatrimoniales). Llama la atención la elección del nombre de Jean, puesto que hay cierta homofonía con la palabra "young"; lo que resulta adecuado a lo que Sam busca en ella. Es decir, él no refleja estar enamorado, lo que busca en sus pocos años es la juventud que él ya perdió. El desenlace es coherente, la autointolerancia de Sam es demasiada como para que ceda un ápice. En un sentido profundo, él no se escapa con la secretaria,

mas bien huye de sí mismo. Frente a Karen está la opción del adulterio con el mesero del hotel, al que la orilla el propio Sam.

La posición ideológica del autor parece imparcial, aunque refleja cinismo al dejar que su personaje esboce una sonrisa al final de la obra cuando el mesero señala la presencia de dos copas de Champagne, luego de que el marido se ha ido, como si Karen considerara aceptable la relación sexual que insinúa el mesero.

"Visitor from Hollywood"



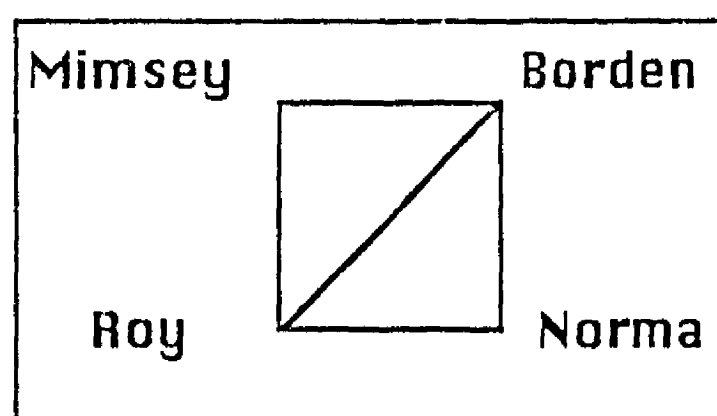
Al igual que en la obra anterior, el tema de esta obra es el adulterio y la premisa es que tal situación es consecuencia de la **intolerancia**. La diferencia es que en este caso ningún personaje lucha verdaderamente para evitarlo, en este sentido la obra es pesimista. La trama coloca a Muriel como el personaje principal pues a su alrededor se desarrolla la obra. Muriel es la protagonista **solitaria** que aunque tiene un débil escrúpulo respecto al adulterio, inconscientemente anhela cumplir su sueño de juventud, unirse al hombre que admira, aunque sólo sea efímeramente. El superyo de Muriel es una entidad psicológica muy debilitada que pronto cede; es un antagonista que tira la toalla poco después de iniciada la batalla. El marido de Muriel es un personaje ausente e **intolerante** que harto de escuchar elogios de su esposa en favor de Jesse, ni siquiera llega a cenar a casa, no cuenta ya en su vida, por eso ni siquiera se le anota en el esquema. Es un marido que se escapa y no establece

comunicación con su esposa; ni siquiera cuenta con su respeto por el trabajo que desempeña puesto que lo realiza en un negocio heredado por el suegro. Por lo tanto, el esposo no constituye un impedimento, de allí que los rechazos de Muriel frente a las insinuaciones de Jesse son cada vez más inverosímiles. Jesse es un personaje protagónico puesto que es instrumental en facilitarle a Muriel su empeño. Al igual que Muriel, Jesse es un personaje solitario; en su caso, el dinero no le ha dado la felicidad ni el amor de ninguna de sus esposas.

"Visitors from Forrest Hills"

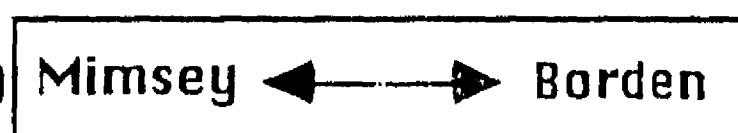
(19)

Trama:

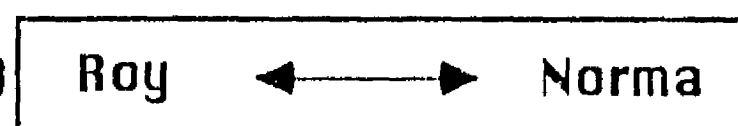


Desenlace:

(20)



(21)




El tema de la obra es el matrimonio y la premisa es que el matrimonio desavenido por falta de comunicación afecta a los hijos. La trama plantea como personaje principal a Mimsey. Ella es la protagonista que lucha por defender su libertad de reconsiderar la decisión que había tomado de casarse: ella lucha contra la duda que la acosa: ¿Debe o no casarse con Borden? (Ella no tolera la idea de repetir el tipo de matrimonio mal avenido de sus padres). La posición inicial de Mimsey es la de un escapista. Recurre a la soledad del baño y elige callarse y no responderle a sus padres; esto es, recurre al silencio que es una aproximación a

la **incomunicación** como un medio para tomar su decisión independientemente; esta elección es un reflejo del mito personal del autor que desde niño solía permanecer callado para observar a los demás. A diferencia de la mayoría de los autores de su tiempo, esgrime la ruptura de la comunicación no sólo como un característica negativa en las relaciones familiares o íntimas (Come Blow your Horn (1961), Barefoot in the Park (1963), The Odd Couple (1963), etc.); sino también como una condición indispensable que permite escuchar y reflexionar, cuando es voluntaria y temporal. La metáfora obsesiva sobre el trabajo está ausente en esta obra, aparentemente. Sin embargo, mantiene su presencia como en (Come Blow your Horn (1961) y Barefoot in the Park (1963), en relación a la mujer que no trabaja y que por eso la obliga a depender del hombre como una hija.

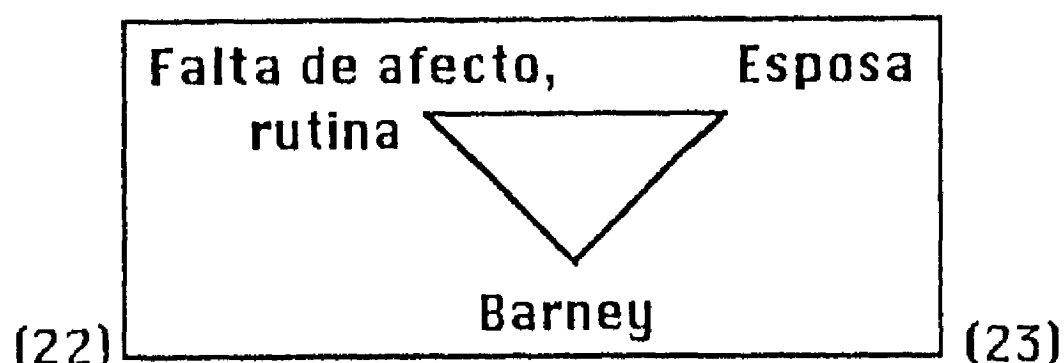
El desenlace forzado ocurre a manera de un "deus-ex-machina" del autor a través de la intervención tranquila de Borden (el novio). Se deshace el doble triángulo y se forman las parejas. Los novios forman una pareja armónica; en cambio, Roy y Norma es una pareja frágil, herida por la verdad que a manera de epifanía (como en The Odd Couple) les comunicó Mimsey: su matrimonio es una invitación a no casarse.

Los finales de las obras anteriores a Plaza Suite son moralistas; en cambio, la primera y la segunda obra de esta trilogía denotan un cambio en el autor que lo hacen aparecer como cínico. Sin embargo, lo que Simon pierde en su propósito ético lo ganan sus obras en verosimilitud.

continúa 

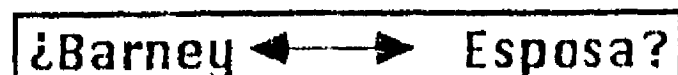
The Last of the Red-hot lovers (1969)

Trama:



Trama:

Desenlace:



El tema es el adulterio y la premisa es que dicha transgresión se debe a la falta de comunicación. Aunque el tema es el mismo que en las obras anteriores, la diferencia es que el protagonista es más fácilmente empaticable por ser una víctima ingenua de una esposa fría e incommunicativa.

El esquema de la obra representa a Barney como un **solitario** que es protagonista en su lucha por vivir una experiencia inolvidable que pueda atesorar en su mente y aligere su vida frente a su antagonista: la carencia de afecto y la abundancia de rutina. El tema de la obra es el adulterio o el **escapismo**, al igual que el de "Visitor from Hollywood". Barney, al igual que Muriel en la obra antes mencionada, huyen de una vida conyugal en donde no hay comunicación ni afecto. Barney y Muriel hacen una cita en busca de una relación sexual que imprima una huella única en su vida, la diferencia entre ambos personajes es que la intención es inconsciente en Muriel y en Barney no lo es. Barney fracasa tres veces en su intento de seducción y finalmente recurre a la esposa para renovar su relación. Muriel ha perdido toda esperanza en su matrimonio y cede al impulso de vivir una efímera satisfacción.

Los signos de interrogación en el esquema del desenlace de The Last of the Red-hot Lovers, indican la duda que surge sobre

el reestablecimiento de la reunión de Barney y su esposa. No hay nada en toda la obra que indique semejante posibilidad, mas bien todo lo contrario.

Las metáforas obsesivas se proyectan de distintas maneras sobre los personajes; por ejemplo, la **soledad** está representada en todos los personajes. Jeanette encarna la **intolerancia**. Ella no fue al departamento de la madre de Barney, dispuesta a tener una relación sexual con Barney; la verdadera razón es la angustia por averiguar si su esposo le es infiel. Ella es insegura e **intolerante**: no tolera la idea de que su marido le pueda ser infiel; no tolera el mundo en el que vive, pues le parece que está corrompido; no tolera que Barney se le acerque o tome su libreta, etc. Barney es **escapista**, en su ingenuo plan por salir de la rutina y tener una experiencia inolvidable. Advuértase aquí una idealización del acto sexual lo cual es sin duda una característica generacional.

La mujer de Barney encierra mejor que cualquier otro personaje la idea de **incomunicación**. Y en cuanto al **trabajo**, éste es proyectado por Barney como insatisfactorio por rutinario.

En suma, el mito personal que se desprende de los esquemas estudiados asume un determinismo social; contempla a los seres humanos como individuos en la **soledad** que conlleva toda sociedad moderna en la que prevalecen la **intolerancia** y la **incomunicación**. El hombre está solo porque escapa de las situaciones desagradables -en lugar de superarlas- siguiendo inconscientemente el principio del placer, del que habla Freud. El **trabajo** es rutinario, motivo de conflictos matrimoniales, pretexto para relaciones extramatrimoniales y ocasionalmente produce una satisfacción. El matrimonio es una entidad en crisis por diversas razones, entre éstas destacan los patrones autoritarios del pasado que desembocan en **intolerancia** e **incomunicación**; y por el rechazo hacia el envejecimiento.

Asimismo, la amistad está en peligro de extinción por intolerancia y deslealtad. La relación del individuo con el estado es mala, si se juzga por afirmación de Norman respecto a que viven en un estado policiaco.⁵

La suma de todos los conflictos esquematizados conduce a pensar en una sociedad en peligro; lo cual se infiere también del lema de la revista antibélica de Norman y Andy: "A remedy for a sick society"⁶.

A partir del análisis de las relaciones que se establecen entre los personajes, se determina que el esquema predominante en todas las obras estudiadas es el triángulo simple o doble (a manera de cuadrado), lo cual no tiene nada de extraordinario; sin embargo, la repetición del mismo esquema se ajusta bien al carácter obsesivo de las comedias. En cuanto la actitud consciente o inconsciente del autor, parece como si fuese un pesimista intentando aparecer como lo contrario, lo cual se deriva de un "weltanschauung" contradictorio que define a la vida como triste y chistosa.

⁵Neil Simon, *Op.cit.*, p. 344

⁶Neil Simon, *Op.cit.*, p. 334

Capítulo quinto. Caracterización de personajes.

El propósito que persigue este capítulo es ayudar a la comprensión de la caracterización que hace Simon en sus obras. Algunos escritores tienen a Aristóteles como guía en su caracterización, otros a Greimas, otros a Foster; Simon, en cambio, tiene presente a Freud sobre todos los demás. Por tal razón se hace énfasis especial en las teorías sobre la personalidad que el padre del psicoanálisis estableció. Sin embargo, se toman en cuenta otras clasificaciones puesto que la preocupación principal de quien escribe estas líneas es la mejor comprensión de la obra. Se analizarán las comedias, una por una, estableciendo similitudes y diferencias. Se escriben en negrillas las palabras que denotan la presencia de las **metáforas obsesivas** y que constituyen el centro analítico de la tesis, en tanto son evidencia de la presencia del autor como creador y no como productor de comedias exitosas en serie pero no en serio.

Los personajes principales, alrededor de los cuales gira Come Blow your Horn son Alan, Buddy, Papá y Mamá Baker. El conflicto de la acción se proyecta desde el seno de una familia judía de clase media. Alan Baker es el protagonista (sujeto, según Greimas) principal, ya que alrededor de él giran las acciones de los demás. Se trata de un personaje elloico, según el sentido que Freud le da al Ello; o sanguíneo, según Hipócrates, y cobra conciencia de sí mismo a través de Buddy Baker, un personaje que inicia como superyoico protagónico (adyuvante, s/Greimas) y luego evoluciona: Buddy pasa por un proceso de **maduración** que resulta casi el espejo de su hermano. Por lo tanto, Buddy es protagonista de su propia historia y además constituye una extensión del protagonista principal que es Alan; esto se repite en la madre y el padre, en una evidente intención del escritor de plantearlo como un patrón cultural. Así, Neil Simon define indirectamente la **maduración** como un proceso de adaptación colectiva al que se ven sometidos los individuos y sus familias.

Peggy y Connie son dos jóvenes cortejadas por Alan y son personajes secundarios porque ayudan a caracterizar a Alan como un "Don Juan". En cuanto al papel que desempeñan ambos personajes, se clasifica a Connie como protagónica (adyuvante, s/Greimas), en la medida que ayuda a Alan en su proceso de maduración. Peggy es antagónica (adyuvante, s/Greimas), puesto que retrasa a Alan en su proceso de maduración y lo distrae de sus obligaciones como vendedor.

En cuanto a la evolución de los personajes, Alan, Buddy, Papá y Mamá Baker son personajes redondos, en tanto que el autor les permite alterar su nivel de madurez; con el fin de probar que tal cambio no puede ser individual sino familiar. Al inicio de la obra, la familia Baker es inmadura y tiene una visión errónea de sí misma; mientras que al finalizar los padres reconocen el derecho de los hijos a ser independientes.

El diseño de los personajes es criticado por la profesora Edythe McGovern que acusa a Simon de manipular a los personajes.¹ Su juicio se debe a que el autor no hace evolucionar gradualmente a todos sus personajes. La profesora no toma en consideración las características del género en el que Simon escribe, la transformación gradual de los personajes es más bien propio del drama que de la comedia. Los personajes no pueden tener una evolución gradual ni estar demasiado apegados a la realidad puesto que entonces perderían su carácter cómico. Lo cómico implica una suspensión de la afectividad que no le sería posible al público si estuviese demasiado comprometido emocionalmente con los personajes. Además, parte de la comicidad de la obra reside en lo repentino de los cambios.

En cuanto al protagonista central, la forma de vida de Alan es atractiva no sólo para el hermano menor sino también para el público, de allí que se esté dispuesto a aceptar el cambio en la personalidad de Buddy que es en consecuencia un personaje

¹ Edythe M. McGovern, Not-so-simple Neil Simon: A Critical Study (California: Perivale Press, 1978) p.25

verosímil. Él pasa por una metamorfosis que muchos quisieran realizar. ¿Cuál es ese cambio en realidad? Es preciso analizar el personaje de Alan para responder a la pregunta. La prosopografía del personaje indica que es un individuo bien parecido, lo que le facilita su tarea de seductor. Alan es ataviado según su papel de conquistador: Viste una corta chamarra de piel de cabra. La selección de la prenda revela cuán observador es Neil Simon; adviértase lo adecuada que resulta para un conquistador: En primer lugar, considérese el hecho de que es corta, es decir, termina en su cintura, por lo que permite que las damas admiren los glúteos del apuesto galán. En segundo lugar, la chamarra es italiana y de ello emana por prejuicio norteamericano el espíritu del "latin lover". Por último, es de piel de cabra, lo que significa que es extremadamente suave y tersa al tacto, condición sensual apropiada. Cuando no está a la caza de una mujer, Alan se desempeña bien como vendedor, salvo que pierde algunos contratos por ser informal, probablemente a causa de un mecanismo de defensa para intentar llamar la atención del padre, de quien se queja, en estos términos:

...admit it, Dad. You don't give me the same respect you give the night watchman.²

Sin embargo, Alan no conseguirá el respeto de su padre hasta que ambos maduren. Alan es astuto, sobre todo en su ocupación favorita, es decir, la seducción de jóvenes mediante engaños.

Alan no acepta compromisos conyugales porque en casa tiene un modelo matrimonial insatisfactorio. El padre es autoritario (intolerante) tanto en su relación conyugal como en la que establece con sus hijos. Alan sigue el patrón autoritario del padre a través de un impulso proselitista que persigue en el fondo no ser la excepción. Es así que se puede entender lo que Alan le

² Neil Simon, The Comedy of Neil Simon (New York: Random House, 1971)p.28

dice a Peggy: "We've got to have one last drink...".³ Oculto en el autoritarismo está su inseguridad. Alan no acepta ir al departamento de Peggy, lo cual podría explicarse por su inseguridad; aunque, también puede ser por lo que representa dicho lugar, según Jung:

"El arquetipo de la madre tiene como todo arquetipo, una cantidad casi imprevisible de aspectos. Citando sólo algunas formas típicas tenemos:...en sentido más estricto, como sitio de nacimiento o de engendramiento y en el sentido más estricto la matriz, toda forma hueca..."⁴

Él no va al departamento de Peggy puesto está seguro en el suyo ya que éste representa a su propia madre, lo cual revela su complejo de Edipo no resuelto. Además, si fuera al departamento de Peggy podría comprometerse y él no desea compromisos.

En cuanto al aspecto psicológico de Alan, es revelador el lenguaje que Simon le adjudica. Por ejemplo, Alan llama "honey" a Peggy (si se considera aisladamente, podría no revestir importancia alguna, sin embargo y por tratarse de un personaje de una obra que le tomó al autor tanta dedicación⁵ no puede considerarse un elemento gratuito) y tal calificativo delata su fijación en la etapa oral, lo que ayuda a respaldar la hipótesis del complejo de Edipo no resuelto. Además, Alan presenta diversos patrones conductuales que sumados confirman lo anterior: Alan es más que un bebedor social, siempre busca excusas para beber, no espera ningún evento social: cuando llega con Peggy del centro vacacional, dice que desea beber para "Cerrar con Broche de oro"⁶

³ Neil Simon, Op.cit., p.13

⁴ C.C.Jung, Arquetipos e Inconsciente Colectivo. (Barcelona:Ed. Paidós,1991) p.74

⁵ "...Come Blow your Horn, my first effort (it took three years to write and twenty complete new versions),.." (Neil Simon, "Notes from the Playwright" en Edythe M. McGovern, Op.cit., p.9

⁶ Neil Simon, Op.cit. p.13

su fin de semana. (El alcoholismo es una forma de escapismo e indudablemente una característica sobre la que Simon llama la atención a través de repetición). Cuando llega el hermano de Alan, también es motivo para beber y cuando habla la madre de Alan, surge nuevamente la necesidad de ingerir alcohol. Además, posee el hábito de morder a Peggy, con frecuencia, según revela la propia Peggy:

- why do you always do that?
- Do what?
- Bite me on the neck ⁷

La reflexión sobre tal conducta, aunado al uso constante de de la palabra "honey" para calificar a su objeto sexual que es Peggy, fundamenta la aseveración de que Simon sitúa al personaje detenido en la etapa oral y que subraya su inmadurez. El juicio anterior podría rechazarse alegando que la palabra "honey" es un apelativo familiar común; de cualquier manera, habría que meditar en por qué es usual y ello probablemente revelaría un patrón cultural puritano que delata un énfasis particular en las satisfacciones de tipo oral; tal énfasis indica una fijación en tal etapa y por ende un rechazo a la evolución sexual. Alan repite este patrón puritano porque además de ser un factor cultural, responde a su propia realidad individual; como ya quedó establecido. Ahora bien, si se reconoce que Alan está detenido en la etapa oral, el paso siguiente es observar su conducta en relación a la madre, para detectar si supera el complejo de Edipo, en cierta medida.

Alan le pregunta a Buddy cómo ha reaccionado su madre ante su huida y reflexionan sobre el interés de la madre por la paz familiar y la limpieza. Respecto a la simbología de una habitación, Freud dice:

⁷ Neil Simon., Op.cit. p. 14

...las habitaciones son símbolo de la mujer y sus accesos significan las aberturas del cuerpo humano."⁸

Más aún, si se considera al departamento también como un símbolo sexual según la interpretación de Jung,⁹ el afán exagerado de mantenerlo limpio sería evidencia de represión sexual, el "living-room" no está abierto al público. Al cuarto que se supone de convivencia social -la sala- Alan le llama "El Museo de Muebles Caros". En muchos hogares de clase media alta, los niños son considerados personas *non gratas* en las salas de sus casas, bajo el argumento de que hay muebles caros, figurillas de porcelana fácilmente rompibles, etc. En el caso en cuestión, la madre de Alan le prohibió entrar a la sala desde que dejó en un cenicero una colilla que constituye un símbolo fálico y que es inadmisibles en un ambiente de represión e intolerancia sexual ("agudas armas, y objetos alargados y rígidos tales como troncos de árbol o bastones, representan los genitales masculinos"¹⁰). Alan resiente la actitud de su madre respecto a la sala y se refiere a ella como la restauradora del museo de muebles caros, es decir, la que perpetúa la represión.

Luego del disgusto del padre por el abandono del hogar del hijo menor, Mamá Baker le pide a Alan que se vaya a dormir a su departamento -para acompañarla- a lo que él accede; el hecho de que él acepte sugiere un reconocimiento tácito del complejo de Edipo (un paso adelante en su maduración). Por otra parte, Alan no desea comprometerse con la joven Connie, porque ella es especial, con ella no realiza el acto sexual y esto la asemeja a la madre, las dos son buenas desde esta perspectiva. Hacia el final de la obra, Alan le pide a Connie que se case con él, lo que muestra que ya ha hecho consciente su complejo de Edipo, supuesto que el

⁸Sigmund Freud, La interpretación de los sueños (México: Alianza Editorial Mexicana, 1998) p. 61

⁹ C.G.Jung, Op. cit., p.74

¹⁰Sigmund Freud,Op.cit., p. 61

hecho de casarse es cesar la búsqueda infructuosa de la propia madre.

En cuanto a los deseos reprimidos de Alan, él incurre en varios *lapsus linguae* al llamar Connie a Peggy, lo que indica su deseo reprimido de satisfacer su libido en Connie. Alan califica a su estancia (actividad sexual) de cuatro días con Peggy, al decir:

"Yeah it was fun";¹¹ lo cual muestra su inmadurez y superficialidad. Alan tiene la convicción de que su noción hedonista de las mujeres es correcta y digna de compartirse, él dice que su antiguo sueño y el de Buddy se va a cumplir, puesto que se van a repartir las mujeres del lado Este y Oeste de Nueva York.¹² Lo antes dicho demuestra que Alan contempla la relación monogámica de sus padres como insatisfactoria. Además, mientras no resuelve su complejo de Edipo, busca en muchas mujeres a la madre que no puede poseer y cuyo deseo no admite.

En cuanto a la relación de Alan con el padre, tampoco es satisfactoria, según se deduce de las líneas, a continuación:

...from me says he, he expects nothing, so that's what I give him... We don't talk, we have heart to heart threatening.¹³

De la cita se percibe el rencor acumulado por el menosprecio de un padre hacia su hijo y demuestra la incomunicación que existe entre ambos por la intolerancia del padre. Para su padre, Alan es inaceptable por su condición de soltería a los 33 años; de lo que se trasluce una visión puritana maniqueísta: el hombre sólo puede ser bueno si evoluciona dentro del matrimonio.

Por otra parte, se ha afirmado que Alan es el típico "Don Juan". Si se reflexiona respecto a los "Don Juanes", se concluirá que se comportan de un modo tan peculiar que en ocasiones reflejan actitudes homosexuales o cuando menos bisexuales. El

¹¹ Neil Simon, *Op.cit.*, p.14

¹² Neil Simon, *Op.cit.*, p.22

¹³ Neil Simon, *Op.cit.*, p.18

afán mismo de ir de una mujer a otra, como si obsesivamente buscasen demostrarse a sí mismos una virilidad dudosa. Alan refleja una tendencia homosexual inconsciente en diversas ocasiones, por ejemplo, le dice a Buddy que lo besaría si no fuera porque tiene veinte años.¹⁴ Además, el uso que Alan hace de la palabra "honey" sugiere algo fuera de lo normal: su empleo se asocia más bien a una forma de trato de mujer a mujer, entre cónyuges o al dirigirse a un niño.¹⁵

Harry Baker y mamá Baker, los padres de Alan son protagonistas en su proceso de maduración; respecto de Alan, son personajes secundarios puesto que coadyuvan a caracterizarlo como un hijo inmaduro e irresponsable que no ha podido cambiar, debido -en parte- a la actitud de sus padres, uno por autoritario y la otra por su total sumisión al padre. Los Baker tratan a sus hijos como si aún fuesen jovencitos, lo que revela inmadurez de su parte. La razón de este patrón de conducta es que los padres rechazan su propia evolución, debido a que no aceptan el arribo a la vejez.

En términos de psicología organizacional, Papá Baker es un líder directivo y punitivo: a Buddy, por ejemplo, no sólo le descuenta dinero de su salario, cada vez que llega tarde al trabajo, sino que en casa le ordena a la madre reducirle la ración alimenticia. Etopéyicamente, Buddy lo describe como un hombre terco, chapado a la antigua, aunque bien intencionado;¹⁶ imparte a sus hijos una educación castrense y "castrante": Es castrense por lo rígido y porque a semejanza de lo que el general romano Escipión hacía con sus subordinados en el Sitio de Numancia, Papá Baker hace que sus hijos tomen el desayuno o la cena de pie, lo que lo delata como una personalidad neurótica, perfeccionista que

¹⁴ Neil Simon, *Op.cit.*, p.20

¹⁵ "Los efectos del complejo materno son diversos según se trate del hijo o de la hija. Efectos típicos sobre el hijo son la homosexualidad y el donjuanismo.(C.G. Jung, *Op.cit.*, p.78)

¹⁶ Neil Simon, *Op.cit.*, p.20

teme que sus hijos suban de peso, temor que ya es un paradigma (patrón cultural) en el pueblo norteamericano y sintomático de la superficialidad de sus preocupaciones. Además, se dice que es "castrante" porque las imposiciones que aplica a sus hijos se relacionan con la supresión de elecciones propias de la virilidad, como la de elegir compañía del sexo opuesto, lo cual implica una disminución de la condición varonil; por ejemplo, a Buddy lo obliga a soportar una compañía femenina desagradable, precisamente el día de su cumpleaños. Harry Baker presenta una neurosis de carácter¹⁷ que depende principalmente de fracasos en la búsqueda de satisfacciones sexuales.¹⁸ Lo anterior se supone porque él no tolera el libre ejercicio del líbido a su hijo, puesto que ya lo desea ver casado. Probablemente, esto es así porque él se ha reprimido a sí mismo.

Mamá Baker es una "hija" más de Harry y la prueba es que ella sigue el ejemplo de Alan y Buddy, abandona a Harry para irse al departamento de Alan. El autor la presenta como una mujer que se encuentra a fines de sus años cincuenta, supersticiosa y aferrada a los paradigmas del viejo mundo. Es un personaje masoquista que encuentra en las preocupaciones la razón de su existencia. Es una mujer histérica cuyo fin en la vida es obedecer al marido. Sin embargo, la conducta de sus hijos y el comportamiento exagerado del marido la hacen cambiar, inicia como un personaje superyoico cuya conciencia moral es intolerante y termina en una situación de equilibrio yoico. No es un personaje acartonado pero tampoco llega a tener toda la gama de virtudes y defectos de un carácter. Mamá Baker es verosímil por la coherencia y consistencia de sus acciones. Se puede afirmar que es un personaje redondo aunque su evolución no es del todo gradual.

El análisis de los personajes deja muy en claro la brillante

¹⁷ Pierre Fedina, Diccionario de Psicología (México: CCH UNAM, s/d) p. 127

¹⁸ Ibid., p.120

labor que desarrolla Simon en cuanto a su construcción. No es una comedia de personajes planos; son personajes redondos, en los que se observa coherencia interna y externa que en todo momento aseguran la credibilidad. Los personajes y sus experiencias son fácilmente empatizables, debido a lo común del tipo de conflicto que plantea cada uno. Los personajes de Come Blow your Horn evolucionan a lo largo de la obra hacia su nivel adecuado de madurez y todos los principales la alcanzan. Es indudable que para Simon la maduración es el proceso familiar principal.

Mientras que el tema de Come Blow your Horn es la maduración y lo expresa el autor a través de una familia; el tema de Barefoot in the Park es la intolerancia conyugal y el escritor lo proyecta mediante los conflictos de una pareja. La evolución del análisis de Simon es más bien un cambio de perspectiva, estudia al ser humano antes y después de casarse: primero los hermanos Baker, ahora los Bratter.

Paul y Corie Bratter son una pareja de recién casados. Paul Bratter es protagonista en su lucha por adaptarse a su pareja hasta que lo consigue. Él es el típico universitario que se inicia en su profesión y entra al conflicto que representa establecer un equilibrio entre la vida profesional y la familiar; este problema es compartido por muchas de las personas que asisten a las obras de teatro, de allí que la obra de Simon obtuviese una respuesta tan favorable del público. Paul revela una personalidad compulsiva: se preocupa de las reglas, el orden y los detalles, recuérdese por ejemplo su extraño hábito de colocar las corbatas siempre entre las páginas del diccionario. Paul es tan formal que Corie, su esposa, pensaba que él dormía con todo y corbata. Él rehuye los vínculos personales, se mantiene al margen de los demás; y a menudo expresa puntos de vista negativos: nada le parece bien respecto al departamento que su esposa eligió, sin duda es intolerante. La compulsión de Paul por la limpieza es tan evidente que su suegra llega a una reunión con sus consuegros,

con la única preocupación de lucir limpia, suponiendo que la obsesión de su yerno le fue heredada por sus padres. Esta fijación es obsesiva en Simon, lo que revela una característica personal inconsciente, recuérdese a mamá Baker y luego a Felix en The Odd couple.

The Odd Couple.

La obsesión por la limpieza (intolerancia hacia los hábitos de limpieza de los demás) puede indicar una fijación en la etapa anal. De ser así en el caso de Paul, su personalidad se explicaría por formación reactiva. Así, es posible entender su orden, obstinación y una tacañería sugerida por la conducta de Corie quien frecuentemente le pregunta cuánto debe gastar. La inmadurez sexual de Paul se traduce en actitudes extremas, pasa de la constante actividad sexual en el Hotel Plaza, a la inactividad amorosa. La actitud de Paul consigo mismo es represiva y lo proyecta sobre Corie, de allí las constantes quejas de ella. Una prueba de la conducta anormalmente autorepresiva de Paul es que al disminuir de fuerza el superyo -con ayuda del alcohol- , Paul desborda toda su agresión reprimida (intolerancia) en una anciana, a quien golpea, según él mismo confiesa.¹⁹

Paul ama a Corie y esto lo impulsa a buscar la manera de acercarse a ella y lo logra, una vez que ha vencido la represión. Paul aprende mediante un proceso que parte de la sensibilización frente a la naturaleza (caminar descalzo por el parque) y la sumisión ante quien ya se ha superado (Paul se somete a Corie, aunque ésta declina en su favor). Paul es un personaje coherente, consistente y por tanto verosímil. Sus parlamentos corresponden a su psicología y su desarrollo es lógico. Finalmente, Corie se adapta a su nueva vida.

¹⁹ Neil Simon, Op.cit., p. 176

Corie es la conciencia de Paul , en la misma medida en la que Connie (Come Blow your Horn) lo es de Alan. La elección de los nombres de los personajes no son resultado de una mera coincidencia sino de un acto deliberado del autor para señalar por similitud fonética que dichos personajes representan la conciencia (superyo). Connie es la conciencia de su novio porque frena su actitud escapista, lo obliga a enfrentarse a sí mismo y tomar decisiones. Corie en Barefoot in the Park confronta a Paul al criticarlo por ser un "observador" en la vida en lugar de ser un "realizador".

En relación a Paul, Corie es protagónica puesto que le ayuda a vencer su inflexibilidad o intolerancia ante el cambio . Ella es insegura en sus elecciones y frecuentemente solicita retroalimentación tanto de su madre como de su marido. Responde a las características de una personalidad neurótica²⁰ que se percibe a través de su hipersensibilidad a los comentarios de la madre respecto a su departamento. Corie se siente frustrada por el cambio en la relación amorosa con su marido. Corie es protagonista en su batalla por establecer un equilibrio entre la imagen ideal que se había formado del matrimonio y la realidad.

La necesidad afectiva que muestra Corie, a través de sus acciones, la hace vulnerable a los halagos de Victor Delasco. Simon construye al personaje de tal manera que a través de sus acciones revela un deseo inconsciente de recibir una consideración especial, como suele ocurrirle a los demás neuróticos, según se afirma en seguida:

En la mayoría de los casos, no se dan cuenta de estos insaciables anhelos, pero los traducen en la sensibilidad con que reaccionan al no obtener la ansiada atención. Así por ejemplo pueden sentirse heridos por el mero hecho de que

²⁰ "Uno de los rasgos predominantes de los neuróticos de nuestro tiempo es su excesiva dependencia de la aprobación o del cariño del prójimo" (en:Karen Horney, La personalidad neurótica de nuestro tiempo (México: Origen/Planeta, 1986))p. 25

alguien no acepte sus invitaciones o deje pasar algún tiempo sin hablarles por teléfono.²¹

Corie se va precisamente a los extremos neuróticos, según se comprueba a continuación:

Corie: ...did you miss me?

Paul: No.

Corie: (Gets off his lap and sits on the couch) why not?

Paul: Because you called me eight times...I don't speak to you that much when I'm home

Corie: Oh, you're grouchy. I want a divorce.²²

Es evidente la actitud neurótica e infantil de Corie que su inconsciente delata en su tendencia escapista, al bromear con la idea del divorcio desde el inicio de su vida matrimonial en el primer acto.²³

Ella es el personaje principal en la medida en que las acciones de los demás personajes están determinados por lo que ella hace. Evoluciona de una personalidad elloica a una yoica: parte de la impulsividad y llega a la sensatez. Su construcción es coherente y sus acciones son consistentes de acuerdo a su evolución.

Ethel es la madre de Corie y es su antagonista, puesto que la manera como reprueba la conducta de su hija dificulta su evolución. La inseguridad de Corie se refleja en las preguntas que le hace a Paul y a su madre; además, sugieren que la conducta de la madre fue impositiva en su educación. Ethel evoluciona de un papel superyoico a uno yoico: su conducta ante Victor lo demuestra: primero tímida y luego segura. El diálogo que sostiene con los demás personajes refleja coherencia en su diseño y consistencia en su desarrollo. El personaje resulta engañoso debido a que parece representar a una mujer inofensiva, incluso ideal como madre, sin embargo, según avanza la obra demuestra que no es así. Ethel refleja a una mujer que ha reprimido sus

²¹ Karen Horney, *Op.cit.*, p. 25

²² Neil Simon, *Op.cit.*, p. 147

²³ Neil Simon, *Op.cit.*, p. 117

impulsos amorosos, al grado que la hija tiene que conseguirle candidato. Como madre es posesiva y sobreprotectora: no espera invitación para presentarse en el departamento de la hija. Proyecta su propia inseguridad sobre su hija y decide por ella para autoafirmarse, la prueba es que resiente que ella hubiese elegido el departamento sin consultarla. La sobreprotección se advierte en la urgencia por visitarla y en el exceso de regalos con los que la colma, a juzgar por la presencia del mensajero y por lo que dice Corie al abrir sus regalos:

...I'll bet you cleaned out Saks'gift department. I think I'm a regular stop on the delivery route now.²⁴

Al igual que Corie, Ethel busca la aceptación de los demás, por eso se muestra complaciente todo el tiempo. A diferencia de Corie, la mamá no es obstinada, ni se queja como Paul; Ethel es un personaje redondo y su actitud es más flexible que la de su yerno e hija. Logra modificar su actitud ante Victor y ante sí misma; lo que se percibe a través de su aceptación a salir con él, sin asustarse y porque considera la posibilidad de pintarse el cabello.

La imagen de Ethel como madre es superior a la madre de Come Blow your Horn, en cuanto a que no presiona tanto a su hija como en el caso de Mamá Baker respecto de sus hijos. En cuanto a la verosimilitud, ambos personajes convencen al espectador dado que diversas conductas suyas son fácilmente identificables y por ende empáticas por muchas madres.

Por último, Victor Delasco es un personaje redondo, al igual que los anteriores; cambia de una figura profundamente elloica a un personaje yoico. Al principio de la obra, Victor representa la vitalidad, la imaginación, la naturaleza que no se doblega ante la civilización. Al final de la obra, el personaje en cuestión se hace consciente de su realidad específica luego de un accidente que lo "despierta"-a manera de epifanía. Al igual que Alan en Come

²⁴ Neil Simon, Op.cit., p. 132

Blow your Horn Victor representa un modelo de conducta escapista que se sale de la norma y constituye una rebelión ante los valores establecidos: no paga la renta, halaga a Corie delante del marido, no trabaja, rodea su realidad de fantasía, etc. El retrato que hace el autor del personaje lo presenta como un hedonista de 58 años, conocido en el vecindario como "Barba Azul de la calle Cuarenta y ocho". La personalidad que le imprime Simon es histriónica, en el sentido psicológico; es decir, exhibicionista; de allí su forma atípica de vida y atuendo; expresa sus emociones exageradamente y como si fuese un chiquillo, asume una personalidad distinta para idealizar la realidad; encantador y amistoso; cautiva a Corie de inmediato. Es egocéntrico, pues no se da cuenta de los efectos adversos que su conducta tiene sobre algunos, por ejemplo el disgusto de Paul en el restaurant.

Victor se niega a aceptar su envejecimiento, como Papá Baker en Come Blow your Horn y al igual que él, termina por aceptarlo a partir de una acción culminante; a diferencia de Sam en "Visitor from Mamaroneck" Plaza Suite que rehúsa admitir su edad. Se trata sin duda de la intolerancia que delata el mito personal del autor: un íntimo rechazo de Simon al envejecimiento.

Más aún, Victor se complace en halagar la vanidad de cuanta mujer se le aproxima. Gusta de vivir intensamente cada momento, su lema bien podría ser "carpe diem". Le ocurre un accidente que le revela su capacidad física disminuida y una úlcera péptica. Esta eventualidad es el estímulo que provoca la toma de conciencia del personaje que asume su situación específica, madura; de la misma forma que Alan da un giro de 180° en su conducta en Come Blow your Horn y asume el papel de adulto maduro. Se podría pensar que se trata de un cambio inesperado; los cambios de conducta de Alan y de Victor son repentinos mas no inesperados ya que el desarrollo de la acción los justifica. Se trata de puntos de quiebre que son resultado de la tensión acumulada.

Una vez más se comprueba que la construcción de personajes en la obra de Simon, es producto de su aguda percepción psicológica.

Después de analizar la intolerancia en las relaciones familiares y de pareja, Simon aborda la interacción que ocurre entre dos amigos -del mismo sexo- que comparten departamento y quienes no logran habituarse a vivir juntos. El autor recorre los distintos tipos de relación que se establece entre los humanos y los representa en sus personajes para aplicar su visión analítica, siempre coherente, consistente; reveladora de su mito personal que encierra algunas características generacionales.

Los protagonistas de The Odd Couple son Oscar Madison y Felix Ungar; el antagonista de ambos, en un cierto sentido, es su propia renuencia al cambio; el primero proyecta a un alcohólico y el segundo refleja a un maniático de la limpieza. Oscar representa el impulso hedonista desbordado, mientras que Felix simboliza la represión; ésa es la diferencia que los opone. El eje que los hace girar alrededor de una situación humorística es la inversión simétrica de papeles. Lo que los hace cómicos al unirse es su condición de opuestos, según se puede colegir del pensamiento de Bergson:

La vida contemplada desde fuera, parece basarse en un simple mecanismo. Bastará examinar los caracteres opuestos y se obtendrá la fórmula abstracta y general de todos los procedimientos de comedia²⁵

Oscar es un personaje inflexible en sus malos hábitos y no soporta (intolerante) a un individuo que resulta ser su antítesis, probablemente porque el sentimiento de culpabilidad lo

²⁵Henri Bergson, La Risa (Madrid: Sarpe, 1990) p.90

abruma.²⁶ Oscar es un procrastinador habitual: por ejemplo, su refrigerador permanece descompuesto dos semanas sin que él haga nada al respecto; se atrasa en la pensión alimenticia que debe enviar a la esposa, etc.

Por otra parte, Oscar es ambivalente en su trato verbal con sus amigos; por ejemplo, a Murray le dice: "Beautiful, baby, beautiful",²⁷ a Roy le dice: "But you still love me, Roy, sweetie, right?".²⁸ Recuérdese que la misma ambivalencia se mostró en el personaje de Alan en Come Blow your Horn al dirigirse a su hermano, lo que señala una característica etopéyica que identifica a ambos personajes como reflejos del hermano de Neil Simon, lo que no es sorpresa porque él mismo declara el carácter autobiográfico de las obras. La ambivalencia de Oscar se torna en una clara desviación cuando le dice a Murray que le dirá a su mujer que deambula en Central Park, vestido de mujer.²⁹ Incluso si se supone que Murray verdaderamente lo hace como parte de su trabajo de policía, la burla sirve para que el autor simule una proyección inconsciente del deseo inconsciente de Oscar de vestirse como mujer (escapismo). Oscar juega a menudo en el terreno de la desviación sexual, por ejemplo, cuando persuade a Felix que se quede le dice: "I'm proposing to you. What do you want, a ring?"³⁰ Luego, expresa desprecio por su propia esposa al ofrecerle a Felix como alternativa de actividad hogareña que quite las iniciales de su mujer, bordadas en las toallas.

Ahora bien, el alcoholismo (escapismo) de Oscar y su dependencia de los demás para ordenar su vida, revelan que Simon lo ubica sexualmente en la etapa oral. Su resistencia al trabajo eficiente, obstinación, procrastinación y tendencia a olvidar sus compromisos, revelan una personalidad pasivo

²⁶ Neil Simon, Op.cit., p.257

²⁷ Neil Simon, Op.cit., p.222

²⁸ Neil Simon, Op.cit., p.226

²⁹ Neil Simon, Op.cit., p.222

³⁰ Neil Simon, Op.cit., p.248

agresiva. Oscar bebe, por ejemplo, en cuanto se entera del telegrama amenazador de Felix.³¹ Y en cuanto al carácter dependiente de Oscar, su departamento y finanzas son evidencia de su incapacidad para conducir su vida independientemente y de manera sensata. Oscar no evoluciona como personaje, cambia en forma repentina, al final de la obra. Aduértase en esto una constante en el manejo de los personajes de Simon: parecería que una de sus obsesiones es la importancia que algunos incidentes cruciales pueden tener en la vida del ser humano; hechos que transforman a la gente de manera intempestiva y radical. Sin embargo, aunque Simon prepara el cambio, esto es muy difícil de hacer creíble en literatura dramática, y no siempre lo consigue. La preocupación por la limpieza reflejada en el último parlamento de Oscar, no es del todo verosímil. Por lo demás, el personaje de Oscar convence por su construcción coherente y por su consistencia.

Ahora bien, la caracterización de Felix se inicia en forma hábil por medio de los comentarios que sus amigos hacen sobre él en la partida de poker al comienzo del primer acto. Las acciones de Felix muestran que no es confiable; tiene inclinaciones suicidas y poca tolerancia a la frustración; presenta algunas conductas limítrofes como limpiar su arma con el cañón en la boca.³² Es un sujeto exhibicionista egocéntrico, exigente y exagerado en la expresión de emociones. Felix no muestra inclinación hacia la actividad sexual, por lo que es probable que Simon lo haya concebido como una personalidad histriónica: demanda atención constante -en forma neurótica- a través de su extremada limpieza, lo que también revela un desarrollo sexual incompleto, con fijación anal en formación reactiva. Es un personaje egocéntrico y extremadamente exigente, intolerante; no escucha lo que Oscar le dice, desea que las cosas se hagan a su

³¹ Neil Simon, *Op.cit.*, p.230

³² Neil Simon, *Op.cit.*, p.230

modo y no participa. Felix es narcisista, por lo que no es extraño que durante una época no soportara ningún otro aroma que el de su propia loción y además obligase a su esposa a ponérselo.

Oscar no sólo practica la introspección,³³ debido a la soledad en la que está por el abandono familiar; sino que también es suficientemente perceptivo como para descubrir el narcisismo de Felix, según se comprueba en la cita:

Felix:...Oh boy do I hate me.

Oscar: You don't hate you. You love you. You think no one has problems like you.

Felix: Don't give me that analyst jazz...³⁴

El personaje de Felix muestra aquí la obstinación que caracteriza a los individuos cuya actitud revela fijación anal. Neil Simon caracteriza al personaje, implicando la fijación al hacer que el personaje diga que tuvo un entrenamiento de control de esfínteres prematuro:

Felix: ...I can't help it. I like things clean. Blame it on my mother. I was toilet-trained at five months old.³⁵

La cita sugiere una cierta burla de la teoría psicoanalítica por su énfasis en la infancia como etapa trascendental en el desarrollo de los individuos. Felix se delata como tacaño e intolerante y confirma su fijación en la etapa anal cuando dice que él obligaba a la esposa a llevar una libreta con todos sus gastos y que la reprendió por no haber anotado el costo de la libreta. Felix es un perfeccionista y por eso no extrañan los

³³ Neil Simon, *Op.cit.*, p.247

³⁴ Neil Simon, *Op.cit.*, p.246

³⁵ Neil Simon, *Op.cit.*, p.246

parlamentos siguientes: "...I always figure I'm in the wrong"³⁶ y "Why can't I do one lousy thing right?".³⁷ Felix revela un complejo de inferioridad y además, un cierto grado de introspección, al igual que Oscar. Todo perfeccionista es un **intolerante** que irremediablemente termina frustrado y **solitario** por razones obvias: no es posible hacerlo todo perfectamente y tampoco es factible encontrar a la compañía ideal. La ausencia de una inclinación por la actividad sexual se descubre en Felix por sus comentarios, acciones y actitudes; por ejemplo, cuando Oscar dice que extraña la compañía de una mujer, Felix dice que ni siquiera había pensado en ellas.³⁸ Además, después de que Oscar le sugiere a Gwendy que pueden mudarse a su departamento para que no tengan tanto calor, Felix se muestra cortante y rechaza la idea; él se comporta como un tímido adolescente que ignora lo que puede hacer.³⁹

Los personajes de The Odd Couple conservan coherencia y consistencia a lo largo de la obra, salvo Oscar al final de la obra, según se indicó líneas atrás. La diferencia más evidente en la caracterización de los personajes es que en esta obra el autor juega de manera evidente con la tipología psicológica. El tono que sugieren los personajes se aproxima por momentos a la farsa y esto ocurre con mayor frecuencia en ésta que en las obras anteriores. El ambiente de tensión que los personajes muestran, constituye una crítica implícita a la sociedad contemporánea que no contribuye a la felicidad de los individuos y sí los mantiene en estrés constante. Los personajes varones transmiten una visión misógina (**intolerante**) de la mujer pues la presentan como primitiva y demandante. Ésta es otra obsesión en las obras de Simon que se han mencionado hasta este punto.

³⁶ Neil Simon, Op.cit., p.260

³⁷ Neil Simon, Op.cit., p.261

³⁸ Neil Simon, Op.cit., p. 263

³⁹ Neil Simon, Op.cit., p. 275

El tema de la mujer exigente es una obsesión de Simon, lo cual revela que en su mito personal la mujer no ocupa un lugar favorable. Los dos personajes femeninos de The Star-spangled Girl confirman la desfavorable actitud del autor hacia la mujer; tanto la casera con sus exigencias como Sophie con su bajo coeficiente intelectual son pobres representantes del género femenino. Y si se reflexiona se verá que el autor contempla a los demás personajes femeninos de manera menos benevolente que a los masculinos. Por ejemplo, ningún personaje femenino es protagonista central.

Andy Hobart es el protagonista cuya lucha consiste en pregonar que la coexistencia pacífica entre las personas con distintos ideales es posible a través de un auténtico interés y respeto. En el ambiente de intolerancia que se vive en los sesenta, tal propósito es particularmente significativo.

Simon proporciona un retrato detallado de Andy Hobart por medio de acotaciones y acciones: es un periodista de veintiséis años, de mirada preocupada, alto y delgado, idealista, cargado de la energía de una generación enojada (intolerante) con el "establishment". Es un personaje que se muestra comprometido con un proyecto de crítica social. El nivel socioeconómico del que proviene es alto ya que su padre es negociante y se supone que fue capaz de pagar sus estudios universitarios. Andy está involucrado con su realidad social y se percibe a sí mismo como un conscientizador social que señala las partes de la sociedad que no funcionan. No obstante, la mayor parte de los artículos de la revista, los escribe su amigo Norman. Andy es más bien flemático; siempre reacciona con parsimonia ante las imprudencias de su amigo, incluso cuando lo agrade. Andy posee una personalidad yóica (en la que predomina el equilibrio): por ejemplo, su primer recurso ante la insistencia de Norman de abandonar su trabajo es la resistencia pacífica. Andy es un líder conciliador y esto se advierte en su intermediación entre Norman y Sophie. Andy es de cerebro divergente puesto que en lugar de seguir la línea de los

negocios de su padre, se decide por la publicación de una revista de protesta. Andy es protagonista en su lucha en contra de la **intolerancia** que implica la conducta belicista de los E.E.U.U. en Vietnam; su propósito lo canaliza a través de su revista antibélica. Su antagonista, en este sentido, es la propia sociedad norteamericana representada por Sophie que ejerce una influencia paralizante de las fuerzas críticas simbolizadas por Norman. Andy lucha por su ideal de señalar las áreas de conflicto de la decadente sociedad norteamericana. Andy es un personaje secundario, ya que ayuda a caracterizar a los demás personajes; e instrumental en la medida en la que mantiene a Norman y a Sophie, más o menos bajo su control. Andy es un personaje plano, aunque tiene un cambio repentino hacia el final, como todos los personajes simonianos; mas no una evolución. A pesar de que la caracterización de Andy es muy limitada, se deducen al menos virtudes y defectos como la astucia, la constancia y la paciencia; en suma, es un personaje plano mas no "acartonado". La sumisión de Andy ante la casera, muestra la pérdida del principio moral básico que impide la justificación de los medios en aras de un fin.

Norman Cornell, por su parte, es el cerebro detrás de la revista, tiene 26 años; sin embargo, cuando no está escribiendo se comporta como adolescente: este tipo de conducta es una característica generacional. Norman ocupó el segundo lugar de su generación en la universidad, mientras que Andy obtuvo el primero. Emocionalmente, Norman es inmaduro y una prueba de ello es que se deja llevar por el entusiasmo que le inspira Sophie. Ella lo reprime y él emplea el desplazamiento como mecanismo de defensa; es decir, mueve su interés de las zonas erógenas principales a las secundarias, específicamente al lóbulo de la oreja: Norman no resiste el impulso erótico y muerde a Sophie en el lóbulo. Norman es un personaje cuyas acciones revelan una personalidad elloica, sin embargo, sus repetidos fracasos por agradar a Sophie podrían ser evidencia de un superyo oculto y

dictatorial. Él es obstinado, puesto que a pesar del rechazo sistemático de que es objeto, insiste en congraciarse -inútilmente- con Sophie. Norman no ha visto a su madre en tres años, lo que revela un evidente signo de conflicto y que podría ser el factor que influye en el fracaso sistemático por agradar a Sophie, es decir, busca a una madre que no desea encontrar.

La personalidad de Norman es histriónica (caracterizada por ser exhibicionista, expresión exagerada de emociones, amigable, exigente y egocéntrico); al igual que Felix en The Odd Couple y Victor Delasco en Barefoot in the Park; parece una obsesión que apunta hacia una posible característica en la personalidad del autor. El exhibicionismo de Norman queda de manifiesto cuando después de grabar la voz de Sophie, grita en la ventana, enciende la grabadora y aumenta el volumen, para que todos escuchen que Sophie ha dicho su nombre y lo ha tomado en cuenta. Su expresión exagerada de emociones es patente en el acto de pintar el nombre de Sophie en los escalones. Norman es amigable y la asociación con su excompañero de escuela lo demuestra. Norman es una personalidad dependiente y por lo tanto exigente. Por último, su egocentrismo se advierte en la intolerancia que demuestra hacia el rechazo, lo cual se hace evidente a través de su insistencia de seducir a una mujer que lo repele constantemente y el hecho mismo de olvidarse totalmente de la revista.

Norman es protagonista y su lucha es la misma que la de Andy, sin embargo, él cae ante la atracción irresistible de Sophie, a la que jamás conquista. Al final de la obra, Norman está dispuesto a cambiar roles con Andy, por lo que acepta salir con la impositiva casera, la Sra. Mackinee. Adviértase el cuidado del autor al elegir los nombres de sus personajes, un nombre escocés para una persona tan dominante es adecuado pues concuerda con el prejuicio que se tiene respecto de los oriundos de Escocia, como personas violentas, primitivas y dominantes. El nombre de Norman es paradójico puesto que él no se apega a las normas. And=y es

la conjunción que finalmente logra. El nombre de ella es sensual debido al apoyo labiodental que se requiere al decir la "ph" que suena como "f". Alrededor de Norman gira la mayor parte de las acciones por lo que se le identifica como principal.

En una interpretación denotativa de la obra que sostenga como tema la atracción física y como premisa la superioridad de ésta sobre los ideales de una persona, la antagonista de Norman sería Sophie, puesto que se opone a su deseo de poseerla. En cuanto a su evolución, Norman es un personaje plano que tiene un cambio repentino, mas no evoluciona. Sin embargo, muestra las virtudes y defectos de un caracter, por ejemplo, es confiado, noble, no es rencoroso; aunque por otra parte, es obstinado, regresivo, torpe, exhibicionista y muy exagerado.

En relación al personaje femenino principal, Sophie Rauschmeyer es una encantadora joven rubia, arquetipo de la chica norteamericana, físicamente hablando, su fuerte brazada al nadar y su posición erguida al montar compensan su incapacidad ante algunos problemas intelectuales, según apunta el retrato que de ella se hace en la acotación que introduce al personaje. Su acento de Arkansas no mejora su imagen, intelectualmente hablando. La nota agrega que lo mejor de todo es que huele bien.⁴⁰ La descripción del personaje por medio de tal acotación lo hace aparecer caricaturesco. A través de Sophie, Simon parece burlarse de la ultraderecha norteamericana, es decir, la describe como fuerte, bonita aunque tonta y capaz de venderse al mejor postor.

Andy representa a una izquierda crítica, a la que los conservadores definen como antinorteamericana; según el propio Andy califica a su revista, sin duda a partir de la crítica frecuente que se hace a cualquier publicación que censure al gobierno.

⁴⁰ Neil Simon, *Op.cit.*, p. 312

Andy: ...I don't think the average San Francisco house wife is ready for a politically controversial magazine that is definitely anti-American...⁴¹

Así que por supuesto, Andy trata a Sophie con indiferencia e incluso desprecio. Semejante actitud hiere su orgullo propio y la lleva a sentirse cautivada por él. Nuevamente, Simon recurre a un efecto barroco de espejo: Sophie se enamora de alguien que la trata mal, a semejanza de Norman. En Come Blow your Horn el hermano de Alan lo imita y luego Alan imita al padre. En The Odd Couple, Oscar imita a Felix -al final de la obra- en su compulsión por la limpieza. En Barefoot in the Park Paul logra su transformación por medio de su sensibilización frente a la naturaleza, caminando descalzo en el parque; así, adquiere la sensibilidad que su esposa y Victor tienen frente a los elementos naturales. Es claro ahora que las obras de Simon delatan su obsesión por la repetición de los patrones conductuales. Parecería que en su mito personal está el superyo que inconscientemente le indica el seguimiento de los patrones conductuales de los demás como condición de armonía.

El temperamento de Sophie es colérico (intolerante), incluso pierde el cabello por los corajes debidos a las imprudencias de Norman. La máxima ambición de Sophie es el poder de la fama, conseguir una medalla olímpica para su país. Su máxima frustración es haber perdido ante una egipcia en juegos olímpicos. Su nivel socioeconómico debe ser clase media baja ya que es capaz de trabajar al lado de alguien a quien no soporta, siempre y cuando le paguen bien. Sophie Rauschmeyer constituye una crítica al olimpismo norteamericano que se preocupa por el entrenamiento físico óptimo y descuida la preparación intelectual y profesional de su atletas. Sophie es casi inútil: no sabe escribir a máquina ni archivar, sólo sabe localizar

⁴¹Neil Simon, Op.cit., p. 308

palabras en el diccionario y deletrearlas. El texto implica una crítica a la ultraderecha simbolizada por Sophie, pues a través de la única habilidad de Sophie sugiere que la ultraderecha es verborreica casi inútil y por tanto demagógica.

Se dice que Sophie es un personaje secundario porque ayuda a caracterizar al principal que es Norman. El temperamento sanguíneo de Norman aflora a partir de su presencia. Sophie es un personaje que se modifica repentinamente y un tanto incoherentemente, en cuanto a la lógica interna de su construcción. Es un estereotipo en la medida en la que presenta en forma exagerada las características de una deportista.

Ahora bien, es necesario preguntarse si los personajes de Come Blow your Horn, Barefoot in the Park y The Odd Couple son instrumentales en una crítica de la sociedad norteamericana, la respuesta es que sí, en tanto se muestran inconformes con su realidad particular y hacen algo por cambiarla: Alan, Buddy y Mamá Baker se van del hogar paterno; Paul y Ethel rompen el patrón conductual que los regía; Oscar y Felix intentan vivir juntos luego de padecer la separación de sus familias, aunque fracasan; el hecho mismo de que fracasen sugiere una sociedad en crisis, ya que los individuos son producto y reflejo de ésta.

El valor artístico y por ende literario que tienen los personajes es que su caracterización psicológica es una objetivación eficaz de la subjetividad de Simon, en tanto sus obras son metáforas obsesivas del autor y reflejan su situación personal: En ninguna de las obras hasta ahora mencionadas hay un matrimonio estable. Esta es una idea obsesiva en el autor debido a que su padre abandonó a su madre, varias veces.

La obra cuyos personajes se analizarán en seguida, es Plaza Suite y ésta aborda, precisamente, la crisis matrimonial como tema central y sus personajes son los instrumentos de una crítica, por alusión, a una sociedad que en su unidad más pequeña no es capaz de mantener la armonía. El hecho de que se trate de una trilogía induce al espectador a la comparación, la reflexión y

por último a la generalización; lo que justifica el juicio de una intencionalidad crítica tácita del autor.

La primera de las tres comedias que componen la trilogía se llama "Visitor from Mamaroneck": Karen Nash es la protagonista, una mujer de 48 años, agradable y tranquila que no se ha preocupado por atenuar el paso del tiempo en su fisonomía, ni ha cuidado su figura, según informa el autor en el retrato de la acotación respectiva. Ella se da cuenta que su matrimonio se está desmoronando, el personaje parece desplazar la angustia hacia su entorno de manera casi paranoide: Karen habla de muchos edificios viejos que están demoliendo y en relación a "Central Park" dice:

Central Park comes down in five years... No one knows for sure... But it's definitely coming down.⁴²

Karen parece obsesionada debido a la angustia que le produce el estado que guarda su matrimonio, de allí que emplee el desplazamiento como defensa psicológica. De la misma manera, su sobrepeso es resultado de un mecanismo de defensa. Karen es una mujer solitaria que se autogratifica proporcionándose alimentos en exceso para contrarrestar la falta de afecto de su marido. El desarrollo sexual que proyecta el personaje es incompleto y por su forma de ser revela una fijación en la etapa oral, de allí su tendencia a la autogratificación por gula y sus características etopéyicas como el optimismo, la ingenuidad y la dependencia. Se recordará que entre los personajes hasta aquí analizados, Alan Baker de Come Blow your Horn, Victor Delasco de Barefoot in the Park, Oscar de The Odd Couple y Norman de The Star-spangled Girl comparten con Karen (Plaza Suite: "Visitors from Mamaroneck") el mismo tipo de fijación; asimismo, todos estos personajes presentan una personalidad elloica; además,

⁴² Neil Simon, Op.cit., p. 498-499

todos son personajes principales, por lo que se puede inferir una metáfora obsesiva del autor que agrega una característica más al mito personal del comediógrafo. Simon parece proyectarse como una gente introvertida y solitaria que desea abrirse al mundo exterior y gozarlo sin restricción. La afirmación anterior se comprueba en las propias palabras del autor:

Until recently I have not really participated in life very much. I think I'm slowly beginning to do it more. I found that this summer, for the first time in my life, I've outspoken in certain areas at social gatherings...⁴³

Ahora bien, en comparación con los personajes analizados párrafos atrás, Karen es la más ingenua según se deduce de su patético plan de rescate matrimonial que parte de su debilidad y no de una fortaleza; es decir, ella confía en avivar las cenizas de un atractivo físico que ya no existe, según la prosopografía que el autor confecciona. Karen intenta servir de conciencia de su esposo, mas no lo consigue; por más que insiste en que él acepte que ha envejecido, para él es intolerable admitirlo. Ella es un personaje que muestra dependencia absoluta del marido: hace todo lo posible para que el marido asuma la responsabilidad de todo. Ella no le exige nada para no dañar sus relaciones. Además, Karen no es confiable: desiste rápidamente en su intento por seguir una dieta. Ella posee una personalidad esquizofreniforme: si se juzga por una cierta pérdida de la distinción entre su personalidad y la ajena, según se infiere en el parlamento que ella se dirige a sí misma, en segunda persona: "You are definitely some old lady."⁴⁴ Y luego, "You had to wear galoshes today, right?"⁴⁵ Más aun, ella se autocensura y muestra por tanto un complejo de

⁴³ Richard Meryman. "When the funniest writer in America tried to be serious" *Life*, 7 de mayo de 1971, p. 78

⁴⁴ Neil Simon, *Op.cit.*, p. 500

⁴⁵ Neil Simon, *Op.cit.*, p. 501

inferioridad que revela al calificarse de anciana y al mostrar su insatisfacción cuando se ve ante el espejo. Karen es un personaje aparentemente plano; sin embargo, es indudable que hay una evolución en el personaje, puesto que ella se atreve a confrontar al marido con sus propios actos de infidelidad, luego de haberse mostrado poco asertiva; además, confiesa su soledad. Karen evoluciona de la esposa sumisa a la de una cónyuge capaz de encarar el problema de la infidelidad frontalmente. Su conducta ecuánime y aparentemente despreocupada la ubica dentro del temperamento flemático y la manera conciliadora como trata al marido revela un predominio del yo en su personalidad.

El esposo de Karen -Sam Nash- es un personaje cuya prosopografía lo presenta como un individuo de cincuenta años de edad, físicamente en forma e impecablemente pulcro. Viste un traje de buen corte, aunque un poco juvenil. Su portafolio con la firma del diseñador, revela una preocupación especial por no descuidar ningún detalle de su presentación. La personalidad de Sam es histriónica según revela su comportamiento exhibicionista, exigente, egocéntrico y sexualmente no muy activo. Este tipo de personalidad es obsesivo en Simon y sin duda forma parte de su su propia imagen en su mito personal. Por la manera en como se obsesiona en salir con la secretaria parece un individuo elloico. Su forma de vestir revela no sólo a alguien que no desea envejecer sino también el deseo exhibicionista de mostrarse joven. Es demasiado exigente con su esposa pues le pide incluso mentir para satisfacer su manera de ser. Además, se dice que es egocéntrico porque sus decisiones no toman en cuenta ni a su esposa ni a su secretaria, él se preocupa sólo por sí mismo. Él es el típico ególatra que se mira varias veces al espejo. Sin embargo, la escena de celos que le hace a la esposa lo presenta como inseguro y colérico.

A diferencia de Karen cuyo desarrollo la mostró como un personaje redondo, su esposo es plano e intolerante, lo que

sirve para caracterizarlo como inflexible. Si se acepta que el tema es el adulterio, entonces se estará de acuerdo que ella es la protagonista, en tanto lucha por alejar al marido de las relaciones extramatrimoniales. El personaje antagonista es el marido que prefiere la compañía de jóvenes, pues se niega aceptar su envejecimiento. Irónicamente, ella misma es un personaje antagónico, puesto que el descuido de su apariencia física favorece la conducta del marido. Jean McCormack es la joven secretaria de Sam cuya compañía él prefiere en lugar de la de su esposa; tiene 28 años, está divorciada y Simon la presenta apenas como una silueta, su característica más notable es una actitud cínica ante el divorcio.⁴⁶ La caracterización de los personajes de "Visitor from Mamaroneck" es acertada porque son verosímiles en sus parlamentos y acciones, coherentes en su prosopografía y etopeya; además, son consistentes a lo largo de la obra. El diseño psicológico de los personajes es adecuado a la trama.

La siguiente obra de la trilogía, "Visitor from Hollywood", también aborda el tema del adulterio. Jesse, el adúltero, es un productor de cine cuyos fracasos matrimoniales sugieren una incapacidad personal de establecer una relación sana con las mujeres. A través de los parlamentos citados a continuación, Simon sugiere la existencia de un complejo de Edipo no resuelto, revelado así:

Muriel: What about your mother?

Jesse: She's the worst one.⁴⁷

Jesse tampoco establece amistad con personas de su mismo sexo, lo que hace sospechar de cierta intolerancia. Sus parlamentos sugieren que es cínico, egoísta, egocéntrico, y ególatra; a semejanza de Sam, en Visitors from Mamaroneck.

⁴⁶ Neil Simon, *Op.cit.*, p. 522

⁴⁷ Neil Simon, *Op.cit.*, p.548

Etopéyicamente, Simon hace aparecer a Jesse como cínico, según se advierte:

**Muriel: Do you always blithely go ahead and do
whatever you want to?**

Jesse: If I can get away with it.⁴⁸

Además de cínico, Jesse aparece como egoísta porque frente a Muriel sólo piensa en reafirmar una virilidad disminuida por la conducta infiel de sus esposas. La egolatría de Jesse se sugiere a través de las dos ocasiones en que se mira al espejo y resulta evidente en sus parlamentos, en los que apenas deja de hablar de sí mismo. La historia de su éxito como productor, en la que no le otorga crédito alguno a nadie, revela un egocentrismo que se constata en sus historias respecto a sus fracasos matrimoniales, en las que tampoco dice nada de sus errores. Por otra parte, hay una sugerencia de homosexualidad en Jesse a través de la idolatría que profesa hacia Humphrey Bogart, cuya casa y películas compró, amén de la aversión que expresa por su madre, según quedó antes demostrado. Jesse tiene una personalidad histriónica, según se deduce de su exhibicionismo; expresión exagerada de emociones; encanto y carácter amistoso; así como por su exigencia y egocentrismo; además de una actividad sexual dudosa, a juzgar por la infidelidad de sus esposas.

El exhibicionismo de Jesse se advierte en su manera de vestir: por sus pantalones entallados; los zapatos importados, generalmente de la Casa Gucci y -además- muy lustrados. Jesse exagera la expresión de sus emociones cuando cuenta su historia; recuerda a Felix en The Odd Couple y la narración sobre su familia. En ambos casos se trata de un franco exhibicionismo. La diferencia estriba en la intención: En el caso de Jesse se trata de un deliberado esfuerzo de manipulación emocional de su

⁴⁸Neil Simon, *Op.cit.*, p.546

excompañera de escuela para seducirla; en cambio, en el caso de Felix es un caso crónico de exhibicionismo y autocompasión. Simon plantea ambos casos con igual claridad. Indudablemente, Jesse tiene encanto hacia las mujeres y es amistoso, mas no amigüero; es decir, es abierto a la plática con mucha gente, mas no traba amistad con nadie. Se afirma que el personaje es exigente y esto se demuestra al observar su conducta al interactuar con Muriel. No hay evolución alguna en Jesse, por lo que no cabe duda alguna de que es un personaje plano. En cuanto a los cuatro aspectos de análisis aristotélico de los personajes, Jesse se observa como coherente pues tiene una línea definida de conducta, las características que Simon le adjudica son adecuadas al tipo de personaje; y su conducta y parlamentos son verosímiles. El personaje es constante o consistente de principio a fin. En relación a su desarrollo, es un personaje plano cuya función protagónica es clara: Jesse cumplirá el deseo inconsciente que ha llevado a Muriel hasta él. Su temperamento luce más bien flemático puesto que la seducción que lleva a cabo la desarrolla de manera fría, lenta y segura.

Ahora bien, Muriel es la protagonista. Ella parece librar dentro de sí una batalla perdida: El ello la ha llevado hasta Jesse y su débil superyo es un antagonista que apenas hace esfuerzos por resistir la seducción. El superyo ha sido debilitado por la profunda admiración que ella siente hacia él, el alcohol que ella se ha tomado antes de entrevistarse con Jesse y por la conducta de rechazo de su marido que la ha conducido a la soledad. Muriel tiene una personalidad dependiente pues deja que Jesse asuma la responsabilidad de su relación. No le exige a Jesse nada a cambio por entregársele. Muriel no parece confiable, dado que es alcohólica. Adviértase que en ninguna de las obras analizadas hasta este punto, aparece un personaje femenino que sea confiable, lo que siembra el terreno para confirmar un cierto grado de misoginia del autor. Come Blow your Horn, por ejemplo, muestra una madre que se le olvidan los recados y recurre al

llanto para persuadir; una novia "santa" que está dispuesta a convertirse en "non-santa" con tal de atrapar al hombre que ama; y los demás personajes femeninos son chicas que están disponibles a la compañía de cualquiera por lo que tampoco merecen confianza. Barefoot in the Park ofrece dos personajes femeninos inestables. En el trasfondo de The Odd Couple revela dos mujeres que abandonaron a sus maridos y dos que por soledad están dispuestas a todo, con tal de obtener la compañía del sexo opuesto. Visitor from Mamaroneck presenta una mujer casada cuya dependencia total del marido la hace no confiable. De lo anterior se comprueba que en el mito personal del autor, la mujer es menospreciada, lo que se complementa por medio de la información del divorcio de su segunda esposa, algunos años después.

En cuanto a su evolución, el personaje de Muriel es plano, no hay un cambio en ella, desde el principio se advierte que su resistencia ante la seducción es muy débil, y el alcohol acaba por doblegar al superyo. Debido a la ingenuidad, al carácter dependiente y a la dipsomanía de Muriel es fácil detectar la fijación oral en su desarrollo sexual, lo que influye en su manera de ser. El personaje cumple satisfactoriamente las condiciones que se requieren en un buen diseño: es coherente porque su conducta a lo largo de la obra sigue una misma línea; las características psicológicas que arriba se mencionaron son adecuadas al personaje; no hay nada en su comportamiento que le reste verosimilitud y además, es consistente. Finalmente, su temperamento es sanguíneo, lo que se revela en el impulso que la decide a visitar a Jesse.

Los personajes de ésta y las demás obras proyectan una triste imagen del individuo del siglo veinte como un ser egoísta, vano, amante del placer efímero, superficial, único, solitario, aislado y aislante.

La última obra de la trilogía se llama Visitor from Forest

Hills. Los personajes de esta obra son planos en cuanto a su desarrollo pues no evolucionan y son absolutamente predecibles. Parecería que Simon se alejó de la construcción de personajes redondos, sin haberse aproximado nunca suficientemente. Si uno se pregunta por qué razón Simon presenta personajes planos que por una revelación o incidente cambian de manera repentina, una respuesta posible es que inconscientemente desee transformar a su espectador. El único argumento que puede utilizarse a favor de esta hipótesis es que Simon escribe The Gingerbread Lady en 1970 -sin éxito- en un género más sobrio, como si se estuviese cansado de no ser tomado en serio.

Mimsey es la protagonista de Visitor from Forest Hills, ya que ella lucha por evitar en su vida el tipo de relación que mantienen sus padres. En todas las obras de Simon, la relación de pareja es totalmente inmadura debido a que los maridos tratan a sus mujeres como hijas. A pesar de que no habla, Mimsey es el personaje central de la obra puesto que a su alrededor gira la obra.

Tanto el hecho de que Mimsey se comuniqué a través de papel higiénico, como el hecho de que se encierre en el baño y no en un closet o en una segunda recámara, sugieren la fijación anal del personaje. Tal fijación se confirma en su obstinación exagerada al negarse a abrir la puerta del baño, en donde se encierra; y por el desorden en el que se encuentra la suite del hotel en donde están. La personalidad de Mimsey es compulsiva, a juzgar por su sensibilidad al rechazo que supone podría sufrir en su matrimonio. Además, Mimsey parece incapaz de expresar emociones positivas y amables, lo que sugiere el resultado negativo de la educación impositiva de los cincuentas; confírmese lo anterior al comparar la conducta de Papá Baker (Come Blow your Horn) con el papá de Mimsey. ¿Cómo negar la actitud crítica implícita del autor?. El personaje de Mimsey es solitario casi autista; rehuye vínculos personales, a juzgar por su relación con la madre y por la forma irresponsable como arriesga la vida

de su padre (mantiene cerrada la ventana del baño e impide que su padre entre). La conducta de Mimsey sigue una línea única **intolerante e inflexible** y es verosímil. Las características psicológicas que el autor le asigna son adecuadas al personaje, su consistencia se comprueba en que su conducta no se modifica sino hasta que recibe el estímulo que deseaba para ahuyentar su temor.

El antagonista de Mimsey es la duda respecto a su decisión de casarse, dado el modelo de relación inmadura que los padres de Mimsey establecieron. Borden, el novio, es el único que es capaz de vencer al antagonista y lo vence gracias a un temperamento flemático que le permite reaccionar con calma; exactamente "el lado opuesto de la moneda" del padre, cuyo temperamento colérico contribuye a reducir su capacidad de persuasión frente a su hija.

El papá es antagónico puesto que insiste en casar a la hija. La personalidad de Roy es histriónica según se percibe por su expresión exagerada de emociones; su temperamento colérico e **intolerancia** se delata por la furia que despliega ante el aislamiento de la hija. La tacañería y obstinación del personaje sugieren una fijación anal. Su personalidad se confirma en el egocentrismo que lo conduce a preocuparse por el dinero que ha gastado en la boda y no por la hija; así como en la exigencia que demuestra ante la esposa y la hija. El personaje mantiene una línea coherente de conducta de principio a fin de la obra. Las características psicológicas que Simon le da son adecuadas al personaje y lo desarrolla verosímilmente. La toma de conciencia del personaje es consistente con su diseño.

Norma -la madre- es un personaje dependiente: ella está sujeta al marido en muchos sentidos, por ejemplo, Norma es incapaz de resolver la crisis de su hija y al suponer muerto al marido, no sabe qué hacer. Es un personaje plano, infantiloides; consistente en su diseño y coherente a lo largo de la obra. Su

sometimiento al marido y la incapacidad de ayudar a la hija son características adecuadas al personaje: es verosímil.

Borden, el novio, es apenas una silueta flemática, cuya función es proporcionar la prueba que necesita Mimsey de que su relación matrimonial no será como la de sus padres. Al no tener mayor información del novio es difícil concederle verosimilitud: Es difícil creer la reacción casi mágica que produce en Mimsey, luego de que el padre fracasó después de muchos intentos. La acción de Borden se antoja como un recurso *deus-ex-machina*, paradigma estereotipado de madurez que no encaja del todo. En cuanto a los demás personajes no hay nada reprobable: su diseño es el adecuado a la trama; resulta coherente, consistente y verosímil.

Finalmente, el protagonista de The Last of the Red-hot Lovers es Barney; su prosopografía lo muestra como un hombre solitario de 47 años, vestido con toda propiedad: saco azul y sombrero de fieltro, color gris; todo lo cual le da al personaje una apariencia formal. La etopeya lo describe como un hombre metódico, obsesivo, inmaduro y conservador. Se advierte lo metódico en que abre su negocio todos los días a la misma hora, se reporta al restaurant cada vez que se encuentra fuera y repite constantemente las mismas acciones. Fuera del trabajo, Barney tiene la obsesión (intolerancia dirigida hacia sí mismo) de que sus dedos huelen a pescado, debido al trabajo que desempeña. Asimismo, se afirma que es inmaduro porque no ha superado el complejo de Edipo, lo que se sugiere a través del uso del departamento de su madre, para tener la relación extramatrimonial inolvidable que busca. Es conservador en su manera de vestir, ya que sigue la costumbre que su padre le dejó, al decirle que todo hombre de negocios que se respetase vestiría de azul. Además, es conservador en la clase de valores en los que él cree, no busca la promiscuidad sino una experiencia afectiva e intensa que suceda en poco tiempo y dure para siempre en su memoria, lo cual lo hace aparecer como ingenuo.

En cuanto al aspecto psicológico del personaje, Barney representa a un individuo de personalidad dependiente; por ejemplo, él deja que su esposa haga siempre los depósitos bancarios. Él no es confiable en cuanto a su papel de conquistador, pues falla con tres mujeres distintas en su intento de tener un *affaire* romántico; es ingenuo, ya que llega a la conclusión improbable de que tal vez pueda encontrar la relación que busca en su esposa, lo cual se antoja como un giro moralista forzado.

Como se advierte, la caracterización de Simon falla en ocasiones debido a imposiciones extralógicas sobre el comportamiento probable de cada personaje. El autor pasa por alto la lógica que él mismo ha establecido según el comportamiento de cada personaje; más aún, por resolver la trama general, parece olvidar la trama de cada personaje.

En cuanto al desarrollo sexual de Barney, es evidente que Simon lo ubica en la etapa oral: Jeanette se refiere al sobrepeso de Barney, de donde se deduce que es glotón y que su principal fuente de satisfacción es por vía oral. Además, no hay evidencia de actividad sexual alguna. La personalidad de Barney es superyoica y la razón que sostiene tal afirmación es su fracaso en los tres intentos por establecer relaciones extramatrimoniales; así como su decisión de recurrir finalmente a su propia esposa.

El temperamento de Barney parece un tanto melancólico, si se toma en cuenta su gusto por la poesía y la búsqueda de la relación ideal e instantánea. Thelma, la esposa de Barney, es una mujer flemática, cuya costumbre de recoger el dinero de la caja del restaurant -sin saludar a nadie- la identifica como esposa a los ojos de Elaine (Adviértase una crítica implícita del autor). La motivación central de Barney es de tipo afectivo: él busca el afecto que su esposa no le da; su vida es rutinaria y sin satisfacciones. Es evidente que Barney es el personaje principal, ya que las acciones de los demás personajes dependen de lo que él haga. Él es el protagonista pues lucha por revitalizar su

existencia, su batalla es contra del vacío que le produce la falta de afecto y la rutina. Él trata de remediar su situación mediante una amante. En cuanto a su desarrollo, es un personaje redondo ya que va de una absoluta timidez -con Elaine- en la que él apenas controla un momento en todo el primer acto; a una actitud de mando y modificadora de conducta frente a Jeanette; y además, el modo como busca su felicidad al final es distinta.

Por su caracterización es un carácter, en tanto se observan en él virtudes como la nobleza y la discreción; así como debilidades, como su ingenuidad y falta de espíritu crítico (respecto a sus textos culinarios aliterados, por ejemplo). El personaje guarda coherencia y consistencia, las virtudes y defectos que se le asignan corresponden bien al tipo de personaje y sí es verosímil su evolución.

Respecto a Elaine, Simon informa en la acotación respectiva su prosopografía en la que la muestra como una mujer cuya edad se aproxima a los cuarenta años, un tanto atractiva físicamente y vestida con modestia. Simon agrega un dato etopéyico: "There is an air of desperation about Elaine."⁴⁹ Ella es una mujer casada que practica la promiscuidad a espaldas del marido. La desesperación de Elaine radica en que necesita afecto y no está dispuesta a aceptarlo, es intolerante; se conforma con el contacto físico, a semejanza de Peggy en Come Blow your Horn, y Muriel en "Visitor from Hollywood" Plaza Suite. Véase en esto una crítica social implícita que Simon hace por selección y repetición. La necesidad compulsiva que Elaine muestra por los cigarrillos, agregada a su actitud agresiva constante y su práctica del *casual sex* sugieren un complejo de castración no superado, si hubiera sido hombre habría podido ayudar más a su madre; según se deduce de lo dicho por el personaje y el autor. Ella no busca la recompensa económica en su promiscuidad, su propósito aparente

⁴⁹ Neil Simon, Op.cit., p. 586

es aliviar el complejo de culpa que tiene debido a que su madre se dedicaba a la prostitución por necesidad y para sostenerla.

En cuanto a la importancia, Elaine es un personaje secundario que permite conocer a Barney. Por la caracterización, ella es un carácter que a pesar de su impaciencia, agresividad y cinismo, deja asomar cierta nobleza y calor humano cuando le desea a Barney que haga realidad su sueño imposible. La motivación central de Elaine es el aspecto afectivo, aunque ella lo niegue. Su temperamento es sanguíneo y ello se revela constantemente en todas sus acciones, es impulsiva, sensorial y sensible aunque no sensata. Elaine no evoluciona, es un personaje dolorosamente plano porque se niega a cambiar; su vida está destinada a la satisfacción de los placeres sensoriales y a la insatisfacción afectiva. Las personalidades de las tres mujeres que Barney lleva al departamento de su madre, son paranoides según se percibe en algunas de las siguientes características: hipersensibilidad, rigidez, suspicacia infundada, celos, envidia, excesiva autoimportancia, tendencia a culpar a otros y atribuirles malas intenciones.

Elaine es hipersensible lo que la hace agresiva, es rígida pues no está dispuesta a aceptar los términos de la seducción romántica, según Barney la concibe. La suspicacia infundada de Elaine se revela cuando a una pregunta inconclusa de Barney ella contesta que ya ha tenido otras experiencias extramatrimoniales, sin que Barney se lo preguntara. Bobby es hipersensible e impositiva, por eso obliga a Barney a fumar marihuana; lo que sugiere, además, su rigidez. Bobby es suspicaz infundadamente y le atribuye a todos malas intenciones, por eso tiene tantas historias sobre hombres que han tratado de abusar de ella. Bobby culpa a los demás para no aceptar sus fallas (escapismo). Se queja de haber sido discriminada ya que el trabajo que ella quería se lo dieron a una mujer negra. Ésta es la única vez que el autor se refiere a discriminación racial y lo hace irónicamente.

Jeanette también es hipersensible, cualquier cosa es motivo

para deprimirla; es rígida, no acepta los argumentos de Barney, hasta que éste se violenta y se los demuestra. Jeanette es celosa e insegura, piensa que todos están corrompidos. Bobby Michele es una bonita joven mujer de veintisiete años, fresca, desparpajada, mitómana, exhibicionista; sufre delirio de persecución y es hipócrita pues finge recato ante Barney y luego se delata, al decir que estuvo quince largos minutos escuchando una llamada telefónica obscena que recibió. Bobby es de temperamento flemático, no se altera y se atreve a todo. Sin conocer a Barney le cuenta su problema y acepta su dinero. Bobby es un personaje plano pues no evoluciona en lo absoluto.

Jeanette es una mujer de treinta y nueve años, sin atributos físicos particulares. Simon proporciona un dato etopéyico hiperbólico de ella, pues dice que es la mujer más deprimida del hemisferio, lo que la hace aparecer como una caricatura de una maniática depresiva. Jeanette es amiga de la esposa de Barney y su visión negativa del mundo y de sí misma la hacen proyectar una sombra de duda sobre su integridad, lo que turba notablemente a Barney. Jeanette es de temperamento sanguíneo, lo que se reconoce en sus reacciones impulsivas; por ejemplo, al pedirle una cita a Barney "a solas". Barney obliga a Jeanette a cambiar su visión apocalíptica de la vida, de donde se dice que ella evoluciona como personaje.

En resumen, los personajes de Simon siguen una línea de conducta coherente, las características que les asigna son adecuadas a cada uno y son verosímiles, generalmente. La obsesión de Simon es que el ser humano cambia sorpresivamente, a partir de un hecho que culmina todo un proceso; esta obsesión es lo que en ocasiones parece excesiva y por eso se le puede acusar de manipular a sus personajes. La evolución de sus personajes -salvo en el caso de Barney- no es evidente, de allí que el desarrollo parezca ausente. Simon ubica a todos sus personajes en departamentos, lo que los hace aparecer aislados, es aquí donde se refleja la sociedad hostil e intolerante que

Simon sugiere a través de sus personajes. Los parlamentos reflejan fielmente la problemática que vive cada uno y permite al autor su adecuada caracterización. Sus "gags" continuos coadyuvan a completar el retrato psicológico que diseña Simon. Acaso él sea el primer autor dramático que tan claramente presenta los tipos psicológicos freudianos, a partir de sus desarrollos sexuales incompletos.

Es notable la ausencia de personajes negros en su obra, lo que revela una autorepresión enorme. ¿Qué intenta decir Simon al ignorar a la raza negra de su universo? ¿No es una manera de aludir por omisión? ¿No está acaso diciendo que hay un deseo inconsciente en la cultura norteamericana por suprimirlos? En fin, todo sería conjetura si no fuese porque en la obra The Red-hot Lover uno de los personajes femeninos se queja de discriminación, ¿cómo es posible que una mujer blanca se vea discriminada, a causa de una negra, en los sesentas?; esto podría tener una intención irónica, como fue apuntado en su debido momento.

Otra de las ausencias notables en la obra de Simon se refleja en la inmovilidad de sus personajes. El norteamericano promedio es uno de los individuos con mayor movilidad en todo el mundo, sin embargo, Simon decide ignorar tal hecho. La suposición es que Simon decide enraizar a sus personajes en la ciudad, como si ésta fuese una cárcel en la que sus habitantes vivieran en celdas que llaman departamentos y sólo saliesen a trabajar o a encerrarse en otras celdas llamadas oficinas. En ninguna obra se menciona un baile o fiesta con amigos: Los amigos de The Odd Couple comparten sus soledades, se reúnen a manera de convictos en la celda de otro, una celda que pasa de cochinerito a departamento aséptico obsesivo. La reunión no los hace más felices, sacan a flote sus problemas de manera más o menos agresiva, más o menos patética.

El valor literario más importante de Simon en relación a sus

personajes es que a través de sus parlamentos muestra humorísticamente, de manera ligera y casi imperceptible una visión que demuestra inconformidad con su realidad. A los críticos que juzgan a Simon como un escritor de comedias plagadas de chistes sin relación estructural con las obras, como el que en 1992 escribió el fragmento citado a continuación ,

It is full of genuinely funny one-liners...
and it has that crowd-pleasing ending whereby
a sticky situation gets a happy resolution
slapped onto it, truth and honesty not being
allowed to prevail at the expense of expense
accounts. ⁵⁰

les gustaría que su obra careciera de significado porque así no se enterarían de qué se están riendo⁵¹ : Se están riendo de sí mismos y de toda su estancia en el planeta; de su familia, de su matrimonio, de su soledad, de su inmadurez, de su escapismo, intolerancia, etc.; es el autor y el público los que están siendo expuestos en escena, por eso Simon persiste en escena después de tantos años.

⁵⁰John Simon. "Confessions or Confections?" New York. April 6, 1992, p.186

⁵¹William Paul. "The Terror of Writing About Comedy", S/O

Capítulo sexto . Concepción escénica: acotaciones.

Parece pertinente iniciar con una definición que explique lo que se entiende por el término puesta en escena:

Por puesta en escena entendemos: el dibujo de una acción dramática. Es el conjunto de movimientos, gestos y actitudes, el acuerdo de fisonomías, de voces y de silencios, es la totalidad del espectáculo escénico emanado de un pensamiento único que lo concibe, regula y armoniza... Por lo tanto, el director (encargado de la puesta en escena) es la mano derecha o el sustituto del escritor.¹

Si se toma en consideración que el director de una obra de teatro es la mano derecha o el suplente del escritor para la puesta en escena, como se especifica en la cita anterior, entonces debe haber canales de comunicación entre ambos, esas vías de contacto son la obra y sus acotaciones.

El propósito de este capítulo es reflexionar sobre la concepción escénica en las obras de Neil Simon a partir de las acotaciones de cada obra, aunque algunos directores como Edward Gordon Craig desprecien tales notas:

En lo que respecta a dirección escénica, no debe tomar en cuenta las descripciones de escenas, etc., que el autor pueda intercalar en su copia, ya que si es experto en su oficio, no puede aprender nada de ellas.²

Se analizarán las principales acotaciones, obra por obra

¹Jacques Coppeau, "El Papel del Director", en Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica, ed. Sergio Jiménez, Edgar Ceballos et al. (México: Dirección Editorial UNAM/GECSA, 1985), I, p.p. 300-302

²Edward Gordon Craig, "Los Fantasmas en las Tragedias de Shakespeare", Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica, ed. Sergio Jiménez, Edgar Ceballos et al. (México: Dirección Editorial UNAM/GECSA, 1985), I, p.p. 300-302

para descubrir la expresividad escénica y confirmar la presencia de las imágenes obsesivas y así entender la obra de Simon como creación escénica. Al igual que en los demás capítulos se facilita la ubicación de las metáforas obsesivas por medio del uso de las negrillas.

La primera acotación de Come Blow your Horn Neil Simon la dedica a proporcionar algunos datos prosopográficos y etopéyicos de los personajes así como a la descripción de su atuendo. La acotación es útil para el director porque le facilita la selección adecuada del elenco. Es significativo que Simon indique en primer término las características de los personajes y no del lugar, pues ello revela que su énfasis está en el análisis de las personalidades más que de sus entornos. En las palabras de C.W.E. Bigsby:

Neil Simon's humour is generated out of character and situation³.

A excepción de Barefoot in the Park (1963), el autor se concentra en los personajes y sus situaciones más bien que en los departamentos en los que los ubica, en el resto de sus obras.

Las siguientes acotaciones se refieren a acciones del personaje que le permiten al autor caracterizar al personaje, no por lo que alguien diga de él sino de la mejor manera: por medio de su comportamiento. Se dice que ésta es la mejor manera porque el teatro es acción por encima de cualquier parlamento o acotación.

Luego de las indicaciones iniciales, continúan otras caracterizantes, entre las que destacan 13 acotaciones que se refieren a la afición del protagonista a la bebida, lo que definitivamente ayuda a proyectar el retrato del personaje y revelan la metáfora obsesiva del escapismo a través del

³C.W.E.Bigsby, Modern American Drama 1945-1990. Great Britain: Cambridge University Press, 1992., p. 158

alcohol. El carácter obsesivo se explica por el carácter autobiográfico de la obra y la preocupación de Neil por su hermano, representado en la obra por Alan.

Más adelante llama la atención una acotación que tiene un valor simbólico. Alan acompaña una mentira con la siguiente acción: interrumpe su camino hacia el bar de su departamento y gira sobre sí mismo; es decir, al dirigirse al bar presentó una cara y al girar presenta el otro lado de su rostro, el autor subraya así un dato etopéyico del personaje: Alan tiene dos caras: es un mentiroso: un escapista. La siguiente nota indica que Alan se dirige al bar, rápidamente, así estará de espaldas a Peggy y podrá continuar mejor su mentira. A pesar de que Alan debe estar acostumbrado a mentir, el hecho de que se mueva rápidamente permite advertir cierto nerviosismo que revela un residuo de escrúpulos. Luego de cuatro obsesivas indicaciones sobre la dipsomanía de Alan, el autor indica que debe sonar un timbre al que Simon le da un significado especial; esto es, el sonido del timbre representa el contacto con la realidad que siempre frustra sus expectativas: nunca aparece el personaje que se espera; la conclusión a la que lleva es que la realidad es impredecible y frustrante las más de las veces. Entra a escena el hermano de Alan y Simon lo describe etopéyicamente, mas no indica su atuendo, lo que reafirma la importancia que Simon le da al análisis caracterológico de sus personajes, por encima de otras consideraciones. Es pues evidente que su concepción escénica parte del supuesto que el teatro es un medio para conocerse y conocer a los demás. Su interés no está en qué sucede sino qué nos dice lo que sucede de las personas involucradas.

La acotación siguiente que se refiere a la entrada de Buddy, pide que el actor permanezca solo en escena, lo que permite que el público tenga tiempo de observarlo. Esto sugiere el valor que el autor le concede a la observación y su conocimiento del arte escénico puesto que sabe perfectamente que el público no pondrá atención a los parlamentos si no da tiempo para observar al

recién llegado.

La próxima acotación requiere de una acción que va a subrayar el valor simbólico que tiene un objeto: Alan entra a escena y "hace foco" sobre la maleta de su hermano, estableciendo así su importancia: La maleta simboliza fuga, escapismo; en toda la obra hay cuatro velices y una bolsa que en todos los casos implican huida: la maleta de Alan que hacía un instante se había llevado a su recámara y que representa la evasión de las responsabilidades laborales del dueño, en aras de la satisfacción de sus impulsos sexuales; el equipaje del hermano menor significa su abandono del seno materno; el de Connie implica abandonar la idea de casarse con Alan y convertirse en su amante; por último, la maleta de la madre, materializa su salida de casa. Está además, la bolsa de Peggy, cuyo tamaño representa lo efímero de su relación con Alan y cuán poco le importa a éste verla vestida, como si fuese más bien objeto de placer que persona.

Ahora bien, el autor propone una acción que también lleva un valor simbólico y coadyuva además a caracterizar al personaje: Buddy se quita el abrigo y lo coloca sobre la maleta, al hacerlo expresa físicamente que ha empezado a cambiar, ya no es el mismo que salió de su casa. Deposita el abrigo sobre la maleta y no sobre una silla, por dos razones: en primer lugar, es tímido como Simon, a quien Carol Matthau califica así:

...shy, deeply shy. I think there is a whole well of grief in a man like that.⁴

Buddy no quiere exponerse a una censura por dejar su abrigo en el lugar equivocado, lo que refleja la educación represiva que ha recibido. En segundo lugar, su movimiento tiene una función alegórica, ya que si se considera que la maleta representa la

⁴Richard Meryman. "When the funniest writer in America tried to be serious", *Life*, 7th. May 1971, p. 67

fuga, su acción física expresa corporalmente que su transformación se deberá gracias a la fuga, lo que sintetiza texto y movimiento con eficacia teatral.

El énfasis en la maleta de Buddy se explica -además- a partir del intenso trabajo que Neil Simon desarrolló en programas televisivos antes de iniciarse en el teatro: En televisión el teleauditorio no tiene la vista general constante del espectador de teatro, sino que depende del director de cámaras quien a través del zoom de las cámaras va a ampliar o a disminuir su perspectiva con el propósito de enfatizar ya sea el trabajo gestual del actor, la importancia de su entorno, su interacción con los demás actores o la relevancia de algún objeto en particular, como en el caso de la maleta de Buddy. Cuando en televisión un actor va a referirse a un objeto determinado, él debe primero "hacer foco" (mirar) en la dirección hacia la que se encuentra el objeto; entonces, el camarógrafo hace una toma del mismo para después regresar al actor, de otra manera las imágenes y los parlamentos no estarían sincronizados y se haría más difícil la comunicación con el teleauditorio.

Por otra parte, el uso repetido de las maletas para caracterizar a los personajes en fuga implica el deseo inconsciente del autor por desplazar hacia lo que le rodea el resentimiento que le guarda al padre por haberlo abandonado, durante la Depresión.

Simon combina la acción muda de un actor junto con la emisión de un sonido por otro: Buddy describe la conducta de su padre; entonces, Alan mueve la cabeza de un lado a otro, mientras Buddy cacaraquea (a imitación de su padre que así censuraba su llegada a casa, cuando era ya una hora que él consideraba inconveniente). Al hacer el autor que un personaje imite a otro, proyecta inconscientemente una metáfora de escapismo que en este caso es ya obsesiva. Además, parecería como si el autor se burlara así de un tipo de educación familiar represiva.

El comediógrafo neoyorkino sincroniza cada movimiento de sus personajes con el significado de sus parlamentos: Por ejemplo, Buddy expresa la insatisfacción que le produce su **trabajo** en la fábrica, al tiempo que se sienta, lo que refuerza su frustración. Para entender cabalmente lo anterior, hay que reflexionar sobre el hecho de que sentarse es una posición débil que se aproxima a la fetal y se adopta cuando se está cansado física o anímicamente, lo que implica -en este caso- un impulso involutivo y por ende **escapista** obsesivo del autor.

Un ejemplo de eficacia expresiva de movimientos simultáneos ocurre cuando Buddy y Alan se mueven hacia adelante y a la izquierda, en un movimiento paralelo, uno después del otro, esta acción representa precisamente lo que está ocurriendo en la obra, los dos hermanos han comenzado a caminar juntos hacia su maduración. Según la tradición oral en teatro, se deduce que el director desea impactar emocionalmente a sus espectadores, ya que ha colocado a los Baker del lado del corazón de los espectadores.

Más adelante, se advierte que Simon parte del supuesto según el cual un adulto se comportará como niño si es tratado como tal y lo aprovecha para hacer que Buddy reaccione como niño, dando un giro completo hacia la derecha, luego de que el hermano lo trata como infante. Aquí no sólo sincroniza el autor la acción con el parlamento sino que además se sirve de la acción para caracterizar al personaje como infantil, **inmaduro**.

Las siguientes acotaciones incluyen al teléfono cuyas constantes intervenciones (dieciséis en total) revelan la importancia que el autor le concede: Simon las aprovecha para mostrar las relaciones viciadas que los individuos establecen entre sí: Neil le muestra al espectador interacciones personales tales como la manipulación, relación de servidumbre, incomunicación y utilización de personas como objetos. Además, de las numerosas intervenciones telefónicas se desprende la importancia que tiene la repetición como un

recurso expresivo consciente o inconsciente en la obra de Simon.

Termina el primer acto con una larga acotación que describe una tarea escénica de Buddy en la que transmite eficazmente el nerviosismo de quien apenas se inicia en la conquista del sexo débil (¿?). Es una escena en silencio que recuerda la admiración que Simon declara tener por el cine mudo de Chaplin. Este tipo de acciones constituyen metáforas escénicas obsesivas **escapistas** (escape de sí mismo como criatura hablante, **escape a la soledad del silencio**). Tales metáforas se repiten al principio o al final de cada acto, lo que sugiere la relación emotiva que el autor estableció con el cine que representaba para él una forma de **huir** de su realidad. Más aún, la ausencia del sonido representa una forma de **escape autista** al que el autor recurría en su infancia.

Neil Simon construye en el segundo acto una escena estilísticamente inesperada: Papá Baker dirige sus parlamentos a una silla vacía que está al centro del área derecha del escenario (una ubicación excelente pues constituye el área limítrofe entre lo real y lo sobrenatural, según la tradición). A Papá Baker le cuesta trabajo dialogar con sus hijos, entonces lo que hace es que se "desdobla" y se proyecta sobre la silla vacía que simboliza su desplazamiento, su **fuga**, la negación a asumir la responsabilidad que tiene de comprender a sus hijos.⁵ Esa silla vacía es como una invitación al público a sentarse en ella y reflexionar; asimismo, funciona como un efecto de extrañamiento "à la Brecht", porque difiere mucho del estilo del principio de la obra. Luego, en un acto simbólico, el padre ocupa la silla vacía, haciendo un esfuerzo por comprender a su hijo menor.

Si entre el público hay gente que ocupó imaginariamente la silla, eso significa que se cuestionaron su propio papel de padres, lo cual cumpliría el propósito del recurso de extrañamiento. Para reforzar la intencionalidad del autor en esta escena baste citar el parlamento que pone en boca de Papá Baker:

⁵Neil Simon, *Op.cit.*, p.67

Father: (Puts letter in coat pocket) All right, let me ask you a question. If you were in my place, if you were my father, with conditions in the world as they are today, with juvenile delinquency, with the stories you read in the papers about the crazy parties that go on, the drinking and whatnot...would you let your son leave home?⁶

Es evidente que el autor emplea un recurso del teatro de protesta para denunciar la decadencia moral de la sociedad urbana mundial y lo hace a través de tres aspectos centrales en la erosión de la paz en la vida cotidiana de las ciudades: delincuencia juvenil (causada por intolerancia aprendida), depravación (por escapismo, no solidarización con los valores de la sociedad, nivel de madurez inadecuado) y la fuga a través del alcohol. La obra es vigente porque a más de treinta años de estrenada la obra, las ciudades aún padecen tales plagas.

La primera acotación del tercer acto es de vital importancia porque presenta a Buddy parcialmente cambiado a través de una pantomima:

At rise: Buddy has Alan's sports jacket in his arms, one sleeve draped over his shoulder. The jacket is putting in extra duty as Buddy's dancing partner. This is a different Buddy from the one we've seen before. He dances and chants his own rhythm.⁷

La puesta en escena de la pantomima revela un concepto teatral de carácter dramático -en el sentido etimológico- y una preocupación por mantener el tono humorístico. Es un recurso acertado, en tanto que el público se identificará inmediatamente con Buddy, ya que habrá entre el público pocos que no hayan practicado un baile a solas; además, los espectadores empatizarán con el personaje por la debilidad que implica hacer

⁶ Neil Simon, *Op.cit.*, p. 67

⁷ Neil Simon, *Op.*, cit. p.78

en la **soledad** lo que usualmente requiere compañía. Desde el punto de vista de la función del autor, la tarea escénica que realiza Buddy es justo la adecuada, porque lo caracteriza: se advierte que se trata de un "Casanova" principiante, lo que se confirma en el hecho de que Buddy repite en el teléfono la misma frase halagadora que utilizó Alan con Chickie Parker, una de sus conquistas. Mientras Buddy aún no crea su propio código de conquistador; su hermano, en cambio, ya se ve totalmente transformado:

At this moment, the door opens and Alan enters. Or better, he drags in. This is not the Alan of two weeks ago. He looks bedraggled. He seems to have lost a great deal of cockiness, his self-assurance. He hangs trench coat in closet and crosses downstage right to counter.

Simon juega a las metamorfosis, lo cual acusa la obsesión **escapista** del autor. El escritor recurre luego a un efecto de "espejos" y presenta a Alan cuestionando la hora en que el hermano llegó la noche anterior, en una actitud mucho más estricta que el propio padre. La acotación pide que Alan se sienta en el mismo lugar que su padre lo hizo, un acto antes, con lo cual se refuerza la hipótesis planteada al principio del párrafo.

Simon concibe el escenario como una oportunidad de entenderse a sí mismo y a los demás; Además, lo utiliza para protestar de manera velada. Por ejemplo, una sutil crítica al imperialismo norteamericano se descubre en lo que dice Alan, en este caso:

What happened to our young hope for a brave new world? We are losing half of South America and you're doing cha-cha.⁸

⁸Neil Simon, *Op., cit.* p.88

¿Acaso Sudamérica o Sudvietnam les perteneció a los norteamericanos? La gente inmoral e inconsistente como Alan piensa que sí. Simon reprueba así, subrepticamente, la política exterior norteamericana.

El autor sorprende a su público, nuevamente, al hacer que Alan continúe su metamorfosis desdoblándose en el padre; es decir, fugándose de sí mismo; y se dirija a un oyente imaginario tal y como lo hizo su progenitor.⁹

La prueba de que Simon utiliza deliberadamente al juego barroco de "los espejos" es que Buddy desconoce a su hermano:

Buddy:...you certainly don't sound like yourself.

Alan: How can I? You're myself now.¹⁰

Es decir, Alan es ahora el "espejo" del padre y Buddy el de Alan. Simon continúa con el juego que no es sino metáfora obsesiva de su impulso de fuga. El autor hace decir a la madre que se ha fugado de su casa por la misma razón que Buddy.

Al parecer, Simon utiliza la obra como una alegoría de lo que ocurre en E.U., y está apenas sugerido en la respuesta que la madre le da a su hijo mayor del porqué de su fuga:

Alan: Why Mom? What happened?

Mother: What happened? Ask America what happened.¹¹

No puede ser casual que la madre diga lo anterior. Neil Simon revela con dicho parlamento que lo que ocurre en la familia (nivel micro) es un reflejo (espejo) de lo que ocurre en el país (nivel macro); y es evidente que se refiere a la crisis de valores: Reflexiónese por qué la madre abandona el hogar: ella ya no cree

⁹Neil Simon, *Op., cit.* p.89 y 67

¹⁰Neil Simon, *Op., cit.* p.89

¹¹Neil Simon, *Op., cit.* p.90

en los valores que sostiene Papá Baker, porque son los valores de la sociedad caduca de los cincuenta cuyos paradigmas se destruyen en la década de los sesenta. La sexta década del siglo es una época preparadigmática caracterizada por el cambio constante, un **escape** continuo.

Simon deja el juego de los espejos y utiliza de nuevo al oyente imaginario: Debido a un juramento-maldición de no hablarles a sus hijos, Harry Baker se dirige de nuevo al oyente imaginario, en un recurso que se asocia al Surrealismo y al Teatro del Absurdo en su postulado básico, respecto al lenguaje y su posición ante la sociedad. Geneviève Serreau se refería a Ionesco en los siguientes términos:

Chez Ionesco, qui est poète, et qui vient après le Surrealisme, le mêmes procédés, mais multipliés et poussés jusqu'au délire, s'eloignent de tout modèle humain, ne sont pas mis au service d'une critique de la société, mais dénoncent un effondrement beaucoup plus inquiétant du réel, dans la désarticulation systematique du langage et des formes théâtrales.¹²

Así ocurre en la obra de Simon, en discusión; en ésta él no critica directamente a la sociedad sino sugiere que los patrones establecidos por una tradición educativa obsoleta han dañado la educación familiar. Esta sugerencia la hace a través de una desarticulación del lenguaje y del estilo particular que escogió el autor. La desarticulación del lenguaje se muestra en ejemplos tales como cuando Harry Baker ve a su esposa y como si no la viera dice: "She should be home. I'm still her husband".¹³

Simon reconoce de manera tácita que los mecanismos de defensa de los individuos son los que les impiden la comunicación directa y libre con los demás. El juego esquizofreniforme de Harry Baker

¹²Geneviève Serreau, Histoire du Nouveau Théâtre (Paris: Gallimard, 1981) p. 48

¹³Neil Simon, Op., cit. p.93

llega a su clímax cuando Alan se dirige a su padre y este último responde: "Who's he talking to? I'm not even here".¹⁴ Es la negación de sí mismo; como si la parte de su personalidad que está a punto de cambiar se negara a estar presente, su propio superyo enorme le dicta ausentarse.

Hacia el final de la obra, una mezcla de comedia y farsa desarticula la forma utilizada y aunado a lo anterior demuestra el punto de contacto de la obra con el Teatro del Absurdo. En la última parte, comienza un juego escénico en el que Simon divide la acción del siguiente modo: por un lado, Connie dialoga con Alan dentro del estilo de comedia; y por otro, Buddy trata -en un estilo fársico- que su padre escuche y no interfiera. Como si fuera parte del coro en una antigua comedia griega, Harry pasa desapercibido y asume el papel de un espectador inquieto y crítico, ubicado junto a la madre y al hijo menor.

A la manera de un recurso "deus-ex-machina", no del todo satisfactoria, una llamada telefónica aporta la revelación que redime a Alan ante los ojos del padre y Harry Baker abandona su posición intolerante.

La conclusión principal de la concepción escénica de Simon es que él concibe el Teatro como un medio para transmitir acciones psicológicas (o "reflexión") más que acciones que impliquen movimientos o traslados ("tránsito"). Además, la intolerancia que sufren los Baker bajo la tutela del padre refleja en el nivel micro lo que ocurre en la sociedad, en el nivel macro.

La familia Baker pasa por un proceso de maduración: Buddy evoluciona a través del cambio de domicilio, siguiendo el modelo establecido por su hermano mayor. Harry cambia por el camino del diálogo que con muchas dificultades establece con sus hijos y consigo mismo. Mamá Baker cambia a través de su primera intervención entre los hijos y el padre, al tomar la

¹⁴Neil Simon, *Op. cit.* p.93

decisión de abandonar al esposo hasta que él se reconcilie con ellos.

Además de que Simon emplea la composición teatral para conocer a los demás y conocerse, también la concibe como un medio para ayudar a los demás a que se conozcan y entiendan su problemática: Las personas no maduran porque no modifican su noción de sí mismas y de los demás.

Mientras Simon muestra la intolerancia, incomunicación e inmadurez entre padres e hijos en Come Blow your Horn, en la siguiente obra a considerar -Barefoot in the Park- presenta los mismos problemas sólo que ahora en la pareja, principalmente.

A diferencia de la primera acotación de Come Blow your Horn, la primera nota de Barefoot in the Park es larga y Simon se extiende en la descripción del apartamento de los Bratter, la razón probable de este cambio es que Simon no le dio un valor simbólico -tan evidente- al departamento de Alan como es el caso del que ocupan los Bratter. Este sitio representa la maduración en tanto que requiere de un esfuerzo notable llegar a él (subir muchos escalones) e implica la sensibilización del hombre frente a su entorno ya que el agujero del techo de la sala coadyuva a sensibilizar a Paul puesto que él recibe la nieve (primer contacto con la naturaleza) a través de dicho hoyo.

A través de repetir algunas acciones, Simon transmite información esencial: La llegada de un telefonista, un mensajero y la madre de Corie sirve para establecer que hay cinco pisos, casi seis, hasta el departamento de los protagonistas. El segundo ha quedado de tal modo sin aire que parecería que su fin se acerca, según indica la nota y la madre queda totalmente sin aliento, hasta el punto de requerir la ayuda de Paul y Corie para sostenerse. Es evidente que esas escaleras pueden ser casi mortales. Simon insiste obsesivamente en las escaleras, Victor y Corie son los únicos que no se cansan al subir las escaleras. Aparentemente, Simon desea que el público llegue a la conclusión de que las personas se cansan de las escaleras, o del esfuerzo por

adaptarse; debido a una actitud equivocada, la de pensar siempre en los obstáculos. En una acotación, Simon aclara respecto a Victor: " He just doesn't think about getting tired."¹⁵

Simon enriquece la obra incluyendo los elementos simbólicos; por ejemplo, Paul se queja de que no hay tina en el baño y porque es frío el departamento. El agua -usualmente caliente- de la tina simboliza amor. Paul no recibe ni amor, ni calor, mientras no madura; esta noción se verá reforzada más tarde cuando Corie fracase al tratar de encender la estufa de leños.

Luego, Simon emplea nuevamente un concepto barroco que en este caso es el denominado teatro dentro del teatro: Corie intenta seducir al marido por medio de la danza de la fertilidad vestida con un *negligé* encima de su *brassière*. Ante su fracaso, demuestra la inmadurez de una chiquilla al decir, en broma, que el matrimonio ha terminado. Al referirse juguetonamente al divorcio, el personaje juega al teatro dentro del teatro, le resta importancia al matrimonio y Simon muestra así cómo las parejas que se separan empezaron jugando, "echando relajo" dejando de solidarizarse con el valor del matrimonio.¹⁶

Quienes contemplan la obra de Simon como una comedia intrascendente sin percatarse de la alegoría, no son capaces de entender aspectos importantes: Corie parece simplemente distraída y descuidada cuando tira basura en sitios distintos de su lugar. Sin embargo, al observar lo que hace se descubre una intención adicional: Ella pone en el refrigerador la envoltura del regalo de boda que la madre le envió, lo que implica la existencia de una relación poco afectiva: nunca aprueba del todo lo que hace la hija. Luego, Corie deja las partes de una cafetera, sin armar, en el fregadero y un reloj lo coloca dentro del refrigerador; ambas acciones tienen un valor simbólico: La cafetera sin ensamblar es como su matrimonio que no está aún integrado; el reloj en el

¹⁵Neil Simon, *Op., cit.* p.137

¹⁶Véase: Jorge Portilla, *Fenomenología del relajo*. Ed. Fondo de Cultura Económica: México, 1992.

refrigerador demuestra su intención de "congelar" el tiempo para que su marido ya no regrese al trabajo que se interpone entre ellos.

Si se acepta una lectura metafórica de la obra, es evidente que Simon -de manera inconsciente- está enfrentando a las dos corrientes de pensamiento opuestas durante los años sesenta, por una parte están los "hippies" (representada por Corie y Victor) que plantean el amor libre por encima de cualquier otra consideración y los que se preocupan por su bienestar económico en primer lugar (representada por Paul y Ethel, la madre de Corie). Paul tiene en mente alistarse para su primer caso en la corte; mientras que Corie desea vivir y hasta morir de amor:

Corie (goes to him and puts her arms around him): I've got a better idea. I'll keep you warm.. And there's no charge for electricity...(She kisses him).

Paul: I can see I haven't got much of a law career ahead of me.

Corie: Good! I hope we starve. And they find us up here dead in each other's arms.¹⁷

La actitud de Corie parece hacer mofa del sentimentalismo que Simon aprecia en el cine mudo que ve desde pequeño y el melodrama. Esta cita refleja el escapismo del autor, ya que no deja a Corie asumirse sinceramente sentimental. Simon huye permanentemente:

Almost invariably the angry blow is deflected, the wounding remark parried, the trauma avoided but the vulnerabilities are identified...¹⁸

¹⁷Neil Simon, *Op., cit.* p. 121

¹⁸C.W.E.Bigsby, *Op., cit.* p. 157

Simon hace que Corie juegue al teatro dentro del teatro, en una actitud que denota un rechazo inconsciente de los propios sentimientos. La actividad escénica del personaje agrega un dato prosopográfico: Corie es posesiva.

Paul se aísla en la recámara a trabajar y deja sola a Corie. Victor Delasco (personaje elloico, regido por el principio del placer) llega, la adula y luego la sostiene entre sus brazos para que ella alcance la perilla de la calefacción. Es claro que se trata de un acto simbólico en el que le da el apoyo y calor humano que el marido le niega.¹⁹ Simon denuncia así, la frialdad afectiva del norteamericano bajo la excusa de ser eficiente en el trabajo.

Victor Delasco cruza por la azotea y saluda a los Bratter por el agujero del tragaluz. El hecho de que él cruce por donde lo hace, lo identifica con la naturaleza y afirma su capacidad de comunicarse con los demás a través de ésta. Corie intenta comunicarse con Paul, al caminar descalza por el parque; mas no lo consigue.

El primer acto finaliza con la llamada telefónica de Corie a su madre, en la que la engañará sobre la identidad de los asistentes a una reunión a la que la invita. Come Blow your Horn y Barefoot in the Park transmiten una tesis muy clara del autor respecto al teléfono como instrumento de manipulación o incomunicación.

Al empezar el segundo acto, Corie confunde a su marido con un vecino, de allí que al llegar el esposo ella proyecte su inconsciente insatisfecho sexualmente y le dice que si no sería emocionante que sus vecinos creyeran que ella tiene un "affaire". Se trata de un evidente escapismo de la vida cotidiana que tan aburrida les parece a los norteamericanos, luego de la guerra mundial. Paul la trata como niña, no la contradice sino que le sigue el juego; de donde se desprende que Simon no aprueba su conducta y la escena tenga una intención adicional. El autor

¹⁹Neil Simon, Op. cit. p. 141

muestra aquí una sociedad moralmente insensata y cínica que puede concebir la infidelidad matrimonial como una experiencia emocionante.

En cuanto a la obsesión escapista del autor, Simon utiliza nuevamente el recurso barroco de teatro dentro del teatro: Victor juega con los demás a que él es un guía de turistas albanés y los lleva a un restaurante exótico cerca del mar. Esta salida al restaurant representa un acto de rechazo a la rutina en la que la gente como Paul se siente segura. Victor y Corie están dispuestos a romper el paradigma (patrón cultural) que uniforma a los demás. El restaurant está en una isla, lo cual simboliza el aislamiento de Victor y Corie respecto de los demás miembros de la sociedad cuyo comportamiento es convergente o se encuentra dentro de las normas consideradas como aceptables por la mayoría.

Es pertinente reflexionar sobre los lugares que elige Simon: un parque, una isla y un penthouse (departamento perforado que permite ver el cielo y recibir la nieve). Los tres sitios están cerca de la naturaleza y finalmente sirven para hacer madurar a la pareja, como si el autor nos dijese que el proceso de maduración debe ir acompañado de un acercamiento del individuo a la naturaleza, lo cual es una tesis filosófica afín a los hippies.

Victor y Corie abren el tercer acto, en forma brillante: compiten como chiquillos para determinar quien sube las escaleras más rápidamente. En su neurosis por obtener la aprobación de los demás, Corie recurre a la treta de hacerle cosquillas a Victor, con tal de ganarle y así conseguir el reconocimiento y la atención que tanto desea; todo lo cual revela su nivel inadecuado de madurez.

Corie hace una imitación del cantante albano que escuchó en el restaurant al que fueron, lo que permite al público darse cuenta lo mucho que ella disfrutó la ocasión; subraya el carácter alegre de Corie y sirve como recurso humorístico, a manera de parodia, nuevamente teatro dentro del teatro; escape de la vida diaria

El licor (Uzu) que han bebido adormece sus manos, por lo que son incapaces de cerrar las manos en forma de puños, según lo advierten al intentarlo en vano; ésta es una tarea escénica cómica que refleja la alegría infantil de ambos y en un sentido simbólico, su incapacidad de aferrarse a la realidad.

La entrada de Paul y Ethel a escena es cómica, ya que ambos se muestran al borde del paro respiratorio, en estado de shock y la mirada perdida: ambos son incapaces de pronunciar una sola palabra; cuando Corie les pregunta si desean café, los dos mueven la cabeza simultáneamente, para indicar su negativa; tal movimiento sincrónico es eficaz escénicamente, pues refuerza la situación cómica mediante la pantomima.

Paul y Corie se recriminan faltas mutuamente y se aíslan uno del otro; huyen del conflicto encerrándose en la recámara, por turnos. Así, muestran una tendencia escapista y tanática puesto que eligen el lugar de la casa en donde se duerme, lo que representa la muerte en una dimensión temporal. Ésta es la primera vez que Simon proyecta su obsesión escapista junto con una sugerencia tanática.

La proyección del autor sobre sus personajes suele ser afortunada salvo en el caso siguiente:

Corie (With utmost disdain):...So this is what you are really like!

Paul: (Grimacing like the monster he is): Yes...Yes.²⁰

La acotación al parlamento de ella es lógica y sugiere a la actriz el tono acertado en el que debe decir su parlamento. Por el contrario, la acotación de Paul parece exagerada, injusta e inapropiadamente fársica e ilógica. Neil Simon se proyecta directamente sobre el personaje y parecería que estuviese

²⁰Neil Simon, *Op. cit.* p. 185

dándose golpes de pecho, al decir de sí mismo cuán infame fue en aquella época.

La cita marca un cambio de actitud en Paul que consiste en el paso de atacado a atacante, su conducta es como la de un fiscal que somete al acusado a un interrogatorio, en el que va a aprovechar cualquier debilidad para atacar; esto es lo que Paul hace con ella. Corie modifica su conducta de victimaria en víctima. Utilizar las palabras como armas es una tendencia evidente en las obras de Simon, según se afirma en seguida:

...there is a tendency for him to focus on the sparring between two individuals who use language as weapons, and who need one another to give meaning to their repartee. That need, which goes beyond language, is a hint of something in Simon's plays which continues to fascinate²¹.

Teatralmente, el ataque verbal provocado por intolerancia unido al juego de inversión simétrica de papeles es cómico e interesante porque muestra la veleidosidad, la malicia del género humano y su reducido umbral de tolerancia.

Paul se dispone a dormir cuando suena el teléfono y el autor indica acertadamente, en la acotación, que Paul arranca el cordón del teléfono, en una acción de doble interpretación, por una parte como reflejo del enojo del personaje, en ese momento; y por otro lado, como una forma de representar objetivamente el rompimiento de la comunicación entre los recién casados.

Al terminar el segundo acto, Paul queda en posición fetal, con iluminación cenital que subraya su soledad y la nieve que cae sobre su cabeza en una simbología doble: La nieve como símbolo universal de muerte, en este caso es la muerte de la relación armoniosa de la pareja, y como símbolo de autor es la Naturaleza personificada que intenta despertar en él su conciencia de vida.

²¹C.W.E.Bigsby, *Op. cit.* p. 158

Por la influencia de Corie sobre Paul él llega a sensibilizarse con su entorno la prueba es que cuando ella lo corre de casa, él se despide de cada área de su departamento, esta acción acentúa su sentimiento de soledad.

Hacia el final de la obra, Paul lleva a cabo tareas escénicas que muestran cómicamente lo borracho que está; Paul huye de sí mismo para poder encontrar a Corie. Después, y tal como lo había querido hacer Corie, Paul sale a la puerta a gritar para que salgan los vecinos; entonces, ella asume el papel de esposa sensata y le pide que se meta: Es decir, hay una inversión simétrica de papeles. En Come Blow your Horn la inversión ocurre por la admiración del hermano menor por el mayor. En Barefoot in the Park, la inversión ocurre como una modificación conductual del marido para recuperar la aceptación de la esposa y por una toma de conciencia, en el caso de Corie.

El final de la obra es acertado porque además de incluir tareas escénicas humorísticas, reafirma el significado simbólico de la obra, a saber: la armonía existencial implica el contacto entre el hombre y la naturaleza -Paul camina en la azotea y se yergue ante el tragaluz, desde donde saluda a Corie, a semejanza de lo que hacía Victor, lo que revela simbólicamente su cambio y su mayor cercanía a la naturaleza.

Las acotaciones de Neil Simon a la obra son pertinentes porque permiten encontrar la coherencia entre acción y parlamentos, lo que el autor establece tan hábilmente. Además, ayudan a entender el valor simbólico que le da a ciertos elementos.

La concepción escénica de Simon enfatiza cómo es cada personaje a través de una cuidadosa selección de acciones y parlamentos. Revela una vez más que su mayor interés está en la psicología de los personajes más que en sus actos. Come Blow your Horn se aproxima un poco a una comedia de enredo, no obstante su título ya sugiere que detrás del humorismo hay una

tesis (la maduración no es un proceso individual sino colectivo). Barefoot in the Park se aleja de toda semejanza con una comedia de enredo y pone especial atención a ciertos elementos simbólicos que permiten un nivel significativo adicional. Es decir, permite una doble lectura o interpretación de la obra. Ambas comedias presentan conflictos de carácter social desde una perspectiva microscópica. Si se busca un parlamento que de manera contundente e irrefutable establezca la intención sociocrítica, difícilmente se va a encontrar. No obstante, si se entiende el criterio de selección de acciones y parlamentos, entonces se reconocerá el doble propósito del autor: divertir y cuestionar.

En seguida, se procede a reflexionar sobre las principales acotaciones de The Odd Couple para comprender mejor la concepción escénica del autor. Se harán comparaciones con las obras previamente analizadas para determinar si hay una evolución o no.

La primera acotación está dedicada en su mayor parte (71%) a la descripción del departamento de uno de los protagonistas, Oscar Madison, periodista deportivo del New York Post. Este énfasis sobre el lugar le sirve a Simon para caracterizar a su ocupante y luego establecer el contraste que se produce cuando Felix se hace cargo de la limpieza del sitio. Aduértase la sugerencia que hace el autor sobre el estado del departamento:

...without the touch and care of a woman these past few months, is now a study in slovenliness... three months ago this was a lovely apartment.²²

Simon sugiere que el estado en el que se encuentra el departamento se debe a que la mujer abandonó al marido. El autor presenta así de manera objetiva, material y definitiva, el desequilibrio que se produce por el abandono del hogar de uno de

²²Neil Simon, Op., cit. p. 217

los cónyuges; además, subraya la superior capacidad femenina para conservar el hogar, en el sentido más amplio.

Mamá Simon y sus hijos fueron abandonados por el padre en varias ocasiones, por lo que The Odd Couple constituye una especie de justicia poética, dado que en la obra se describe la situación a la inversa; es decir, los protagonistas representan a dos padres cuyas esposas decidieron abandonarlos.

Escribir es un acto catártico para Neil Simon, según declaraciones propias y nada más apropiado que "pagarle al padre con la misma moneda", aunque sólo sea a través de la ficción dramática. En otras palabras, Simon compone una obra en donde el padre es el que padece el abandono de la cónyuge e hijos. Simon hace padecer al "padre" representado por Oscar; justo lo que el autor, su madre y hermano tuvieron que padecer: inquilinaje desagradable. Recuérdese que la madre de Simon se vio obligada, por su precaria situación económica a subarrendar la recámara principal a dos carniceros.

El hecho de que el autor describa primero el lugar antes que a sus personajes sugiere la importancia que le da a la escenografía. Ésta es una evolución, respecto a la primera obra: Come Blow your Horn y un cambio que se consolida puesto que Barefoot in the Park presenta una escenografía con una carga significativa adicional.

A semejanza de las demás obras, Simon introduce una escena muda que sirve para describir -etopéyicamente- de modo indirecto a dos de los personajes. Hay dos sillas vacías cuyo valor simbólico revela una carencia o falla en el grupo. Esta falla es la intolerancia, tema central de la obra.

La pregunta que surge al contemplar la ausencia temporal de dos de los miembros del grupo es: ¿Por qué el escritor mantiene a Oscar fuera de escena? La probable respuesta es múltiple: Simon provoca así expectación e interés en el público; además, al dejar que Oscar y Felix tengan entradas a escena individuales, Simon establece no sólo su importancia como los protagonistas sino

también la diferencia entre ellos dos y entre el grupo y ellos.

Al igual que lo hace en las anteriores obras, el comediógrafo indica tareas escénicas para contribuir al trabajo actoral de caracterización de los personajes. Por ejemplo, Dinnie mueve los pies nervioso y luego juguetea con las fichas de apuestas; esta actividad permite no sólo conocer el efecto que en Dinnie tiene la presión mental que la esposa ausente ejerce sobre él, sino también la intolerancia de Speed que no soporta la exteriorización del nerviosismo de Dinnie. La siguiente nota escénica importante proporciona una descripción etopéyica de Oscar en la que se refiere a su alcoholismo (escapismo, resultado de su situación desagradable de soledad y abandono) -obsesión que persigue a Simon, por su hermano.

Llama la atención la tarea escénica que Oscar lleva a cabo al rociar de cerveza a sus amigos, en un acto en el que proyecta una disposición homosexual que luego será confirmada por su lenguaje y actitudes.

Al igual que en las dos obras anteriores, el teléfono es utilizado como un medio de manipulación: Oscar recibe una llamada de su esposa ante la que adopta un tono de falsa alegría que revela un sentimiento de culpa. Luego habla Mimi, la esposa de Murray y Oscar finge una actitud amorosa cuyo trasfondo es una conducta exhibicionista e inclinación homosexual inconsciente.

En la próxima indicación escénica el autor le pide al actor que represente a Oscar hacer una pausa, antes de que revele la noticia sobre el rompimiento de Felix y su mujer; esta pausa provoca un suspenso momentáneo, en los demás personajes y el público. Además, dicha interrupción subraya su importancia y logra un mayor impacto emotivo. Más aún, Oscar retiene la información respecto a la amenaza de suicidio (escapismo) de Felix, según luego se sabe. Todo esto prepara la entrada del personaje que al llegar al departamento hace gala de su personalidad histriónica. Según la nota correspondiente, la

actitud de Felix es como la de un mártir camino a su muerte. Al fingir tranquilidad, la actitud forzada de los amigos contribuye al carácter tragicómico de la escena. Simon subraya cómicamente la conducta neurótica del personaje al hacerlo contorsionarse por un supuesto dolor, saltar y producir un sonido con los labios cerrados, como vaca.

El primer acto termina con la estupefacción de Oscar por el *lapsus linguae* de Felix que sustituye el nombre del amigo por el de su propia esposa. La reacción de Oscar destaca eficazmente el error y muestra al público el inconsciente del personaje, por una parte y por otra la dificultad de Felix para cambiar, su **intolerancia**.

El segundo acto es antecedido por una acotación que indica el tiempo que ha transcurrido en la ficción escénica y describe claramente la transformación que ha tenido el departamento, luego de dos semanas de estancia y actividad higiénica de Felix; lo anterior enfatiza la imposibilidad de Felix de cambiar, él continúa con la misma conducta compulsiva de limpieza que lo llevó a fracasar en su matrimonio.

El cambio notable del escenario prepara las condiciones para que ocurra la reacción adversa de los jugadores, ante la excesiva higiene, incluso Roy se muestra molesto por el aseo, a pesar de que el primer parlamento de Roy en la obra es para quejarse de la peste del departamento, en el primer acto.

Speed no soporta el comportamiento de Murray y Dinnie que analizan y alaban el sandwich preparado por Felix, y se va del departamento, azotando la puerta, violentamente, en un desplante de **intolerancia**; lo que marca un punto de crisis bien planteado. Asimismo, Oscar se muestra **intolerante** puesto que pierde la paciencia con Murray y Dinnie, por lo que avienta al suelo el plato con el pepinillo que Dinnie le había cedido a Murray. La acción de Oscar aumenta la tensión iniciada por el abandono de Speed que incluso reprochó a Oscar el que hubiese salvado la vida a Felix.

Oscar menciona furioso que está perdiendo noventa y dos dólares y sugiere que los demás están engordando a costa suya. Como se recordará, en el primer acto, Speed se muestra enojado con Dinnie por preguntar varias veces la hora y menciona que Dinnie les va ganando noventa y cinco dólares. Es evidente que tanto en el caso del enojo de Speed en el primer acto, como el de Oscar en el segundo, el dinero interviene como un factor que contribuye a la desestabilización emocional de los personajes, lo que es característico de la clase media y constituye un acierto de Neil Simon, al incluir este aspecto de la idiosincrasia clasemediera.

Roy no soporta el olor de la solución limpiadora y desinfectante con la que Felix limpió las cartas; y se retira, dando un portazo, como Speed, lo que resulta infantil y cómico por repetición.

El autor maneja la tensión dramática en forma acertada ya que luego de aumentarla con el abandono del grupo por dos de sus miembros, permite un relajamiento emotivo y casi patético, al quedar solos Oscar y Felix; para preparar el momento escénico a fin de aumentar de nuevo la tensión, aún más fuertemente, cuando Oscar enfrenta a Felix y su compulsión aséptica.

Simon afloja la tensión mediante el recurso humorístico denominado desenmascaramiento cuando Oscar revela que Felix se obsesiona incluso con las huellas que Oscar deja, al caminar. Al aflojar la tensión, Simon asegura que se mantenga el tono de comedia. Oscar persuade a Felix de no reprimir todos sus deseos y lanzar una copa contra una puerta para descargar el enojo en contra de sí mismo, y así poder experimentar alivio. Felix obedece a Oscar y estrella la copa contra la puerta. Sin embargo, el "superyo" de Felix lo hace sentir culpable inconscientemente, según se advierte a través de un síntoma hipocondriaco, al quejarse de un dolor en el brazo. Es evidente que Simon utiliza la acción para profundizar en el conocimiento de sus personajes.

La segunda escena del acto segundo es precedida por una acotación que caracteriza el ambiente, al personaje y además

ubica cronológicamente al lector, lo cual es un acierto de síntesis y sentido escénico. Oscar llega al departamento muy contento y se anuncia como quien le avisa a la esposa que ha llegado, lo que parece un juego de inclinación homosexual inconsciente y obsesivo en el autor. Oscar se empieza a arreglar y Felix hace una entrada lenta, con un cucharón en la mano, en la actitud típica de la esposa enojada. La forma lenta de caminar y el silencio de Felix expresa objetivamente el enojo que luego verbaliza, como si fuera una esposa indignada, lo que contribuye a forjar la comicidad de la escena. Felix realiza luego otra acción muda humorística que consiste en atrapar inadvertidamente el cigarro de Gwendolyn con el encendedor y arrebatárselo de los labios sin darse cuenta de inmediato. Esta acción sirve para mostrar su nerviosismo y timidez. Por otra parte, esta escena demuestra la afición del autor por el cine mudo -una vez más- y su excelente uso de la pantomima como recurso humorístico.

El acto tercero contiene la escena muda más larga de toda la obra y proyecta la animadversión de Oscar hacia Felix y su extremada limpieza, con una gran fuerza expresiva. Además, así resulta cómica. La escena muda prepara la explosión de furia de Oscar que incluso reacciona con un gesto de repulsión hacia el intento de Felix por tocarlo, lo que recuerda la escena de Barefoot in the Park, entre Paul y Corie, cuando se pelean después de

haber regresado del restaurant albanés. Es evidente que hay aquí una conducta obsesiva de intolerancia.

El final de la obra podía haber sido eficaz, escénicamente, por la comunicación sin palabras que ocurre entre Oscar y Felix que se lanzan el cojín el uno al otro, sin embargo, no logra plena verosimilitud por lo brusco del cambio ocurrido.

Las acotaciones son eficientes y eficaces en su brevedad y adecuación a la trama y personajes, de tal manera que proporcionan una visión más profunda de la obra, los personajes y los recursos humorísticos. El humorismo es utilizado como instrumento eficaz de penetración psicológica en los personajes y permiten su conocimiento más profundo.

El manejo del tema principal es acertado en la medida en la que transmite claramente la sugerencia positiva del autor, esto es: La convivencia pacífica depende de la flexibilidad que los individuos muestren en su relación con los demás; en otras palabras, no puede haber armonía en la intolerancia.

En seguida se procederá a analizar las acotaciones de The Star-spangled Girl. Al igual que en los casos anteriores, se pretende comprender la concepción escénica y determinar la presencia de las metáforas obsesivas principales.

Las razón por la que la obra mencionada no obtiene el éxito esperado, es que Simon no concibe con precisión los personajes y el ambiente de la comedia en cuestión. En las demás obras, el autor tuvo un mayor contacto con personajes de la vida real que le sirvieron de modelos; en cambio, en este caso, no:

... before I can write convincingly about anyone, I have to know how he or she looks, walks, talks and dresses, what they have for breakfast and who their favourite movie stars are. With The Star-spangled Girl it was all guesswork.¹

¹ Clive Hirschhorn. "Make'em laugh", Plays and Players 24, September 1977., p. 14

Es decir, Simon no escribe obras con personajes imaginarios, sino a partir de modelos precisos, lo que sin duda ha contribuido a convencer a gran parte de sus espectadores. Más aún, dado su proceso de construcción de personajes, a partir de la observación cuidadosa de las personas, sus acotaciones adquieren un valor adicional. The Star-spangled Girl es la excepción; por ejemplo, adviértase la información que proporciona la acotación en la que describe a Norman:

(...Norman is about the same age as Andy. Although he is the brain, the intellect behind Fallout, when he is away from the typewriter he is an incorrigible adolescent)².

La descripción del personaje resulta demasiado escueta y en especial porque se refiere al protagonista central. Compárese con la descripción de Alan Baker en Come Blow your Horn:

At rise: ALAN BAKER, in a short italian suede ski jacket is standing in the doorway being his charming, persuasive best in attempting to lure PEGGY EVANS into his bachelor apartment. PEGGY is in a ski outfit that fits her so snugly it leaves little room for skiing. Alan puts down his valise, then slides PEGGY'S overnight bag out of her hand without her even noticing it and places it on the floor. Alan is very adept at this game. Being good-looking, bright, thirty-three and single against PEGGY'S twenty-two years of blissful ignorance and eagerness to please, it appears that ALAN has all the marbles stacked on his side.³

Es evidente que no hay comparación entre el retrato de

²Neil Simon, Op.,cit., p.307

³Neil Simon, Op.,cit. p.13 (Las mayúsculas están en el texto original)

Norman y el de Alan. Lo anterior se explica porque Alan representa a un personaje de carne y hueso, el hermano del autor. En cambio, Norman es alguien que vio en una fiesta en una sola ocasión.

La primera escena de la obra es eficaz en su capacidad de síntesis de los puntos de conflicto fundamentales de los sesentas: violencia física, crisis económica, protestas antibélicas y la presencia creciente de inmigrantes. Aparece en escena Norman que el autor describe etopéyicamente -en la acotación correspondiente y cuya situación precaria queda establecida, acertadamente, a través de una acción: Norman levanta una caja vacía de galletas. Ésta acción le gana al personaje la empatía inmediata del público, ya que todos los espectadores deben haberla realizado varias veces en su vida. Para Simon debe tener un significado especial, dados los problemas de su infancia:

The Simon home, as Neil remembers it, was constantly coming apart; his father walked out periodically, leaving his mother to manage the survival of the family.⁴

A pesar de que Simon no tuvo el cuidado de buscar modelos para precisar el diseño de sus personajes, la obra no fracasa del todo debido a la verosimilitud de algunas de sus acciones que tienen relación con la vida del autor y la de su público.

Al levantar Norman la caja vacía, el autor sugiere inconscientemente la metáfora obsesiva del **trabajo**: Norman desempeña un empleo cuya remuneración es mínima.

Después, Norman fantasea sobre una rubia que él imagina se mudará al departamento vecino que se encuentra desocupado; lo que revela la presencia de la metáfora obsesiva de la **soledad**. El autor cumple su deseo, lo cual resulta gratificante para el público,

⁴Paul D. Zimmerman. "Neil Simon: up from Success", Newsweek, February 2, 1970., p. 54

siempre dispuesto a empatizar con los personajes y sus sueños. En esta escena está presente la metáfora de la soledad.

La segunda escena indica que han pasado tres días desde el final de la primera y Andy regresa de trabajar en la venta de suscripciones a su revista de protesta. Esto permite al público darse cuenta del esfuerzo ingrato que realizan los que no apoyan al "establishment".

Si bien el autor no se detiene en la descripción detallada de elementos escenográficos, sí incluye acertadamente los que requiere; por ejemplo, el telescopio con el que Norman ve llegar a Sophie, la vecina rubia con la cual se ha obsesionado. El telescopio es un claro símbolo fálico que el personaje utiliza en un sentido onanista y que refleja una parte de la sociedad estadounidense en su degradación moral y su soledad endémica crónica.

El autor utiliza la narración para contar todas las imprudencias que Norman hace y cae en contradicción. Simon fuerza la credibilidad del público, pues al principio de la obra, Norman dice que debe ochenta centavos a la encargada de la peluquería de mascotas de la esquina por el corte de pelo que le hizo. Sin embargo, más tarde, Norman gasta 22 dólares en un regalo para Sophie, además de los chocolates Hershey que dejó en su buzón; y por otra parte, dice que roba la ropa de otros. No hay coherencia.

Simon recurre a tales excesos cómicos que en ocasiones pasa de la comedia a la farsa; por ejemplo: Norman declara haberse convertido en un animal, a causa de Sophie⁵ y lo demuestra al acercársele y olerla, como si fuese un perro. Luego, la sujeta del brazo y pretende arrestarla por ser increíble y fantásticamente fragante. La situación es tan ridícula que Sophie pregunta si se trata de uno de esos programas de televisión como

⁵Neil Simon, *Op., cit.* p.328

el de "Cámara Escondida". Así, Simon ridiculiza la conducta erotómana de los jóvenes de la época; además, expone a la televisión como un medio de información que fomenta actitudes absurdas.

Andy persuade a Sophie de que le permita a Norman grabar su voz, al llamarlo por su nombre. Más tarde Sophie en salir del departamento que Norman en poner la grabadora a todo volumen en el marco de la ventana, para que todos escuchen como le llamó por su nombre. Es un uso ingenioso de un elemento escenográfico rico en sugerencias: Soledad onanista (en el aislamiento, Norman se proporciona a sí mismo el sonido de la cinta como un satisfactor sexual), escapismo (la tecnología sustituye la relación humana), inmadurez (Norman insiste en buscar a Sophie, en lugar de buscar a otra mujer que sí lo acepte), intolerancia (al no aceptar el rechazo), e incomunicación (no establece una comunicación sensata).

El autor no preparó adecuadamente el momento en el que está inserta la última escena, resulta excesivamente patética aunque es coherente con el personaje.

El segundo acto inicia con una acotación que sugiere una actividad intensa de Norman y muestra a Andy de regreso de la playa adolorido por la asoleada en la tabla de "surf". Ambos dan la impresión de dos esclavos, uno del trabajo y otro de los caprichos de la casera. Sin embargo, Andy descubre una treta de Norman que dejó en su cuarto la grabadora encendida, en la que se reproducía continuamente el sonido de la máquina de escribir, para dar la impresión de que estaba trabajando; es una metáfora escapista. Además, el truco humorístico es hábil y sugiere otra metáfora obsesiva de Neil, la máquina es el instrumento de manipulación del hombre por el hombre mismo; compárese con el uso del teléfono en Come Blow your Horn (1961), Barefoot in the Park (1963) y The Odd Couple (1965). Más tarde Norman utiliza dos máquinas que tampoco lo ayudan: Primero trata de escribir en su máquina y descubre que está idiotizado pues lo único anota es:

Zizziivizz. Después, intenta hablar por teléfono y luego de hilar una oración, tiene que pasarle la bocina a Andy porque termina diciendo: Bla-bla-bla-bla... Es una metáfora obsesiva que representa la **incomunicación** entre Sophie y Norman y el teléfono como un medio **inservible** en la comunicación afectiva. Teatralmente, la acción de Norman es eficaz porque logra el efecto humorístico y a la vez comunica la **inestabilidad mental** en la que el personaje ha caído.⁶

La segunda escena del acto segundo muestra a Norman sometido a la máquina de escribir, en forma frenética, ahora sí como un esclavo de su trabajo; aunque, no por ello menos consciente de la presencia de Sophie.

La máquina interviene de nuevo para desgracia de Norman, en lo que constituye otra metáfora obsesiva: Norman trata de ayudar a Sophie con la aspiradora y en un impulso irresistible le muerde el lóbulo de la oreja; entonces, ella le arroja la aspiradora en la cabeza y el tubo se lo enreda al cuello. La escena es cómica y permite conocer a Norman en su impulso más violento (intolerante) y egoísta; Sophie se muestra como amante del dinero, por encima de su dignidad puesto que después del incidente acepta volver con ellos luego de que le fue concedido un aumento salarial. La escena encierra algunos de los peores males del siglo: amor excesivo al dinero, impulsos sexuales sin freno y violencia.

Andy le explica a Sophie como sacudir los muebles, como si fuese retrasada mental. En respuesta a semejante trato, ella lo hace mecánicamente, por lo que tira revistas y papeles al suelo, lo que resulta en una situación cómica. Vista alegóricamente, esta escena ridiculiza la relación que algunos patrones establecen con sus empleados, a quienes tratan como robots, a partir del diseño de las líneas de producción, lo que recuerda la película Tiempos

⁶Neil Simon, Op.cit. p.348

Modernos de Charlie Chaplin que tanto disfrutaba de niño el autor:

He once climbed a ledge to watch an outdoor movie starring Charles Chaplin. 'I laughed so hard,' he recalls, 'I fell off, cut my head open and went to the doctor, bleeding and laughing.' ⁷

Por otra parte, la actitud de Simon hacia la mujer es casi misógina, si se toma en consideración no sólo que ninguno de sus personajes femeninos es más inteligente que los masculinos, sino que tampoco aparece ninguna mujer, particularmente brillante.

Sophie menos que ninguna, es un estereotipo, totalmente impredecible, sorpresivamente se prenda de Andy de quien no ha recibido nada más que promesas de aumento de salario.

Norman abre la puerta y ve a Sophie, objeto de su pasión, besando a su mejor amigo. Es una escena de melodrama cuya comicidad surge de la "weltanschauung" de Chaplin y de Simon: "My view is 'how sad and funny life is.'" ⁸ Norman comenta que al menos deberían haber cooperado para comprar la botella que él trae; este comentario está fuera de lugar, dado el apasionamiento arrasador que Norman mostraba por Sophie. Una vez más, Simon se desliza del género de la comedia para entrar en la farsa. Es difícil concebir tal desliz como deliberado, sin embargo, como quiera que sea exhibe al norteamericano como un sujeto superficial cuya más profunda preocupación no es el amor a otro ser humano sino al dinero. Aduiértase que ninguno de los personajes analizados le entrega un regalo espléndido a otro. Además, no hay en ninguna de las obras estudiadas auténticas escenas de amor.

El tercer acto muestra el recurso pacifista, típico de los años sesenta en contra de la intolerancia política: Andy intenta persuadir a Norman de que no se vaya y al no conseguirlo se

⁷James Powers (ed.), "Dialogue on Film" American Film 3, March 1978., p. 33

⁸Paul D. Zimmerman. Op.cit. p. 55

sienta en posición de loto sobre un banco y amenaza a Andy con realizar un plantón individual para impedir su salida del departamento.

Se advierte de nuevo la metáfora obsesiva, en relación a la máquina: Norman pretende ser un ferrocarril que va a romper la barricada, representada por Andy. Ambos se deciden a pelear ya que la resistencia pacífica, representada por Andy, parece no ser eficaz (no lo fue para muchos jóvenes norteamericanos de los años sesenta, quienes pretendían evitar su participación en la guerra de Vietnam). Así, el autor recurre nuevamente a la pantomima: ambos personajes hacen una secuencia marcial y terminan quejándose como niños después de haber lanzado un solo golpe. Escénicamente, la escena es atractiva para el público y muestra la vulnerable posición en la que cayeron los movimientos pacifistas que recurrieron a la violencia en aquellos años.

La máquina como instrumento para someter al hombre surge de nuevo: En vista del fracaso obtenido mediante la resistencia pacífica y la violencia, Andy recurre a los sentimientos de amistad de Norman para -supuestamente- despedirse como amigos, Norman se muestra escéptico; no obstante, extiende su mano para estrechar la de Andy y éste último lo sorprende y lo esposa a un tubo de la calefacción. Andy va a la cocina, se resbala y cae debido a que Sophie encendió la cocina: se trata de un acto de "justicia poética" por el secuestro de Norman, lo que resulta gratificante para el público o lector.

Al igual que en The Odd Couple el final de la obra resulta forzada la credulidad del espectador: Norman y Sophie se van del departamento como para no regresar nunca y resulta que ambos adquieren conciencia de su papel en la vida y vuelven con Andy.

La escenificación de la obra es eficaz desde el punto de vista humorístico, de crítica y denuncia; sin embargo sacrifica la verosimilitud en aras de efectos cómicos. Por otra parte, el empleo de los recursos humorísticos refuerza los planteamientos

ideológicos y la caracterización de los personajes.

La obra es valiosa como reflejo crítico de una época y es lamentable que Simon no la hubiese reescrito el suficiente número de veces, para eliminar los errores de coherencia que deslucen lo que podría haber sido una impecable comedia.

Ahora se proseguirá con el estudio de las acotaciones de "Visitors from Mamaroneck", de la trilogía Plaza Suite:

La primera acotación de la obra detalla la escenografía suficientemente y proporciona datos prosopográficos y etopéyicos de la protagonista en forma íntegra. Una de las ventanas de la escenografía le permite a Karen llevar a cabo una tarea escénica importante que es la de comprobar la demolición del hotel Savoy-Plaza, según el informe del botones. Esto permite conocer la soledad en la que vive Karen, que no se había enterado de lo que había ocurrido con dicho hotel desde hacía ya dos años.

La escenografía incluye un espejo de cuerpo entero sobre la puerta del closet. El espejo es indispensable porque permite a los dos personajes principales transmitir sus comentarios sobre su propia imagen. Por ejemplo, en una conducta intolerante esquizofreniforme, Karen se ve al espejo y dice: "You are definitely some old lady."⁹ La primera tarea escénica de Sam, al entrar a escena, luego de examinar la suite, es mirarse en el espejo para verificar el trabajo del dentista que le colocó implantes para mejorar su apariencia, lo que permite al público advertir la preocupación principal del personaje; es decir, su apariencia física y social; dicho de otra manera la intolerancia que experimenta hacia los efectos del paso del tiempo sobre sí. Parece un personaje preocupado sólo por las apariencias y quizá por guardar su apariencia social no recurre al divorcio, una vez que la esposa lo desenmascara como esposo infiel.

⁹Neil Simon, Op.cit. p. 569

Karen cojea desde la primera escena, debido a que se le atoró el protector plástico (para lluvia y nieve) de uno de sus zapatos. Esta cojera tiene un valor simbólico, pues revela su incapacidad para salvar su matrimonio, además, sirve para caracterizar a Sam como un personaje cuya intolerancia se refleja en la cita: "...Karen, stop hobbling around. I don't feel like listening to thump, thump, thump!".¹⁰

Cuando Sam trata de probarle a Karen que ella es incapaz de retener cifras, Karen se aleja de él y se coloca junto a la ventana, como si ésta le permitiese escapar de la humillación que le inflinge el marido. Y en una reacción claramente involutiva, como un mecanismo de defensa, Karen dice: "I don't want to play."¹¹

La reacción de Karen no podía ser más acertada -desde el punto de vista de la caracterización- ni más reveladora de la relación patológica que ambos sostienen: Sam la trata como si fuese una hija, al igual que todos los demás personajes masculinos a los femeninos, en las obras de Simon. Esto revela la metáfora obsesiva de la maduración: Ni Sam ni Karen han madurado lo suficiente como para establecer una relación sana de pareja.

Sam se vuelve a mirar al espejo una y otra vez en un acto de egolatría que lo define y establece al espejo como metáfora obsesiva, de un rechazo a sí mismo (intolerancia), evidente en Karen y oculto en Sam. Karen hace un aeroplano de papel que simboliza su deseo de fugarse.

Simon vuelve a utilizar la ventana como símbolo de fuga: Karen invierte los papeles y de víctima se vuelve en victimaria, le reclama a Sam el no acordarse de que la suite en la que están fue la misma de su luna de miel. Sam se siente arrinconado y se acerca a la ventana, mientras ella se le aproxima, cada vez más, en una clara inversión de papeles.

¹⁰Neil Simon, Op.cit. p. 584

¹¹Neil Simon, Op.cit. p. 585

Karen agradece a Sam y él se mira, por cuarta vez al espejo y hace un gesto de aprobación, ignora así los comentarios de su esposa: aislándose y aislándola, lo cual hace a menudo; de allí que ella confiese su soledad. La seguridad externa de Sam sustituye a la que no tiene en su fuero interno. Karen lo abraza por la espalda y le ofrece una disculpa. La acción es acertada ya que es evidente que el personaje teme ver la intolerancia del marido: Ella sabe que no funcionan como pareja y así se lo dice, "...We're some lousy couple, aren't we?...Aren't we".¹²

Karen cruza frente al espejo y decide hacer ejercicio en una evidente reacción de intolerancia ante su propia figura, sin embargo, su falta de determinación la hace abandonar su intento.

El autor muestra no sólo dos distintas maneras de autorrechazo sino la negación de sí mismos como una causa de infidelidad; Karen confronta a Sam hasta que él confiesa su intolerancia frente a los estragos del tiempo: "...I don't accept getting older."¹³ La acotación indica que Sam se incorpora y se dirige hacia ella, lo que subraya su actitud intransigente, obsesiva y agresiva.

Más adelante, Karen vuelve a la carga y le exige a Sam una explicación que justifique su actitud hacia ella, hasta que Sam lo admite: "...It's true, I'm having an affair with her"¹⁴ (se refiere a su secretaria). Luego de una discusión, Sam se va huyendo de sí mismo, de su imagen en el espejo y en busca de la efímera aventura que lo hará imaginarse joven.

El final resulta un poco forzado, al igual que en las dos obras anteriores. La sugerencia de una posible infidelidad entre el mesero y Karen resulta tragicómico: toda la obra Karen intenta infructuosamente la reconquista de su marido, para terminar -posiblemente- en brazos de un mesero; no hay nada en la obra

¹²Neil Simon, *Op.,cit.* p. 515

¹³Neil Simon, *Op.,cit.* p. 521

¹⁴Neil Simon, *Op.,cit.* p. 530

que lo justifique.

La posible falla de Simon estaría en que pierde control sobre el género y cuando está a punto de convertir la comedia en pieza o drama, hace una peripecia forzada y surge con un rasgo humorístico. Esto se debe a la manera como abordó la vida misma en su niñez y juventud: "...'running from people who wanted to beat me up'."¹⁵ Es decir, cediendo ante su tendencia a huir, de allí su metáfora obsesiva del escapismo.

La puesta en escena, según la sugiere Simon, es eficaz en la medida en la que el enfrentamiento de los personajes ocurre de tal manera que sus movimientos, colocaciones en el escenario y el uso de los elementos escenográficos son congruentes y enriquecen significativamente a la obra. La escenificación responde en todo momento a la caracterización del ambiente, es adecuada al argumento y coadyuva incluso a la caracterización de los personajes.

La evolución que se observa en la concepción escénica es que Simon utiliza elementos de la escenografía revistiéndolos de un carácter simbólico.

La segunda obra de la trilogía Plaza Suite que se abordará es Visitor from Hollywood. Las acotaciones y los parlamentos sugieren de un modo inequívoco la intención de Jesse Kiplinger de seducir a la mujer que espera. Antes de recibir a su visita, él se ve al espejo en dos ocasiones lo que revela la intolerancia frente a sí mismo y que él disfraza de vanidad. En algunos casos, el que sufre complejo de inferioridad, lo externa como complejo de superioridad, por formación reactiva. Al igual que en la obra anterior, el espejo se revela como un símbolo obsesivo que proyecta la angustia del autor por el paso del tiempo.

Muriel hace varios intentos por retirarse del departamento que revelan claramente un débil impulso superyoico. Sin

¹⁵Paul D. Zimmerman. Op.cit., p. 54

embargo, su conducta sugiere principios morales minados y sus parlamentos explican la causa: una pésima relación matrimonial, al igual que en la obra anterior. Ella escapa de su propio destino.

Simon hace que su personaje seductor recurra a la narración para conmover a su víctima, además de emborracharla para disminuir el superyo de Muriel. El seductor procede con engaños y la lleva hasta la recámara, en donde consumará su estrategia.

La puesta en escena de "Visitor from Hollywood" es simple, no hay -aparentemente- un uso simbólico de alguna área en particular. Se trata de una farsa tejida alrededor de la soledad de dos personajes, cuyas vidas presentes son tan insatisfactorias que se aferran a sus respectivas obsesiones.

No hay absolutamente una evolución en la manera de escenificar. Simon lo hace de una manera convencional. La obra se enfoca totalmente en los diálogos que según avanza la comedia le permite al público penetrar en el conflicto interno de los dos personajes hasta llegar al momento de la consumación de un adulterio que se había gestado mucho tiempo antes.

La última obra de la trilogía en cuestión que será comentada se llama "Visitor from Forest Hills". La primera acotación de la obra describe los objetos y ropa que hay en el escenario y que son lo suficientemente representativos como para informar claramente que se trata de la víspera de una boda y que la suite se ha empleado como camerino o vestidor.

Una vez establecida la acción, Simon procede a desarrollar la acción que resulta en la negativa de la novia a casarse. Ella se encierra en el baño y rehúsa abrir la puerta; es decir, se escapa de la situación en la que se encuentra. La suite en la que se encuentran tiene dos recámaras, sin embargo, el autor elige el baño para que la novia se encierre. La selección es acertada porque revela una regresión psicológica a la etapa anal de la novia que se entiende por el miedo que experimenta ante el paso que debe dar. La etapa anal es precisamente un periodo en el que se trata de ejercer un autocontrol.

Simon muestra al padre intolerante recurriendo a distintos argumentos y a una impotente fuerza física para lograr que la hija salga de su refugio. Sus argumentos giran alrededor del dinero y este factor es tan fuerte que lo hace menospreciar su vida y salir por la ventana, lo cual establece una premisa muy clara del autor: la conducta de los individuos está regida por el dinero. Todos los personajes que representan a los padres proyectan la obsesiva imagen del propio padre de Simon que Paul D. Zimmerman describe como: "tyrannical, impossible to please and often absent."¹⁶ En cambio, el comportamiento de la madre centra sus argumentos sobre "el que dirán" los demás; lo que refleja temor ante la intolerancia de todos los que la rodean.

La puesta en escena es funcional, destaca la impotencia del padre para franquear la puerta del baño que representa su dificultad de comunicación con su hija. Asimismo, la salida del padre por la ventana es tan espectacular que resulta climática y culmina eficazmente en una epifanía: La novia no desea establecer una relación insatisfactoria con su futuro esposo como la de sus padres. Sin embargo, el final de la obra es débil, como el de la primera obra de la trilogía, por falta de información. Después de tantos esfuerzos infructuosos para que saliera la novia, un solo parlamento del novio lo consigue; así, la verosimilitud de la obra se ve afectada.

Las acciones de las tres obras que componen la comedia tienen lugar en un hotel. En los tres casos surge la mala relación conyugal como el elemento que rompe la armonía. En las dos primeras obras la infidelidad es el síntoma del problema y un hotel resulta adecuado para ubicarlo, dado que es el lugar en donde suele ocurrir la transgresión del matrimonio. En el caso de la última obra la elección del hotel es aun más acertada porque la consumación del matrimonio, paradójicamente, también ocurre

¹⁶Paul D. Zimmerman. *Op.cit.*, p. 54

en semejantes lugares.

El uso de los elementos escenográficos es más notable en la primera obra por la carga significativa que el autor les asigna que en la segunda o tercera. Los desplazamientos de los actores en el escenario responden siempre a motivaciones internas, lo que les da verosimilitud. La concepción escénica de Simon es predominantemente dialogal: Los parlamentos tienen preponderancia indiscutible sobre las acciones que no son más que reforzadores del diálogo, en la mayoría de los casos. La nota suscrita especifica y amplía el sentido que el autor le da al intercambio verbal:

There is a tendency for him to focus on the sparring between two individuals who use language as weapons, and who need one another to give meaning to their repartee.¹⁷

Todas las parejas en las obras de Simon se enfrascan en duelos verbales para reprocharse sus respectivos errores. Lo cual surge de las múltiples discusiones que los padres de Simon debieron tener, antes de cada separación.

Por último, se emprenderá el análisis de las acotaciones de The Last of the Red-hot Lovers.

La primera acotación describe brevemente el departamento de la madre del protagonista: Se trata de un sitio tan pequeño que de inmediato se concibe para un solo inquilino. El departamento es nuevo y los muebles, viejos; aunque muy bien cuidados.

La elección de muebles viejos para un departamento nuevo es doblemente acertada. En primer lugar, porque semejante mobiliario sugiere la edad de quien los posee; y en segundo lugar, porque la reunión de lo viejo y lo nuevo constituye un reflejo adecuado al conflicto central. Es decir, el protagonista Barney

¹⁷C.W.E. Bigsby, Modern American Drama 1945-1990. Great Britain: Ed. Cambridge University Press, 1993., p. 158

Cashman, está hecho "a la antigua", como los muebles; y él pretende encajar dentro de una situación nueva -como el departamento nuevo que representa a la libertad sexual. Es decir, Barney pretende entrar a la liberación sexual, llevando bajo el brazo sus viejos esquemas amorosos. En suma, el escenario materializa el conflicto que va a enfrentar el protagonista de la obra.

Simon asigna una serie de tareas escénicas a Barney que revelan clara y humorísticamente no sólo su intención de seducir a una mujer, sino su condición de conquistador principiante.

Constituye un acierto el uso del recurso "teatro dentro del teatro" que emplea Simon en la primera parte de la comedia en cuestión. Es particularmente notable el uso de tal recurso porque los que fingen lo hacen no con el objeto de engañar a alguien, sino para darse a sí mismos una segunda oportunidad.

Las acciones de este primer intento de seducción del personaje llegan a ser tan bruscas y los parlamentos tan crudos que el género de comedia se desliza hacia la farsa tragicómica, salvo porque la caracterización de los personajes no es superficial.

El segundo intento de seducción es eficaz por su planteamiento y desenlace sorpresivo, si bien congruente: Barney parece más seguro de sí mismo y sin embargo, el autor sorprende al hacer una inversión simétrica de papeles, el conquistador se convierte en conquistado: La mujer a quien pretendía seducir resulta lesbiana y termina por obligarlo a fumar marihuana.

El segundo acto finaliza con una epifanía amarga que le da a la obra un tinte de melodrama:

So many things I wanted to do...but I'll never do'em. So many places I wanted to see... I'll never see'em. Trapped...we're

all trapped...Help! Help!¹⁸

Barney fracasa una vez más en su intento por añadirle a su vida algo fuera de lo ordinario. La diferencia de edades y de visiones del mundo de ambos personajes es enorme, sin embargo, los dos terminan con una profunda amargura que refleja fielmente la época, una década completa de infructuosas luchas por terminar con la intolerancia racial y la guerra de Vietnam.

El tercer acto muestra al protagonista transformado en su apariencia exterior. La mujer que ahora lo acompaña es Jeanette Fisher, un mujer de 39 años. La prosopografía que proporciona el autor es reveladoramente escueta: "...a woman of no discernible physical attributes".¹⁹ Es decir, Simon desea -aparentemente- presentar una mujer cuya apariencia física sea tan común que cualquier mujer se pueda identificar con ella. Sin embargo, el planteamiento etopéyico es inquietantemente unidimensional e hiperbólico, según se percibe en seguida:

She is probably the singularly most depressed woman on the face of the Western Hemisphere. She wakes up to gloom and goes to bed with gloom. She fills the in-between hours with despair.²⁰

Hay contradicción entre las intenciones de la prosopografía y la etopeya del personaje, pues mientras la primera parecía buscar la mimesis del público, la segunda es tan exagerada que ofrece un personaje fársico con el que difícilmente alguien podría identificarse; sin embargo, la tensión provocada por la diferencia, resulta en un "extrañamiento" del tipo que ideó Brecht, lo que le permite al público razonar el problema de Jeanette Fisher.

Antes de que Barney pueda arrancarle una palabra, Jeanette

¹⁸Neil Simon, *Op.cit.* p. 635

¹⁹Neil Simon, *Op.cit.* p. 636

²⁰Neil Simon, *Op.cit.* p. 636

se suelta llorando y se encierra en el baño, lo que implica una regresión. Una vez que sale del baño y dialoga con Barney, ella se aferra a un libro de notas que sostiene entre sus manos y se niega a entregar. Este objeto y su negativa de dárselo a Barney materializa su **intolerancia** y su nula disposición a comunicarse. Es una maniaca depresiva, obsesionada con la noticia de que su marido la engaña y por ello cada vez que puede dispara a quemarropa sus preguntas inquisitivas a este respecto; lo que por otra parte, le añade interés a la obra. Escénicamente, resulta atractivo para el espectador contemplar, en el tercer acto, a Barney en actitud similar a la de Elaine en el primero: en cuanto a no cuestionarse moralmente la situación frente a la pareja "de aventura". Jeanette lleva a cabo un gesto dramático al levantar la bocina del teléfono y preguntarle a Barney ¿Cómo reaccionaría su esposo si ella lo llamara para decirle en donde se encuentra? Barney termina por desesperarse porque no ha podido convencer a Jeanette que deje su libro de notas y se lo arrebatara. Se trata de un acto de poder mínimo, en el que su nivel de frustración llega al límite de **tolerancia** y que teatralmente resulta eficaz en cuanto a que revela una cierta evolución en la personalidad de Barney.

Jeanette es tan negativa que logra que Barney se exalte, pues lo hace dudar de su propia esposa. Luego, lo tranquiliza. Para el espectador es interesante porque Jeanette asume el papel del autor manipulando a un personaje. Además, muestra la paradójica inconsistencia del cónyuge infiel que se enfurece ante la posibilidad de que su pareja sea desleal.

Barney vuelve a desesperarse ante el intento de huida de Jeanette, en medio de recriminaciones de supuesta inmoralidad - en la que incluye a Barney. Barney se desplaza agresivamente, lo que refuerza la teoría de su evolución, hacia Jeanette y la conmina a mostrar cuán inmoral es realmente. Ella se acobarda ante la asertividad de Barney que invierte los papeles de víctima a victimario. Escénicamente, las inversiones de papeles son muy atractivas y contienen la semilla esencial del juego escénico

que es la representación: es decir, uno asume un papel de otro. Ahora bien, la frecuencia con la que el autor usa la inversión simétrica de papeles, es evidencia de una metáfora obsesiva que muestra una negación de sí mismo, un **escapismo**.

Barney termina por asumir el control total de la situación, a diferencia de las ocasiones anteriores, en las que él termina atrapado; lo cual no es incoherente, dado que en el primer acto, Barney asume por un momento el control de la situación frente a Elaine.

Finalmente, Barney cierra el tercer acto haciendo lo que demuestra que ha aprendido su lección: no buscar lo que ya se tiene, "previo servicio de mantenimiento". Barney llama telefónicamente a su esposa y la invita al departamento, en una estrategia evidente de reactivación de la atracción mutua a través de una reunión teñida de un carácter furtivo.

La puesta en escena muestra en forma humorística un proceso de aprendizaje similar al de los aprendices medievales; esto es, Barney se humilla, practica y aprende.

Escénicamente, la obra plantea un uso dialéctico de presentar la trilogía. Es un uso eficaz de este tipo de obras, comunicativamente hablando, porque permite el planteamiento de un mismo tema, desde distintos ángulos. Los enfrentamientos entre las distintas personalidades y la brevedad de los actos le permiten al espectador mayor libertad de análisis, dado que hay menos oportunidad de que el público se involucre emocionalmente con los personajes.

En conclusión, el análisis de The Last of the Red-hot Lovers muestra, al igual que el estudio de las demás obras que Neil Simon no persigue exclusivamente las risas de su público, sino que asume ante él mismo, la obligación del comediógrafo de ser un observador social agudo. C.W.E. Bigsby dice al respecto:

As a former gag-writer he tended to pepper his plays with with effective one-liners, but the social observation was sharp

and the situations simultaneously reassuring and disturbingly familiar.²¹

Simon expresa inconscientemente, a través de sus metáforas obsesivas, los males de su tiempo desde la aguda observación de la familia, y en ocasiones por medio de la denuncia abierta como en Come Blow your Horn (1961), The Star-spangled Girl (1966) y The Last of the Red-hot Lovers (1969) . El arte crítico del neoyorkino está en la exploración cómica de las fallas en las relaciones personales y familiares. Simon coquetea con el melodrama y la farsa, debido a que siempre escapa de las consecuencias de sus actos. W.E.C. Bigsby lo expresa de la siguiente manera:

Almost invariably the angry blow is deflected, the wounding remark parried, the trauma avoided but the vulnerabilities are identified with such accuracy that from time to time there is the suggestion of another playwright locked inside the Jewish comedian. It is that fact which, perhaps paradoxically, has sharpened the edge of his humour, as in The Odd Couple and The Sunshine Boys.²²

¿Por qué Simon suele desviar la fuerza de sus golpes? La razón es que es un escapista. Simon se vio enfrentado desde pequeño a violencia dentro y fuera del hogar; situaciones frente a las cuales no podía hacer nada más que huir. Nunca encaró su situación del todo. Su propia carrera de comediógrafo no fue por elección sino porque su hermano lo inició en ella. Él no tuvo que cuestionarse sobre cual camino seguir, siguió el que le marcaron.

²¹C.W.E. Bigsby, Op.cit., p. 157.

²²C.W.E. Bigsby, Op.cit., p. 157.

Capítulo séptimo Análisis de las metáforas obsesivas en los recursos humorísticos.

El propósito que tiene el presente capítulo es determinar como el autor expresa sus metáforas obsesivas a través del humorismo; se analizarán la soledad, la intolerancia, la incomunicación, el escapismo y el trabajo. Se buscará determinar si hay evolución en las metáforas y la interpretación del mito personal como expresión de la personalidad del autor.

La soledad en Come Blow your Horn se refleja en Buddy que envidia el trabajo del hermano porque tiene contacto con muchas personas, en cambio él trabaja en producción y su acercamiento se limita a las -totalmente inanimadas- frutas de cera; Buddy define su trabajo así: "It's like the fruit version of The Picture of Dorian Gray"¹; lo que constituye una visión humorística de su trabajo por medio de alusión por analogía intertextual. Confírmese en esta cita la obsesiva visión negativa de Simon sobre el trabajo.

En cuanto a la soledad, Corie (Barefoot in the Park) sugiere que ésta es preferible a la compañía de otros. Se adivina, sin embargo, un resentimiento a través de una repetición:

Corie: ...I love this apartment...besides (she continues into the bedroom) it does discourage people.

Telephone man: What people?

Corie: Mothers, friends, relatives, mothers.²

El recurso es humorísticamente eficaz, por el paradigma que el público tiene de la suegra típica; además, permite que haya una proyección del inconsciente del personaje, lo que posibilita que el público sonría al tiempo que penetra en el conocimiento del

¹Neil Simon. The Comedy of Neil Simon. (New York: Random House, 1971) p.13

²Ibid., p. 188

personaje. Por otra parte, la metáfora de la soledad presenta una evolución ya que si al principio se mostró a la soledad como desagradable, ahora se le presenta como preferible.

En The Odd Couple Simon incluye un personaje llamado Oscar Madison que ha sido abandonado por su esposa e hijo. El autor logra un efecto humorístico por el símil sugerido a través del apellido, ya que el Madison Square Garden es un lugar que tan pronto está lleno de aficionados, como tan pronto se queda totalmente solo; exactamente como le pasa a Oscar Madison, después de cada juego de cartas con sus amigos.

Si se define soledad como falta de compañía; entonces, tanto Felix como Oscar la padecen; Simon deja entrever que ambos extrañan inconscientemente a sus esposas: por ejemplo, Felix le dice a Oscar: "Good night Frances!"³ y luego:

Oscar: ...If he had a spark of human decency he would leave us all alone and go back to Blanche.

Dinnie: Why should he?

Oscar: Because it's his wife.

Dinnie: No, Blanche is your wife. His wife is Frances.

Oscar (stares at him): What are you, some kind of wise guy?⁴

Simon proyecta la soledad de ambos personajes, al tiempo que hace sonreír, mediante dos actos fallidos. En una entrevista Simon afirma: "During the Depression my parents had split up...",⁵ de tal suerte que él conoce el efecto emocional que produce la separación conyugal y aun así es capaz de proyectar humorísticamente una situación que él conoce como dolorosa.

³Neil Simon . Op.cit. p. 251

⁴Neil Simon . Op.cit. p. 296

⁵Neil Simon en: Richard Meryman, "When the funniest writer in America tried to be serious", Life, 7 de mayo de 1971, p. 67

Esto se deriva de su "weltanschauung" o concepción del mundo y de la vida que él sintetiza así:

"My view is how sad and funny life is. I can't think of a humorous situation that does not involve some pain. I used to ask, 'What is a funny situation?' 'Now I ask What is a sad situation and how can I tell it humorously?'"⁶

La cita es muy reveladora porque muestra su visión de la vida y también la manera en como se aproxima a las situaciones humorísticas que aborda en sus obras.

En The Star-spangled Girl, Norman se proyecta como un individuo enamorado del amor, solitario y muy necesitado de compañía. Hacia el final de la obra, Andy le pide que prometa no volverse a trastornar por otra chica y Norman le responde que eso lo prometerá mañana, debido a que en ese momento ve a una pelirroja por la ventana, a quien le grita un piropo. La escena demuestra que es un solitario necesitado de afecto; además, la escena antes referida es cómica porque sugiere la posibilidad de repetición del mismo patrón conductual desquiciado que Norman tuvo con Sophie. Recuérdese por ejemplo que Norman trata de escribir y lo único que logra anotar es: "Zizzivivizz"⁷ Luego, él anticipa que si le habla a Sophie, por teléfono, terminará diciendo incoherencias, por lo que le pide a Andy que le llame. Andy se rehúsa; entonces, Norman inicia la comunicación que Andy se ve obligado a continuar porque Norman cumple su propia profecía, al interrumpirse a sí mismo, diciendo: Bla bla bla!⁸, lo cual es humorístico por anticipación. Ésta es la evidencia de que Norman

⁶Paul D. Zimmerman. "Neil Simon: Up from Success". Newsweek, Feb. 2, 1978., p. 55

⁷Neil Simon . Op.cit. p. 347

⁸Neil Simon . Op.cit. p. 347

ha alcanzado su nivel máximo de alteración de la personalidad , a causa de una atracción no correspondida. Es decir, Norman presenta un síntoma de personalidad limítrofe. ¿Qué es lo que puede alterar a Norman de esa manera? No es sólo su obsesión por Sophie, que pronto le pasa, sino también su miedo a la soledad; por eso -al principio de la obra- él sueña en su vigilia sobre una presencia femenina.

La evolución de la metáfora obsesiva es que la soledad puede conducir casi a la locura temporal. Simon es un solitario empedernido que se proyecta sobre el personaje de Norman.

En "Visitor from Hollywood" (Plaza Suite) Muriel y Jesse son dos personajes insatisfechos con sus vidas íntimas, dispuestos a compartir su soledad, el uno con la otra. Jesse tiene una visión superficial de ella y así lo revela:

Jesse:... You simply look incredibly fantastic.

Muriel: Well, I feel incredibly fantastic.

Jesse: Well, you look it

Muriel: Well, I feel it.⁹

Simon logra un efecto humorístico por una inversión de lo físico a lo moral. Más aún, el efecto se refuerza con la repetición. El énfasis que Jesse hace al insistir que ella luce increíblemente fantástica, revela el atractivo superficial que siente hacia ella. Mientras que el énfasis obsesivo que Muriel hace al decir que ella se siente increíblemente fantástica, sugiere que desea ser tomada en cuenta por como es ella, no por su apariencia física. Asimismo, el diálogo anterior es humorístico porque revela la vanidad de Muriel como un vicio cómico y una obsesión.

⁹Neil Simon . Op.cit. p.540

Muriel está de tal manera nerviosa que desplaza su identidad hacia Jesse y le pregunta a él que si sabe por qué ella está tan nerviosa. El recurso es eficazmente cómico y revela un rasgo esquizofreniforme en el personaje, dado que habla de sí mismo, como si hablase de otro.

Muriel es una **solitaria** que ha ido a buscar al compañero de escuela en quien depositó toda su admiración. Su marido no es compañía segura, según ella misma lo delata:

Muriel: ...Larry'll be home about five.

Jesse: I thought he comes home at seven

Muriel: If he comes home at all!¹⁰

El humorismo de la cita se debe al empleo de tres recursos: en primer lugar, por desenmascaramiento, en segundo lugar por autodesenmascaramiento y en tercer lugar, por un gasto de sentimiento ahorrado. Es decir, Jesse la desenmascara como mentirosa, luego ella misma sugiere que la relación con su cónyuge no es armónica; de allí que su resistencia a la seducción sea tan débil.

La metáfora obsesiva de la **soledad** se muestra en "Visitor from Hollywood" Plaza Suite, como una situación que puede orillar a las personas a quebrantar sus principios morales y a estados verdaderamente patéticos. Muriel es víctima de sí misma y de su idealización. Jesse le da la opción de bajar a la terraza o quedarse en el cuarto y ella elige la segunda alternativa, así que difícilmente se podría acusar a Jesse de acoso sexual. La atracción que Muriel siente por Jesse la hace una **solitaria** por elección y fácil presa de su ello ante el objeto de su admiración.

En la siguiente obra de Plaza Suite "Visitors from Forrest

¹⁰Neil Simon . Op.cit. p. 556

Hills" se encuentra otro personaje que frente a la elección de casarse decide repentinamente estar en soledad.

Roy: And you didn't say a word?

Norma: Nothing.

Roy:(ominously moving toward her as Norma backs away) I see. In other words, you're trying to tell me that a normal, healthy, intelligent 21 year old college grad, who has driven me crazy the last eighteen months with wedding lists, floral arrangements and choices of assorted hors d'oeuvres has suddenly decided to spend this, the most important day of her life, locked in the Plaza Hotel john?

Norma: (Making her stand at the mantel) Yes!Yes!Yes!Yes!Yes!

Roy: (Dicious) YOU MUSTA SAID SOMETHING!

(He storms into the bedroom. Norma goes after him)

Norma: Roy...Roy...What are you going to do?¹¹

La situación cómica se deriva de los movimientos escénicos que ocurren: usualmente es cómico por repetición cuando un personaje se mueve detrás de otro de manera simultánea; en este caso el efecto humorístico es mayor porque el movimiento de los dos actores ocurre después del parlamento repetitivo de Norma y el de incredulidad u obstinación de Roy. La repetición de la palabra "yes" revela el temor y nerviosismo que Roy produce en Norma. Roy oye a su mujer, mas no la escuchá.

La metáfora obsesiva sobre la soledad muestra aquí otra evolución; no es la soledad de la que se huye ni la que se busca para evitar la compañía; sino una soledad que se elige por miedo, para probar la reacción del futuro cónyuge y probablemente también para reflexionar.

¹¹Neil Simon . Op.cit. p. 564

En "Visitors from Mamaroneck" (Plaza Suite) el matrimonio de Sam y Karen está en ruinas. Ella no desea divorciarse ni estar sola, le ruega a Sam quedarse, a pesar de que sabe que sostiene relaciones íntimas con la secretaria. Ninguno de los dos acepta la forma de ser del otro:

Karen: All right, don't talk to me like I'm a child. I'm a forty-eight-year-old woman.

Sam: But the thing that infuriates me is that you make the mistake the wrong way. Why don't you make yourself younger instead of older, the way other women do?¹²

Sam la rechaza porque no comparte con él su misma obsesión; ella a su vez le disgusta incluso el físico de su marido:

Karen: I have nothing but admiration for your waistline.

Sam: But you like me flabby.

Karen: We all have our little perversions¹³

El último parlamento citado de Karen es un chiste cínico que es risible por autodesenmascaramiento. Karen se delata a través de esta cita y descubre un comportamiento patológico, característico de los atípicos y los viciosos, que consiste en el deseo proselitista de que todos compartan el mismo vicio o la misma característica atípica, a fin de dejar de ser excepciones solitarias y satisfacer su necesidad de inclusión (sentirse parte de un grupo). El deseo de Karen es también explicable en la medida en la que se reflexione en el hecho de que ella es obesa y él no, así que entre menos tengan en común, más rápidamente se disolverá su matrimonio.

¹²Neil Simon . Op.cit. p.506

¹³Neil Simon . Op.cit. p. 511

La metáfora obsesiva de la soledad revela que la presencia de otra persona no es compañía si no comparten la misma visión del mundo y no responden al paradigma de belleza que tenga cada uno del sexo opuesto. En este sentido, tanto Karen como Sam están solos cuando están juntos.

En The Last of the Red-hot Lovers la situación de soledad de Barney está sugerida por el comportamiento de la esposa, de quien Elaine hace el siguiente comentario:

...the only person who'd come in and take money out of the cash register and leave without saying a word is either a mute crook or a wife.¹⁴

El texto antes citado debe su humorismo a la alusión por analogía y muestra tanto la capacidad de observación de Elaine, así como el agudo sentido de observación del autor. La cita es una alusión crítica a las esposas que aíslan al marido detrás de un muro de silencio y establecen con él una relación exclusivamente de carácter económico. La metáfora obsesiva profundiza en la visión de la soledad de la pareja puesto que denuncia la soledad como un estado producto del predominio del factor económico. Recuérdese que Gabriel García Careaga pronostica infelicidad a la clase media debido al factor económico.¹⁵

La situación de Barney es grave en la medida en la que no puede obtener afecto, ni experiencia alguna que lo libere de su monótona existencia; así se siente él:

¹⁴Neil Simon . Op.cit. p. 592

¹⁵Gabriel Careaga. Mitos y Fantasías de la Clase Media en México (México: Ed. Joaquín Mortiz, 1981) p. 96

So many things I wanted to do...but I'll never do'em. So many places I wanted to see... I'll never see'em. Trapped... we're all trapped... Help! Help!¹⁶

La soledad en la que se encuentra Barney es tal que él busca el departamento de su madre, no sólo porque está disponible sino en un impulso involutivo o regresivo. Así, Simon sugiere una imagen obsesiva de la soledad como inevitable.

La evolución de la metáfora obsesiva de la soledad, a lo largo de todas las obras, revela a la soledad como una situación producto de un medio familiar intolerante u hostil. Desde Come Blow your Horn (1961) hasta The Last of the Red-hot Lovers (1969) la soledad que proyecta cada obra, de manera más o menos obsesiva, es resultado de condiciones de vida poco favorables por falta de afecto. La psicóloga Claudia Millán decía a sus alumnos de la Escuela de Arte Teatral, en los sesentas, que la mayoría de las enfermedades mentales se originaban, precisamente en la falta del cariño necesario que debía recibir cada individuo. La personalidad de Simon se forma bajo condiciones de carencia afectiva, por el abandono del padre y el medio hostil en su barrio neoyorkino, de allí su obsesión ambivalente por la soledad. En la cita que se hace en seguida, Simon explica el porqué es comediógrafo y de aquí se puede deducir su actitud contradictoria frente a la soledad.

I think part of what has made me a comedy writer is the blocking out of some of the really ugly, painful things in my childhood and covering it up with a humorous attitude. I knew that whenever things were so terrible at home, the best thing for me was to go to the movies -do something to

¹⁶Neil Simon . Op.cit. p. 635

laugh until I was able to forget what was hurting.¹⁷

Simon se delata como un escapista sublimado y de la cita se infiere que en la relativa soledad del cine, en donde nadie está consciente de su presencia, encuentra refugio; la película le sirve de terapia amnésica.

La metáfora obsesiva de la soledad es ambivalente en las obras de Simon porque tan pronto muestra a los personajes buscando compañía, como huyendo de ésta; por ejemplo, la mamá de los Baker en Come Blow your Horn le pide al hijo mayor que vaya a dormir con ella y por otro lado, Corie Bratter en Barefoot in the Park sugiere que el número de escaleras a subir para llegar a su departamento mantendrá lejos a la gente. El cine es la soledad que Simon busca para evitar las agresiones de compañeros de escuela y aislarse de la compañía desagradable de los carniceros a quienes su madre les rentó un cuarto en su casa. Por otra parte, Simon buscará la compañía de las personas porque junto con su hermano las hará reír y esto debe ser motivo de satisfacción.

La intolerancia que orilla a Simon y a sus personajes a la soledad es el tema que en seguida se trata. Intolerancia es el sustantivo que denomina mejor la conducta de un sector de la sociedad norteamericana frente al negro, judío o latino; sin embargo, la intolerancia de la cual se ocupa Simon no es de la interracial, según se verá a continuación.

La primera muestra de intolerancia que muestra el autor es frente a la obesidad. En Come Blow your Horn (1961) Buddy Baker describe una joven, cuya compañía le fue impuesta, en estos términos: "...an IQ of 170 same as her weight"¹⁸. Mediante una alusión por analogía Simon transmite el efecto humorístico y al propio tiempo el rechazo que la sociedad occidental muestra hacia

¹⁷Richard Meryman, Op.cit. p. 67

¹⁸Neil Simon . Op.cit. p. 19

las personas cuyo peso está fuera de la media. Luego, la metáfora obsesiva de la intolerancia Simon la transmite, nuevamente, a través de Buddy: "...and of course they had her dressed for the kill"¹⁹. Así, sugiere que la aceptación del compromiso matrimonial equivale a la muerte, de esta manera revela su concepción negativa sobre el matrimonio.

La metáfora evoluciona y presenta a la joven obesa como si fuera un producto de compra-venta: Buddy Baker dice, "The Klingers brought her daughter in a crate."²⁰ Es decir, como si fuese una mercancía frutícola que se puede vender o comprar; tal situación recuerda la antigua costumbre judía de acordar los matrimonios por conveniencia, lo que trasluce una visión materializada del ser humano y sus relaciones interpersonales. No debe pasarse por alto el uso de la alusión por similitud que Simon debió tener presente al presentar la palabra Klingers que por homofonía sugiere a los espectadores la palabra "killers".

Papá Baker menosprecia a su hijo Alan porque aún no se ha casado. La metáfora obsesiva de intolerancia es comunicada humorísticamente por repetición: El padre le dice constantemente "Bum! Bum! !Bum" una vez tras otra. La intolerancia del padre de los Baker orilla a Buddy a huir al departamento de Alan. Su umbral de tolerancia es tan escaso a los ojos de su propio hijo que éste último teme lo peor: "He'll kill himself. He'll kill all of us. Like those stories in The Daily News"²¹. La cita desborda recursos humorísticos: Contiene repetición a través de la palabra "kill"; hay hipérbole en lo desmedido de la afirmación; y por último, posee actualidad en la referencia al amarillismo periodístico que caracteriza al s. XX, a partir de los tabloides de Randolph Hearst y que constituye una crítica velada a este tipo de periodismo.

¹⁹Neil Simon . Op.cit. p. 19

²⁰Neil Simon . Op.cit. p. 19

²¹Neil Simon . Op.cit. p. 31

La metáfora obsesiva mediante la cual expresa la **intolerancia**, es eficaz porque transmite cuan violento puede ser alguien que no tolere la conducta de los demás. La metáfora expresa como la violencia puede revertirse hacia quien la ejerce.

El siguiente ejemplo de **intolerancia** se refiere a la reprobación que ejerce Buddy sobre su propia madre por la forma de expresarse:

Mother:...You won't eat unless the food's in front of you.

Buddy: No one eats unless the food's in front of them.²²

La cita es graciosa porque el mismo Buddy le hace ver lo absurdo de su afirmación. La cita hace recordar uno de los principios fundamentales del Teatro del absurdo sobre la dificultad para comunicarse: El parlamento de la madre es casi un cliché y sin embargo es absurdo, como tantas otras expresiones cotidianas. Martín Esslin escribió sobre el padre del Teatro del Absurdo, Eugenio Ionesco:

...el ataque de Ionesco a las formas fosilizadas del lenguaje, que es en sí un intento de revitalizar formas muertas, está tan profundamente relacionado con la realidad objetiva como cualquier realismo social.²³

Lo que hace Neil Simon a través de Buddy es precisamente atacar las formas fosilizadas del lenguaje. Atacar el problema de la **incomunicación** confrontando a los que hablan con sus propias palabras, dentro del margen coherente de la realidad objetiva en la que se mueven los Baker. No obstante, como personaje proyecta **intolerancia comunicativa**. Mamá Baker tiene serios

²²Neil Simon . *Op.cit.* p. 53

²³Martin Esslin. El Teatro del Absurdo.(España: Ed. Seix Barral, S.A.,1966) 100

problemas de comunicación con su marido por lo que le teme como si fuese su propio padre. Ella sabe como va a reaccionar ante la fuga de casa del hijo menor. Simon transmite la intolerancia de manera humorística a través de permitirle al personaje anticipar la conducta de otro e imitarlo; así, ella adivina lo que dirá su marido: "...Because of you, my sister Gussie has two grandchildren and all I've got is a bum and a letter."²⁴ Es evidente que el parlamento, antes citado, tiene otros dos elementos que hacen reír y que son la coordinación inusual, así como lo absurdo del razonamiento, es muy claramente un "non-sequitur" puesto que parece decir que por culpa de la madre, la tía Gussie tiene dos nietas, mientras que él tiene un flojo y una carta. La evolución que muestra la metáfora obsesiva de la intolerancia es que demuestra que tal comportamiento puede llegar a límites absurdos.

Mamá Baker no logra persuadir al hijo menor de regresar a casa, por lo que proyecta su malestar psíquico en su organismo. Siente que le duele el estómago y lo primero que surge en su mente es lo que le dicta su propia superstición: "She wished it on me. His sister Gussie wished it on me".²⁵ El parlamento causa risa por ser caracterizante. Además, el cambio de lo moral a lo físico que hace la madre, contribuye también a la hilaridad. Cabe la posibilidad de que en realidad, la madre esté presionando al hijo para despertar su lástima y entonces ceda a sus deseos. La metáfora de la intolerancia evoluciona y demuestra que tal actitud puede afectar a los individuos incluso hasta provocar dolor.

Mamá Baker provoca la risa del público porque amenaza en dos ocasiones con matarse; la primera resulta humorística por

²⁴Neil Simon . *Op.cit.* p. 54

²⁵Neil Simon . *Op.cit.* p. 56

antinomia, pues ha dicho que tal vez con un baño se sienta bien y luego termina diciendo que: "I'll probably pass out in the tub"²⁶, con lo que sugiere su muerte. Hacia el final de la escena del "teléfono descompuesto" ella sentencia: "...I only hope I don't pass out in the taxi".²⁷ al repetir su amenaza se produce el gasto o esfuerzo de sentimiento ahorrado que produce hilaridad. Este humorismo extraído de algo tan grave como una amenaza de desmayo o muerte, como se quiera interpretar, recuerda la comicidad en la obra cuentística de Chejov, de quien Máximo Gorki decía:

...basta leer atentamente sus cuentos humorísticos para convencerse de cuantas cosas crueles y repugnantes vio con pena el autor y ocultó con vergüenza tras las palabras y situaciones graciosas.²⁸

Esto es probablemente lo que hace Simon; puesto que la obra es autobiográfica: oculta con vergüenza cosas crueles bajo palabras y situaciones graciosas. La amenaza de matarse revela un nivel muy alto de intolerancia puesto que supone el acto más grave que puede cometer un ser humano que es suprimir una vida. Ésta es una metáfora obsesiva que ya Simon había aplicado al padre de los Baker, puesto que Buddy temía que su papá se suicidara después de matarlos a ellos. La amenaza de matarse, aun en forma velada, representa el deseo inconsciente de volver al útero materno, donde no hay nada que altere la seguridad. Es decir, la mamá de los Baker refleja al igual que su marido y Buddy, una tendencia involutiva. Es de tal manera obsesiva esta metáfora que es indudablemente parte integral del mito personal de Simon; lo cual confirma su carácter escapista.

²⁶Neil Simon . *Op.cit.* p. 55

²⁷Neil Simon . *Op.cit.* p. 59

²⁸M.Gorki, K.Stanislawski et al., *Chejov* (Moscú:Ed., en Leng.Extr.,1960) p. 17

El acto tercero de Come Blow your Horn abre en forma humorística a través de la inversión simétrica de papeles: Buddy está convertido en el espejo del hermano mayor y Alan, a su vez, se ha transformado en el intolerante padre.

Simon, a través de Alan, hace una referencia a una obra de Ionesco que el hermano menor va a presenciar, y esto parecería tener la intención de señalar que si la metamorfosis de Buddy parece absurda, el autor le recuerda al espectador que el Teatro de Ionesco ha demostrado que la realidad es absurda.

La metamorfosis es aceptable en la medida en la que el hermano menor ya la había iniciado en el acto anterior: en primer lugar, mintiendo respecto a su padre; luego, enfrentándolo; y por último, en la medida en la que Alan, con sus mentiras constantes ha introducido al público en la dimensión del "tall tale" en el que la realidad es susceptible de alterarse, a voluntad de quien plantea el cuento.

Alan se va a mostrar igual de intolerante que el padre. Censura con frecuencia a su hermano menor y se muestra inestable, según Buddy advierte:

Buddy: Boy, you're jumpy lately. You've got a case of nerves, old boy.

Alan: (Crossing downstage to right center chair) Thank you doctor, is my hour up?²⁹

Estos parlamentos son humorísticos por la inversión simétrica de papeles, pero también porque hay una crítica a los psicoanalistas, cuya demanda los comercializa a tal grado que atienden a cada paciente por un lapso de tiempo preestablecido y no por el tiempo que el paciente necesita en cada sesión.

²⁹Neil Simon. Op.cit., p. 79

Alan no sólo adopta el patrón conductual del padre respecto a la intolerancia, sino también en cuanto a su actitud de incomunicación. Alan no explica porque está alterado, se escapa a través de una alusión por analogía. La metáfora obsesiva de la intolerancia en el caso anterior es distinta a las demás porque sugiere que dicho comportamiento lleva a la incomunicación.

Simon va a sugerir que el gobierno de los E.E.U.U. es intolerante e imperialista de manera sutil. Primero, establece a Alan como intolerante y luego pone en sus labios el siguiente parlamento:

Alan:... We're losing half of South America and you're doing the cha-cha³⁰

La cita provoca la sonrisa porque si antes Buddy se disfrazó de psicoanalista e interrogó a su hermano sobre sus sueños; ahora, Alan se disfraza de político. El parlamento imita el discurso usual del político que en su intolerancia ideológica impone sobre el norteamericano lo mismo la guerra en Latinoamérica que en Vietnam del Sur.

Ante la conscripción obligatoria del ejército norteamericano, reflejo vil de la intolerancia política, Simon emite su crítica, igualmente sutil: Alan se rehúsa alojar a su madre, por lo que ella dice:

Where else have i got to go? A hotel? Maybe I should move in with his sister Gussie? I'll join the Army first.³¹

En primer lugar, lo que la madre de Alan dice es humorístico debido a una alusión por analogía y por coordinación inusual. En

³⁰Neil Simon . *Op.cit.* p. p. 86-87

³¹Neil Simon . *Op.cit.* p. 91

segundo lugar, se hace patente la animadversión o intolerancia que siente hacia la tía Gussie que ha sido provocada por Harry y su hábito de comparar a las dos mujeres.

Por último, Simon ha puesto tres alternativas en labios de la madre de los Baker, las tres malas supuesto que no eligió ninguna de ellas. Ella considera que el ejército es menos malo que la casa de Gussie; sin embargo, sigue siendo una mala elección. Así, de una manera muy sutil y derivada del lenguaje cotidiano, Simon sugiere: El ejército es una mala alternativa.

La metáfora obsesiva sobre la intolerancia política, antes mencionada, le permite a Simon recoger un leve eco del Teatro de protesta de los años sesenta.

En la obra Barefoot in the Park Simon aborda la intolerancia en la pareja de recién casados. Corie Bratter es una soñadora que vivió bajo una madre frustrante que a juzgar por la reprobación frecuente de lo que hace su hija, debe haber censurado cada una de sus acciones, por lo que ella rechazará las conductas que se asemejen a las que su madre observaba. Paul -su marido- es metódico como su suegra, por lo que Corie lo rechaza:

Paul (moving to the windows): And what'll we do tonight?

I've got a case in the court in the morning.

Corie (moves to Paul): Will you stop saying it like you always have a case in court in the morning. This is your first one.³²

Corie desenmascara a Paul y revela el hábito de su marido que todo lo convierte en rutina. El efecto es humorístico aunque se adivine una actitud insensata e insensible de ella. Más aun, ella es abiertamente intolerante y egocéntrica, puesto que no

³²Neil Simon . Op.cit. p. 119

piensa en la importancia que tiene para él, sino en lo que ella quisiera hacer esa noche.

La metáfora obsesiva revela en este caso que la **intolerancia** se debe al egocentrismo de las personas que suponen que el mundo debe ajustarse a sus necesidades y no al revés.

La **intolerancia** de Corie hacia el marido se reforzará cuando la propia madre se identifica con él:

Mother: I worry about you two. You jump into like. Paul is like me. He looks first. (She sits down on the suitcase)³³

Esta es una agresión y la hija va a reaccionar agresivamente, en una inversión simétrica de papeles, de víctima se va a convertir en victimaria. Corie utiliza las palabras de su madre: las convierte en sus armas y le replica, refiriéndose a su marido y a ella:

Corie: He doesn't look. He stares. That's the trouble with both of you...³⁴

Corie expresa su concepción sobre las actitudes que las personas adoptan en la vida: observadores y realizadores. En esta cita, Corie desenmascara a la madre y al marido como observadores, es decir, como individuos que no se involucran intensamente. Corie quisiera que su madre se relacionara con un hombre y que Paul disfrutara plenamente de la vida. La idea de Corie es razonable, lo que no es admisible es su **intolerancia** frente a los dos y su insistencia en hacerlos cambiar.

La metáfora obsesiva en este caso revela que la **intolerancia** se debe al hábito humano de asociación; es decir, las

³³Neil Simon . *Op.cit.* p. 131

³⁴Neil Simon . *Op.cit.* p. 131

personas desprecian aquello que relacionan con lo que les disgusta. Además, explica que la intolerancia se debe a la polarización en la que caen los seres humanos por su necesidad elemental de pertenencia. Así se explica que la madre de Corie se identifique con su yerno.

El valor estrictamente literario que obtiene Simon en lo antes expuesto, es la verosimilitud. Más aun, su obra adquiere vigencia permanente porque trata un tema que es tan viejo como la misma humanidad. Al mostrarlo obsesivamente y resolverlo como lo hace (la aceptación mutua de las características individuales en los recién casados), aporta a su público su contribución para hacer un mundo menos intolerante.

The Odd Couple es la metáfora de una historia real de intolerancia conyugal. En las palabras del hermano de Neil Simon:

This fellow Roy Gerber and I were living together and one time I burnt a dinner and the next morning Roy told me: "That was a great dinner last night. What are we going to have tonight for dinner?" And I answered him like a wife...Crap we're going to have. That's all I'm good for To slave over a hot over for you all day long? Do I ever get out to see a show once. Do you take me to meet your friends?" and then Roy dug the bit I was doing and he said, "Do you ever kiss me when I come in the door? Do you ever hold my hand once in a while?... Then I thought, "oh my God, that's it. That's what I've been looking for for two years -the story about two divorced men living together and the same problems they have had with their wives repeat with each other.³⁵

³⁵Richard Meryman, Op.cit. p. 69

La comicidad de la situación que descubre Danny Simon, luego de dos años de buscarla, es lo que Bergson llama el efecto de rigidez combinado con la inversión simétrica de papeles. Es efecto de rigidez por la inflexibilidad de los personajes que provoca la repetición del conflicto de los cónyuges, en la pareja de amigos. De igual manera, en The Odd Couple es inversión simétrica de papeles la que ocurre entre la esposa de Felix Ungar y el propio Felix: Ella toma el papel del padre, al quedarse al frente de su hogar y Felix asume el papel de esposa frente a Oscar. Simon utiliza el tema que le da su hermano porque responde a su propia obsesión.

La pareja de amigos de la obra en cuestión, termina por volverse intolerante, al igual que si fuesen marido y mujer. Oscar se harta de la situación y antes de expulsar a Felix de su departamento se produce el siguiente diálogo:

Felix: I get the picture.

Oscar (furious): That's just the frame. the picture I haven't painted yet.³⁶

La metáfora obsesiva de la intolerancia se proyecta a través del sentido metafórico del lenguaje cotidiano. Así, Simon hace un juego de palabras que sirve para reflejar con mayor precisión el enojo del personaje. La metáfora obsesiva muestra aquí a la intolerancia en su discurso furibundo; la idea que se desprende de este caso es que las personas intolerantes son egocéntricas: Oscar no sólo obliga a Felix a irse sino que también lo fuerza a escuchar la voz de su indignación y enojo.

La peor intolerancia la muestra el gobierno estadounidense a través de sus cuerpos policiacos en sus diversas entradas a los

³⁶Neil Simon. Op.cit. p. 289

campuses universitarios. El domingo 21 de mayo de 1961 aparece en la primera plana del New York Times la foto de un joven negro, en el momento en el que es golpeado por un policía.

En The Star-spangled Girl la policía interviene para sacar a Norman de las instalaciones de la YWCA (Asociación Cristiana de Jóvenes) en donde trabajaba Sophie y Simon denuncia -a través de Norman- que Norteamérica es un estado policiaco³⁷. La intolerancia alcanza a Sophie, pues le quitan el empleo, sin haber tenido otra culpa que haber conocido a Norman. La metáfora obsesiva refleja lo injusta que puede ser la intolerancia puesto que convierte a Sophie en doble víctima, primero por el criterio estrecho mostrado por las fuerzas derechistas representadas por la "YWCA" y luego por Norman que se ha convertido en un casi inofensivo maniático sexual. Simon no termina de diseñar a sus personajes impecablemente, según su propia opinión; y esto es quizás debido a que está demasiado indignado en contra del estado norteamericano y sabe que no puede criticarlo abiertamente.

Andy es editor y vendedor de la revista antibélica que ambos realizan. Norman se atrasa en la entrega de sus artículos y Andy se muestra intolerante, sus palabras corresponden a la realidad violenta en la que viven:

Norman: ...I can't work under coercion.

Andy: How about under savage beating?³⁸

La amenaza de Andy es cómica por exageración y por esfuerzo de sentimiento ahorrado, ya que se advierte que es una broma. Sin embargo, constituye una metáfora de la intolerancia que el gobierno ejerce a través de la policía.

³⁷Neil Simon. Op.cit., p. 344

³⁸Neil Simon. Op.cit., p. 318

Sophie, al igual que toda los republicanos conservadores, concibe a las personas como Andy como eternos inconformes y que nada les parece bien, es decir, como intolerantes y anarquistas; de allí que ella le pregunte que si hay algo en los E.E.U.U. que sí le guste, a lo que él responde:

Andy: I like everything about this country except people who like absolutely everything about this country.

Sophie: Why don't you answer mah question?

Andy: Why don't you question my answer?³⁹

Simon utiliza el retruécano, al principio de la cita, y luego la frase ingeniosa en un juego de palabras. Esta cita establece la posición anticonformista del personaje. Simon denuncia aquí la posición acrítica de los que apoyan al gobierno en la guerra de Vietnam.

Si Norman simboliza el ello (por sus repentinos impulsos amorosos incontrolables); Sophie, el superyo (dada su actitud represiva ante Norman) y Andy el yo; entonces, Andy representa la sensatez y por ende, todo lo que proponga será sensato. La metáfora que se observa en la cita anterior es la que representa una cara sensata de la intolerancia. Es decir, Simon -a través de Andy- sugiere que las personas nacionalistas fanáticas no son de su gusto. Al pedir Andy a Sophie que cuestione su respuesta, está invitando al público a hacerlo. No hay en toda la obra de Simon una sugerencia de crítica política más evidente que ésta. La razón probable es que Simon entienda que son los nacionalistas fanáticos los que le están haciendo daño a su país; ya que son ellos los que apoyan la guerra de Vietnam, los que asesinaron a Kennedy o los participan en los actos racistas.

³⁹Neil Simon. *Op.cit.* p. 366

A través de las metáforas obsesivas de Simon se comprende mejor su obra, se valora más y se conoce más profundamente las causas de tales obsesiones.

Y en relación a la intolerancia, en "Visitors from Mamaroneck" (Plaza Suite) Sam no tolera su vida de casado porque siente que está envejeciendo. Sam tampoco tolera a su esposa porque ella no hace nada por lucir más joven. Ella tampoco se siente a gusto con él:

Karen: I'm not disappointed, I'm uncomfortable. I watch you when you get undressed at night. Nothing moves. You're vacuum packed. When you open your belt I expect it to go like a can of coffee -Pzzzzz!⁴⁰

El recurso humorístico empleado es alusión por similitudencia y resulta eficaz. La cita prueba que Karen siente que no está incluida en el tipo de vida que lleva Sam. Sam, por su parte, es intolerante con Karen porque ella es distinta a él y diferente a las demás mujeres que suelen "quitarse" los años y cuidar su figura. La metáfora obsesiva refleja intolerancia por polarización y sentido de pertenencia. Sam quiere satisfacer su necesidad de inclusión con los jóvenes (por eso prefiere irse con su secretaria), mientras que Karen está en el lado opuesto, ella se deja envejecer y engordar.

Visitors from Forest Hills es una gran metáfora de intolerancia e incomunicación. El elemento notable en este caso es la amenaza de violencia del padre a su hija si no hace lo que le pide. El padre somete a la madre como si fuese también su hija, según se puede advertir:

⁴⁰Neil Simon. Op.cit. p. 511

Roy:...Mimsey. This is your father speaking.
 I think you know I'm not a violent man
 I can be stern and strict, but I have never once been
 violent. Except when I'm angry. And I am really angry now,
 Mimsey. You can ask your mother.
 Norma: (Crossing to the bathroom door)
 Mimsey, this is your mother speaking. It's true darling, your
 father is very angry.⁴¹

La cita es triplemente humorística, primero por representación antinómica, ya que el padre dice que no es violento, aunque luego se contradice al aclarar que no lo es salvo cuando está enojado. En segundo lugar, la cita es risible porque los parlamentos de Roy resultan infantiles ya que simula una comunicación telefónica, al identificarse -como si fuese un extraño cuya voz no pudiese reconocer; y porque busca la confirmación de la madre. Por último, la cita es graciosa porque Simon utiliza el recurso del fantoche de hilos, ya que Roy trata a su mujer como marioneta: la hace decir exactamente lo que él desea que diga. La metáfora obsesiva permite conocer más a fondo al intolerante: Roy no acepta desviación alguna de lo que él considera que debe hacerse. La cita que ahora sigue sirve para ejemplificar el nivel de incomunicación al que han llegado:

Norma: Two dollars, I'll get a cheap pair.
 Roy: (As though she were a lunatic) I'm not carrying any cash today. Rented, everything is rented.
 Norma: I can't rent stockings.⁴²

⁴¹Neil Simon. *Op.cit.* p. 570

⁴²Neil Simon. *Op.cit.* p. 568

La cita es humorística por el equívoco que muestra a Norma como distraída. ¿Cuál es la causa de su distracción? Es un mecanismo de defensa psicológico ante una situación que no puede resolver. La preocupación por su media rota parece absurda, ya que Mimsey no se decide a salir del baño y casarse; sin embargo, revela que en su conciencia está presente la **intolerancia social** que le impide presentarse así ante los demás. Es decir, si la hija sale y ella se presenta en la fiesta sin haberse cambiado la media, sería severamente criticada. Simon logra transmitir a través de los parlamentos citados una metáfora obsesiva que se refiere al mismo tiempo, a la **intolerancia conyugal** y a la **social**.

En el mito personal del autor están omnipresentes dichas **intolerancias**, de allí su tendencia a fugarse y por eso elige la composición de comedias y no dramas o tragedias. Un drama implica compromiso hasta el fondo, la comedia que escribe Simon le permite evadirse, de allí que se hable de un humorismo discontinuo.

En The Last of the Red-hot Lovers se observa la presencia de la **intolerancia social**, a través de un comentario que hace Elaine:

Elaine (a Barney): is that your wife I see once in a while in the restaurant? The tall blonde woman with the mink coat and the space shoes?

Elaine ridiculiza los zapatos de la esposa de Barney. La cita es humorística mediante la alusión por minucia, ya que Elaine alude probablemente a la baja estatura de la esposa de Barney al referirse a los zapatos de plataforma que utiliza o en todo caso a lo ridícula que se ve.

Las metáforas obsesivas de la **intolerancia** revelan cuán profunda es la huella que han dejado en el mito personal de Simon.

La intolerancia lo persigue en su vida familiar, conyugal y social: en su infancia el cine es su refugio de una situación familiar inestable y de compañeros de escuela que lo fastidiaban por ser tímido; en su madurez la muerte le quita a la primera esposa y la segunda se divorcia de él a los diez años de matrimonio; su participación en las conversaciones es mínima o nula, son generalmente las personas agredidas con frecuencia las que se retraen de tal manera. Parecería que conociera todas las formas de intolerancia, incluso la intolerancia consigo mismo: su autoestima debió ser demasiado pobre para no continuar sus estudios de medicina.

Otra de las obsesiones permanentes en la obra de Simon es el escapismo. Desde pequeño, su hermano comenta que siempre estaba huyendo de algo. Simon mismo admite que de niño llegó a pensarse invisible.

En su primera obra de teatro Come Blow your Horn (1961) se proyecta autobiográficamente y en cierto sentido eso le permite escapar de sí mismo (de una etapa específica de su vida) para siempre, puesto que se convierte en personaje de la ficción teatral. Ficción y realidad mezcladas para siempre: la alegoría de la caverna. El autor que se dramatiza él mismo pierde la tenue línea de la realidad: ¿Acaso llegue a preguntarse si determinada escena la vivió o sólo la imaginó?

En Come Blow your Horn Alan rehúsa aceptar el compromiso matrimonial entre Connie y él; cancela con frecuencia reuniones con sus clientes; ya no vive en la casa paterna: No acepta plenamente sus responsabilidades: huye. A Peggy tampoco le ofrece matrimonio, sólo una relación superficial. Alan abraza a Peggy y le dice: "I'll start a fire"¹. La metáfora no puede ser más clara, se trata de algo efímero. En el fondo yace la metáfora

¹Neil Simon. Op.cit. p. 13

obsesiva del **escapismo** que el autor proyecta sobre todos sus personajes. Su **escapismo** proviene de haber tenido un padre dictatorial e irresponsable. Se sabe que era dictatorial por la imagen paterna que proyecta en Come Blow your Horn; y se juzga irresponsable con fundamento en las entrevistas en donde se menciona que él los abandonaba en las crisis económicas.

Cuando el hermano menor se fuga de casa y recurre al hermano mayor, se produce el siguiente intercambio:

Alan: You can't tell me you actually ran away from home?

Buddy: Well, I cheated a little. I took a taxie.²

Simon juega con las formas trilladas del lenguaje, al igual que en el Teatro del Absurdo, según ya se advirtió antes. La broma de Buddy se entiende como un mecanismo de defensa psicológica que utiliza ante la preocupación que el superyo le provoca por haber huído de casa. Es decir, es un cuestionamiento tan grave que no puede tomarlo seriamente y por eso bromea. Del parlamento de Buddy surge la metáfora obsesiva que revela el mito personal de Simon. El hermano mayor Danny es su paradigma y él lo sigue; la prueba es que ambos son escritores.

Alan induce a Buddy a mentir y lo obliga a que asuma otra personalidad. Simon introduce deliberadamente el recurso de "Teatro dentro del Teatro" y así proyecta la metáfora del **escapismo** de manera más evidente. Como en una caja china que contiene a otras, así es el juego teatral de Simon que representa una realidad a través de una representación dentro de otra representación.

Buddy intenta comportarse lo más mundano posible:

²Neil Simon. Op.cit. p. 13

Peggy: What are you having?

Buddy: (This one is easy. He tosses it off grandly) Oh... Scotch and ginger ale.

Peggy: Oh, that's cute. I mean what are you really having?

Buddy: (Embarrassed) I don't know. What are you having?³

Es risible la cita por el uso de cuatro mecanismos: por una parte porque el primer parlamento de Buddy es caracterizante; es decir, lo tipifica en su posición de principiante. En segundo lugar, en la cita anterior hay un cierto ahorro de gasto de sentimiento ya que la situación por la que pasa Buddy es penosa, sin embargo, Simon lo plantea de tal manera que en lugar de dar pena, da risa. En tercer lugar, hay una diferencia de esfuerzo dado que el público sabe que la bebida que pide Buddy es una mezcla inusual; amén de que Alan (cuarto mecanismo) ya había hecho un comentario irónico, al respecto. Dicho comentario, Buddy entendió al revés: es decir, Buddy pensó que su hermano le había alabado su buen gusto por combinar "Scotch" con "ginger ale". La metáfora obsesiva muestra al escapismo como una conducta que puede ser inducida. Asimismo, en Barefoot in the Park Corie induce a la madre a escaparse de sí misma a través de disminuir sus defensas psicológicas -su autorrepresión- por medio del alcohol. Dicho de otra manera intenta efectuar un "knock-out" alcohólico al superyo de la madre. Simon abunda sobre la evasión, la metáfora obsesiva mostrará el alcohol como un vehículo para escapar de sí mismo. (Alan en Come Blow your Horn).

Cuando las personas no pueden manejar bien las situaciones, se fugan a través del alcohol, las drogas, o el sueño. En The Odd Couple Felix no ha aceptado del todo la idea de estar separado de su familia: Felix recibe visitas, se quema la cena por culpa de Oscar y entonces se disgusta y decide escapar yéndose a dormir:

³Neil Simon. Op.cit. p. 61

Felix: I'll take a pill and go to sleep.

Oscar: Why take a pill when you can take a girl?⁴

En la cita anterior, Simon aprovecha el doble sentido del verbo "take" para enfatizar -humorísticamente- lo absurdo del comportamiento de Felix, "a los ojos de" Oscar. El autor denuncia en esta cita el cinismo de algunos norteamericanos así como lo vacío de sus relaciones y el uso de las drogas. La metáfora obsesiva muestra el escapismo de Felix que busca el consuelo en la inconsciencia. Tal vez Felix sea el escapista más evidente en toda la obra de Simon, durante los años sesenta, ya que es el único del que se sabe hacía actos suicidas, como limpiar su pistola con el cañón en la boca. El parlamento de Oscar revela que el norteamericano cosifica a las personas. Nótese como Oscar habla de la joven como si fuese un objeto.

El problema de las drogas en E.E.U.U. es tan grave que ni siquiera el presidente se escapó, según una sugerencia de Simon: Uno de los artículos de la revista que publican Norman y Andy (The Star-spangled Girl) se llama: "Is LBJ on LSD?" (LBJ = Lyndon B. Johnson, LSD: una droga). Más adelante, Andy aclara que era en sentido figurado, no obstante, la sugerencia queda.

En "Visitors from Mamaroneck", Plaza Suite, se puede apreciar otra de las facetas del escapismo:

Karen (Puts the vase on the chest between the windows)
I don't want to worry you or anything. It's just a rumor.
No one knows for sure... But it's definitely coming down⁵

Karen se obsesiona con la idea de que todo el mundo piensa

⁴Neil Simon, Op.cit., p.264

⁵Neil Simon, Op.cit., p. 499

que "Old is no good any more"⁶, lo que la lleva al contrasentido anterior que hace sonreír al público. Además, es un recurso humorístico que responde a la psicología paranoide del personaje. La variación en la metáfora obsesiva es que muestra como las personas se escapan proyectando su angustia sobre alguien o algo. Karen sabe que su matrimonio está por derrumbarse y como no lo quiere aceptar, desvía su atención hacia el hotel. Lo mismo ocurre en "Visitor from Hollywood", Plaza Suite, cuando Muriel no puede manejar bien la situación dice:

Muriel: ...Wow, that vodka stinger has really gone to my head.
Jesse: ... It's even better when you drink it.⁷

La cita mueve a risa porque Muriel da la impresión de ser distraída y también porque Jesse la desenmascara. Es decir, Muriel intentó explicar su conducta a causa de una bebida que ni siquiera ingirió.

En la última obra de la trilogía ("Visitors from Forrest Hills", Plaza Suite, Simon muestra una variante más en la metáfora obsesiva del escapismo:

Roy:...They are going to call from downstairs any second asking where the bride is. and I;m the one who's going to have to speak to them. Me! Me! Me! (The phone rings. Pushing her toward the phone) That's them. You speak to them!
Norma: What happened to me, me, me?⁸

La cita es cuádruplemente humorística por inversión simétrica de papeles, infantil, desenmascaramiento e imitación. El

⁶Neil Simon, Op.cit., p. 499

⁷Neil Simon, Op.cit., p. 540

⁸Neil Simon, Op.cit., p. 569

autor es verdaderamente un extraordinario comediógrafo porque logra enriquecer sus mecanismos de humor. Además, éste es un excelente ejemplo de metáfora obsesiva de escapismo por desplazamiento de responsabilidad.

El individuo del siglo XX más que en otras épocas se ha vuelto cínico y el cinismo no es otra cosa que negarse a asumir un compromiso frente a los demás.⁹ Es decir, el cínico es un escapista. Véase lo que Elaine le dice a Barney en The Last of the Red-hot Lovers:

...you are the first owner of a fish restaurant I've ever been with. In that respect, I'm still a virgin.¹⁰

El texto de Simon hace reír por su cinismo, precisamente, y porque el personaje se autodesenmascara.

El superyo es la parte de la personalidad que puede empujar a un individuo a no ceder en contra de sus principios morales. Percíbese a continuación como presiona el superyo al personaje. (En The Last of the Red-hot Lovers Jeanette es una mujer casada que está a solas en un departamento con un hombre:

Jeanette: I don't find you physically attractive.

.....

Jeanette: I do not think you are physically attractive.

.....

Jeanette: ...I do not find you are physically attractive.

.....

Barney: ...I always felt that you and I had a certain rapport.

Jeanette: But not physically.

⁹Jorge Portilla, Fenomenología del Relajo. Col.Bib.Joven. (México: Ed. Fondo de Cultura Económica. 1992)

¹⁰Neil Simon, Op.cit., p. 600

Barney: (Nods) Not physically. We established that a number of times.¹¹

Como puede observarse Jeanette utiliza un mecanismo de defensa al insistir obsesivamente que Barney no le atrae físicamente. El humorismo de la cita se deriva de la repetición obsesiva de Jeanette y de la imitación de Barney, cuando repite lo que dice ella.

Las metáforas obsesivas escapistas que Simon ofrece a sus espectadores permiten establecer que detrás de ese escapismo ha habido una figura paterna represora e inconstante, un autorrechazo, irresponsabilidad, falta de afecto, influencia de otros, imposibilidad para manejar conflictos, mecanismos de defensa o miedo de aceptar compromisos.

Las personas que se escapan son personas que se aíslan dentro de sí mismas, individuos que no se comunican. Cuando alguien se comunica puede solicitar la ayuda de otros; si no lo hace y no sabe o no puede enfrentar el problema, su única alternativa es fugarse: la ocupación de Simon como cómico (en su primera etapa profesional) y como comediógrafo implican una fuga: en el primer caso porque asume personalidades ajenas y en el segundo porque requiere una conducta de observador permanente (recuérdese Barefoot in the Park: Corie le reprocha a Paul -alter ego de Simon- permanecer como simple observador en la vida en lugar de vivirla intensamente).

La incomunicación es una obsesión para Simon y un motivo más para tejer el humorismo. Simon no busca la catársis en la conversación con los demás sino en la escritura que es una forma de incomunicación comunicativa, ya que no establece un diálogo inmediato y directo. Incluso cuando habla o discute con otros,

¹¹Neil Simon, Op.cit., p. 638

en una conducta esquizofreniforme, se abstrae de la situación y se observa a sí mismo y a su interlocutor(a). Él observa dialogar a los demás, en silencio; luego, escribe; y como es artista objetiva su subjetividad.

En Come Blow your Horn el hermano menor -Buddy- tiene una revelación, luego de fugarse de casa:

...I didn't realize it until I got here tonight, but I've been living in a convent all my life.¹²

Simon despierta la sonrisa en su público, mediante el parlamento anterior, debido a la alusión por analogía y la hipérbole. La metáfora obsesiva sugiere **incomunicación** a través de la alusión, en tanto el paradigma occidental de un convento es que se trata de un lugar en donde predomina el silencio y por tanto la **incomunicación**.

La madre de Buddy recibe una serie de recados telefónicos que ni recibe ni transmite adecuadamente y produce un cómico enredo o bola de nieve que simboliza la **incomunicación** por una aparente falta de retentiva, inseguridad y falta de claridad en uno de los emisores de un mensaje. Además, hay diferencia de esfuerzo ya que el público asumirá que cualquier otro hubiera podido tomar los recados. Cuando Alan -el hermano mayor- cuestiona a su madre, ella olvida los recados, probablemente por un mecanismo de defensa. Es decir, el superyo le impide recordar información de posibles acciones inmórales. La prueba de que la Sra. Baker está presionada moralmente, es que le ocurre un acto fallido al decirle a Alan en donde está Buddy: "He's outside getting me a subway... I mean a Taxi."¹³ .

La escena del "teléfono descompuesto" a que se refieren los comentarios anteriores, es abundante en recursos humorísticos:

¹²Neil Simon, Op.cit., p. 45

¹³Neil Simon, Op.cit., p. 58

aparte de la bola de nieve, ya comentada, incluye también la repetición, expresa tres veces su reproche a sus interlocutores telefónicos por no creer que ella es la madre de Alan. La metáfora obsesiva denuncia el teléfono como un medio de **incomunicación**, y muestra como la influencia represiva del superyo impide la comunicación.

En Barefoot in the Park la pareja de recién casados tienen problemas de comunicación porque él es de cerebro convergente (tradicional, apegado a las reglas, metódico, etc.) en cambio el de ella es divergente (no dispuesta a seguir las reglas, en busca permanente de lo que sea distinto, asistemática). El marido bebe más de la cuenta y dice: "...stand still! The both of you"¹⁴. El público reirá por el vicio cómico típico del borracho que ve doble. Pocos caerán en la cuenta del significado simbólico que encierra: Paul desea una Corie, es decir, la que aprecia los valores conservadores de su marido y no la divergente que quisiera inyectar en el marido su propia visión del mundo. La metáfora obsesiva explica la **incomunicación** a partir de las posturas antagónicas que asumen las personas por **intolerancia ideológica**.

En The Odd Couple Felix oye lo que le piden los demás pero su obsesión perfeccionista lo **incomunica** al impedirle escucharlos. Sólo así se entiende el siguiente diálogo en el que se refieren a Felix, luego de que Oscar dijo que estaba preocupado por haberlo sacado de su casa:

Oscar: Who do you think sent him out in the first place?

Murray: Frances.

Oscar: What?

Murray: Frances sent him out in the first place. You sent him

¹⁴Neil Simon, Op.cit., p. 211

out in the second place. And whoever he lives next, will send him out in the third place.¹⁵

Murray sabe que Felix está condenado a vivir solo: Nadie puede soportar su manía perfeccionista y su resistencia a escuchar a las personas. Cuando todos juegan cartas él está demasiado ocupado en preparar los sandwiches y cuidando que no ensucien el departamento; no escucha a los demás cuando le piden que regrese al juego.

Lo permanente existe sólo cuando hay repetición; así que la repetición sirve para expresar el destino inexorable de Felix y como efecto humorístico. Por lo tanto, se puede decir que aquí subyace la metáfora obsesiva de un destino inexorable cuya origen inmediato es la **incomunicación**, su causa mediata es el perfeccionismo y su causa primera es una fijación en la etapa anal, puesto que eso contribuye a su obsesión por la limpieza por formación reactiva, según se explicó en su momento.

En The Star-spangled Girl Simon vuelve a presentar un personaje que a semejanza de Felix limpia obsesivamente una cocina; y en este caso ni siquiera necesitaba ser limpiada:

Sophie (Shouts): do you know what he's doing?

Do you know what he's doing now?

Andy: He's mopping your kitchen floor.

Sophie: He's mopping mah kitchen floor!

Andy: And you don't want your kitchen floor mopped.

Sophie: Ah don't what it mopped ; cause Ah waxed it last night and now he's mopping up all the wax!¹⁶

La situación es cómica por anticipación, repetición y

¹⁵Neil Simon, Op.cit., p. 296

¹⁶Neil Simon, Op.cit., p. 329

desenmascaramiento. Andy anticipa casi todo lo que le dice Sophie, por lo cual se producen las repeticiones y Sophie desenmascara a Norman como absurdo y compulsivo. Tanto en el caso de Felix como en el de Norman su obsesión por agradar los lleva a la incomunicación. Felix limpió la cocina a pesar de que Oscar le rogó que no lo hiciera. Norman limpia la cocina a pesar de que está encerada. La metáfora obsesiva de la obstinación ayuda a entender que las obsesiones aíslan al individuo y le impiden establecer una comunicación eficaz.

En la obra "Visitors from Forest Hills" (Plaza Suite) la hija se aísla en el baño del hotel, justo antes de su boda y no le responde a la madre que le dice:

Norma:... all right, Mimsey, your father's on his way up. Now, I want you to come out of the bathroom and get married...Do you hear me? I've had enough... Mimsey, darling, please come downstairs and get married, you know your father's temper.¹⁷

El recurso humorístico empleado es la transposición tonal y resulta apropiado a la carencia de autoridad de la madre sobre la hija, dado que ella misma es tratada como hija por su esposo, lo que ha socavado su autoridad. Norma le pide a Mimsey que salga del baño, en dos tonos completamente opuestos: Primero, Norma adopta un tono autoritario y le exige a su hija que salga del baño; luego, en un tono humilde y cariñoso le suplica que lo haga. Este cambio de actitud refleja además, una inconsistencia de carácter y la negativa de su hija, siquiera a contestarle con un "no", indica la pésima relación comunicativa entre ellas. La metáfora obsesiva es la de incomunicación entre padres e hijos y establece claramente que la comunicación no se

¹⁷Neil Simon, Op.cit., p. 561

puede lograr mediante amenazas ni súplicas.

Rodeada de un humorismo discontinuo, Norma es herida emocionalmente en dos ocasiones, hacia el final de la obra: En primer lugar, cuando Mimsey prefiere hablar con Roy, su padre, y luego cuando Roy es portavoz de la epifanía de la obra respecto al miedo de los hijos de repetir la experiencia de los padres.

Después de leer la mayoría de las obras de Simon se llega a la conclusión de que la felicidad de los hijos como adultos depende mucho del ejemplo que los padres les hayan dado a los hijos. Por mencionar un caso más, es pertinente recordar The Last of the Red-hot Lovers, Mrs. Navazio lleva una vida inmoral para no culpar a su madre que se prostituyó para poder sostenerla económicamente. Además, la incomunicación que establece con su marido queda así ilustrada: "Mr. Navazio assumes I'm married. I assume what I want"¹⁸. La metáfora obsesiva revela incomunicación; es humorística por un autodesenmascaramiento cínico y por representación antinómica, ya que dice que ella decide si está casada o no lo está.

En suma, las metáforas obsesivas relacionadas con la incomunicación revelan que ésta se debe a reglas demasiado estrictas de convivencia; uso restringido de espacios en el hogar (a los hijos de los Baker se les prohíbe entrar a la sala de su casa); prejuicios; conceptos del mundo dispares; intolerancia ideológica; compulsión perfeccionista; estilo violento de liderazgo familiar y en general el estilo de vida que lleven los padres.

La calidad de la comunicación con su padre es tal que Buddy (Come Blow your Horn) prefiere dejarle una carta escrita, antes de fúgarse de casa. Ahora bien, ¿por qué deja el hogar? El padre lo presiona demasiado. Más aún, el trabajo que desempeña en la fábrica de la familia es insatisfactorio: "It's like the fruit version

¹⁸Neil Simon, Op.cit., p. 588

of the Picture of Dorian Gray"¹⁹. Es una humorística alusión por analogía intertextual en la que subyace una metáfora obsesiva que muestra al trabajo de fábrica como un tarea insatisfactoria que envejece a los individuos por dentro aunque superficialmente todo parezca estar bien.

Al padre de los Baker le enoja la irresponsabilidad de su hijo -Alan- en el trabajo, según se puede advertir: "You could ski (gestures) down your cancellations"²⁰. La cita tiene doble eficacia humorística porque utiliza una imagen metafórica que es hiperbólica. Así, el autor muestra el grado de irresponsabilidad de Alan, en el desempeño de su trabajo. La razón probable es el miedo a no satisfacer las expectativas del padre que siempre está minando su seguridad, al reprobar su desempeño.

El hermano menor de los Baker recibe también la desaprobación del padre, tanto por llegar tarde a su casa como a su trabajo; aunque su padre lo tiene en un mejor concepto que a su hermano mayor.

Después de recibir a su hermano menor en su departamento, Alan comienza a ser responsable mas su carácter sufre un cambio, según lo nota Buddy:

Buddy: Boy, you're jumpy lately. You've got a case of nerves, old boy.

Alan:...Thank you doctor, is my hour up?²¹

La cita es risible porque Buddy asume el tipo de discurso que el hermano tenía; es decir, hay una inversión de papeles; y además, por la crítica que hace a la profesión de psicoanalista que dedica un tiempo predeterminado a cada paciente y no el que

¹⁹Neil Simon, *Op.cit.*, p. 20

²⁰Neil Simon, *Op.cit.*, p. 28

²¹Neil Simon, *Op.cit.*, p. 79

necesite cada uno; lo que sugiere una crítica a una comercialización indebida de una profesión contemplada como altruista. La metáfora obsesiva del trabajo que se observa en este caso sirve como una clara denuncia del autor.

En Barefoot in the Park Corie jamás muestra aprecio por el trabajo que desempeña su marido; por ejemplo, lo interrumpe varias veces en su oficina:

Corie: ...did you miss me?

Paul: No.

Corie: ...Why not?

Paul: Because you called me eight times...I don't speak to you that much when I'm home.

Corie: Oh, you're grouchy. I want a divorce.²²

La cita es humorística por la exageración de Corie, tanto en el número de veces que le llamó, como en la reacción que tiene -aunque sea sólo en broma. La imagen obsesiva que se observa aquí transmite egoísmo. Ella no piensa en el marido sino en sí misma.

Ella ridiculiza la forma de hablar de su marido sobre su nuevo trabajo como si ya fuese parte de su rutina diaria; en broma, le sugiere que deje de trabajar y se quede con ella, sin importar que mueran de hambre. Su desprecio por el trabajo de Paul no podría ser mayor.

En The Star-spangled Girl el trabajo está en función de la aceptación social. Andy y Felix publican una revista de protesta cuya recepción en la sociedad renuente al cambio, es débil. Por lo tanto, sus posibilidades económicas son muy escasas. En el caso de Sophie, ella pierde el trabajo después de que Norman se lanzó

²²Neil Simon, Op.cit., p. 147

con todo y ropa en la alberca en donde ella daba clase; es decir, debido a que tiene un vecino de conducta atípica ya no es socialmente aceptable.

Norman refleja una conducta poco favorable hacia el **trabajo**: así se refiere a nueve horas de labor:

I've been pounding the typewriter for nine straight hours. I am now capable of committing the perfect crime because I no longer have fingerprints...²³

No hay satisfacción en el **trabajo**; ni siquiera menciona lo que hizo exactamente; y refleja una actitud cínica hacia el asesinato. La metáfora obsesiva transmite una imagen depresiva de la vida del escritor. Por último, es pertinente señalar que la cita es humorística por exageración.

Norman es rebelde y difícilmente acepta una autoridad que le diga lo que hay que hacer. En su propio parlamento:

Norman:...I can't work under coercion.

Andy: How about under savage beating.²⁴

La amenaza de Andy es cómica por exageración y por esfuerzo de sentimiento ahorrado, ya que se advierte que es una broma. Sin embargo, sirve para reflejar la metáfora obsesiva que contiene la violencia latente de aquella época.

Las metáforas obsesivas relacionadas con el **trabajo** confirman una valoración muy pobre del trabajo cotidiano. Simon denuncia la comercialización de los psiquiatras y muestra el **trabajo** como un obstáculo en la relación de pareja cuando uno de los cónyuges no respeta el trabajo del otro. Además, destaca

²³Neil Simon, *Op.cit.*, p.p. 305-306

²⁴Neil Simon, *Op.cit.*, p. 318

el autor a través de la metáfora obsesiva que el trabajo no es remunerable cuando se ataca al "establishment". Por último, se puede advertir como la sociedad retira el empleo a aquellos cuya vida personal llega a inmiscuirse en su trabajo; esto es una clara negación de la vida personal de los empleados, de tal manera que parecerían ser tomados en cuenta no como seres humanos sino como factores de producción, exclusivamente.

CONCLUSIONES

El propósito de este capítulo es determinar como se repiten y modifican las relaciones que el autor establece entre los personajes a través de las metáforas obsesivas principales; a saber, **soledad, intolerancia, escapismo, maduración, trabajo y comunicación**. Simon penetra en las relaciones íntimas y por ello se establecen las relaciones a partir del parentesco o tipo de relación que existe entre los personajes: Padres, madres, hijos y cónyuges. Se destacan en negrillas las metáforas obsesivas para facilitar el escudriñamiento del lector en busca de información específica.

PADRES.

Los cuatro padres que Simon presenta ofrecen características similares: En primer lugar, todos son intolerantes. La consecuencia obvia es que generan **intolerancia** en los hijos. Por ejemplo, Alan Baker corrige a su padre por lo que dice (**Come Blow...**). Corie desaprueba la conducta de su madre por ser contemplativa en lugar de activa (**Barefoot...**). Mimsey ("U.from F." **Plaza...**) se encierra en el baño y no le responde a sus padres .

En segundo lugar, la **comunicación** que establecen padres e hijos es **defectuosa** o esporádica. Papá Baker (**Come..**) desaprueba constantemente a sus hijos por lo que el diálogo entre ellos es un regaño o una ironía que expresa su rechazo y su franca indisposición al intercambio de puntos de vista. Oscar jamás telefonea a su hijo. Felix (**The Odd C.**) ve a sus hijos todos los días, mas no se sabe si establecieron comunicación o no; a juzgar por el comportamiento del personaje con los demás, es poco probable que haya dialogado con sus hijos. Roy ("Visitor from F."/**Plaza..**)

tarda casi toda la obra en persuadir a su hija para que dialogue con él; mas no la convence de que salga del baño. Si en la primera instancia la conclusión fue que los padres sembraban **intolerancia** en los hijos; en este caso, el resultado es similar: los padres que siembran **incomunicación** recogen **incomunicación**. La prueba de lo anterior es evidente en **Buddy Baker (Come)** que le deja una carta al padre, en lugar de hablarle directamente; o **Alan** que no logra comunicarse con su padre y su novia **Connie**, sino hasta el final de la obra.

Los cuatro padres son **escapistas**: Cuando papá Baker se enoja con los hijos les retira la palabra como si esto solucionara el problema. **Oscar (The Odd)** deja de enviar la pensión alimenticia y esto que superficialmente considerado es simplemente irresponsabilidad, a la luz del psicología es un acto fallido cuya interpretación más inmediata es una forma inconsciente de ignorar que existe el divorcio. **Felix** ve diariamente a sus hijos y esa es también una manera inconsciente de ignorar la separación. **Roy ("D.from F." Plaza)** parece más preocupado por el dinero gastado en los preparativos de la boda que en los motivos que tenga la hija para no casarse; y eso es evidencia de **escapismo**. Roy fija su atención en lo superficial y así evita -temporalmente- el enfrentamiento que ocurrirá en la epifanía y que lo colocará de cara a la desagradable realidad de como la hija ve la relación con su madre.

Ahora bien, los personajes que representan padres de familia ofrecen algunas diferencias; por ejemplo, el énfasis de papá Baker está en la disciplina dentro del trabajo y el matrimonio como certificado de honorabilidad (**Come**). Para **Roy ("D.from F." Plaza)**, en cambio, su máxima preocupación es el dinero. En la relación con sus hijos, **Felix (The Odd...)** le da importancia al aspecto afectivo aunque a través de la imposición de la limpieza y el orden en todo. Para **Oscar (The Odd...)** el ser más importante de la creación es él,

dado que no se preocupa consistentemente por nadie más. Una similitud que emana de estas diferencias es el carácter obsesivo de cada una de estas diferencias. En suma, los padres son reflejados a través de metáforas obsesivas y su imagen no es positiva. Esta pobre visión del padre refleja el mito personal de Simon que revela la conducta de su propio padre retratada en todos estos personajes masculinos cuyo común denominador es la falta de confiabilidad. Recuérdese una vez más que el padre del autor abandonó a su familia varias veces.

MADRES.

Las madres que Simon muestra tienen varias coincidencias. En primer término, todas las madres están muy ligadas a los hijos. Mamá Baker (Come...) busca a sus hijos constantemente. Ethel (Barefoot...) está con la hija frecuentemente. Blanche y Frances (The Odd...) se aíslan de los maridos, mas no dejan a sus hijos. Norma ("U.from F."/Plaza) es la única madre cuya imposibilidad de dialogar con la hija la aleja de ella. Además, Norma se queda sola puesto que su marido no muestra ser su compañero, mas bien se comporta como si fuera su padre, puesto que la regaña. Hay evidencia de que Muriel (U.from H./Plaza) se hace acompañar de sus hijos. La conclusión es que los lazos entre hijos y madres son más sólidos. Esto refleja naturalmente el mito personal del autor cuya madre jamás lo abandonó.

En cuanto a intolerancia, la mayoría de las madres son intolerantes. Por ejemplo, mamá Baker (Come...) es instrumento de la intolerancia de su marido cuando le reduce la ración alimenticia a Buddy por llegar tarde al trabajo. Ethel (Barefoot...) no aprueba ninguno de los actos de su hija, por lo que siembra en ella desconfianza e intolerancia hacia el marido. Al separarse de sus esposos, Blanche y Muriel (The Odd...) siembran intolerancia y

escapismo en sus hijos. Norma ("U.from F."/Plaza) es apenas una extensión de su marido, por lo que se convierte en instrumento de **intolerancia**; además, ella es **escapista**, puesto que en un momento en el que aún no sabe si se casará su hija, ella se preocupa por el que dirán los demás si la ven con su media rota en la boda de su hija. Psicológicamente, Norma desplaza su angustia por la hija a la media rota, como un mecanismo de defensa inconsciente.

La conclusión es similar a los casos anteriores: El que no tolere y se escape enseñará las mismas conductas a los que lo rodean.

La comunicación que mamá Baker (Come...) establece con sus hijos es deficiente porque es portavoz del padre y de viejas tradiciones y creencias. Ethel (Barefoot...) tiene una visión del mundo distinta de la de su hija, por lo que la comunicación entre ellas se convierte -en ocasiones- en monólogos simultáneos. A pesar suyo, Norma ("U.from F."/Plaza) repite frente a su hija el patrón conductual de su propia madre con la que Norma no podía comunicarse. Simon transmite así un determinismo social que lo aproxima a autores como Arthur Kopit en Oh dad poor dad mamma's hung you in the closet and I'm feeling so sad (1962). La conclusión a la que se llega es que mientras las madres se dejen utilizar por los padres, no podrán establecer una comunicación coherente y permanente con sus hijos.

HIJOS:

La red de hijos solitarios se establece entre Alan (Come), Buddy, Corie (Barefoot) y Mimsey ("U.from F." Plaza). Ni Alan, Buddy, Corie o Mimsey tiene amigos de su mismo sexo, lo cual los señala como solitarios. Alan (Come) utiliza a Peggy y a Connie de tal manera que su compañía no elimina la soledad en la que viven. Buddy se da cuenta que su vida hasta antes de irse de su

casa fue conventual. Corie (Barefoot) se entusiasma con Victor y se obsesiona en unirlo a su madre, en una evidente proyección de sus propios deseos: Su entusiasmo es porque se siente sola e insatisfecha sexualmente. Mimsey ("U.from F."/Plaza) busca la soledad del baño como refugio involutivo; es una solitaria que sólo bajo presión del padre se decide a compartir con él lo que la angustia.

Al tratar de determinar la razón de la soledad de los hijos, la evidente conclusión es que se trata de otro patrón aprendido. Se confirma, una vez más que en el fondo, la obsesión de Simon es la heredabilidad de los patrones conductuales.

En cuanto al escapismo, los hermanos Baker (Come) aprenden escapismo de su padre; cada uno se fuga a su manera: el padre, a través del trabajo; Alan, por sus amoríos; por último, Buddy se fuga de casa y avisa que buscará otra opción distinta a la fábrica del padre. Mimsey ("U.from Forrest H."/Plaza) adquiere el escapismo de Norma, su madre. Ethel (Barefoot...) presiona tanto a Corie que la lleva a comportarse como escapista con un sentido distorsionado de la realidad. Asimismo, Roy -el padre de Mimsey- ("U.from F."/Plaza) presiona tanto a su hija que ella busca refugio dentro de sí misma y casi se vuelve autista. Por último, el padre de Barney (The Last of...) educó a su hijo tan estrictamente que lo inclina a la fuga: Él pretende escapar de su rutina a través de una relación sexual glamorosa.

Entonces, se comprueba que el escapismo es producto de la imitación de los padres o bien por la represión excesiva de los padres.

Por último, el trabajo es ambivalente para Alan (Come...); negativo para Buddy e improductivo para Andy (The Star...) y Paul (Barefoot..). Se dice que el trabajo es ambivalente para Alan porque demuestra ser buen vendedor, no obstante, tiene demasiadas cancelaciones cuyo motivo parecería ser una

manera de llamar la atención del padre que no muestra afecto por Alan (Come...). Buddy rechaza el trabajo por insatisfactorio afectivamente, Andy (The Star...) rechaza la oportunidad de su familia de obtener un empleo remunerado por ser congruente con sus ideas, aunque económicamente sea un rotundo fracaso; el trabajo es ambivalente para Paul, ya que gana y pierde la demanda (Barefoot..) que tramitó, pues el juez sólo aceptó que la parte demandada pagara unas cuantas monedas. Las metáforas obsesivas sugieren que el trabajo es negativo o ambivalente para el individuo y para la familia.

CÓNYUGES:

En cuanto a la soledad de los cónyuges, el panorama es desolador. Salvo al final de Barefoot in the Park, no hay diálogo directo entre esposos en el que no haya agresión. Las parejas de esposos que salen a cenar, terminan mal: Cuando los Bratter salen con Victor y Ethel (Barefoot...), terminan por decidir la separación, aunque luego se reúnen. Sam y Karen ("U.from M."/Plaza) se citan en un hotel y él la deja para irse con su secretaria. Barney (The Last of...) termina la obra con un loable y moral intento de reunirse con su esposa; sin embargo, la única conducta que se le conoce a ella no predice un resultado positivo.

La intolerancia es también común denominador de todos los matrimonios que retrata Simon. Papá Baker (Come...) compara constantemente a la esposa con su hermana, en detrimento de su cónyuge. Corie (Barefoot...) no soporta que su marido anteponga su trabajo al matrimonio. Frances y Blanche (The Odd...) abandonan a los maridos porque no toleran su forma de ser. Oscar no tolera a Felix. Ni Speed, Roy, Murray u Oscar aceptan la limpieza compulsiva de Felix. El esposo de Muriel ("U.from H."/Plaza) no la soporta. Roy ("U.from F."/Plaza) no confía en la esposa, lo cual

implica un rechazo. Hasta donde se sabe, Barney (The Last of...) es ignorado por su mujer. Elaine dice que su marido es tan violento que podría matarla si se enterara de sus relaciones extramatrimoniales.

Ahora bien, se observa escapismo en los Baker (Come...) puesto que en cuanto entran en conflicto, él se va a dormir a casa de su hermana; después, ella se va de su casa y llega al departamento de Alan con intención de quedarse. Los Bratter (Barefoot...) se separan al primer conflicto serio que tienen. Los Madison y los Ungar están separados, por voluntad de las esposas. Los Nash ("U.from M."/Plaza) discuten y él prefiere fugarse con la secretaria que aceptar su lugar y edad, al lado de su esposa. Muriel habla todo el tiempo sobre Jesse, su exnovio de escuela, ("U.from H."/Plaza) y termina en el adulterio. Norma y Roy ("U.from F."/Plaza) son escapistas, ya que a pesar de la confesión de su hija no cambian su distorsionada relación que no es conyugal sino más bien filial.

La comunicación entre los Baker (Come...) no existe sino al final, al igual que ocurre con los Bratter (Barefoot...). Los Madison (The Odd...) dialogan para hablar de la pensión, nada más. Felix sólo hace caso de lo que él piensa que es correcto, así que el diálogo que pueda establecer con los demás es muy limitado. Él llama a la esposa para pedirle una receta; sin embargo, ella jamás le telefonea, de allí que se pueda deducir comunicación en un solo sentido.

El hecho de que papá Baker (Come...) no haya tomado vacaciones en mucho tiempo, justifica la apreciación de considerar el trabajo como un obstáculo en la relación de pareja para los Baker. Los Bratter (Barefoot...) se ven separados por la insistencia del marido de llevar trabajo a casa. Oscar Madison (The Odd...) descuida a su familia porque se ocupa de todo menos de su familia, de donde se puede inferir que el trabajo también constituyó un

factor que contribuyó a la separación.

Se puede afirmar que el trabajo de Barney (The Last...) le facilita el camino en su conato de adulterio; además, lo rutinario del mismo aunado a la conducta de indiferencia de la esposa, lo inducen a buscar una experiencia extraordinaria. En las demás parejas no parece afectar el trabajo en su relación de pareja. Es evidente que dentro del mito personal de Simon, el trabajo no es conflictivo en la medida en la que lo son las demás metáforas obsesivas. Recuérdese que Simon considera su trabajo como catártico.

En síntesis, la conclusión a la que llega Simon parece ser similar a la del sociólogo Gabriel García Careaga -quien por una rara coincidencia parece el doble de Simon; según el especialista mexicano, la clase media está destinada a ser infeliz porque a menudo discute a causa de problemas económicos. Las obras de Simon sugieren que la clase media no es ni será feliz porque repite modelos conductuales heredados que no es capaz de modificar. Sí hay evolución, pero muy lenta y la que se observa en sus obras no siempre es positiva; por ejemplo, la promiscuidad de un soltero en su primera obra (Come) avanza hacia el adulterio en Plaza... y en The Last es medida desesperada de un ingenuo y conducta patológica en sus candidatas. Por otra parte, la intolerancia pasajera en Barefoot contrasta frente a los divorcios de The Odd o el adulterio descarado de Plaza.

Los finales de las obras de Simon predicen esperanza para los matrimonios; sin embargo, si se juzga por el desarrollo de las obras, la cruda verdad es que no hay elementos que permitan declarar a Simon como optimista, sino todo lo contrario. Parecería más bien que Simon impone finales de comedia por encima de una convicción pesimista. En otras palabras, el mito personal de Simon es poco favorable al desarrollo armónico y positivo de las familias. Simon transmite inconscientemente una visión negativa del

núcleo familiar ensombrecido por las metáforas obsesivas de la soledad, la intolerancia, el escapismo y la incomunicación; así como una preocupación por el papel que pueda tener el trabajo en el malestar de la familia. Esta imagen oscura de la familia es reflejo de la situación familiar inestable que vivió Simon de niño; y lo que es más grave aunque no sorprendente, la imagen va a influir en su matrimonio con la actriz Marsha Mason, de quien se divorciará a los diez años de casados.

Finalmente, la tesis demuestra que Simon parte de una observación tan aguda de realidades sociales microscópicas que son representativas de un nivel social amplio:

The social observation was sharp and the situations simultaneously reassuring and disturbingly familiar. Almost invariably the angry blow is deflected, the wounding remark parried, the trauma avoided but the vulnerabilities are identified.¹

¹C.W.E. Bigsby. Modern American Drama. Great Britain: Cambridge University Press, 1992., p.p. 157-158

A P É N D I C E

ARGUMENTOS:

I. Come Blow your Horn (1961).

El tema central de la obra es la maduración. La premisa del autor es que la maduración es un proceso colectivo. La familia Baker es protagonista en su lucha por madurar y el antagonista es la intolerancia del propio Harry Baker (el padre). El argumento de esta obra se refiere a una familia judía neoyorkina: las vicisitudes que pasan los hijos para que sus padres los juzguen como adultos; y como los padres se transforman en el proceso.

Alan Baker, el hermano mayor, trabaja para el padre, vive en un departamento de soltero y lleva una vida donjuanesca. El hermano menor, Buddy Baker, cansado de la rutina del trabajo que desempeña en la compañía del padre, decide escaparse de su casa e ir a vivir con el hermano mayor. Debido a su actividad como "Don Juan", Alan pierde un cliente importante para el negocio de su padre. Luego de un enredo cómico, en el que participan su madre, el hermano menor y una de sus conquistas; Buddy, el hermanito, se inicia en la vida de "Casanova" en forma tímida e insegura. Mamá Baker hace varios intentos porque su hijo menor regrese a casa.

En un plazo de tres semanas, ocurren dos transformaciones: Alan lleva -aparentemente- la vida reservada que llevaba Buddy, antes de mudarse a su departamento, y Buddy se convierte en un "Don Juan". Alan, incluso, adopta las mismas actitudes del padre, Harry Baker. El padre se disgusta por la conducta de ambos hijos y los despide de su compañía.

Alan no acepta formalizar su relación con una joven llamada Connie, a pesar de que admite que ella significa algo especial para él. Connie lo abandona.

Mrs. Baker (adviértase que se desconoce su nombre de pila, es decir, es la típica madre que ha debido reprimir su propia personalidad, para servir a la familia) la madre de Alan y Buddy, se sale de su casa debido a la actitud del marido que la culpa del comportamiento de sus hijos, causado -según él- por el consentimiento de la madre.

El padre cambia de actitud y decide llevarse a su esposa a Europa; perdona a Alan, después de que éste le ofrece matrimonio a Connie y la revelación de Buddy respecto a la intensa actividad laboral de Alan, en las tres últimas semanas, consiguiendo clientes para la compañía del padre.

Tanto el papá como la mamá admiten que Buddy ya no es un jovencito y reconocen su derecho a vivir como soltero. Alan admite haber cometido errores, aunque sugiere que algunos eran necesarios. Y así concluye la obra con la transformación de toda la familia, ya con un nivel de madurez aceptable, para la etapa vital que representan.

La transformación de la familia no es una evolución gradual, y esto puede ser criticable si no se toma en cuenta el género literario escogido por el autor, que depende del cambio repentino para lograr el efecto humorístico.

II. Barefoot in the Park (1963).

El tema de esta obra es la intolerancia, específicamente la de los cónyuges al inicio de la vida matrimonial. La premisa del autor es que la intolerancia se supera cuando se explora la forma de ser propia y la de los demás.

La protagonista Corie, es una recién casada que renta un departamento en un quinto piso y espera al marido mientras instalan el teléfono y traen unos regalos de la madre de Corie.

Llega el protagonista Paul Bratter y se queja de las

interminables escaleras que tuvo que subir para llegar a su departamento. El antagonista de ambos cónyuges es su propia intolerancia que deben superar para adaptarse el uno al otro.

Paul recibe una llamada telefónica de su trabajo que inicia el primer conflicto: Él debe preparar un caso para el día siguiente, mientras que ella desea continuar la "luna de miel". Paul se queja de que no haya tina en el baño, de la calefacción que no funciona y de un agujero en el tragaluz de la sala.

Aparece la madre de Corie, llamada Ethel Banks y cuyas opiniones del departamento no son satisfactorias para la hija.

Tanto en Come Blow your Horn como en Barefoot in the Park Simon transmite una característica similar en los padres, en cuanto a lo difícil que es complacerlos.

Paul y Corie discuten "sotto voce" sobre la renuencia de él a traer el whiskey para la suegra. Paul cede al verse obligado a ir. Corie trata de persuadir a su madre a que rehaga su vida, ahora que va a estar sola, sugiere que tenga una relación sexual.

Paul regresa, sin aliento, pero con la botella prometida en la mano. En ese momento la tía Harriet toca el timbre para avisarle a la madre que es tiempo de irse.

Paul le dice a Corie la confidencia que el dueño de la tienda de licores le hizo: el edificio en donde viven está habitado por locos. Luego de esta revelación aparece un vecino llamado Victor Delasco pide permiso para pasar al ático, por la ventana de la recámara de los Bratter. Él le muestra a Corie como hacer funcionar la calefacción, para lo cual debe sostenerla en vilo. Paul sale del baño y encuentra a su esposa abrazada por un extraño. Ella los presenta y explica la situación.

El segundo acto se inicia después de que han transcurrido cuatro días en la vida de los Bratter. Paul se queja de que la esposa lo llamó ocho veces al trabajo y ella finge disgusto y le pide -en broma- el divorcio.

Nuevamente, Paul muestra su molestia por haberse desvelado cambiando muebles de un lado a otro, hasta las tres de la madrugada. Corie trata de pensar una identidad diferente para su madre, con el propósito de hacerla más interesante a los ojos de Victor Delasco.

Cuando llega Ethel Banks, ella y Paul se dan cuenta que Corie la ha engañado, pues le había hecho creer que los padres de su marido asistirían a la cena. Victor Delasco es el invitado sorpresa para Ethel. Él llega con un platillo preparado con anguilas y casi los obliga a comérselas. Luego, se van a un restaurant albanés que él mismo sugiere.

Delasco y Corie son los primeros en regresar a casa, felices por la experiencia, a pesar de que el mesero sacó una mosca de la sopa de Corie con la mano; además de tener adormecida la lengua y la mano, por efecto del "Uzu", un licor griego.

Ethel y Paul llegan un poco más tarde, en estado de shock a causa de las escaleras y la exótica cena. Delasco decide llevar a Ethel a su casa y hace una broma que la asusta, respecto a la posibilidad de terminar la noche en la ciudad de México.

Corie y Paul quedan solos. Él le reclama a ella, la terrible experiencia que le hizo pasar a su madre. Corie esquiva un tanto la acusación y en cambio, pone en duda la capacidad de Paul de poder disfrutar la vida, ya que se ha estado quejándose de todo.

Corie le recrimina a Paul el ser un observador y no un realizador. Esta es una acusación similar a la que el propio Simon se dirige a sí mismo, según se puede deducir a continuación:

Until recently I have not really participated in life very much.
I think I'm slowly beginning to do it more.¹

¹Richard Meryman, "When the Funniest Writer in America Tried to Be Serious", *Life*, 7 de mayo de 1971, p. 79

Corie critica a su marido por ser excesivamente circunspecto. Él la tilda de infantil. Ella se va a su recámara y él se queda recostado en el sofá. El segundo acto termina en que a través del agujero del tragaluz entra nieve y le cae en la cabeza a Paul que adopta la posición fetal.

En el tercer acto aparece Corie y en seguida el mismo sujeto, Harry Pepper que instaló el teléfono al principio de la obra. su misión es arreglar el teléfono, ya que Paul lo arrancó al final del acto anterior. Harry arregla el teléfono, hace varios intentos frustrados por relajar el ambiente que percibe caldeado y se va.

Corie recibe una llamada telefónica y adopta una actitud de coquetería que irrita a Paul. El marido le arrebató el auricular, escucha y resulta ser propaganda para una academia de baile. Paul se da cuenta de que le ha tomado el pelo y en represalia le dice que es una dama loca, y agrega el comentario respecto a lo bueno que fue no haber tenido hijos (¿en seis días?).

La tía Harriet informa que no sabe el paradero de Ethel. Corie se angustia y la va a buscar. Al poco rato está de vuelta con la mamá, a quien no parece creerle la explicación del porqué no llegó a casa. Mientras tanto, Paul se va. Corie se da cuenta de la ausencia del marido y lo extraña. Aparece Victor que dirige toda su atención a Ethel y la conquista.

Corie llora y le cuenta a su madre que está por divorciarse. Ethel la aconseja y se va a arreglar para la cita que tiene con Victor. Corie se dispone a localizar a Paul y lo encuentra en estado de ebriedad, justo en la puerta de su departamento; él reconquista el amor de Corie y su comprensión.

III. The Odd Couple (1965).

El tema de The Odd Couple es la intolerancia. La premisa del autor es que quien siembre intolerancia recogerá intolerancia. Los

protagonistas son dos personajes masculinos: Felix Ungar y Oscar Madison. El antagonista es su propia intolerancia.

La obra se inicia con una escena en la que un grupo de amigos juega una partida de Poker. Falta por llegar Felix Ungar cuyo retraso se debe a que su mujer decidió, repentinamente, separarlo de ella y de sus hijos. Adviértase la semejanza entre la esposa de Ungar y Corie en Barefoot in the Park quien también toma la iniciativa sobre la separación, al igual que ocurre en el caso del anfitrión de The Odd Couple, Oscar Madison.

La partida de poker parece más bien el pretexto de cada uno de los jugadores para alejarse de sus casas, que un verdadero apasionamiento por el juego. Esta interpretación se refuerza por el conocimiento de la obsesión escapista del autor. La sesión inicial también sirve para dar a conocer a los dos protagonistas de la obra.

Felix llega tarde y se mete al baño, lo que hace temer a los demás un intento de suicidio, ya que están enterados de que la esposa lo corrió de su casa; no ocurre muerte alguna y Felix interroga a Oscar sobre su manera de sobrevivir al divorcio. Oscar lo persuade de quedarse a vivir con él.

Al comenzar el segundo acto, se supone que han transcurrido dos semanas y Felix, de personalidad compulsiva, ha transformado el departamento de una pocilga, en un lugar ordenado y limpio.

Speed y Roy, dos de los jugadores de Poker, se exasperan por la excesiva limpieza y se van. Murray y Dinnie abandonan el juego también.

Felix consigue enfurecer a Oscar por su inflexible actitud de limpieza permanente; lo hace sentir culpable. Oscar trata de que Felix abandone su actitud y sólo consigue lastimarlo. Lo invita a salir con unas vecinas y Felix declina la invitación; luego, decide que deben reunirse en el departamento, para evitar el dispendio.

Oscar hace prometer dos veces a Felix que no hablará de su mujer, durante la fiesta; y lo primero que hace Felix es comunicarse con su esposa con el propósito de pedirle una receta para la cena planeada. Oscar se retira, visiblemente enojado.

Al iniciarse la segunda escena del Acto Segundo, Felix está furioso por la impuntualidad de Oscar y sus invitadas Cecily y Gwendolyn Pigeon. Apenas comienza la reunión, Felix falta a su palabra y platica con ellas de su familia y terminan llorando todos, salvo Oscar que se encuentra en la cocina, preparando las bebidas. La cena que tan cuidadosamente había preparado Felix, se quema. Las hermanas Pigeon los invitan a su departamento y se adelantan para preparar lo necesario. Felix rehúsa acompañar a Oscar que se va solo y profundamente contrariado.

Al empezar el acto tercero, Oscar se muestra furioso en contra de Felix y comienza por tirar papeles y ensuciar la alfombra. Oscar discute con Felix y termina por correrlo. Llegan Murray, Dinnie y Speed quienes preguntan por Felix. Gwendolyn, la vecina británica, llega a recoger las cosas de Felix; dice que él se quedará con ella y su hermana. Oscar recibe una llamada de su esposa agradeciéndole los cheques de la pensión. Oscar explica que ha sido más cuidadoso en sus gastos. En seguida, aparece Felix con Cecily y él mismo recoge sus cosas para llevarlas al departamento de las británicas.

Los parlamentos finales de Oscar y los de Felix, así como su forma de actuar demuestran que ambos han cambiado en su forma de ser. Felix se retira, sin timidez ni sentimiento de culpa, aparentemente, en compañía de las inglesas; Oscar se queda a jugar cartas con sus amigos y les pide que no ensucien su departamento, en un evidente cambio de actitud.

(CONTINÚA )

IV. The Star-spangled Girl (1966).

El tema de la obra es la atracción física entre individuos. La premisa del autor es que la atracción física está más allá de la sensatez y es pasajera. Los protagonistas de la obra son un par de solterones, compañeros de departamento: un escritor y el director de una revista de protesta antibélica Fallout. El escritor se trastorna por la atracción física avasalladora que siente por una nueva vecina llamada Sophie. El director de la revista, por su parte se ve acosado por la casera que mediante coerción económica lo obliga a ser su acompañante, cada vez que se le ocurre.

Norman, el escritor, trata de ayudar y congraciarse con Sophie, pero todo le sale al revés de su intención. Ella le habla a la policía y el director de la revista -Andy- cuelga antes de que termine la llamada telefónica.

Sophie se empieza a poner histérica cuando Norman dice que tiró el gato al excusado, por accidente, aunque logró salvarlo. Andy promete a Sophie controlar a Norman si intenta ser educada con Norman. Norman continúa obsesionado y graba la voz de Sophie y la reproduce para autocomplacerse y satisfacer sus impulsos exhibicionistas.

En el segundo acto, Andy se muestra bronceado hasta las lágrimas, debido a una "invitación" a surfear con la Sra. Mckinee. Norman deja una grabación del sonido de la máquina de escribir, para dar la impresión de que está trabajando; para su mala fortuna, Andy llega antes que él y se da cuenta del engaño. Andy ve por la ventana que Norman se aproxima al edificio y avienta una manzana para pegarle. Cuando Norman llega, se queja del manzanazo que le dio Andy en el ojo.

Sophie llega al departamento, empapada y con ganas de matar a Norman que se ha escondido, justo a tiempo. Andy la tranquiliza ya que está indignada porque a causa de Norman, ella

perdió el trabajo. Andy la contrata. Andy justifica el contenido de la revista que edita, luego de que Sophie muestra su desaprobación hacia ésta.

En la segunda escena del segundo acto, Norman está contento y aparentemente se encuentra dispuesto a trabajar, sin embargo, se distrae continuamente con la nueva empleada, Sophie. Norman la muerde en un irrefrenable impulso erótico, ella le suelta la aspiradora en la cabeza y se va. Andy la apacigua mediante un aumento de salario. Luego, Andy y Sophie se insultan y ella termina confesándole que se siente físicamente atraída por él. Norman los descubre besándose.

En el tercer acto, Norman decide irse ya que está furioso en contra de Andy. Hay un conato de pelea, realizado a manera de pantomima. Luego, Andy engaña a Norman y lo esposa a un tubo, para obligarlo a terminar los artículos de la revista. Sophie llega y dice que ahora comprende la locura de Norman y se arrepiente. Norman se arrepiente de irse y no acaba de salir del departamento cuando decide regresar, al igual que Sophie. La obra termina en un canto patriótico que interpreta Sophie y que sugiere otra interpretación de la obra más allá del nivel denotativo.

**U. Plaza Suite (1968).
("Visitors from Mamaroneck")**

El tema es el adulterio. La premisa del autor es que el adulterio puede ocurrir cuando uno de los cónyuges no tolera los efectos del paso del tiempo y busca relaciones extramatrimoniales y retos que lo hagan sentirse joven nuevamente.

La protagonista es una mujer de cuarenta y ocho años cuyo marido no desea asumir la edad que tiene, ella lucha por recuperarlo sexualmente y lo invita a ver una película pornográfica. El antagonista es el nivel inadecuado de madurez

del cónyuge.

Karen Nash llega a un hotel para reunirse con Sam, su marido, con el propósito de celebrar su aniversario de bodas en la misma suite en donde pasaron su "luna de miel". Parece como si Sam lo hubiese olvidado, y resulta que es ella la que se equivoca de día y de número de aniversario. Karen se equivoca incluso con su propia edad. Luego se cambian los papeles y el marido pregunta a Karen el número del cuarto que ocupan, lo que constituye, probablemente un acto fallido. Es decir, él no desea estar allí y por eso no lo recuerda.

Karen trata infructuosamente de seducir al esposo o comunicarse afectuosamente con él. Ella desenmascara la actitud vanidosa de Sam que se niega a aceptar que tiene 51 años.

Se presenta la secretaria y resulta que Sam tiene que salir. La esposa sospecha, debido a que Sam se rasura a las 17:10. Sam y esposa discuten. Luego, él se niega a aceptar la verdad, admite que sostiene relaciones íntimas con su secretaria, desde hace seis meses. Ella intenta disuadirlo -infructuosamente- de salir esa noche. Al final de la obra, aparece el mesero con la chapagne y dos vasos, y pregunta pícaramente si Sam regresará.

("Visitor from Hollywood")

El tema es el adulterio. La premisa del autor es que el adulterio resulta de la ausencia de comunicación que lleva a la frustración y la utilización de los demás para propósitos egocéntricos y egoístas.

Dos exnovios se encuentran en un cuarto de hotel: Él se llama Jesse y tiene cuarenta años, ella es Muriel y cuenta con más de treinta. Muriel está nerviosa debido a la situación, ya que está casada y se da cuenta de que no debería estar allí. Él es un productor de Hollywood y ella un ama de casa. Ella sabe, con

exactitud, cuanto tiempo ha pasado desde su última cita (hace diecisiete años) y le cuenta a Jesse que estuvo bajo la lluvia, formada en una hilera -junto con sus hijos- durante tres horas, sólo por ver una película suya.

Cuando él le pregunta si estaría más cómoda en el jardín del hotel, ella no acepta, por lo que parecería que el inconsciente la delatará o tuviese una intención diferente de la que ha dicho tener, esto es, una visita rápida. Él trata de seducirla insistiendo en que ella beba. Después, él le dice lo mucho que la quería, la besa, la huele, la acaricia, e intenta provocar su compasión, relatándole lo infeliz que ha sido en sus tres matrimonios. Finalmente, consigue seducirla.

("Visitors from Forest Hills)

El tema es el matrimonio. La premisa del autor es que el matrimonio provoca miedo en los hijos cuando los padres no han logrado una relación armónica. La protagonista es Mimsey Hubley que se resiste a casarse. El antagonista es la duda.

Mimsey Hubley está en un cuarto de hotel y es la víspera de su matrimonio que ha servido de vestidor, ella va a casarse con Borden Eisler, sin embargo, se encierra en el baño. Su madre y luego su padre tratan de persuadirla de que salga. Ambos recurren a distintas estrategias, incluso, el padre arriesga la vida con tal de sacarla del baño: El papá se lastima el brazo, la esposa le rompe el traje, accidentalmente; él se empapa e incurre en allanamiento de morada; ella rasga sus medias y rompe su anillo de diamantes; y en fin, todo esfuerzo por hacer salir a la hija parece inútil. El papá hace a un lado sus preocupaciones pecuniarias y establece la comunicación con la hija. Sin embargo, ella decide no salir hasta conocer la reacción de Borden ante su crisis. El novio pasa la prueba ya que toma la situación fríamente y no le grita sino que la

tranquiliza, a diferencia de sus padres quienes suben el volumen de voz con demasiada frecuencia, antagonizan entre sí y se recriminan mutuamente.

VI. The Last of the Red-hot Lovers (1969).

Al igual que en Visitor from Hollywood y Visitors from Forrest Hills, el tema de esta obra es el adulterio. La premisa en este caso es que el adulterio puede ocurrir debido a la falta de comunicación que desgasta el afecto que debe existir en la pareja y conduce a la búsqueda de relaciones extramatrimoniales. El protagonista es Barney Cashman que busca una mujer con la que pueda sostener una relación sexual que lo libere de su mundo rutinario y frío. La antagonista es la incomunicación.

Barney Cashman, descendiente de inmigrantes se reúne en el departamento de su madre con una extraña -Elaine Navazio- de la que ni siquiera recuerda su nombre. Barney la conoció en su restaurante y la invitó al departamento de su madre para tener una experiencia memorable, fuera de la rutina diaria. Él se comporta como un primerizo, mientras que ella se conduce como alguien que ya ha adquirido el hábito de establecer relaciones sexuales ocasionales con extraños. Elaine parece no cansarse de confrontarlo consigo, constantemente. Barney es cerebro convergente e Elaine es divergente por lo que antagonizan. Barney busca una relación idealizada. En cambio, Elaine desea una unión física, íntima y satisfactoria. Las metas distintas de Barney e Elaine, además de su concepción del mundo, los separan. Elaine se va sin que ninguno de los dos pudiese cumplir su deseo.

En el segundo acto, Barney Cashman, ocho meses más tarde, intenta de nuevo establecer una relación extramarital: en esta ocasión se trata de una mitómana egocéntrica que lo obliga

a fumar marihuana, mas no establece con ella relación alguna.

En el tercer acto, se advierte a un Barney más desparpajado, menos inflexible. Ahora, él se reúne con una mujer que es la esposa de un amigo suyo, una maniaca depresiva a la que logra hacer reaccionar mas tampoco establece con ella una relación física.

Barney comprende que para poder confiar en los demás, primero hay que confiar en uno mismo. Él decide que puede tener una relación hermosa y decente con su esposa; y que para salvar a su matrimonio de la rutina, debe hacer un cambio de situación y actitud, por lo que invita a su mujer al departamento de su madre, con el propósito de darle un toque furtivo a su relación conyugal. Esto revela una distorsión de valores, ya que implica el siguiente supuesto: lo atractivo es lo que está asociado a lo reprobable, a lo prohibido.

APÉNDICE 2

Introducción al estudio del humorismo.

La clasificación humorística que se emplea en la tesis utiliza tanto la terminología empleada por Henri Bergson, como la de Sigmund Freud. Es necesario establecer que si bien los dos pensadores parten de principios distintos, la terminología es muy similar ya que Freud se basó en la de Bergson para hacerla suya. La razón de utilizar ambas es que algunos recursos son mejor descritos en una u otra.

Freud explica el humor como "un medio de conseguir placer a pesar de los efectos dolorosos que a ello se oponen y aparece en sustitución de los mismos... El humor surge a costa del desarrollo del afecto cohibido; esto es del ahorro de un gasto de afecto"¹. Freud habla de una suspensión momentánea de los sentimientos de compasión que permite aflorar el humor.

Henri Bergson parte de la concepción de la risa como un castigo social a la inadecuación del individuo, respecto a su situación o medio; mientras que la teoría freudiana contempla el humorismo como una expresión más del inconsciente, y la comicidad estrechamente relacionada con la infancia.

En primera instancia, se explican y ejemplifican los aspectos que Henri Bergson señala como fuentes del humorismo. Para facilitar su consulta se subrayan, al igual que las de Freud.

Bergson indica que lo mecánico calcado sobre lo vivo es una motivación suficiente para provocar la risa. Es decir, aquellas acciones realizadas por seres humanos, de manera tal que los hace parecer máquinas. Por ejemplo, un individuo que se comporta como si fuese un robot. Las posibilidades de este tipo

¹Sigmund Freud, El Chiste y su Relación con lo Inconsciente (Madrid:Alianza Ed. S.A., 1990) p. 208-209

de motivación apuntan hacia la crítica social de lo que deshumaniza al hombre y lo convierte en remedo de máquina.

El efecto de rigidez o de velocidad adquirida se refiere a las acciones que realiza el individuo cuando tenía previsto, sin adecuarse a cambios repentinos. El uso de este recurso se centra en la inadecuación de algunas personas que cometen errores debido a sus reacciones lentas ante cambios rápidos.

La distracción de algunos es también motivo de risa para otros. Por ejemplo, el caso del tipo que deambula por la calle y cae en un agujero que los demás esquivaron.

Hay algunas imperfecciones o vicios cómicos como la vanidad, cierto nivel de alcoholismo, la risa fácil, gula, terquedad, dislalia, etc. Este recurso es una manera sabia del hombre de reírse de sus propias imperfecciones, naturales o adquiridas y así evitar que aumenten. Póngase el caso de un borracho que saluda amistosamente a un asno como si fuese una persona.

El automatismo en la conducta de los individuos deja translucir la inexistencia de razonamiento. Es similar al caso del comportamiento de máquina o cosa, la diferencia estriba en que el automatismo es debido a la repetición constante de una misma acción y el comportamiento de máquina o cosa es debida a una falla de sensibilidad, al igual que lo mecánico calcado sobre lo vivo.

Las acciones que se realizan en forma inconsciente y que obedecen a motivaciones desconocidas para los que observan, también resultan risibles. Por ejemplo, un hombre que entra en un baño de mujeres y sale ruborizado de inmediato.

Asimismo, la fealdad conduce a la risa, en tanto sea ridícula o imitable. La fealdad es un defecto que el hombre ha asociado tradicionalmente con lo malvado; así como la belleza, con la bondad. Por lo tanto, el hombre no tendrá empacho en reírse de lo que sea feo, puesto que por ser malo dirá que se lo merece.

La exageración hace reír porque implica una acción

excesiva que la sociedad va a censurar a través de la crítica o la risa, porque amenaza sus estándares. Por ejemplo, una mujer que se maquille en demasía.

Lo que es imitable también es motivo de hilaridad debido a que resulta de una pobreza de expresión y por lo tanto censurable o risible. Tómese el caso de una persona cuya voz es gangosa.

De igual manera, la pobreza de expresión provocada por la repetición periódica de palabras es indudablemente motivo de que el observador sonría. Para ilustrar este recurso, es pertinente recordar a un profesor psicólogo que decía con frecuencia: "... básicamente,....básicamente,....básicamente, etc.".

La inversión simétrica de papeles resulta cómica debido a que se trata de un cambio radical en el comportamiento de los individuos. Por ejemplo, es risible el hombre que habla como mujer y viceversa o la del sirviente que se convierte en el amo.

El desarrollo geométrico de equívocos tiene su esplendor en la comedia del Siglo de Oro español y es una fuente inagotable de humorismo. El espectador o personaje que percibe la confusión se ríe porque se siente en una situación de superioridad frente a aquel que nada percibe.

El disfraz es motivo de risa porque representa una pretensión de ser lo que no es y por ende se considera una debilidad. Es evidente que entre mayor disparidad haya entre la personalidad del disfrazado y la que representa su disfraz, mayor hilaridad provocará.

La confusión entre los valores morales y físicos constituye una falla de apreciación que la sociedad va a señalar con la risa o la crítica. Por ejemplo, provocará risas si alguien le dice a la profesora que ya está muy buena, luego de una larga enfermedad.

Las profesiones tienen ciertos aspectos risibles, en tanto constituyen aspectos caracterizantes que hacen aparecer a sus miembros como inferiores en algún aspecto, por ejemplo,

el cirujano cuya letra no puede descifrar el boticario, en la receta de un cliente. El político que pronuncia un discurso y las personas se preguntan qué fue lo que habrá querido decir. Este aspecto del humorismo es útil para hacer crítica social.

Lo infantil y lo infantiloides provocan risa en el observador porque lo hacen sentirse superior, como en el caso de los equívocos. Por ejemplo, el niño que le pide a su padre que le compre un capa a fin de volar como Superman; o el adulto que llora porque se le cayó su traje nuevo en un charco.

El diablillo de resorte es un recurso humorístico que caracteriza a todas aquellas reacciones sorprendidas, repentinas y que han sido provocadas por un mismo estímulo. Por ejemplo, el personaje femenino que se "derrite" cada vez que su esposo le habla en Francés.

El fantoche de hilos mueve a risa por su debilidad inherente. Un caso podría ser el del marido "mandilón" que salta del susto cada vez que su mujer levanta la voz.

La bola de nieve, a diferencia del desarrollo geométrico de equívocos, resulta de un solo equívoco que va creciendo cada vez más; en cambio, el desarrollo geométrico de equívocos un error conduce a muchos otros.

La repetición de un elemento merece la risa de los demás, debido a que refleja inferioridad en la expresión, en tanto que se trata de un recurso primitivo para subrayar la importancia de alguna idea o bien como ritual. La gente se ríe de un tartamudo porque se conjuntan diversos elementos, entre éstos la repetición y la imperfección o vicio cómico.

La degradación es el instrumento humorístico a través del cual, el lector contempla al personaje como un ser incapaz de realizar lo que el espectador sí se siente capaz de hacer. Por ejemplo, un adolescente que no se atreve a declararse a la novia.

Los lapsus linguae son expresiones verbales inconscientes, así como los actos fallidos son acciones involuntarias e inconscientes; ambos delatan al sujeto y lo ponen en evidencia frente al que observa y ríe sintiéndose superior.

Las palabras como tales, tienen posibilidades humorísticas, ya sea por cambio repentino de tono -de coloquial a solemne- o por transposición, entendida como la asignación de un tipo de expresión a un personaje del que no se esperan semejantes palabras; por ejemplo, un chofer de trailer que hable como señorita o viceversa. Asimismo, se llama transposición a la que ocurre por metátesis.

La interferencia de las series sucede cuando una situación se puede interpretar de dos maneras distintas y pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes. Por ejemplo, a una mujer se le descompone el auto en la carretera. Pasa un camión y ella se sube. Está empapada por la lluvia así que una de las pasajeras le da su bata y ella acepta. Al bajar del camión, su benefactora se aleja sonriendo. Ella sigue al grupo para solicitar un teléfono. Al llegar al edificio principal, nadie le hace caso y la obligan a dirigirse a un dormitorio general: Está dentro de un manicomio del que jamás sale. (G.G.Márquez)

El absurdo es fuente de hilaridad porque supone en quien lo contempla una muy pobre opinión de quien lo comete o expresa. Por ejemplo, en la ciudad de Chihuahua hay colonias de muy bajos recursos en cuyas azoteas hay antenas parabólicas.

La obstinación ha sido fuente proverbial de situaciones cómicas; por ejemplo, muchos chistes se han contado a costa de la ferquedad pueblos como el irlandés, el belga o el gallego. En ocasiones la realidad supera la imaginación; se sabe de buena fuente que las enciclopedias de la Universidad de Lovaina están incompletas porque las autoridades universitarias repartieron todos los libros por partes iguales entre la Universidad de Lovaina

y Lovaina "La Nueva", dado que no se pudieron poner de acuerdo en qué colecciones le tocaban a cuál de las dos universidades.

Por último, Bergson señala el sueño como instrumento humorístico, en tanto que es un espacio o dimensión en el que caben todas las demás posibilidades cómicas.

En suma, los recursos humorísticos que plantea Henri Bergson son:

1. Lo mecánico calcado de lo vivo.	6. Repetición periódica.	11. Repetición.
2. Efecto de rigidez o de velocidad adquirida.	7. Inversión simétrica.	12. Degradación.
3. Distracción.	8. Desarrollo geométrico de equívocos.	13. Transposición.
4. Vicio cómico.	9. Disfraz.	14. Interferencia de las series.
5. Automatismo.	10. Confusión de lo moral y lo físico.	15. "Lapsus linguae".

16. Inconsciente.	20. Imitable.	27. Juego de palabras.
17. Lo feo, rígido, ridículo, o imitable.	21. Profesiones.	
18. Exageración (como medio y no como fin).	22. Infantil.	28. Solemne.
19. comportamiento de máquina o cosa.	23. "Diablillo de resorte".	29. Absurdo.
	24. Fantoche de hilos.	30. Obstinación.
	25. Bola de nieve.	31. Sueño.
	26. Actos fallidos	

Bergson considera que lo cómico ocurre sólo en el ámbito humano. Cuando se traslada a los animales, no es sino mediante el tropo literario llamado personificación. Asimismo, de la lista de recursos humorísticos se deduce que el humorismo procede de la

inteligencia y es ajena a toda emoción; y por último, se concluye que lo cómico tiene una significación social, tomando en cuenta la inadecuación del individuo respecto de su sociedad.

A continuación, se especifica la clasificación empleada en la tesis a partir de El chiste y su relación con lo inconsciente del Dr. Freud. Al igual que en el caso de los recursos humorísticos de Bergson, cada aspecto se ejemplifica. La idea de utilizar ambas terminologías es porque los recursos empleados por Simon no pueden ser ubicados dentro de una sola clasificación.

La primera técnica a comentar es la condensación. Es decir, la unión de elementos diversos que puede ser a través de palabras mixtas como en: "-Te presento a Roberto y María. -¡Ah! él es Romario."; o bien por modificaciones como en: Los estudiantes sostuvieron un diálogo "tête a tête" con los porros. Así como por ingenio rápido, por ejemplo: cuando se vuelve el arma en contra del propio atacante, en situaciones como la siguiente: -¡Oiga! yo he visto su cara en muchos lugares. -¡No me diga! Figúrese que yo también he visto la suya, pero en los peores lugares.

El segundo recurso que emplea Freud es el empleo de un mismo material, por ejemplo, durante una fiesta en la mansión de un norteamericano, un magnate petrolero texano pregunta que si todos los mexicanos son sucios y alguien le responde que sólo aquellos que han pasado cerca de sus pozos.

Como una primera subcategoría se encuentra el empleo total y fragmentario de un material, por ejemplo: "Entre el clavel y la rosa, su majestad escoja"²; o quien dice que le dio el hada madrina a un tipo al que golpeó con una bolsa de hielos.

Otra subcategoría es la variación del orden, por ejemplo: Lucía la patrona y su sirvienta ganaron la misma cantidad

²Sigmund Freud, Op.cit., p. 29 y 57

de dinero en una noche: A Lucía le pagaron \$100.00 por darle un beso al más feo de la fiesta y la sirvienta recibió 100 besos de a \$1.00 en la feria de su pueblo.

La modificación ligera queda ejemplificada en: "La que/ Quiera/ Azul /Celeste / Que /Se / Acueste"³ y "De poeta y loco/ solamente algunos/ tenemos un poco."⁴

Y la última subcategoría: las mismas palabras con o sin su sentido, por ejemplo: "¿Cómo dormiste?", le pregunta un vagabundo a otro; a lo que éste responde: "Acostado".

El doble sentido constituye una categoría con diversas variantes que pueden ser ya sea por interpretación literal o por significación metafórica y objetiva. Ejemplo de interpretación literal es: El profesor le ordena a Luis: "¡Párese en la puerta!" y el alumno responde: "Imposible profesor, si lo hago lo que ud. me ordena me caigo". Para ilustrar la significación metafórica y objetiva sirva lo siguiente: "Josefina es una ¡Joyita!"

El equivoco puede ser por anfibología como en: "La perra de mi vecina está muy inquieta". El retruécano o la similicadencia es un doble sentido por juego de palabras, por ejemplo:

... when he was a little older,
he did not want to be with Jill all the time:
he was frightened
that she wanted to be with him all the time, and that
she was frightened
that he did not want to be with her all the time...⁵

³Huerta Efraín, "Plagio XVII"; en Gabriel Zaid (comp.) Ómnibus de Poesía Mexicana (México: Ed. S.XXI, 1984) 11ª ed., p. 594

⁴Mirta Yañez, "Ars Poética" Las Visitas y otros Poemas (Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1986) p. 42

⁵R.D. Laing, Knots (England: Penguin Books Ltd., 1972) p. 14

El desplazamiento o sofisma es un recurso humorístico que a diferencia del doble sentido, no depende de un juego de palabras, sino de un procedimiento mental o silogístico, por ejemplo: a un avaro se le cae un peso a un excusado y luego, deliberadamente deja caer una moneda de diez pesos, recoge los once pesos y se dice a sí mismo que por un peso jamás habría metido la mano.

El recurso humorístico caracterizante es aquel que se finca en una condición típica de una determinada raza, clase social o profesional; por ejemplo, en un avión viajan dos regiomontanos escondidos dentro del baño. Después de que el avión se desploma y cae en un pantano, un socorrista de la Cruz Roja toca a la puerta del baño y dice: "¡Cruz Roja! ¡Cruz Roja! Entonces, los regiomontanos responden: "¡Ya dimos güerco! ¡Ya dimos!"

El contrasentido es un absurdo por contradicción, sirva de ejemplificación lo siguiente: Ya no tengo el dinero que tuve, ni tengo el que tengo pues me lo cobrarán y tampoco tengo el dinero que recibiré; así que en realidad jamás he tenido dinero.

El cambio de defecto por virtud resulta particularmente eficaz para expresar la confusión de valores de la época actual, por ejemplo, Juan es excelente para... decir mentiras.

La coordinación inusual es una agregación chistosa que Bergson llama también balanceo regular y se puede ejemplificar así: Los políticos, comerciantes y otros animales similares son indudablemente dignos de toda desconfianza.

La representación antinómica es un recurso de significación parecida al oxímoron, aunque de estructura diferente. Es oxímoron: "El hermoso monstruo" (estructura: adj.+sust. de signif. opuesta). Un ejemplo de representación antinómica: "¡Estás hecho un mango!: chupado y amarillo. (Cláusula independiente + Cláusula dependiente de significación opuesta)

Los chistes de superación son aquellos que se aproximan a la ironía, en tanto que terminan por decir exactamente lo contrario de lo que expresaron al principio; y son similares al contrasentido, por la contradicción que implican. Un ejemplo de chiste de superación es: "¡Claro que no soy alcohólico! ¡Bebo whiskey exclusivamente!". Juan es una joya de cristal corriente.

La alusión por analogía es una sugerencia que se expresa a través de una comparación, por ejemplo, Ricardo se desplaza a la velocidad del animal que le ganó a la liebre en la fábula.

La alusión por similitud es una sugerencia en la que se juega más con las palabras que con las ideas, sirva de ejemplo: No es lo mismo los montes de Tapachula que ¡Tápate los montes, chula!.

La alusión por omisión es aquella en la que se sugiere a través de la supresión parcial o total de un elemento que sea la solución de la continuidad por ejemplo: "Para ser hombre lo tiene todo, menos pan..."

El recurso inmediato anterior es comparable a la condensación sin formación de sustitutivo, por ejemplo: Dos beduinos se encuentran delante de una casa de baños, dudando si deben entrar o no, entonces uno llama la atención del otro y le pregunta: ¡Oye "arabano" Jalil! ¿Seguro que ya "basó" todo un año?

El objeto de la representación por una minucia es la expresión completa de un carácter, mediante un detalle; por ejemplo, un norteño le dice a su hijo: "¡Claro que le doy permiso de ver la tele! ¡Nomás no la prenda!"

La sustitución de un término por otro, debido a la relación que se ha establecido entre ellos, se denomina metáfora y es útil para provocar la risa del espectador, por ejemplo: Adrián era tan narigón que su esposa decía que entre los ojos él tenía un alambique. Como ejemplo de imagen metafórica existe un chiste que se hacía a costa de un presidente mexicano cuyos labios eran

muy gruesos: "Cuando era pequeño estuvo a punto de perder la vida, debido a que su madre le hizo un mole y se le hizo agua la boca".

Freud llama unificación a la reunión de dos o más factores cuando la conexión es inesperada, debido a que uno de los elementos es totalmente extraño, por ejemplo: Olga Breeskin era tan exuberante que a la mitad de un programa de televisión, en el que ella bailaba ataviada con un minúsculo bikini: "estalló el sostén de la decencia y dejó expuesta la adorable indecencia, ante el grato aunque fugaz estupor de los televidentes".

Las metáforas depresivas presentan un objeto de elevada categoría, unido a otro de naturaleza muy concreta y de un bajo género, por ejemplo: "Un globo aerostático eso es quien tú sabes".

La actualidad es un elemento que ayuda a lograr el efecto cómico; por ejemplo, sus ideas eran como su minifalda: ¡Alcanzaban a cubrir tan poco!

Generalmente, la ingenuidad resulta de la ignorancia, ya sea por tratarse de un infante o bien de un adulto poco instruido; para entenderlo mejor léase lo que sigue: Una aprendiz de enfermera se disponía a preparar todo lo necesario para auxiliar al cirujano en una circuncisión tardía en un adulto joven. Al revisar la charola del instrumental, la aprendiz tuvo la impresión de que faltaba algo y preguntó: "¿Dr., que no falta una sierrita para cortar el huesito?"

La imitación, caricatura y el disfraz dependen de la selección y exageración de aquellas conductas o características físicas o morales de un individuo determinado; o bien de un animal mediante la personificación.

Como ejemplo de imitación, se citará un caso en el que un papá hojeaba las memorias de la escuela de párvulos en donde había estudiado su hija. El orgulloso padre descubrió la foto de la hija que aparecía retratada con el regalo del día de las madres, en el que se podía leer el pensamiento siguiente: "Para mi mami, la

quiero mucho, aunque sea muy tontita, como dice mi papá".

La caricatura degrada al sujeto u objeto caracterizado, mediante el aislamiento de un rasgo aislado que resulta cómico, un ejemplo de caricatura es la de aquel naricísimo que no alcanzaba a rascarse la punta de la nariz.

El desenmascaramiento es una técnica humorística eficaz porque revela un aspecto oculto del personaje y ello le permite al espectador experimentar un sentimiento de superioridad, como si dijera, "eso le pasa por mentiroso, a mí no me sucede, porque yo no miento, sólo los chiquillos mienten".

La parodia es la síntesis de la imitación, el disfraz y la caricatura; consiste en la degradación de personas u objetos respetables. Mientras la caricatura se concentra en una característica predominante, la parodia parece transformar todo el objeto o sujeto parodiado.

La pantomima utiliza la exageración en los gestos para inducir al público a reír; no se pierda de vista que el principal medio de expresión del mimo es el rostro (como lo es la voz para el actor y el cuerpo para el bailarín).

La exageración es por sí sola inspiradora de risas y sonrisas, debido a un ahorro de representación, quien observa ya no tiene que compararse con el observado, sabe que él no lo haría así y por ello sonríe. Por ejemplo, es risible aquella persona cuya conducta sea excesivamente refinada. Freud afirma que así como los movimientos exagerados van a conducir al hombre a reírse, de la misma manera el ser humano reirá de las características fisionómicas anormales, como si el individuo en su formación hubiese movido demasiado alguna de sus partes y hubiera provocado a sí mismo la malformación. En la ciudad de México, la gente suele hacer bromas a los cabezones, por ejemplo y les llama yucatecos; aunque no lo sean; debido a que los habitantes de Yucatán suelen tener la cabeza más grande que los nacidos en

otras regiones del país.

La comparación explícita o símil es al igual que la metáfora un medio humorístico eficaz; por ejemplo: Gerardo se vestía como caja fuerte...sólo él conocía la combinación.

Freud propone sintetizar las posibilidades cómicas, a partir de comparaciones, a saber:

- a. Entre el prójimo y el yo. b. totalmente dentro del prójimo.
- c. Totalmente dentro del yo.⁶

En el primer supuesto, se contempla al prójimo como si fuese un niño. En el segundo caso, el prójimo es el que se traslada por sí mismo a la infancia (un adulto en patineta); y en la tercera instancia, el símil se establece dentro de un mismo sujeto que se compara consigo mismo en distintos momentos.

A la comparación entre el prójimo y el yo, corresponde la comicidad del movimiento, formas, función espiritual y del carácter. Cuando la comparación ocurre totalmente dentro del prójimo, la comicidad reside completamente en la "proyección simpática" y es el más amplio, ya que da origen a la comicidad de la situación, caricatura, imitación, degradación y desenmascaramiento.

La comparación que ocurre totalmente dentro del yo, Freud la llama la comicidad de la expectación y la explica asociándola a la ansiosa y crédula espera que luego desemboca en una decepción cómica. Dentro de este tipo de comparación entra lo que el creador del psicoanálisis llama humor discontinuo, en el que puede ocurrir que el público ría entre lágrimas.

La diferencia de gasto o esfuerzo o el sentimiento de superioridad hace reír a mucha gente y se produce cuando el

⁶Sigmund Freud, Op.cit., p. 205

espectador se percibe superior al personaje, o piensa que él desarrollaría un esfuerzo menor que otro, para realizar una misma tarea.

Hace tres años, ocurrió en un seminario que uno de los conferenciantes, un renombrado doctor en física, dijo: "El problema latinoamericano será resuelto en..." La reacción de los presentes fue una mezcla de sonrisa y sorpresa. La sonrisa fue provocada porque los asistentes no esperaban semejante error en una eminencia; y además, precisamente por un sentimiento de superioridad "revanchista", como si hubiesen dicho: "¡Ya lo ves! ¿De qué les sirve estudiar tanto? Yo sé más y no soy doctor.

La pérdida de la solemnidad mueve a la gente a sonreír, por un ahorro de esfuerzo; es decir, le evita a las personas el gasto de energía que representa tener que guardar la compostura y rigidez que implica una situación solemne. Por ejemplo, en la Catedral de la Ciudad de México, un alto prelado se disponía a dar una charla a un grupo de adolescentes; al darse cuenta que el lugar y probablemente su vestimenta abrían una solemne brecha, el charlista se quitó allí mismo la sotana, se quedó en "jeans" e invitó a los muchachos a pasar al atrio: una sonrisa se dibujó en el rostro de todos los presentes. La sonrisa fue el resultado del alivio que los jóvenes experimentaron al romperse el hielo de la solemnidad del recinto y el sacerdote.

El desnudo casual suele provocar la risa, por la facilidad con la que ocurre: hay un ahorro de gastó de energía, puesto que si alguien desea desnudar a otra se requiere de un esfuerzo, ya sea por seducción, violencia o porque la enfermedad de la persona requiere una auscultación. Ahora bien, el desnudo casual puede provocar la hilaridad por un sentimiento de superioridad en el espectador. Por ejemplo, por las inmediaciones del Colegio Franco Mexicano, transitaba un individuo de gabardina y tenis. Al voltear hacia el colegio, se percató de la presencia de algunos jóvenes de

ambos sexos que se asomaban a las ventanas. En ese instante, abrió su gabardina para mostrar su cuerpo desnudo. Los adolescentes rieron a causa del extraordinariamente mal dotado físico del sujeto. Lo abuchearon y le hicieron la señal desaprobatória que consiste en apuntar con el pulgar hacia abajo.

En suma, los elementos humorísticos que Freud menciona son los siguientes:

- | |
|--|
| 1. Condensación: Palabras mixtas, modificadas o de ingenio rápido |
| 2. Empleo de un mismo material: total, fragmentario, variación del orden, modificación ligera, mismas palabras -con o sin sentido. |

- | | | |
|--------------------|---------------------------------|---|
| 3. Doble sentido. | 4. Interpretación literal. | 5. Significación metafórica y objetiva. |
| 6. Equívoco. | 7. Retruécano o similitudencia. | 8. Desplazamiento o sofisma. |
| 9. Caracterizante. | | |

- | | |
|---|--|
| 10. Contrasentido. | 11. Cambio o inversión de un defecto o virtud. |
| 12. Coordinación inusual. | 13. Representación antinómica. |
| 14. Oxímoron | 15. Chiste de superación o ironía. |
| 16. Alusión por analogía, similitudencia u omisión. | |

- | | | |
|--|-------------------------|----------------------|
| 17. Condensación sin formación de sustitutivo. | | |
| 18. Representación por minucia. | | 19. Metáfora. |
| 20. Unificación. | 21. Metáfora depresiva. | 22. Actualidad. |
| 23. Ingenuidad. | 24. Imitación. | 25. Caricatura. |
| 26. Disfraz. | 27. Exageración. | 28. Personificación. |
| 29. Desenmascaramiento. | 30. Parodia. | 31. Pantomima. |

- | | |
|------------------|--|
| 32. Exageración. | 33. Características físicas anormales. |
| 34. Símil. | 35. Humor discontinuo. |

- | |
|---|
| <p>36. Diferencia de gasto o esfuerzo por sentimiento de superioridad.
37. Pérdida de la solemnidad. 38. Desnudo casual.</p> |
|---|

En conclusión, para Freud el humorismo se deriva de un tipo de comparación o de un ahorro de esfuerzo. El placer del chiste, por ejemplo, surge de un ahorro de esfuerzo represivo (o remoción de la censura). Mientras que el placer de la comicidad es un ahorro del esfuerzo que resultaría de la comparación de las manifestaciones de otra persona con las nuestras. Y por último, el placer del humor se deriva del ahorro de sentimiento, tal y como ya lo concebía Bergson. Según Freud, lo cómico, aparece en primera instancia como un hallazgo que hacen las personas en sus movimientos, formas, actos y rasgos característicos; y luego, en los animales, mediante la personificación.

La comicidad nace de la situación, por lo que es posible hacer que una persona resulte cómica al ubicarla en situaciones en las que las condiciones de lo cómico estén ligadas a sus actos. Para lograrlo se dispone de la imitación, el disfraz, la caricatura, la parodia y el uso de los demás recursos antes mencionados.

Mientras que Bergson establece cuales son los detonadores de la risa, Freud los precisa, tal y como se advierte en las líneas anteriores. Además, Freud localiza los distintos caminos por los que el individuo llega a la risa. Así, establece que el humor y lo cómico se encuentran en lo preconscious, mientras que el chiste va del inconsciente al preconscious.

Asimismo, Freud asocia lo cómico y lo infantil: establece la hipótesis que percibe lo cómico en todo aquello que observa en el adulto y que no es propio sino del niño.

El estudio de Freud es pertinente en relación a Neil Simon

debido a que Simon está familiarizado con la obra freudiana y la psicología en general, según se puede deducir de la construcción de sus personajes; y de lo que él ha dicho en entrevistas. Por ejemplo, Simon se autodiagnostica esquizofrénico (en el prólogo a sus obras completas) en la medida en la que siempre se desplaza en las situaciones conflictivas y las ve desde "afuera", gracias a lo cual advierte precisamente la comicidad que luego desarrollará en sus comedias. Es atinente hacer notar que Freud establece el desplazamiento humorístico como un proceso de defensa, "reflejo de fuga cuya misión es la de evitar el nacimiento del displacer, producido por fuentes internas."⁷

Además, Freud analiza al escritor norteamericano Mark Twain, del que Neil Simon se considera deudor. En relación a Twain, Freud dice:

La compasión ahorrada es una de las más generosas fuentes del placer humorístico. El humor de Mark Twain labora habitualmente con este mecanismo.⁸

Éste es el tipo de humor que Neil Simon apreciaba tanto de adolescente, cuando veía las películas de Chaplin, S. Laurel y O. Hardy; y que después incluirá él mismo en sus propias comedias.

⁷Sigmund Freud, *Op.cit.*, p. 213

⁸Sigmund Freud, *Op.cit.*, p. 215

B I B L I O G R A F Í A

1. DIRECTA :

- 1.1 Simon, Neil. The Comedy of Neil Simon. New York: Random House, 1971.
- 1.2 Simon, Neil. The Collected Plays of Neil Simon. New York: Random House, 1971.

2. INDIRECTA :

- 2.1 Bernardi, James Alan. The First Decade of Dramatic Development. Denver, Colo.: University of Denver, 1976.
- 2.2 Cohn, Ruby. "Broadway Bound: Simon, Kopit, McNally, Wilson", New American Dramatists 1960-1980, New York: Grove Press, Inc., 1982.
- 2.3 Garrison, Gary Wayne. An examination of the comedic techniques found in selected works of Neil Simon. Texas: North Texas State University, 1980.
- 2.4 Johnson, Rober K. Neil Simon. Boston: Twayne Publishers, 1983.

- 2.5 McGovern, Edythe. Not so Simple Neil Simon: "A Critical Study". California, USA: Perivale Press, 1978.
- 2.6 Kovacs, George. The Stage Plays of Neil Simon New York: City Univ. of New York, 1980.

B I B L I O G R A F Í A G E N E R A L.

3. HISTORIOGRAFÍA Y CRÍTICA LITERARIAS.

- 3.1 Allen, Donald y Robert Creeley (ed.) The New Writing in the USA. England: Penguin Books, 1967.
- 3.2 Artaud, A. El Teatro y su Doble. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1964.
- 3.3 Barns, Clive. Best American Plays. New York: Crown Pub., 1975.
- 3.4 Bigsby, C.W.E. , Modern American Drama 1945-1990. Great Britain: Cambridge University Press, 1992.
- 3.5 Beaujour, Alexandre. Littérature e Engagement. Paris: Hachette, 1975.
- 3.6 Beristáin, Helena. Análisis Estructural del Relato Literario. México: Univ. Nacional Autónoma de México, 1984.

- 3.8 Botkin, B.a. (comp.), Treasury of American Folklore. New York: New York: Bonanza Books, 1983.
- 3.9 Clive Stuart, Donald. The Development of Dramatic Art. New York: Dover Pub. Inc., 1960.
- 3.10 Clurman, Harold (ed.) Famous American Plays of the 1960's. Bantam Doubleday, Dell Pub. Inc., New York: 1988.
- 3.11 Cunliffe, Marcus. The Literature of the United States. England: Penguin Books, 1971.
- 3.12 Crawford, Bartholow U. et al. American Literature. New York: Barnes & Noble, Inc., 1972.
- 3.13 Dommergues, Pierre et al. (ed.) El Teatro y su Crisis Actual. Venezuela: Monte Avila Editores, C.A., 1986.
- 3.14 Esslin, Martin. El Teatro del Absurdo. Barcelona: Ed. Seix Barral, S.A. 1966.
- 3.15 Foerster, Norman. Image of America. USA: University of Notre Dame Press: 1962
- 3.16 Glanz, Rudolph. Studies in Judaica Americana. New York: Ktav Publishing House, Inc., 1970.
- 3.17 Golden, Joseph. The Death of Tinker Bell: "The American Theatre in the 20th. Century." New York: Syracuse University Press, 1967.

- 3.18 Gorki, Máximo et al. Anton Chejov: "Páginas de su Vida". Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1960.
- 3.19 Grotowski, Jerzy. Teatro Laboratorio. Barcelona: Tusquets Ed., 1970.
- 3.20 Guardia, Alfredo De la. El Teatro Contemporáneo. Buenos Aires: Editorial Schapire, 1974.
- 3.21 Idem., Imagen del Drama. Buenos Aires: Ed. Schapire, 1953.
- 3.22 Howe, Irving. Politics and the Novel. Usa: Fawcett Pub. Inc., 1967.
- 3.23 Jiménez, Sergio y Edgar Ceballos. Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica. Vol. 1 y 2. México: Gpo. Ed. Gaceta, S.A. y la Dir. Gral. de Dif. Cultural, UNAM, 1985.
- 3.24 Lass, Abraham H. et al. Fifty American Plays. New York: Washington Square Press, 1969.
- 3.25 Lewis, Allan. El Teatro Contemporáneo. México: Imprenta Universitario (UNAM), 1957.
- 3.26 MacGowan, K., y W. Melnitz. Las Edades de Oro del Teatro. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- 3.27 Miralles, Alberto. Nuevos Rumbos del Teatro. Barcelona: Salvat Editores S.A., 1973.

- 3.28 Rourke, Constance. American Humor. New York: Doubleday & Co. Inc., 1955.
- 3.29 Russell Taylor, John. Anger and After. England: Penguin Books, 1968.
- 3.30 Serreau, Geneviève. Histoire du Nouveau Théâtre. France: Gallimard, 1966.
- 3.31 Wellwarth, George E. Teatro de Protesta y Paradoja: "La evolución del Teatro de vanguardia". Barcelona: Editorial Lumen y Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- 3.32 Williams, Raymond. Drama from Ibsen to Brecht. England: Penguin Books, 1973.

4. PSICOANÁLISIS APLICADO A LA LITERATURA:

- 4.1 Freud, Sigmund. Psicoanálisis Aplicado. México: Alianza Editorial, 1989.
- 4.2 Mauron, Charles. Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel: "Introduction à la Psychocritique". Paris: Librairie José Corti, 1983.
- 4.3 Idem., Psychocritique du Genre Comique. Paris: Librairie José Corti, 1927.
- 4.4 Ruitenbeek, Hendrik M. Psicoanálisis y Literatura. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

4.5 Schneider, Daniel E. El Psicoanalista y el Artista. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

5. PSICOLOGÍA Y PSICOANÁLISIS:

5.1 Bergson, Henri. La Risa. Madrid: Ed. Sarpe, 1975.

5.2 Bleger, José. Psicología de la Conducta. México: Ed. Paidós., 1986.

5.3 Fedina, Pierre. Diccionario de Psicoanálisis. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

5.4 Freud, Sigmund. El Chiste y su Relación con lo Inconsciente. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

5.5 Idem., La Interpretación de los Sueños. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

5.6 Idem., El Malestar en la Cultura. México: Alianza Ed., 1989.

5.7 Idem., Psicopatología de la Vida Cotidiana. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

5.8 Horney, Karen. La Personalidad Neurótica de Nuestro Tiempo. México: Ed. Origen / Planeta, 1985.

- 5.9 Lomas, Peter et al. La Crisis de la Familia: "Simposio Psicoanalítico." México: Premiá Ed., 1986.
- 5.10 Martin, Barclay. Psicología Anormal. México: Ed. Interamericana, 1985.
- 5.11 Pichon-Rivière, Enrique. Teoría del Vínculo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Disión, 1980.
- 5.12 Rubinstein, Henri. Psicosomática de la Risa. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- 5.13 Zax, M., y E.L. Cowen. Psicopatología. México: Ed. Interamericana, 1985.

6. SOCIOLOGÍA.

- 6.1 Ariès, Philippe & Georges Duby, ed., Historia de la Vida Privada. Madrid: Taurus, 1990.
- 6.2 Bourdieu, Pierre. El Oficio del Sociólogo. México: Siglo XXI ed., 1973.
- 6.3 Careaga, Gabriel. Mitos y Fantasías de la Clase Media en México. México: Ed. Joaquín Mortiz, 1981.
- 6.4 Durkheim, E. Les Règles de la Méthode Sociologique. Paris: Gallimard, 1978.

6.5 Kuhn, Thomas S. The Scientific Revolution. England: Oxford University Press, 1990.

H E M E R O G R A F Í A I N D I R E C T A :

1. Barnes, Clive "'Memoirs' Is Simon's Best Play", New York Post, March 28th, 1983.

2. Berkowitz, Gerald M.: "Neil Simon and His Amazing Laugh Machine", Players Magazine, February-March, 1972.

3. Clurman, Harold. "California Suite", The Nation. July 3rd, 1976

4. Farber, Stephen. "You See Yourself in Heartbreak", New York Times. February 18th, 1973.

5. Hirschorn, Clive. "Make 'em Laugh." Plays and Players 24. September, 1977.

6. Kerr, Walter. "What Simon Says", New York Times Magazine. March 22th, 1970.

7. _____ "Seeing a Comic Mind Emerge", The New York Times. April 3rd, 1983.

8. Kroll, Jack. "What's up Doc", Newsweek. December 10th, 1973.

9. _____ "Here a Gag, There a Gag", Newsweek. November 28th, 1988.

10. McCarten, John. "West Coast Caper", New Yorker. December, 31st, 1966.
11. Meehan, Thomas. "The Unreal, Hilarious World of Neil Simon" Horizon, January 1978.
12. Meryman, Richard. "When The Funniest Writer In America Tried To Be Serious", Life. May 7th 1971.
13. Nadel, Norman. "'Star-Spangled Girl' Funny for One Act", World Journal Tribune. December 26, 1966.
14. Oliver, Edith. "A Man for All Seasons", The New Yorker. November 28th, 1988.
15. Powers, James. "Dialogue on Film", American Film 3. March, 1978.
16. Simon, John. "Bad Things", New York Magazine. January 13th,
17. _____ "Confessions or Confections?" New York Magazine. April 6th, 1992.
18. _____ "Killer Librettos", New York Magazine. March 15th, 1993.
19. Watts, Jr. "The Girl Patriot and The Rebels", New York Post. December 22nd, 1966.
20. Zimmerman D., Paul. "Neil Simon: Up From Success", Newsweek. February 2nd, 1970