

JOSE OTILIO UMAÑA. Costarricense. Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional y en esta misma institución profesor de literatura inglesa en la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje.



**LA HISTORIA DEL ZOOLOGICO:
VISION ABSURDA DEL
ROMPIMIENTO DE
LA COMUNICACION EN LOS
ESTADOS UNIDOS DE AMERICA**

JOSE OTILIO UMAÑA

La historia del zoológico

fue la primera pieza dramática que introdujo las inquietudes del teatro francés del absurdo a los escenarios estadounidenses en 1960. En los Estados Unidos la obra fue presentada en un repertorio de nueve piezas, todas ellas bajo el calificativo de teatro del absurdo. Entre los dramaturgos incluidos en dicha temporada estaban Beckett, Ionesco, Arrabal, Genet y Kenneth Koch¹. Cada uno de ellos presentó una visión propia del estar en el mundo y Edward Albee también dijo “su verdad en una arremetida denuncia del mundo tal y cual se lo había encontrado”²; verdad tan importante como para que compartiera honores de estreno junto a *La última grabación de Krapp* de Samuel Beckett en el Provincetown Playhouse.

Desde el principio la pieza provocó gran variedad de comentarios. Los críticos no estaban, ni aún están, de acuerdo en cuanto al

lugar que *La historia del zoológico* ocupa en el panorama del teatro mundial. Algunos la recibieron como un ejemplo puro del absurdo francés en la que Albee había logrado una magnífica “combinación de Beckett y Genet”³; otros la vieron como un drama homosexual, religioso, moralizante⁴, realista, naturalista, etc. El problema no fue únicamente el clasificar la obra, muchos críticos intentaron clasificar también al joven dramaturgo que prometía superar los alcances de Eugene O’Neill; la mayoría de ellos lo clasificó como un escritor del absurdo y esperaron que las piezas que habrían de seguir a *La historia del zoológico* pertenecieran a la misma corriente dramática, que cumplieran ciertas regulaciones que ellos consideraban pertinentes al absurdo, patrones preestablecidos y reglas que no tenían razón de ser por cuanto el teatro del absurdo nunca fue una escuela en los términos que los críticos estadounidenses lo concebían, sino un movimiento literario al que le daban unidad y solidez las inquietudes existenciales que se

planteaban, así como la utilización de recursos de una manera similar.

Clasificar a un autor (y peor aún cuando éste justo ha producido su primera obra) y basar críticas y estudios en juicios preconcebidos, como hicieron gran cantidad de estudiosos en el caso de Edward Albee, no es nada aceptable. Sería negar la capacidad del artista para experimentar con nuevas formas de expresión. Albee, inmerso en un mundo que cambia a un ritmo vertiginoso y quien ha dicho que uno de sus principales objetivos en su teatro es reflejar la realidad que le rodea, ha tenido que buscar nuevas alternativas para acercarse a la verdad de esos cambios. Ha partido de una fundamentación absurdista que utilizó en *La historia del zoológico*, *El sueño americano* y *La pileta de arena*, a tratamientos más realistas en *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* o *Un delicado equilibrio*, naturalistas como el caso de *La muerte de Bessie Smith*, o sus experimentos con el simbolismo en *Diminuta Alicia*, *Caja* y *Citas del Jefe Mao Tse-tung*. Edward Albee, no puede ser clasificado como un dramaturgo del absurdo; es sencillamente un experimentador del drama que dio en *La historia del zoológico* una visión del mundo estadounidense profundamente arraigada en la filosofía del absurdo.

Como fundamento del teatro del absurdo se acepta el hecho de que es aquel tipo de drama en el cual el hombre se presenta co-

mo un ser solitario en un mundo que no es claro ni definido, un mundo opresivo a causa de la falta de sentido que descubre en la naturaleza de todo cuanto le rodea, incluyendo sus acciones y su pensamiento. En el aislamiento, y sin contar con posibilidades de saber de dónde vino, cuál es su misión y qué le ha de suceder, el héroe del absurdo, aquel ser que creía conocerse más profundamente que a las cosas que le rodeaban, es quien menos puede explicarse su propia situación en el mundo. Lo único que le da cierta dimensión de valor y dignidad es la paradoja de que, aun cuando sabe de la falta de sentido, permanece en su búsqueda; o como lo apunta Gilman, el hombre absurdo es noble “en cuanto se enfrenta a la oscuridad, se mueve en ella y mantiene los ojos abiertos”⁵. Nace este concepto de la posición del hombre en el mundo después de la Segunda Guerra Mundial, pues, supo que el trabajo de sus manos es frágil, que puede ser destruido en cualquier momento y que ante tal afrenta su voluntad y derechos como individuo no

cuentan, que la razón puede convertirse en un arma poderosa y destructora y que la fe no sirve de nada cuando se está muriendo de hambre y angustia en un campo de concentración y el único futuro que se vislumbra es la muerte. La ciencia se expandió a límites inimaginados y afectó directamente las ideas del ser humano con respecto a los asuntos teológicos; el hombre comenzó a experimentar “un sentimiento de insignificancia” y un pesimismo que resultó en un “sentirse alienado”⁶. El no creer más en la trascendencia de las acciones humanas fue resultado de que el pasado optimismo en un desarrollo ilimitado probó ser únicamente una ilusión. El tiempo, rectilíneo, circular o cualquier otro concepto que tuviese de él, fue destruido; con la caída del concepto del tiempo ilimitado, la imagen del mundo se tornó borrosa⁷ y quedó el hombre a la deriva en una realidad que puede ser extinguida totalmente por el poder del mismo hombre; de esta manera perdió su sentido y también su función.

Nace, pues, el teatro del absurdo en Europa como resultado de una serie de interrogaciones ontológicas (que hereda en parte de la filosofía existencialista presentada por Sartre y Albert Camus) al verse el escritor ante un mundo donde difícilmente tendrá oportunidad de encontrar un sitio tranquilo en el cual pueda vivir dignamente. ¿Qué razones tuvo Edward Albee, para que diera en **La historia del zoológico** una visión de la realidad estadounidense fundamentada en el absurdo? Fue una simple copia o una visión que germinó de manera original?

Según Martin Esslin, cuando Albee escribió **La historia del zoológico**, carecía de razones de tipo social suficientemente profundas como para justificar una visión absurda de los Estados Unidos de América pues “el sueño americano de la buena vida” era “todavía muy fuerte”; va Esslin más allá y dice que la única razón posible para tal tipo de drama era “el impacto que se recibió con los éxitos

obtenidos por Rusia en los viajes espaciales”⁸. Si se lee cuidadosamente **La historia del zoológico**, se encuentran las razones sociales que nutrieron la aparición de una visión absurda en los Estados Unidos. Ciertamente es que Estados Unidos de América no tuvo la misma participación que tuvieron Francia, Italia y Alemania, pero miles y miles de estadounidenses vivieron los horrores de ambas guerras mundiales y como sus compañeros europeos se dieron cuenta de que “el precio de una tercera guerra podría significar la destrucción de la civilización occidental” y que en el caso particular de su país “una guerra nuclear provocaría la mayor convulsión en la historia, dando como resultado mínimo la destrucción de la libertad y de las instituciones americanas”⁹.

Cuando la Segunda Guerra Mundial alcanzó su fin, fue pronosticado para los Estados Unidos un período de posguerra en el que habría una renovación de prosperidad económica que a su vez vendría acompañada de una profunda

fuerza espiritual; esto es, el sueño americano se realizaría plenamente. En lo que corresponde al auge económico acertaron: mientras que en Europa apenas si trataban de levantarse de las ruinas, la sociedad productora de los Estados Unidos se mantenía ilesa, no había sido golpeada directamente por la guerra y estaba lista para lanzar sus productos al mercado mundial. En cuanto a la renovación espiritual fallaron. El individuo estadounidense empezó a sentir que la era de posguerra que se esperaba como parte de una vieja creencia en el sueño americano, había sido una simple ilusión puesto que a nadie trajo un sentido claro y concreto de las futuras posibilidades; millones de ellos eran “perseguidos por el terror de que en el hongo que se levantó sobre Hiroshima ellos habían conjurado un quinto jinete para el Apocalipsis” y “el asombro ante la magnitud del nuevo poder empezó a ser opacado por un sentimiento mundial de penalidades”¹⁰. El poder espiritual de aquellos que habían hecho posi-

ble el levantamiento de una nación fuerte se debilitó.

El idealismo de los Estados Unidos fue profundamente afectado no sólo por las dos guerras mundiales sino también por la violencia política y racial que se desencadenó durante el período de los cincuenta a los sesenta. Un factor más que vino a romper el equilibrio de la estructura social del país fue la manera en que organizaciones de gran envergadura ejercitaron su autoridad en el individuo, obligándole a conformar su personalidad de acuerdo a los intereses de dichas instituciones:

¿Cómo puede uno sobrevivir a la guerra y sus efectos sin convertirse en un ser amargado y sin que la vida pierda su sentido? ¿Cómo hacerse de una vida propia, individual, ante la autoridad y el poder colectivo? ¿Cómo vivir sin el absurdo cuando se considera la vida filosóficamente absurda? ¿Cómo cuidar del individualismo si la



autoridad pública es opresiva?¹¹

Preguntas como las anteriores fueron hechas por quienes volvieron a los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial y se encontraron con que su país acariciaba todavía un sueño de progreso y riqueza, mientras que una gran parte de Europa apenas se recuperaba de la masacre y millones y millones de seres habían sacrificado sus vidas en vano.

El mismo auge económico y el progreso material que acompañó el período de posguerra ayudó a fermentar el germen del absurdo, al empujar al individuo hacia la pérdida de sus valores propios. Las fábricas necesitaron más hombres y mujeres y éstos se convirtieron en herramientas que tenían como única función el ayudar en el logro de mejores resultados para una producción a gran escala. Hubo prosperidad económica; hubo bastante para comer, tener una mejor casa, un automóvil o dos, comodidades; pero también hubo mentes desconfiadas de ese auge y suficientemente sensitivas como para darse cuenta de que los habían convertido en hombres masa y que su individualidad era tan solo una conducta reflejo de la atrofiante automatización. El individuo había sido “mecanizado, hecho a la rutina, convertido en un objeto cómodo; pero en un sentido más profundo había perdido su equilibrio como poder y como creador subjetivo”¹². Fue entonces cuando el llamado sueño americano no pudo darle fuerza al viejo mito de que Estados Unidos de América era la tierra de naturaleza redentora que podía ofrecerle al hombre su salvación espiritual. El sueño americano había probado ser sencillamente un sueño.

Edward Albee tuvo a mano una tierra muy fértil de donde nutrir **La historia del zoológico** y sus otras piezas del absurdo. Estaba justo en el terreno apropiado para denunciar en su primera obra cuán faltas de significado eran las creencias de sus compatriotas, cuán superficiales eran los valores del hombre masa cuya única oportunidad en un lugar como la alienante ciudad de Nueva York, si quiere convertirse en un verdadero ser dueño de sus potencialidades, es “agudizar el ojo, agilizar el tacto, refinar los sentidos del olfato y el paladar como acciones preliminares a la restauración de las personalidades amputadas y distorsionadas que habían sido producidas”¹³. Albee delató con suma claridad la caída del individuo en la oscuridad y confusión que yace más allá de la brillantez de un estado aparente de orden y funcionamiento.

La aseveración hecha por Esslin de que el sueño americano era “todavía muy fuerte” no es válida. El mito había sido atacado en ocasiones anteriores por escritores como Hemingway y Fitzgerald; mas ninguno había llevado a cabo su ataque tan clara y valientemente como Albee en su primer obra dramática al combatir abiertamente los falsos fundamentos del optimismo en su país¹⁴ que se derivan del sueño americano y del estilo de vida americano.

El sueño americano es el nombre que designa una vieja y aceptada creencia de los estadounidenses que nació con la vida y labores de los pioneros. Se creyó que Estados Unidos había sido destinado a ser un nuevo Paraíso. Se esperaba que el hombre habría de encontrar allí todo lo necesario para su vida, inclusive una mejor condición física y un renovamiento espiritual. Europeos desposeídos y corruptos llegaban a la nación del norte y su arribo era el comienzo de una nueva clase de vida; aquel que vivía en tierra estadounidense y amaba esa tierra era un *americano*, un nuevo Adán. Estados Unidos era pues la tierra que ofrecía de todo para todos. Mientras el hombre poseyera juventud de espíritu y de cuerpo, el éxito estaba en sus manos pues vivía en “un país cuya juventud aún ofrecía a todos de todo”, “iguales oportunidades y derechos tenían todos y cada uno, de cualquier parte que viniera: un pueblo, una ciudad o una hostil pradera”; y así Estados Unidos se convirtió en la tierra del sueño que permitía “ganarse la posición, prestigio y prosperidad que la oportunidad deparaba a todos”¹⁵.

Los estadounidenses han sido los únicos que han tenido su propio sueño y durante años y años ese sueño se tomó como una verdad irrefutable: la gente creía en él. Conforme transcurrió el tiempo el viejo sueño de una tierra resplandeciente de “oportunidades, de confianza en sí mismo, de la empresa privada creativa, del dinamismo, el refugio para los desposeídos europeos”¹⁶ se transformó en una paradoja, luego en una mentira que

muchos hacían esfuerzos por presentar como verdad. Fue una paradoja porque mientras el sueño americano era en sí el ofrecimiento de igual oportunidad para todos y un futuro seguro y próspero, promovía al mismo tiempo las condiciones óptimas para el desarrollo de una estratificación social donde las oportunidades para todos eran un mito: “Dígame, ¿cuál es la línea divisoria entre la clase media alta y la clase media alta baja?”¹⁷ (23), pregunta Jerry, un miembro de clase baja, a Pedro, uno de la clase media. No es únicamente que a Jerry le preocupe o le interese saber las líneas divisorias de las tantas clases sociales en su país, sino que sabe bastante bien que esas líneas divisorias están marcadas principalmente por el dinero, que es el dinero lo que permite al individuo ascender de clase social y que las oportunidades para adquirirlo no le son ofrecidas a todos por igual. A Jerry le consta: vive en una casa de huéspedes donde tanto él como los demás inquilinos tienen las manos vacías, todos son parias, ninguno participa del sueño americano y, consecuentemente, para ellos es imposible lograr una mejor posición social.

El estilo de vida americano es un derivado del sueño americano. En esencia es una estructura de imágenes o un patrón al cual muchos estadounidenses, inspirados por el mito del sueño americano, tienden a imitar. Pero al igual que sucedió con el sueño americano, también el estilo de vida perdió su significado, especialmente cuando ha sido “manipulado y mantenido a través de un proceso consciente de construcción de prototipos llevado a cabo en su mayor parte por los medios de comunicación masiva”¹⁸.

La ilusión, producto del estilo de vida y del sueño americano, conduce a la esterilidad de sentimientos y a una alarmante pasividad. Pedro en *La historia del zoológico* posee todo cuanto un hombre de su condición social puede esperar de la creencia en el sueño americano; aún más, tiene



el doble de cada cosa: un perico para cada una de sus dos hijas, dos aparatos de televisión, lee el *Time*, disfruta de una buena situación económica y vive en un área de la ciudad de Nueva York bastante aceptable. De hecho Pedro es “un estadounidense de clase media, convencido por la publicidad de la Avenida Madison de que una economía en expansión es un camino seguro hacia la felicidad”¹⁹. Las posesiones que menciona Pedro a Jerry, muestran su valor superficial y aparecen ridículas cuando se contrastan con la verdad presentada por Jerry. Jerry sabe que los bienes de Pedro no tienen ni sentido ni justificación:

Pedro: (*Riéndose levemente, todavía un poco incómodo*) ¿Y soy yo el conejillo de Indias?

Jerry: ¿En una tarde soleada de domingo como ésta? ¿Quién mejor que un hombre casado, con dos hijas y... uh... un perro? (PEDRO dice no con la cabeza) ¿No? Dos perros. (PEDRO dice nuevamente no con la cabeza) Hm. ¿No tiene perros? (PEDRO dice no con la cabeza, un tanto triste) Oh, es una lástima. Pero parece que eres un hombre que ama los animales. ¿GATOS? (PEDRO dice que sí con la cabeza) ¡Gatos! Pero, no fue idea suya. No, señor. ¿Fue idea de su esposa y de sus hijas? (PEDRO dice que sí con la cabeza)²⁰.

La clase de éxito alcanzado por Pedro es falsa. No tiene la juventud de espíritu o fuerza que requiere el sueño americano en que él cree. Aun decisiones menos importantes en su vida como la de tener pericos o un gato en vez del perro no han sido tomadas por él. Su aparente éxito y situación económica le han sido permitidos por ser una persona normal. Carece de sensibilidad y de conciencia para ver otra realidad que no sea la suya; de aquí que, a diferencia de Jerry, puede vivir su diaria rutina sin sentirse

herido o preocupado por la situación de los otros; pasa por alto una realidad concreta de la cual Jerry está profundamente consciente al tener que compartirla con otros.

Pedro y Jerry son posiciones antagónicas en cuanto al estilo de vida americano. Pedro es el individuo que aún vive del sueño y se adhiere a patrones de conducta; Jerry, aquél que ha probado que tal estilo de vida es un engaño. El ataque que Albee realiza del sueño americano lo lleva a cabo mediante la confrontación de las realidades presentadas por los dos personajes y sus correspondientes conductas y conciencias. La visión absurda que ofrece es lograda al contrastar la conducta pasiva y el concepto de la realidad que tiene Pedro, con la agresividad y conocimiento de una realidad concreta por parte de Jerry. La visión parcial del mundo por parte de Pedro sólo le hace capaz de percibir la apariencia inmediata de que todo anda bien y que hay orden en el universo; orden que no es sino el resultado de la vida alienante que el hombre está forzado a vivir; orden que Jerry sabe, Pedro es incapaz de ejercitar: “¿Qué estás tratando de hacer? ¿Verle sentido a las cosas? ¿Poner orden?”(25), le pregunta Jerry a Pedro. Apegado con fidelidad a un estilo de vida, Pedro confía plenamente en las reglas de su sociedad y trata de convencer, infructuosamente, a Jerry: “La gente no puede tener todo lo que quiere. Usted debiera saberlo; es una regla. La gente puede tener algunas cosas pero no todas”(52).

La incapacidad de Pedro para entender la vida en toda su crudeza y magnitud es el resultado de haber compartido un sueño enfermizo, de haber acariciado un estilo de vida cuyo único provecho es el acrecentar la pasividad, la esterilidad, la rutina y la incomunicación. Pedro es un personaje absurdo porque su mundo es aquél de un “vegetal” y porque es impasible ante la falta de sentido de su propia existencia.

La conciencia que tiene Jerry de la fatuidad y sinsentido de la sociedad mecanizada y paradójica en que vive, lo convierte en un héroe del absurdo. Es un hombre que logra su dignidad porque consciente del medio que le rodea y al cual se enfrenta, penetra en él, mantiene sus ojos abiertos, sus sentidos alerta y su voluntad suficientemente libre como para poder decir a los Pedros de su sociedad: “Esta es probablemente la primera vez en tu vida que haces algo más que cambiar la caja donde tu gato hace sus necesidades”(56).

La visión que presenta Albee comparte no sólo los fundamentos filosóficos y razones sociales comparables a las que promovieron el nacimiento del teatro francés del absurdo, sino además, los recursos utilizados por autores como Ionesco y Beckett: una manera de hablar de los personajes en la que hace falta la lógica y unidad; palabras que contradicen lo que se piensa, o sea, un lenguaje que no corresponde ni expresa lo que en realidad se siente; falta de razonamiento en cuanto a las situaciones por las que atraviesan los personajes, y la amalgama de comedia y tragedia.

La historia del zoológico no es una transcripción fiel del mundo real y concreto al escenario del drama, pero como el mismo Albee lo ha dicho “siempre hay cierta cantidad de selección e hipérbole en el arte, pero no tanta como para que cuanto yo diga sea menos que verdadero”²⁰. Al escribir *La historia del zoológico*, Edward Albee lanzó al teatro su visión propia del medio social que le rodeaba y el problema más agudo que encontraba en ella: el rompimiento de la comunicación.

Fábula

Jerry, de unos cuarenta años, luego de visitar el zoológico en la ciu-

dad de Nueva York, se encuentra a Pedro en Central Park. Le cuenta una serie de experiencias en su vida y trata asimismo de informarse acerca de Pedro; éste se niega a hablar de manera abierta y mantiene una actitud de desconfianza y temor ante el extraño que le ha interrumpido la lectura de su libro. Jerry intenta que Pedro tome conciencia de su realidad y para ello utiliza diferentes tipos de acercamiento pues en el fondo busca comunicarse; sus intentos fallan y no queda otra alternativa que enfrentarse cuerpo a cuerpo. Jerry, le da a Pedro, una navaja para que la lucha sea más justa; Pedro se niega a utilizarla para atacarlo y mientras la sostiene en una de las manos, Jerry se deja ir sobre la navaja y cae herido de muerte.

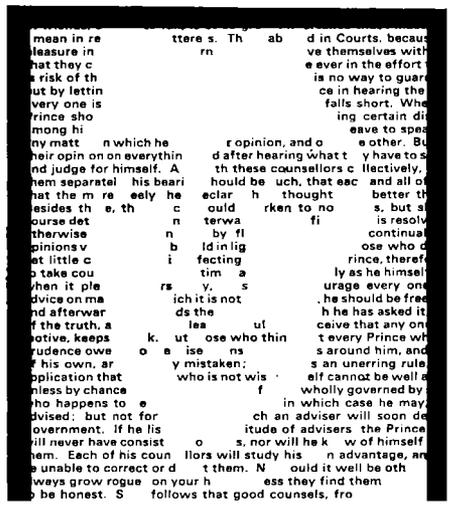
En **La historia del zoológico** se presenta el rompimiento de la comunicación de dos maneras simultáneas: primero, la narración que hace Jerry de sus experiencias a Pedro y segundo, el último intento por parte de Jerry de lograr comunicarse y el rechazo de Pedro.

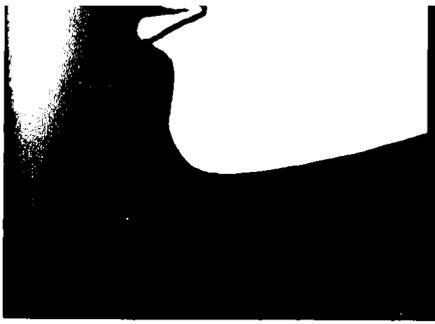
Jerry, le deja saber algunas de sus experiencias en una narración un tanto carente de unidad y con ciertos matices cómicos que (excepto su esfuerzo por comunicarse con el perro) no parece tener verdadera importancia en su intención de establecer contacto con Pedro; una vez que el relato se examina cuidadosamente es obvio que, para Jerry, cada una de las experiencias narradas es cierta clase de herida que nunca sanó en su totalidad o una cicatriz dolorosa de llevar. Han sido esas experiencias las que le han enseñado que hay profunda ausencia de verdadero amor y que es difícil establecer una relación genuina a través de la cual un ser sensible, tal y como lo es Jerry, pueda lograr un poco de afecto.

Las experiencias de Jerry durante su niñez, adolescencia y edad adulta hasta el momento en que se encuentra con Pedro, son todo un proceso

de situaciones frustrantes e intentos fallidos; son las etapas recorridas por Jerry que le dieron como resultados una visión absurda del mundo y un método para enfrentarse en la vida, el cual, luego, habrá de practicar con Pedro. La importancia de sus experiencias pasadas reside en que son fundamentales por cuanto la forma en que el hombre se comunica, la necesidad de esa relación y lo que comunique, se ven modificados por las situaciones a las que se ha enfrentado. Las experiencias del individuo conforman el sentido de sus palabras. El mundo en que ha vivido Jerry es distinto al de Pedro; Pedro no ha vivido tan frustrado y terriblemente triste como Jerry, de aquí que, palabras como “amor” o “necesidad” tengan significados que son resultantes de las experiencias de cada uno de esos dos hombres en su propio medio.

Jerry está justificado si no hace cosas que para Pedro son, más que lógicas, normales. Una vez que Jerry menciona dos marcos de fotografía vacíos, Pedro se interesa en conocer porqué no tiene en ellos las fotografías de sus padres; la respuesta de Jerry es “Ese particular acto de variedades se presenta ahora en las nubes, así es que no sé cómo podría verlos todos limpios y enmarcados”(28). No obstante, la verdadera razón por la cual no tiene en dichos marcos las fotografías de sus padres es porque su madre y luego también su padre fueron los primeros seres en enseñarle lo frágil y superficial que puede ser una relación: la madre abandona a Jerry a la edad de diez años y medio y al padre de éste y emprende una serie de aventuras amorosas. La falta de fidelidad conyugal hacia su padre significó para el niño la ausencia del amor materno; a tan temprana edad, el resentimiento y el rechazo empiezan a ser parte de la personalidad de Jerry. Cuando un año después del abandono, y en tiempos de navidad, llega la noticia de que la madre ha muerto, Jerry siente que “sin el espíritu... ¿qué era ella? Un cadáver...un cadáver norteño”(28). Es con la aceptación del rechazo hacia la madre que la primera unión se rompe. Poco tiempo des-





pués de la muerte de su esposa, el padre se suicida al tirarse frente a un autobús. A la edad de once años Jerry es un huérfano; la soledad, de aquí en adelante, se convertirá en parte vital de su condición humana y el germen del futuro héroe del absurdo empieza a crecer en él. Las experiencias en

cuanto a la desintegración de los lazos familiares son terriblemente destructoras para el niño. La tía, única parienta con que Jerry cuenta a los once años y con quien vive durante algún tiempo, rueda muerta por las escaleras de la casa, precisamente el día en que Jerry se gradúa de su escuela primaria; irónicamente, como en el caso de la noticia de la muerte de su madre, en un momento en que debería estar feliz.

Al contar sus desafortunadas y dolorosas experiencias, el lenguaje empleado por Jerry es un tanto opuesto a lo que en realidad se esconde más allá de las palabras. Con respecto a la muerte de la tía dice Jerry haber sido “un chiste terriblemente al estilo de la Europa central”(28). Esa muerte no fue de manera alguna un chiste, ni siquiera un terrible chiste, fue sencillamente la desaparición del último miembro de la familia en quien pudo haber encontrado cuidados y afecto. Hay una razón poderosa para darle cierto matiz cómico a la muerte de la tía, así como a las muertes de la madre y el padre: Jerry ha aprendido bastante bien que las palabras pueden ocultar lo que realmente se piensa o se siente. Los efectos cómicos únicamente encubren la verdad que Jerry ha experimentado y son obtenidos por medio de giros rápidos tales como cuando dice: “Eso me entristece... en verdad. *Pero*. Ese particular acto de variedades se presenta

ahora en las nubes”(28); o por medio de repetición: “Ella se embarcó en una gira adúltera por los estados del sur...una gira que duró un año...y su más constante acompañante... entre otros, entre muchos otros... era el señor Barleycorn”(28). Es así como Jerry es capaz de combinar efectos cómicos con eventos trágicos que dan por resultado una mezcla de comedia y tragedia chocante para Pedro.

La soledad es simbolizada de manera efectiva por las rocas de mar que Jerry, en edad adulta, guarda aún en una caja de seguridad: “¡Rocas!” le cuenta a Pedro, “Algunas rocas...rocas redondas que recogí en la playa cuando era niño”(27). Su estado temprano de soledad es reflejado en la acción de recoger objetos sin vida durante un período tan especial como para que todavía tengan particular significación. Pero las rocas no solamente reflejan esa soledad del niño, también representan una relación no comunicativa. Tener rocas para Jerry es bastante diferente a tener un espejo (que no menciona entre sus posesiones) pues como le dice a Pedro, tener un espejo “es muy duro” y “uno de los últimos pasos”(42) en la comunicación.

La adolescencia de Jerry es un peldaño más en sus futuros fracasos al intentar acercarse a los otros. Cuando tenía quince años estaba avergonzado de que su “pubertad se había atrasado”(30) y de que era homosexual. El hecho de ser homosexual (y que describe de manera cómica: “raro, raro, raro... con campanitas que suenan, banderitas que golpean en el aire”(30) vino a aumentar el terrible peso de la soledad y la angustia. Su condición de homosexual le convertirá en un paria. El encuentro con un muchacho griego homosexual, con quien Jerry tuvo una relación durante once días, es muy significativa. “Yo estaba muy enamorado” le cuenta a Pedro, lo que en otras palabras significa que el muchacho griego finalmente permitió que Jerry se sintiera cerca de alguien; pero es el mismo Jerry

quien agrega y corrige: “quizá sólo del sexo”(30). Esta corrección es una negativa precisa por cuanto Jerry ha experimentado que “el contacto físico no necesariamente quiere decir los individuos están rompiendo las barreras que los separan”²¹. Una vez más al describir una experiencia que dejó cicatriz en su vida, Jerry utiliza los matices cómicos: “Pero ese fue el jazz de un hotel muy especial, ¿no es cierto?”(30), y el lenguaje es nuevamente convertido en una sutil veladura que oculta la realidad de los sentimientos que despertó esa relación durante los once días en que se vio con el muchacho griego “por lo menos dos veces al día”(30).

Pedro es informado de las relaciones de Jerry con las mujeres; un fracaso más en la búsqueda de un contacto duradero. A pesar de que Jerry dice *amar* a las “damitas”, es totalmente incapaz de estar con ellas más de una vez:

Me pregunto si es triste el hecho de que nunca veo a las damitas más de una vez. Nunca he sido capaz de tener sexo, o ¿cómo se dice?... hacer el amor con alguien más de una vez. Sólo una vez... así es... (30).

Lo que en realidad está aseverando es que a lo largo de sus aventuras sexuales, ha fracasado en su intento de lograr un contacto mutuo, verdadero y prolongado con alguna de las personas que han pasado por su vida.

Casi al comienzo de la acción, Jerry ha dejado saber que vive en una casa de huéspedes en el lado oeste de la ciudad de Nueva York, entre “Columbus Avenue” y “Central Park West”. Cuando Pedro falla al no entender aparentemente lo que Jerry trató de enseñarle con la historia del perro, Jerry culpa su propia condición social, y por ende la de Pedro, de ser ésta una barrera para la comunicación:

[. . .] por supuesto, usted no entiende. (*en un solo tono, cansado*). Yo no vivo en su cuadra, yo no estoy casado con dos pericos o cualquiera sea su situación. Yo soy un *transeúnte permanente* y mi casa es la enfermiza casa de huéspedes en el lado oeste de Nueva York, que es la ciudad más grande del mundo. Amén (45).

El énfasis que Jerry le da al vivir en una casa de huéspedes en el lado oeste de la ciudad de Nueva York tiene más importancia de lo que a simple vista parece. Su importancia puede ser tomada a cuatro niveles: a) que la acción de la obra suceda en “la ciudad más grande del mundo, b) las condiciones de la casa de huéspedes, c) la gente que vive en la casa de huéspedes y d) las experiencias de Jerry con el perro de la casera.

a) El hecho de que la acción de la obra suceda en “la ciudad más grande del mundo”

De acuerdo a las tradiciones judío-cristianas (tanto en lo concerniente a la fundación del primer asentamiento con carácter de ciudad por parte de Caín, hombre quien cometió el primer crimen de la humanidad y fundó dicho asentamiento como un acto de rebeldía contra Dios, al estar aquél condenado a vagar sin descanso; así como lo referente a la Torre de Babel y sus implicaciones) las ciudades han sido por excelencia vistas como lugares donde anidan la corrupción, el pecado y las enfermedades, sean éstas físicas o morales. Es por ello que se torna significativo que el encuentro con Pedro y las experiencias más degradantes tenidas por Jerry hayan sucedido en “la ciudad más grande del mundo”. Significativo, además, por cuanto la ciudad de Nueva York está poblada de rascacielos (semejantes a lo que pudo haber sido ¿la Torre de Babel?); rascacielos que son la expresión del poder adquirido por los estadounidenses y también “el resultado último de haber puesto a distancia la naturaleza y de haber subordinado los valores de la vida a la rutina de un pseudomundo”²².

La ciudad de Nueva York es una sólida construcción de cemento planeada por el hombre que ha roto prácticamente todo nexo entre sus semejantes y la naturaleza. En ella se ha perdido el disfrute de los gratos momentos de la simple vida del campo. En Nueva York, donde las calles entre los rascacielos se han transformado en profundos abismos, el hombre ha sido empequeñecido entre la oscuridad abrigada por sus propias construcciones. Allí, lugar donde los hombres masa viven en modernas torres, resultado del egoísmo y autoinflación de lo que se conoce como “la divina trinidad” que gobierna el mundo de la empresa: “publicidad, seguros y altas finanzas”²³, el hombre no cuenta como un individuo; ésta atrapado en una ciudad donde el aire ha sido envenenado y donde una población cada vez mayor y un área cada vez más reducida han causado una presión inaguantable en los barrios bajos²⁴.

Una verdad social, aceptada sin mayores comentarios, es lo muy común para un habitante de Nueva York, vivir en el mismo edificio de apartamentos e ignorar quiénes son sus vecinos. Un patrón de conducta aceptado por las mayorías es no interferir en los asuntos de los otros por temor a verse involucrado en alguna situación problemática, aun cuando de ello dependa la vida de su prójimo.

Es en tal medio social donde Jerry intenta alcanzar un verdadero contacto; sus intentos, enmarcados en esa realidad, muestran la desesperada urgencia de mantener las posibilidades de poseer una personalidad propia frente a la vida, en una ciudad donde la rutina y la artificialidad destruye la naturaleza íntima y más preciosa del individuo. Jerry, un desapegado *transeúnte permanente* que busca una comunicación significativa en la ciudad de Nueva York, vacía de espíritu y sentido, muestra una serie de verdades sociales. La patética y repulsiva realidad que Jerry arroja dentro del mundo limpio y artificial de Pedro, es parte de esa vida que continúa en los barrios pobres y bajo las frías sombras proyectadas por las construcciones de una ciudad indiferente.

b) Las condiciones de la casa de huéspedes

La imagen del sitio donde Jerry vive tiene una función muy importante en la obra, pues, es un microcosmos que refleja las características de la ciudad y también es un eficaz símbolo del rompimiento de la comunicación muy a la manera de la Torre de Babel.

La casa de huéspedes está específicamente localizada en “la parte superior del lado oeste entre la avenida Columbus y Central Park West”(26). Esta localización tan precisa es indispensable puesto que dicho sitio ha de reflejar el macrocosmos que lo rodea. En la casa de huéspedes, tanto como en la ciudad de Nueva York, el ser humano es duramente castigado por la “indiferencia, la apatía y el

aislamiento” y se mueve solitario, “separado de sus semejantes”²⁵. Esos seres hacen lo que les corresponde y no muestran interés en ningún tipo de interacción; pareciera más bien que las relaciones sociales estuviesen prohibidas. Cada individuo permanece aislado, moviéndose entre lo que parece una masa de átomos para quienes el silencio puede significar más que la misma palabra.

La casa de huéspedes hace recordar cierta semejanza con la Torre de Babel. Jerry dice que es “una casa de huéspedes de cuatro pisos de piedra café”, que ha sido dividida varias veces y se ha logrado de esta manera que los cuartos se convirtieran en pequeñas jaulas de zoológico donde se mantienen aislados quienes allí viven:

Vivo en el último piso, atrás; al oeste. Es un cuarto irrisorio y pequeño y una de mis paredes está hecha de cartón; esta pared de cartón separa mi cuarto de otro cuarto irrisorio y pequeño, así que creo que los dos cuartos fueron alguna vez un solo cuarto, pero no necesariamente irrisorio (20).

Las divisiones de la pequeña torre de “cuatro pisos y de piedra café” no son simples divisiones de espacio físico; son en realidad barreras para la comunicación entre quienes allí viven. Los cuartos han sido reducidos cada vez más, de tal forma que ahora son opresivos y destructores, especialmente para quienes viven en el cuarto piso. Los otros cuartos no parecieran ser tan estrechos: “Creo que los cuartos son mejores en los pisos siguientes, piso por piso. Creo que lo son; no sé”, (32) dice Jerry.

Todo en la casa de huéspedes revela una ausencia casi completa de relación. La casa, con toda su indiferencia, opresión y la atmósfera de lascividad y pecado, muestra las escasas posibilidades que pueden tener sus habitantes de lograr comunicarse.

c) La gente que vive en la casa de huéspedes

Quienes habitan el sitio donde Jerry vive son expresiones de la negación del sueño y del estilo de vida americanos. Todos ellos son parias de la sociedad estadounidense, gentes que han sido atrapadas en “sitios de olvido al buscar en silencio un refugio en casas baratas e infestadas con el fin de sobrevivir un día más en una sociedad que no les quiere”²⁶. Cada uno de estos parias representa grupos importantes de individuos; son prototipos de una sociedad que vive y se esconde tras la apariencia atractiva y reluciente de las imágenes del sueño americano y del estilo de vida.

El negro, a quien Jerry llama la “reina negra” es el primer habitante que se presenta. Tiene a su haber dos estigmas que le han empujado a vivir en ese nido de parias: su color y su condición de homosexual. El negro representa a todos aquellos hombres de color que han sido separados e incomunicados en un país que supuestamente habría de ofrecer igual oportunidad para todos sus habitantes. El negro es un ejemplo excelente del resultado de un profundo y antiguo rompimiento de comunicación. El rechazo y aislamiento que sufre el negro fueron promovidos por los fundadores de la gran nación del norte, quienes, como Jefferson, dijeron a los estadounidenses, que si se dejaba al negro en libertad, sería entonces necesario trasladarlo con el fin de evitar cualquier posibilidad de mezcla entre las dos razas²⁷.

El negro aparece de manera muy especial: viste un quimono japonés y permanece en absoluto silencio mientras se saca las cejas. La acción de sacarse las cejas es algo que de modo elemental une al negro con los demás habitantes del cuarto piso, pues, en cada ocasión que se las saca “mantiene la puerta abierta”(26). Es además un evento que involucra un tipo de comunicación unidireccional que ejecuta “con concentración budista”(26). Esta comunicación que establece con el espejo es, no obstante, cierto logro pues ha ido a través de “una de las últimas etapas” consideradas por Jerry, como muy dura (42). La imagen del negro es aquella de un ser deteriorado que ha perdido prácticamente los lazos comunicativos con sus semejantes: “Nunca trae a nadie a su cuarto”, comenta Jerry, “nunca me molesta”(26). Todo lo que el negro hace es dedicar su tiempo a dos actos un tanto opuestos como “ir al sanitario a cada momento”(26) y sacarse las cejas como si fuese un ritual religioso.

El retrato del negro, quien tiene los dientes podridos, alcanza su clímax cuando Jerry lo compara con Dios: “CON DIOS QUIEN ES UNA REINA NEGRA QUE VISTE UN QUIMONO Y SE SACA LAS CEJAS”(42). Las implicaciones son fundamentales: Dios es también un paria en el mundo; Dios, como el negro, tiene dientes podridos, signo de debilidad; y Dios, como “la reina negra” está aislado y es desviado.

En la casa de huéspedes también vive una familia puertorriqueña; posiblemente latinos que emigraron a los Estados Unidos en busca del dorado mito del sueño americano. A ellos también se les ha negado toda oportunidad y como muchos otros latinoamericanos, son empujados a vivir en barrios bajos, desprovistos de dignidad humana y rechazados por el “prejuicio que les niega la opción de competir con aquéllos mejor educados y especialmente entrenados que nacieron en tierra estadounidense”²⁸. Esta familia vive en uno de los dos cuartos frente al de Jerry y parecen ser los

únicos vecinos que mantienen cierto contacto más directo pues Jerry dice: “Esta gente entretiene muchísimo”(26).

El otro cuarto del frente es ocupado por alguien que nadie conoce: “Alguien vive allí, pero no sé quién es. Nunca he visto quién es. Nunca. Nunca”(26). Muy similar a este caso es el de la mujer que vive en el tercer piso. Jerry, nunca ha podido verla, pero ambos saben de su existencia de una manera particular:

Me doy cuenta porque ella llora todo el tiempo. Cuando salgo o regreso a la casa, en cualquier oportunidad que paso frente a su puerta, siempre la oigo llorar, bajo... pero con determinación. Muy determinada en llorar (33).

Jerry inicia la presentación de cada uno de los habitantes de lo que él mismo concibe como “esa atormentada casa”(34), empezando por los que viven en el último piso hasta terminar en el primero, con la casera y su perro.

La casera es muy importante en lo que respecta a las experiencias de Jerry. Por ella aprendió a manipular las palabras; ha sido también la casera, quien le mostró cuán dependiente de la ilusión puede convertirse un ser humano. La mujer es una “gorda, fea, ruin, estúpida, sucia, misantrópica, barata y borracha bolsa de basura”(33). El caso de esta mujer es interesante desde el punto de vista de la comunicación. Cada vez que Jerry entra a la casa de huéspedes, la casera, siempre ebria y deseosa de tener relaciones sexuales, lo espera y cuando pasa frente a ella dice Jerry:

[. . .] siempre me presiona con su repugnante cuerpo en una esquina, de tal modo que pueda hablarme. El olor de su cuerpo y su aliento... no te lo puedes imaginar... y en algún lado, en alguna parte de su ce-

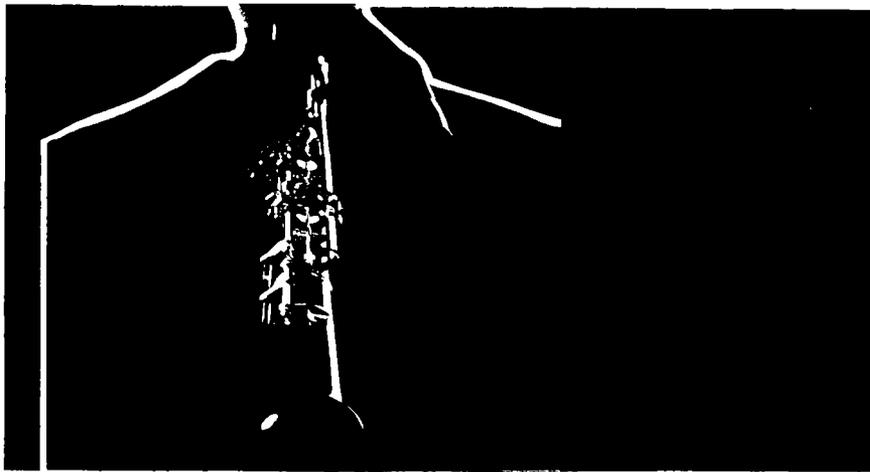
rebros del tamaño de un frijol, un órgano desarrollado apenas para que pudiese comer, beber y vomitar, tiene una asquerosa parodia de deseo sexual. Y yo, Pedro, yo soy el objeto de su asquerosa lascividad (33).

No es que la casera quiera hablar con Jerry, ni tampoco que intente acercarse con afecto; lo que ella siente es un desenfreno lascivo similar a la constante erección de su perro.

La forma en que Jerry logra liberarse de los ataques sexuales de la casera es un vivo ejemplo de la manipulación de las palabras al combinarlas de manera eficaz con el fin de crear una realidad falsa. Jerry llama a la casera *amor*, una palabra que está muy lejos de expresar lo que siente hacia ella, pues, todos sus sentimientos tienen como principio generador la repugnancia y el rechazo. Jerry se ha dado cuenta de que la mejor manera de escaparse de esa mujer es preguntarle si lo que hicieron ayer (en cuanto a relaciones sexuales que nunca sucedieron) y anteayer no fue suficiente; al preguntárselo, la casera se apega a la ilusión creada por las palabras como si fuese la realidad concreta, su deseo sexual se extingue y como resultado Jerry se libera de ella:

[. . .] una sonrisa simplona se le comienza a figurar en su horripilante cara, y se atraganta y emite ruidos mientras cree y vuelve a creer lo que nunca ha sucedido (34).

Las palabras llevan a la casera a un mundo de ilusión donde ella es capaz de experimentar “lo que nunca ha sucedido”. Las ilusiones solo sirven para “alienar a los individuos y enfatizar su alejamiento”²⁹. Jerry deja a la casera con un poco de palabras que fueron manipuladas pero no sentidas; palabras que tienen sentido tan solo en el vacío espiritual del mundo enajenado de esa mujer.



d) Las experiencias de Jerry con el perro de la casera

De todas las experiencias que tuvo Jerry antes de su encuentro con Pedro, la del perro fue la que le dejó conocimientos más profundos. La situación no puede ser más absurda si se mira desde un punto de vista del teatro tradicional: un hombre se enfrenta a un perro e intenta lograr en él un entendimiento que no ha sido capaz de obtener de sus semejantes. Pero lo incongruente y cómico de la situación son intensificadores que utiliza el autor para presentar el evento más triste en la vida de un hombre. Pese a sus fracasos anteriores, Jerry está convencido de que hay un momento para empezar. De manera patética se lo explica a Pedro:

Es tan solo... es tan solo... (JERRY está anormalmente tenso, ahora)... es tan solo que si no puedes tratar con la gente, debes empezar por algún lado. ¡CON ANIMALES! (mucho más rápido ahora y co-

mo si fuese un conspirador) ¿No puedes verlo? Una persona tiene que tener alguna forma de tratar con ALGO. Si no es con la gente... si no es con la gente... con ALGO (42).

Jerry ha fracasado en sus intentos por lograr un contacto profundo y constante, y se ha dado cuenta de que no puede tratar con personas. Ahora se enfrenta a un perro que no le ha sido indiferente; es el hecho de que para el perro, Jerry no pasó inadvertido lo que le alienta a tratar de tener un comienzo con el animal.

El perro de la casera es poco común; es más una bestia que un perro casero: totalmente negro excepto por los ojos enrojecidos como sangre, una herida abierta en la pata derecha y “una erección... así. Eso es rojo también” (36). El animal comparte hasta cierto punto su tipo de vida con la casera: ambos viven juntos, los dos esperan a que Jerry entre para lanzarse sobre él y el deseo sexual es constante en los dos.

La importancia del encuentro con el perro es que en un momento decisivo Jerry llega a practicar un acercamiento diferente: ha de tratar diferentes maneras. Esta decisión es sumamente positiva pues ha de llevarle luego a recoger de la experiencia dos conceptos básicos: “Algunas veces es necesario recorrer una enorme distancia fuera de la ruta para poder regresar una poca distancia correctamente”(36) y “Ni la bondad ni la crueldad por sí solas, independientes una de la otra, crea ningún efecto más allá de sí misma [. . .] las dos combinadas, juntas, al mismo tiempo, son la emoción que enseña”(44).

Al principio Jerry practica la crueldad con el perro, pues cada vez que el animal trata de morderlo, lo patea. Luego intenta matarlo bondadosamente y compra algunas hamburguesas y lo alimenta durante cinco días;

en cada ocasión que Jerry le ofrece las hamburguesas, el animal huele la carne, la come, sonrío (acción que la primera vez Jerry cree ser una expresión de agradecimiento) y se le tira a Jerry para morderle. Al final, decide matar al perro sin ninguna bondad, esto es, lo envenenará. Llega el día en que ha de llevar a cabo el plan y siente “tanta tristeza como disgusto” (39). El perro aparece, huele la carne envenenada, sonrío (sonrisa que Jerry sabe no es verdadera y que le hace sentir “casi enfermo”) y trata nuevamente de morderlo. El perro se enferma de muerte y es en esa ocasión cuando Jerry se da cuenta que, a pesar de haberlo envenenado, no quiere que la bestia se muera. Este cambio repentino en la conducta de Jerry es causado por su toma de conciencia de que es necesario conocer los efectos de sus acciones en aquellos con quienes ha tratado de comunicarse y por tener esperanza de que quizá el perro llegue a entender los esfuerzos que ha realizado por establecer contacto.

Hasta el momento Jerry ha ido “una enorme distancia fuera de la ruta”, tratará luego de “regresar una poca distancia correctamente”. Ha utilizado diferentes maneras de acercarse al perro y se da cuenta de que ha usado la crueldad y la bondad independientemente una de la otra y que es casualmente ese el error. Cuando el animal se recupera, Jerry está preparado para enfrentarse; hará uso de lo que ha aprendido y esto le hace sentirse ansioso por el encuentro. Se miran fijamente uno al otro durante “veinte minutos o dos horas”(41) y en un silencioso intercambio de miradas logran comunicarse. El contacto resulta ser un entendimiento, triste, pero al fin y al cabo un entendimiento: no se amarán ni se herirán porque no intentarán buscarse, se mirarán con una mezcla de tristeza y sospecha y estarán a salvo de cualquier riesgo.

Jerry adquiere dos conceptos fundamentales en la experiencia con el perro, pero hay algo más: duda de si al principio el alimentar al animal fue en verdad un acto de amor y si los intentos del perro por morderlo no ha-

hubiera sido un acto de amor. Su duda la formula en la siguiente pregunta: "Si nos equivocamos tanto al entender, entonces, ¿por qué hemos inventado la palabra amor de primero?"(44). En otras palabras: si una acción o un sentimiento no corresponden a la palabra que los denota, ¿Cómo podemos confiarnos únicamente de las palabras en nuestros intentos de comunicación? ¿Cómo hacerlo si las palabras son incapaces de transmitir con un sentido exacto?

El contacto con el perro fue un entendimiento bastante triste, posiblemente porque Jerry necesitaba un tipo distinto de comunicación. Sin embargo, la experiencia le dio la oportunidad de estar más consciente del mundo que le rodea; además, fue con un animal, no con un ser humano. Ahora, habiendo aprendido dos enseñanzas y el conocimiento de que no se puede confiar mucho en las palabras, Jerry está finalmente preparado para ejercitar sus nuevos conocimientos con alguien.

Pedro, sentado en una banca del parque, lee un libro; nadie más aparece en escena. Entra Jerry y dice "Estuve en el zoológico"; Pedro continúa su lectura hasta que nuevamente Jerry habla y le interrumpe: "Dije que estuve en el zoológico. SEÑOR, ESTUVE EN EL ZOOLOGICO" y Pedro reacciona con "¿Hm?... ¿qué?... lo siento, ¿usted me hablaba?" (12). El encuentro entre Jerry y Pedro ha empezado y el tono del intercambio verbal que prevalecerá durante toda la obra ha sido dado; la forma en que los dos personajes han dicho sus palabras revela el tipo de actitud y la manera constante en que se tratarán.

Pedro aparece como una persona nada comunicativa. Aunque bien sabía que Jerry le hablaba, no quiso darle oportunidad de establecer una conversación, pues acepta, como precaución normal y sabia, no tener conversaciones con extraños en una ciudad como Nueva York³⁰. Muestra

problemas para expresar lo que piensa y es suficientemente ingenuo al no darse cuenta de que, cualquier persona sensitiva como Jerry, detectaría su falsa manera de ser cortés. Por lo contrario, Jerry se presenta como un ser si bien no comunicativo por lo menos con intensos deseos de serlo, persistente, inesperado y directo en sus ataques verbales cuando necesita romper las barreras que Pedro interpone.

La renuencia por parte de Pedro nos es mostrada no a través de una abierta y franca oposición para hablar sino por medio de, a) direcciones en el libreto que indican la determinación del personaje de volver a la lectura del libro, b) direcciones en el libreto que indican lo que el personaje debe pensar y reflejarlo en algún tipo de reacción física, y c) la brevedad de las respuestas de Pedro. En los siguientes parlamentos aparecen las tres formas:

a) **Pedro:** [. . .] Lo leí en alguna parte; *Time*, creo. (*Continúa la lectura de su libro*)

Jerry: Bueno, *Time* no es para ningún tonto.

c) **Pedro:** No. Supongo que no.

Jerry: (*Luego de una pausa*) Muchacho, que dicha que esa sea la Quinta Avenida.

c) **Pedro:** (*Vagamente*) Sí.

Jerry: No me gusta mucho la parte oeste del parque.

Pedro: ¡Oh! (*Luego, levemente precavido pero interesado*) ¿Por qué?

Jerry: *(Sin pensarlo)* No sé.

a), c) Pedro: Oh. *(Vuelve a su libro)*

.....

Jerry: ¿Le molesta si hablamos?

b) Pedro: *(Obviamente que sí le molesta)* ¿Por qué? ... no, no (44-45).

Los puntos suspensivos, los cuales indican con toda claridad torpeza y vacilación, revelan en las primeras palabras dichas por Pedro, su falta de seguridad y dificultad al expresarse. A la vez, el constante interrogatorio al que se ve sometido, aumenta a tal punto la dificultad, que las respuestas de Pedro muestran inclusive el temor de permitirle a Jerry conocer sus asuntos personales:

Jerry: [. . .] ¿Qué hace usted para mantener todo lo que tiene?

Pedro: Yo... uh... tengo una posición de ejecutivo en una... una pequeña empresa editora. Nosotros... uh... nosotros publicamos libros (21).

Una de las cosas que rápidamente descubre Jerry en Pedro es que la cortesía del segundo no es sino una manera de demandar respeto y también una forma de mantenerle a distancia; cortesía que Jerry ridiculiza al darse cuenta de que es utilizada con los fines mencionados, los cuales encubren otra razón más: poder escaparse de la confrontación. Estando consciente de ello, Jerry hace mofa de Pedro, a la vez que no le permite es-

capar del temor que le infunden sus palabra; cuando Pedro enciende su pipa:

Jerry: [. . .] **Bien, muchacho, no te va a dar cáncer en los pulmones, ¿o sí?**

Pedro: [. . .] **No, señor. No por esto.**

Jerry: **No, señor. Lo que probablemente llegues a tener es cáncer en la boca (13-14).**

Pedro responde al intenso interrogatorio efectuado por Jerry, no por-

que crea que es la única manera de deshacerse de éste, sino porque cree que siendo cortés será suficiente como para resguardarse de cualquier dudosa intención por parte del otro. Pedro vive en un mundo donde la cortesía significa seguridad³¹. Pero el misterioso Jerry ha ido al zoológico y allí a reconocido que la existencia humana es muy similar a la de los animales enjaulados y que Pedro, ahora que se le enfrenta, tiene la cualidad de vegetal y no la de animal.

Con el propósito de acercarse a Pedro, Jerry hace uso de gran variedad de tácticas; tácticas que son a veces utilizadas independientemente una de la otra o en combinación. En un orden lo más cercanamente posible a su aparición en la obra son:

A) El uso de diferentes palabras cuyo fin es destruir en Pedro el sentido de la cortesía y respetabilidad. La primera vez que Jerry aparece en escena, llama a Pedro *mister*: "Mister, I've been to the zoo"(12). Luego, cuando aún Pedro se mantiene en su posición de no abrirse al diálogo, Jerry lo llama *boy*: "Well, boy; you're not going to get lung cancer, are

you?" (13) y al responderle Pedro con la palabra *sir*: "No, sir" Jerry se burla de la artificiosa cortesía y respetabilidad del otro utilizando *sir* a modo de mofa: "No sir. What you'll probably get is cancer of the mouth" (14). Al darse cuenta de que *boy* no tiene el efecto deseado, Jerry no insiste más. Es luego Pedro, quien de manera inesperada lo llama "my dear fellow"(23). Cuando se presentan y conocen sus nombres, es Jerry, quien llevado siempre la iniciativa llama al otro por su nombre: "Es correcto, Pedro" (35). Al final, cuando Jerry agoniza llama a Pedro *dear*: "[. . .] and you have comforted me. Dear Peter" (61).



B) El uso del suspenso y el misterio que le permiten a Jerry mantener a Pedro junto a él. Jerry es capaz de maniobrar de tal forma que despierta en Pedro el interés de saber qué sucedió en el zoológico: "Vas a leerlo en los periódicos mañana, si es que no lo ves hoy por la televisión" (16). Jerry introduce poco a poco la historia de lo que sucedió en el zoológico y tiene sumo cuidado de adelantar apenas la información necesaria: "Espera que veas la expresión de su cara" y Pedro interroga: "¿Qué cara? ¿La cara de quién? Mire, ¿está esto relacionado con lo del zoológico?" (22). Cuando Pedro insiste en no querer seguir hablando, Jerry utiliza la historia como anzuelo:

Pedro: (*Avergonzado*) Preferiría no hablar de estas cosas.

Jerry: [. . .] Pero imagino que preferirías escuchar lo que pasó en el zoológico.

Pedro: (*Entusiasmado*) Oh, sí; el zoológico. (*Luego, cauteloso*) Eso es... si le... (32).

Sin embargo, conforme crece el interés por parte de Pedro de saber qué sucedió en el zoológico, las posibilidades de mantener el misterio y el suspenso son menores para Jerry:

Jerry: [. . .] ¿Pero quieres o no quieres escuchar lo que pasó en el zoológico?

Pedro: Sí, sí, por supuesto; cuénteme qué pasó en el zoológico [. . .]

Jerry: Te voy a contar ahora lo que sucedió en el zoológico; pero primero debo decirte por qué fui al zoológico [. . .] (49).

De aquí en adelante Jerry no volverá a mencionar la historia del zoológico y no es, sino hasta el final de la obra, cuando está agonizando y ha logrado establecer contacto con Pedro, que le aclara el misterio: “Creo ... creo que esto fue lo que sucedió en el zoológico” (60).

C) El recurso del interrogatorio es también utilizado. Jerry, antes de someter a Pedro a sus preguntas, le aclara su intención: “¿Le importaría si le hago preguntas?” (19). Sin embargo, pronto ha de saber que lo único que obtiene es la revelación de la existencia de Pedro en un mundo limitado. Las preguntas logran romper el orden que Pedro ha impuesto a su vida

y que le da seguridad existencial. Tan pronto como Jerry toma conciencia de que sus preguntas solamente encontrarán respuestas superficiales, desecha la táctica con un “olvídelo” (25).

D) Jerry cambia el interrogatorio por un monólogo y empieza a relatarle a Pedro su enfrentamiento con el perro. Durante ese largo y agotador monólogo, Pedro se reduce a un simple escucha a quien Jerry obstaculiza en sus esporádicos intentos por interrumpirle: “(PEDRO *alza la mano para protestar*) Oh, no te alarmes tanto, Pedro. No tuve éxito” (39), o “(PEDRO *arquea las cejas*) No reacciones, Pedro; sólo escucha” (37).

La extensa exposición fracasa en su intento de forzar a Pedro a aceptar lo absurdo de la existencia humana y los esfuerzos que debe hacer el hombre si quiere encontrar sentido en el mundo. El horror que experimenta Pedro es clara indicación de haber entendido la verdad lanzada a su conciencia, pero miente y dice: “NO QUIERO ESCUCHAR MAS. No lo entiendo a usted o a su casera o al perro de ella...” (45). Jerry sabe que Pedro oculta la verdad de que entendió la historia del perro, pero sabe además que aceptar sus experiencias como la realidad de la condición humana “forzaría a Pedro a cambiar sus valores y a rechazar la posición que con tanto cariño compró”³². Jerry controla su furia y cambia de táctica.

E) El nuevo intento será por medio del contacto físico. Empieza por hacerle cosquillas a Pedro, como si adivinara que las palabras ya no son tan poderosas para destruir la renuencia y falsa cortesía de éste. Hasta cierto punto Jerry logra lo que quiere: Pedro sufre un ataque de risa histérica en el cual pierde control de sus actos y se burla de él mismo al burlarse de sus cosas:

Pedro: (*Mientras Jerry le hace cosquillas*) Oh, ja, ja, ja. Debo irme.

Yo... ja, ja, ja. Después de todo, pare, pare, pare, ja, ja, ja, después de todo, los pericos tendrán pronto su comida. Ja, ja y los gatos están poniendo la mesa. Pare, pare, y, y... y nosotros tenemos... ja, ja... uh... jo, jo, jo (48).

F) Con un “córrese” (50), inicia Jerry un ataque físico violento. Es una acción y una conducta que aparentemente Pedro, no entiende sino hasta el instante en que Jerry, lo ha empujado a codazos a un extremo de la banca: “¿Qué le pasa?” pregunta Pedro y Jerry le contesta: “Quiero esta banca” (51).

G) La próxima táctica a ser utilizada es un reflejo de la conducta animal que observó en el zoológico: la lucha por lo que Hayman llama “la adquisición de territorio”³³, dos animales han de luchar por una posesión: la banca del parque.

La banca es claro símbolo de los logros alcanzados por Pedro en su sociedad; es el lugar donde encuentra su saludable aislamiento; el sitio al cual va cada domingo por la tarde, pues, como él mismo reconoce “Aquí es apartado; nadie se sienta nunca aquí, así es que yo lo he tomado” (52).

Jerry ha decidido desposeer a Pedro de su banca, pero al darse cuenta de que la afrenta no es suficiente como para que Pedro se le enfrente con la fuerza y celo de un animal, Jerry echa mano a su nueva táctica.

H) Utiliza “la infinita capacidad que tienen las palabras para

ca más la volverás a tener.

Pedro: (*Furioso*) [. . .]
¡Quiero que se quite!
(54-55).

La cualidad de vegetal que posee Pedro empieza a desvanecerse y es él quien reta a Jerry, con un “Levántese y pelee” (57).

herir y causar dolor”³⁴; y comienza:

Jerry: (*Ríe*) ¡Imbécil! ¡Tienes poco ingenio!

Pedro: ¡No siga!

Jerry: ¡Eres un vegetal!
Anda, échate al suelo
(52).

El ataque verbal revela la impotencia y confusión de Pedro, cuando el mundo de reglas y orden en que vive empieza a ser despedazado:

Pedro: (*Con repugnancia e impotencia*) ¡Santo Dios, tan solo vine a leer y ahora usted quiere que deje la banca! Usted está loco.

Jerry: Mira, te tengo noticias, como dicen ellos. Estoy sentado en tu preciosa banca y nun-

I) La última táctica que Jerry usa es una combinación de agresividad verbal y ataque físico; golpea y escupe la cara de Pedro. Es importante hacer notar que ahora Jerry, también combina la crueldad y la bondad. La táctica involucra crueldad porque hace que Pedro sufra, pero también bondad por cuanto desea establecer un entendimiento y a través de ese contacto lograr para Pedro una renovación: hacerle un hombre capaz de desafiar lo absurdo de la vida y que pueda, como él, hacer que otros sean conscientes de la posibilidad de un verdadero sentido: “Ahora levanta ese cuchillo y pelea por tu propio respeto; pelea por esa maldita blanca” (59); Pedro levanta el cuchillo, lo sostiene en la mano y se deja ir sobre la navaja y en el suelo grita como “un animal furioso fatalmente herido” (59).

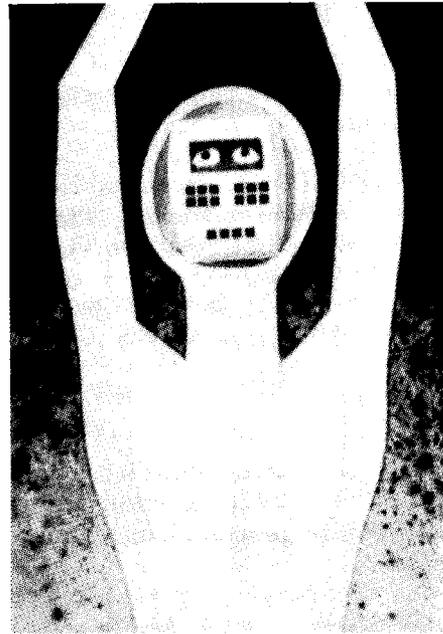
Es de mucha significación el que Jerry “se deja ir sobre la banca que Pedro ha dejado vacante” (59-60); Pedro ha sido desposeído,

mas Jerry le hace un reconocimiento, ha defendido su honor y agrega: “Y Pedro, ahora te diré algo; en realidad no eres un vegetal; está bien, eres un animal” (61).

A través de la puñalada Pedro y Jerry comparten un sufrimiento tan profundo como para hacer posible el establecimiento de un contacto. Esa dolorosa comunión trae como resultado para el primero una nueva conciencia de la posición del hombre en el mundo del sin sentido. Si el contacto es alcanzado por medio de un acto violento, es clara indicación de que en un mundo donde el ser humano ha sido atrapado por la ilusión, los fracasos, las guerras, la alienación y la falta de fe, solamente un enfrentamiento profundo y violento puede devolverle sus potencialidades como ser humano único.

La muerte de Jerry es “un acto supremo de amor”³⁵ pues es la culminación de un plan con carácter de redentor: “¿Puede haber planeado todo esto?” se pregunta Je-

rry, antes de morir, “No... no, no pude haberlo hecho. Pero creo que lo hice” (60). El plan ha resultado, la comunicación ha sido alcanzada: el transeúnte permanente pasa a formar parte de la vida de Pedro. Pedro ha perdido la banca, mas al perderla ha ganado la visión de un nuevo mundo lleno de fuerza animal que le impulse hacia la búsqueda y encuentro del sentido de su vida.



- (1) Stuart W. Little. *Off-Broadway: The Prophetic Theater*. (New York. Dell Publishing Co. 1974). P. 225.
- (2) Jean Gould. *Modern American Playwrights*. (New York. Dodd, Mead & Company. 1966). P. 277.
- (3) Ruby Cohn. *Currents in Contemporary Drama*. (Bloomington. Indiana University Press. 1971). P. 8.
- (4) Ronald Hayman. *Edward Albee* (New York. Ungar. 1973). P. 17.
- (5) Richard Gilman. *Common and Uncommon Masks: Writings on Theatre 1961-1970*. (New York. Vintage Books. 1972). P. 28.
- (6) Julian Huxley. *Knowledge, Morality & Destiny*. (New York. The New American Library. 1957). P. 91.
- (7) Octavio Paz. *El signo y el garabato*. (Méjico. Editorial Galache S. A. 1973). P. 14.
- (8) Martin Esslin. *The Theater of the Absurd*. (London. Cox & Wyman Ltd. 1968). P. 301.
- (9) William Fulbright. *Prospects for the West*. (Cambridge. Harvard University Press. 1963). Pp. 33-34.
- (10) Daniel J. Boorstin. *The Americans: The Democratic Experience*. (New York. Random House. 1973). Pp. 586-587.
- (11) Theodore L. Gross. *The Heroic Ideal in American Literature*. (New York. The Free Press. 1971). P. 193.
- (12) Eric and Mary Josephson, eds. "Introduction" en *Man Alone: Alienation in Modern Society*. (New York. Dell Publishing Co. Inc. 1962). P. 10.
- (13) Lewis Mumford. *The Human Prospect*. (Carbondale. Southern Illinois University Press. 1955). P. 163.
- (14) Martin Esslin. *Op. cit.* P. 302.
- (15) Jordan Miller. "Myth and the American Dream: O'Neill to Albee", *Modern Drama*. VII (1964). Pp. 190-191.
- (16) Robert Lee. "Illusion and Betrayal: Edward Albee's Theatre", *Studies*. LIX (Primavera 1970). P. 61.
- (17) Edward Albee. *The Zoo Story. The Death of Bessie Smith, and The*

- Sandbox* (New York. Coward-McCann, Inc. 1960). Todas las citas de *La historia del zoológico* llevarán el número de página(s) entre paréntesis.
- (18) Brian Way. "Edward Albee and the Absurd: 'The American Dream' and 'The Zoo Story' " en *American Theatre*. Ed. por John R. Brown y Harris Barnard (London. E. Arnold). P. 190.
- (19) Michael Rutenberg. *Edward Albee: Playwright in Protest*. (New York. D.B.S. Publications Inc. 1969). P. 20.
- (20) Edward Albee, citado por Richard E. Amacher en *Edward Albee*. (New York. Twyne Publishers. 1969). P. 34.
- (21) Ronald Hayman. *Op. cit.* P. 12.
- (22) Lewis Mumford. *Op. cit.* P. 169.
- (23) *Ibíd.* P. 168.
- (24) William O'Neill. Ed. "Introduction" en *American Society Since 1945*. (Chicago. The New York Time Company, 1969). Pp. 16-17.
- (25) Michael Rutenberg. *Op. cit.* P. 25.
- (26) *Ibíd.* P. 24.
- (27) Milton Cantor. "The Image of the Negro in Colonial Literature" en *Images of the Negro in American Literature*. Edit. por Seymour L. Gross (Chicago: The University of Chicago Press. 1969). P. 43.
- (28) Michael Rutenberg. *Op. cit.* P. 24.
- (29) C.W.E. Bigsby. *Albee*. (Edinburgh; Oliver and Boyd, 1969). Pp. 80-91.
- (30) Michael Rutenberg. *Op. cit.* Pp. 18-19.
- (31) Ronald Hayman. *Op. cit.* P. 60.
- (32) Lee Baxandall. "The Theater of Edward Albee", *Tulane Drama Review*. 9 (1965). P. 28.
- (33) Ronald Hayman. *Op. cit.* P. 12.
- (34) K.A. Oberg. "Edward Albee: His Language and His Imagination". *Prairie Schooner*. 40 (Verano 1966). P. 143.
- (35) Michael Stugin. *Edward Albee's ¿Who's Afraid of Virginia Woolf?* (New York. Monarch Press. 1972). P. 9.

ALBEE, Edward. *The Zoo Story, The Death of Bessie Smith, and The sandbox*. New York. Coward-McCann, Inc. 1960.

AMACHER, Richard E. *Edward Albee*. New York. Twayne Publishers, 1969.

BAXANDALL, Lee. "The Theater of Edward Albee". *Tulane Drama Review*. 9 (1965). Págs. 19-40.

BIGSBY, C.W.E. *Albee*. Edinburgh. Oliver and Boyd, 1969.

BOORSTIN, Daniel J. *The Americans: The Democratic Experience*. New York. Random House, 1973.

COHN, Ruby. *Currents in Contemporary Drama*. Bloomington. Indiana University Press, 1971.

ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. London. Cox & Wyman Ltd. 1968.

FULBRIGHT, William, *Prospects for the West*. Cambridge. Harvard University Press, 1963.

GILMAN, Richard. *Common and Uncommon Marks: Writings on Theatre 1961-1970*. New York. Vintage Books, 1972.

- GOULD, Jean. *Modern American Playwrights*. New York. Dodd, Mead & Company, 1966.
- GROSS, Seymour L., ed. *Images of the Negro in American Literature*. New York. The Free Press. 1971.
- GROSS, Theodore L. *The Heroic Ideal in American Literature*. New York. The Free Press. 1971.
- HAYMAN, Ronald. *Edward Albee*. New York. Ungar. 1973.
- HUXLEY, Julian. *Knowledge, Morality & Destiny*. New York. The New American Library. 1957.
- JOSEPHSON, Eric and Mary. eds. *Man Alone: Alienation in Modern Society*. New York. Dell Publishing Co. Inc. 1962.
- LEE, Robert. "Illusion and Betrayal: Edward Albee's Theatre", *Studies*. LIX (Primavera 1970). Págs. 53-67.
- LITTLE, Stuart W. *Off-Broadway: The Prophetic Theater*. New York. Dell Publishing Co. Inc. 1974.
- MILLER, Jordan. "Myth and the American Dream: O'Neill to Albee", *Modern Drama*. VII (1964). Págs. 190-98.
-