

Instituto de Investigaciones Gino Germani
5° Jornadas de Jóvenes Investigadores
4, 5 y 6 de noviembre de 2009

Nombre y apellido: Johanna M. Fedorovsky

Afiliación institucional: UBA

Correo electrónico: desterrao@yahoo.com.ar

Eje problemático propuesto: Teorías y metodologías.

Título de la ponencia: El "Zoo De Cristal" y la mundaneidad pura

Resumen:

El "Zoo de Cristal" es una pieza teatral escrita por Tennessee Williams en 1945. Ambientada en un *Estados Unidos* sacudido por la *Gran Depresión*, muestra la historia de una familia de clase media baja –los *Wingfield*- que naufraga en medio de sus disfuncionalidades, arrastrada por una marea de nostalgia y expectativas trucas. En este trabajo nos enfocaremos principalmente en el personaje de *Laura*. El propósito central es analizar su evolución a lo largo de la obra desde el *existenciario heideggeriano* de la *caída* (*das Verfallen*), pues en la obra se detectan estructuras que remiten al pendular del *Dasein* entre la *mundaneidad pura* y el *mundo*. Para ello, no sólo basta con analizar las relaciones intra-familiares presentadas por el autor. Las condiciones sociales, económicas y políticas de la época, penetran en el seno de la familia precipitando el conflicto que años atrás podía ocultarse debajo de la alfombra. "El Zoo de Cristal", a pesar de su sustrato ficticio, es una obra realista que habilita diversas lecturas de una parte de sociedad norteamericana de los años '30; por esa razón, creemos que es particularmente interesante su análisis.

EL “ZOO DE CRISTAL” Y LA MUNDANEIDAD PURA

“El apartamento da sobre una callejuela y penetra en él una escalera de emergencia para casos de incendio, una estructura cuyo nombre es un rasgo de verdad poética accidental, porque en todos esos enormes edificios arden siempre los lentos e implacables fuegos de la desesperación humana”

(Williams.; 1945: 19)

Introducción

En una callejuela de *Saint Louis, Missouri*, durante el período de entreguerra, nos encontramos con los cuatro personajes¹ a los que Tennessee Williams da vida en el “*Zoo de Cristal*”, obra teatral del realismo norteamericano², estrenada en *Nueva York* en marzo de 1945. A través del monólogo inicial de *Tom*, el autor se las ingenia para presentar en pocas palabras al reparto de la obra: “*Yo soy el narrador de la comedia y también uno de los personajes. Los otros son mi madre Amanda, mi hermana Laura y un candidato matrimonial que aparece en las escenas finales. Éste es el personaje más realista de la pieza, por ser el emisario de un mundo del cual, en cierto modo, estábamos separados*” (Ibíd.: 19).

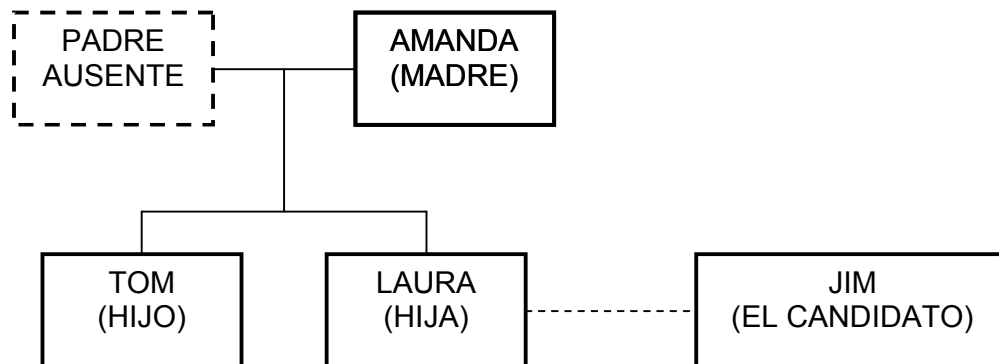
El distanciamiento del mundo al cual refiere *Tom* es particularmente marcado en el personaje de su hermana. La inmensa timidez de *Laura*, alimentada por una enfermedad de la infancia que le ha dejado una pierna más corta que la otra, la ha llevado a un aislamiento cada vez más pronunciado, que hace prácticamente insoportables las interacciones sociales con personas ajenas a su entorno familiar. Durante el transcurso de la obra, es posible apreciar una evolución de su personaje, el cual analizado a partir de la teoría filosófica *heideggeriana*, podría resumirse como un movimiento de la *mundaneidad pura* al mundo.

¹ Podría hablarse de cinco personajes, pues el padre ausente que se nos presenta mediante un retrato empañado en la escenografía, vive sin dudas en las alusiones y acciones de otros miembros del reparto. Es el propio T. Williams, en el monólogo inicial de *Tom*, quien propone interpretar al padre como un quinto personaje. (Ibíd.: 19)

² No obstante su caracterización como obra realista, cabe destacar que en la sección “*Notas del autor*”, en la cual figuran pautas específicas para la puesta en escena de la obra, T. Williams plantea a “*El Zoo de Cristal*” como una pieza vinculada “...a una concepción de un teatro nuevo y plástico, que debe sustituir al agotado teatro de los convencionalismos realistas si se quiere que el arte dramático recobre su vitalidad...” (Ibíd.: 10).

Laura será el personaje del cual nos ocuparemos con mayor detalle, pues nuestro interés radica en explicitar con la claridad la forma en que su devenir remite al *existenciario de la caída (das Verfallen)*. En tal sentido, es necesario repasar la trama de la obra teatral y analizar cuidadosamente a los otros miembros de la pieza, que no sólo influyen en la vida de *Laura* como parte de su contexto, sino que también desde sus perspectivas nos permiten reconstruirla acabadamente como subjetividad.

Los personajes



- **Amanda**

En términos de T. Williams, es una “*Mujer de gran, pero azorada vitalidad, que se aferra frenéticamente a otro tiempo y lugar*” (Ibíd.: 11). Ese tiempo y lugar a que refiere el autor son sus años mozos, su tan añorado pasado en *Blue Mountain*, un pueblo del condado de *Tippah*, en el estado de *Mississippi*. Tal como nos hace saber a través de una anécdota gastada (Ibíd.: 22), allí era una de las muchachas más populares, con todas las condiciones necesarias para atraer y entretener candidatos matrimoniales, algunos de ellos hacendados de promisorio futuro.

En el tiempo en que transcurre la obra, *Amanda* se nos presenta como una mujer principalmente ocupada en el hogar, aunque con algunas incursiones en el mercado laboral, que ya por esas épocas comenzaba a incorporar al género femenino. Su fuerte

vínculo con el pasado, en parte demostrado en la emoción que le genera su pertenencia a la organización *D.A.R.*³, no le impide tener una preocupación de gran potencia en el presente de la pieza: el futuro de sus hijos, que siendo jóvenes adultos, aún no han logrado encontrar un lugar en el mundo. La ansiedad que esta situación le genera, hace que por momentos se vuelva una persona insistente y hasta cruel, opacando una ternura que recién aparecerá al final de la obra, básicamente a través de lo gestual (Ibíd.: 130).

En la mayoría de los parlamentos de *Amanda* podemos rastrear los planes que ha hecho para sus hijos, aquellos que bregan para que *Tom* siente cabeza y para que *Laura*, a través de un trabajo o de un marido (en el mejor de los casos), salga del mundo del *zoo de cristal* e ingrese al mundo real. *Amanda* no quiere ver en *Tom* la reencarnación de ese hombre que tanto supo enamorarla y luego la dejó (Ibíd.: 56), así como tampoco desea que *Laura* se convierta en una de esas *soleteronas* que viven de la caridad de sus cuñadas (Ibíd.: 32).

▪ El padre ausente

Un hombre muy agradable y seductor, que a pesar de no tener la hacienda de otros candidatos matrimoniales, logró conquistar a *Amanda*. Casado y con dos hijos pequeños, un día se marchó de la casa para nunca más volver. En su monólogo de apertura, *Tom* lo define sin miramientos: “*Era un telefonista que se enamoró de la larga distancia: de modo que renunció a su empleo en la compañía telefónica y huyó de la ciudad...La última noticia que tuvimos de él fue una postal de la costa mexicana del Pacífico, con un mensaje de dos palabras: “¡Hola, adiós!”*, y sin dirección” (Ibíd.: 19).

Durante la obra su presencia es fuerte, pues los años no lograron borrar la huella del abandono. Su retrato en la escenografía da cuenta de un extrañar que trasciende rencores, y hace pensar que su sola reaparición bastaría para que *Amanda* perdonara los errores del pasado.

³ *Daughters of the American Revolution* es una organización que nuclea mujeres descendientes de americanos que lucharon contra Inglaterra en las guerras de independencia del S. XVIII. En su sitio web www.dar.org, se resumen claramente las condiciones de membresía: “*Any woman 18 years or older regardless of race, religion or ethnic background- who can prove lineal descent from patriot of the American Revolution, is eligible for membership*” (Traducción: “*Cualquier mujer de 18 años o mayor, más allá de su raza, su religión, o su origen étnico, que pueda probarse descendiente lineal de un patriota de la Revolución Norteamericana, es elegible como miembro*”).

- **Tom**

Tom es un personaje desdoblado en sus obligaciones y deseos. Como jefe del hogar en reemplazo de su padre, su trabajo en *Continental Shoes* -una tienda comercial de venta de zapatos- le resulta una necesidad tan indeclinable como abominable. En las situaciones de la obra, podemos ver que la miseria de *Tom* es la de un artista que no encuentra un espacio que le sea propio y en el cual poder dar rienda suelta a su creatividad. En su hogar, la rigidez de una *Amanda* convencida de la necesidad de llevar a *Tom* por los caminos de lo socialmente esperado, se traduce en constante crítica, e incluso, en censura de ciertas lecturas e interrupción de momentos de composición frente a la máquina de escribir (Ibíd.: 38 y ss.). *Tom* no puede evitar sentirse crispado por estas actitudes que lo transforman en un verdadero extraño dentro su morada, y lo llaman cada vez con más fuerza a escuchar sus propios deseos.

En el último acto de la pieza teatral se suscita la situación que precipita su partida, aquella que T. Williams nos anticipa en las “*Notas del Autor*” al caracterizarlo como una persona cuyo “*temperamento carece de crueldad, pero para escapar de una trampa deberá obrar sin compasión*” (Ibíd.: 12).

- **Laura**

El rasgo más distintivo de *Laura* es su marcada timidez, capaz de eclipsar su belleza, dulzura, e incluso, ese defecto en la pierna que afecta levemente su caminar y la hace sentir monstruosa. En diálogo con *Amanda*, *Tom* la describe como una *muchacha de su casa* (Ibíd.: 56), pues la socialización más allá de los límites del hogar le genera muchísima tensión.

Su incapacidad de tolerar la mirada de los otros no le permitió siquiera graduarse del colegio secundario, pues nunca regresó luego de obtener bajas calificaciones en sus exámenes finales. De ese tiempo en que compulsivamente tenía que salir al mundo, sólo conserva un anuario que yace física y metafóricamente, debajo del pequeño zoo de cristal con el que la muchacha ocupa sus horas, mientras escucha los viejos discos de pasta que alguna vez pertenecieron a su padre. En palabras de T. Williams: “*El retraimiento de Laura (...) se ha acrecentado hasta convertirla en una pieza de su*

propia colección de vidrio, demasiado exquisitamente frágil para moverla de su estante.” (Ibíd: 11).

La evidente incompatibilidad entre la personalidad de *Laura* y los planes que su madre traza para ella (matrimonio o trabajo), será disparadora de conflictos en la historia, pues la perseverancia de *Amanda* se convertirá en una pesada carga para todos los miembros de la familia.

▪ ***Jim***

Compañero de trabajo de *Tom* en *Continental Shoes*, *Jim* supo ser el muchacho más popular y prometedor de la escuela secundaria. Sin embargo, al concluir su formación media, pasó a ser uno más de esa masa indiferencia de clase media a la que el autor hace referencia en la descripción de la escenografía de la *Escena I* (Ibíd.: 15).

Su afán por volver a sobresalir, que incluye un curso de oratoria y artificiales modales de caballero refinado, es probablemente su rasgo más característico. *Jim* necesita volver a ese mundo en el cual tan a gusto estaba, y que le fue arrebatado con el fin de la escuela preparatoria. Por ello compra las promesas del *New Deal*, del esfuerzo, la rectitud y las acreditaciones; si los *Estados Unidos* pueden salir adelante, *Jim* saldrá adelante junto con los *Estados Unidos*.

La capacidad de *Jim* de conocer las reglas del mundo, aceptándolas y haciéndolas suyas, hacen de él un perfecto candidato matrimonial, pues el *combo éxito* que propone el *american dream* de los años 40’, no se completará hasta conformar una familia nuclear.

La historia

Tennessee Williams elige contarnos un breve -pero decisivo- fragmento de la vida de la familia *Wingfield*. Si bien no lo explicita, se puede estimar que el período que abarca la obra no es mayor a seis meses, y que éstos transcurren en *Estados Unidos* a

principios de los años ’40⁴. Nos encontramos así con una familia de clase media baja que jamás logró sobreponerse de la huida de uno de sus miembros (el padre), y que además, debe lidiar con un contexto socio-económico muy particular.

Con el correr de la década de 1940, a la vez que ganaba protagonismo en la *Segunda Guerra Mundial*, *Estados Unidos* daba pasos cada vez más notables para salir de la depresión y borrar definitivamente el fantasma de la *crisis de 1929*. Tal como relata G. Donaldson “*America changed after 1945. It was a new America with a new attitude, new goals, new demands, new opportunities, and a new style. It was as if the nation had seen only hardship, despair, and sacrifice since the late 1920s, and now, after almost twenty years of depression and war, America was prosperous and secure again, strong and healthy*”⁵ (Donaldson; 1997:123). Claramente, los primeros años de la década de 1940 fueron una bisagra en la historia de *Estados Unidos*.

El desconcierto, la ansiedad y la necesidad de cambio que la época imprimió en vastos sectores de la sociedad, no pasan desapercibidos en la obra de Tennessee Williams⁶. De hecho, es posible pensarlos como catalizadores del conflicto; la amenaza del aislamiento, del no lograr adaptarse a las exigencias del mundo de ese entonces, atraviesa un sinfín de parlamentos, logrando mayor o menor grado de explicitud según se trate de un personaje u otro. Incluso en aquellos momentos donde algún miembro del reparto decide desatender las pautas del afuera, el tono clandestino y culposo de sus acciones, dan cuenta de un omnipresente *deber ser* que se traduce en los preceptos del *american dream*.

Teniendo en cuenta el contexto y las particularidades familiares descritas precedentemente, no es de extrañar que ya en las primeras páginas del libro pueda percibirse una gran tensión entre los personajes. Las emociones encontradas, que nacen en la dicotomía de la propia voluntad y la satisfacción de las expectativas del otro, se

⁴ Cabe destacar que las apariciones de *Tom* con sus monólogos, rompen dicha temporalidad ubicando al personaje en un futuro lejano del cual no tenemos un dato preciso, pero que sabemos se aleja considerablemente del momento en que se desarrolla la acción. (Williams; 1945:130).

⁵ “*Estados Unidos cambió luego de 1945. Era un nuevo Estados Unidos con una nueva actitud, nuevas metas, nuevas demandas, nuevas oportunidades, y un nuevo estilo. Fue como si la nación sólo hubiera visto dificultades, desesperación y sacrificio desde fines de la década de 1920, y ahora, después de casi veinte años de depresión y guerra, Estados Unidos fuera próspero y seguro nuevamente, fuerte y saludable*”. [Traducción del fragmento realizada por Johanna M. Fedorovsky]

⁶ No es casual que T. Williams ponga en boca del narrador de la pieza, *Tom*, un breve resumen del contexto socioeconómico de la época (Williams.; 1945: 18).

reproducen casi cíclicamente en la cotidianeidad de los *Wingfield*, hasta dar la imagen de un inestable claroscuro de amores y odios.

Es *Tom* quien nos abre con sus recuerdos la puerta hacia el mundo de los *Wingfield*. Su paso por incontables ciudades, en calidad de miembro de la *Marina Mercante*, no logró arrancar de su memoria aquella época en que aún vivía junto a su madre y su hermana. En ese entonces trabajaba como vendedor de zapatos en una tienda, un empleo insostenible para un poeta con alma de trotamundos. Pero las obligaciones, esas que en cierto modo le legó su padre al abandonar la familia cuando él y *Laura* todavía eran niños, no le dejaron más alternativa que buscar aventuras en el cine y evasión en el alcohol, siempre fuera del horario de trabajo.

Así, un día, tan gris y tan monótono como cualquier otro, *Tom* regresa a su hogar luego de una de sus habituales “huidas” al cine. No espera la charla que unas horas más tarde tendrá con su madre durante el desayuno, antes de partir a trabajar. Donde quizás esperaba un regaño, *Tom* se encuentra con un extraño pedido: detectar en sus compañeros de trabajo un posible candidato matrimonial para su hermana, *Laura*, e invitarlo a cenar para generar la ocasión de encuentro.

Para comprender la naturaleza de la solicitud de *mamá Wingfield*, es menester considerar que la víspera fue un día de sobresaltos para ella, no sólo porque tuvo una fuerte discusión con *Tom* acerca de lo inconducente de insistir con su vocación artística, sino también por el amargo descubrimiento de que *Laura* había abandonado el curso de mecanografía que tantas esperanzas abrigaba. Sencillamente, *Laura* no había logrado superar la presión de la socialización.

La decisión de *Laura* significa mucho más que la pérdida de un valioso dinero, el cual probablemente hubiera servido con creces para atender otras necesidades. Se trata sin más del fracaso del *plan A* que *Amanda* había pergeñado para que su hija saliera adelante, para que *Laura* saliera al mundo. Si la extrema timidez de *Laura* le impedía conseguir candidatos matrimoniales, lo lógico era volcarse a una profesión, unirse a tantas otras mujeres que lentamente iban ocupando posiciones en el mercado laboral. Sin embargo, más allá de las tendencias del *Capitalismo* regenerado del *New Deal*, el retraimiento de *Laura* una vez más se había impuesto.

La nueva ofensiva de *Amanda* no se hace esperar. En uno de sus monólogos retrospectivos, *Tom* nos ilumina acerca del *plan B* de su madre, y las repercusiones *intra-familiares* del mismo: “Después del fracaso en la Escuela Comercial Rubicam, la idea de encontrar un candidato para mi hermana *Laura* empezó a desempeñar un papel

cada vez más importante en los cálculos de mi madre. Se convirtió en una obsesión” (Williams; 1945: 35).

El cariño que *Tom* siente por su madre, a pesar de las incontables discusiones que caracterizan su relación, lo lleva a cumplir con el cometido de conseguir un candidato matrimonial para *Laura*. Casi sin darle importancia, *Tom* le comenta a *Amanda* que ha invitado a comer para el día siguiente a *Jim O’Connor*, quien además de trabajar con él en la tienda *Continental Shoes*, fue su compañero en la escuela preparatoria. Frente a la emoción que la noticia provoca en *Amanda*, *Tom* no duda en advertir: “*No le he dicho nada a O’Connor sobre Laura. No le he insinuado que tengamos sombrías intenciones ulteriores”* (Idib.: 71 y ss.).

Así, *Amanda* organiza la tan mentada cena. Desempolvando un viejo vestido y gastando dinero a cuenta, “disfraza” el hogar para aparentar una posición social superior. En una de sus acotaciones escénicas, Tennessee Williams describe: “*Amanda ha trabajado como una negra a fin de prepararlo todo para el candidato. Los resultados son sorprendentes. La nueva lámpara de pie con su pantalla de seda rosa está en su lugar, a la derecha de la sala, cerca de la pared, una pantalla de papel de color disimula el portalámparas roto que pende del cielo raso; las sillas y el sofá lucen fundas de percal, y han aparecido por primera vez un par de almohadones nuevos.”* (Ibid.: 77). Advertida *Laura* acerca de su candidato matrimonial, está todo listo para dar rienda suelta al plan.

Sin embargo, la situación no resulta según lo planeado. En primer lugar, la timidez de *Laura* logra ganar protagonismo una vez más, agravada por el hecho de que *Jim O’Connor* fue el único hombre por el que la joven alguna vez se sintió atraída. En los años en que *Jim* era la estrella de la escuela preparatoria, *Laura* profesaba por él -su compañero de la clase de canto- un silencioso amor.

El peso de la presencia de *Jim* lleva a *Laura* a excusarse de la cena, permaneciendo apartada, mientras en la mesa el resto del reparto interactúa. Es un imprevisto el que da pie al encuentro entre *Jim* y *Laura*, cuando la luz se corta por las facturas impagas que *Tom* decidió desestimar. Aprovechando las circunstancias, *Amanda* le solicita *Jim* que le acerque velas y un vaso de vino a *Laura*, mientras ella se encarga de resolver el inconveniente. Así, se suscita el reencuentro entre una *Laura* tan retraída como siempre, y un *Jim*, que sin las pompas ni los aplausos, apela sistemáticamente a un exceso de buenos modales y amabilidad, buscando en toda persona un público al que agradar.

La estrategia de socialización de *Jim* le permite flanquear la barrera de timidez de *Laura*. Con sus elogios, con la asunción de su mediocre presente, *Jim* gana la confianza de *Laura*, poniéndose a su nivel, haciéndola sentir por unos minutos tan normal como cualquier otra persona de *Saint Louis*. Así, *Laura* se olvida momentáneamente de su defecto en el caminar, que la hace sentir una horrible muchacha tullida. Dialoga con *Jim*, se deja seducir, e incluso, le revela su colección de animalitos de cristal. Es una escena en la que se puede apreciar la delicadeza con la que *Laura* trata a su zoo de cristal, su dedicación choca con la torpeza de *Jim*, que examina las piezas de cristal sin un particular interés, más por compromiso que por vocación. Unos minutos más tarde, *Jim* cambia el tema de la conversación y propone a *Laura* bailar al son de la música que se cuele por la ventana, desde el “Salón de Baile El Paraíso”, ubicado frente al apartamento de los *Wingfield*.

Al dejarse llevar por la música, *Jim* golpea accidentalmente una mesa en la que se encontraba un pequeño unicornio de cristal, que momentos antes, *Laura* había señalado como su figura favorita de la colección. *Jim* se aflige y pide sentidas disculpas. No obstante, *Laura* no parece estar a disgusto con la situación, y dice: “*Me imaginaré simplemente: que el unicornio ha sido operado. Le quitaron el cuerno para que sea sienta menos... ¡monstruoso! (...) Ahora, estará más a sus anchas con los demás caballos, los que no tienen cuernos*” (Idíd.: 122).

Así, *Laura* tranquiliza a *Jim* minimizando la gravedad del accidente con el pequeño animalito de cristal. *Jim* le responde con elogios, asumiendo un código en el cual *Laura* se identifica con el unicornio: “*¿Usted sabe... que es... distinta de todas las muchachas que he conocido? ¿Le molesta que se lo diga? Hablo en serio. Me siento algo así como... ¡No sé cómo decirlo! Generalmente, expreso bastante bien las cosas, pero... ¡esto es algo inexplicable! ¿Le dijo alguna vez alguien que era linda? (...) ¡Pues lo es! Y de un modo distinto de todas las demás. Y más linda, precisamente, a causa de la diferencia.*” (Idíd.: 122). *Jim* termina por besar a *Laura*, y pasa a excusarse inmediatamente luego de haberlo hecho, explicándole que está comprometido con una señorita que en ese momento se encontraba fuera de la ciudad -*Betty*- y que cuando accedió a la cena propuesta por *Tom*, no sabía que se le presentaría una situación semejante.

Laura, decepcionada, le regala a *Jim* el pequeño unicornio de cristal devenido en caballo, para que se lo lleve de recuerdo. Cuando *Amanda* irrumpe en escena, la seriedad de *Laura*, y la celeridad de *Jim* por partir, le llaman la atención. Finalmente

Jim termina por despedirse, explicando a *Amanda* que no volverá al apartamento de los *Wingfield* porque está comprometido con *Betty*, que lo de ese día fue sin más una situación excepcional.

Luego de la partida de *Jim*, una tensión inédita se apodera del ambiente. *Amanda* estalla frente a *Tom*, reprochándole la situación incómoda y el gasto de dinero que causó el candidato matrimonial que eligió para *Laura*. *Tom* reacciona muy mal frente a la intervención de *Amanda*, y el diálogo comienza a subir de tono. *Amanda*, que en distintos pasajes de la obra se encargó de comparar a *Tom* con el abandonado *papá Wingfield*, no duda en hostigar a su hijo: “Muy bonito, ahora que nos has hecho pasar por unos tontos. ¡El esfuerzo, los preparativos, todos los gastos! ¡El velador nuevo, la alfombra, la ropa para *Laura*! ¿Todo, para qué? ¡Para agasajar al novio de otra muchacha! ¡Vete al cine, ahora! ¡No pienses en tu hermana soltera que está lisiada y sin empleo! ¡No permitas que nada moleste tu placer egoísta! ¡Vete, vete, vete... al cine!”.

Tom efectivamente se marcha, pero no va al cine ni tampoco a una taberna a emborracharse. Huye, finalmente, como su padre lo hizo. *Tom* relata: “Yo no fui a la luna. Fui mucho más lejos. Porque el tiempo es la distancia más larga entre dos lugares... Me marché de Saint Louis (...) Viaje mucho por todas partes. Las ciudades pasaban rápidamente ante mí como hojas secas, de brillantes colores pero arrancadas de la rama. Me habría detenido, pero algo me perseguía (...) ¡Oh, *Laura*, *Laura*!... ¡Traté de dejarte atrás, pero soy más fiel de lo que pensaba ser!” (Ibíd.: 130 y ss.). Desde ese exilio, más temporal que espacial, cuenta con amargura la historia de su familia, que por desgracia llega hasta ese trágico día en que *Jim O’Connor* fue invitado a cenar en calidad de disimulado candidato matrimonial. El resto, como bien nos dice al cierre de su monólogo final, queda librado a nuestra imaginación.

Análisis

Desde la teoría *heideggeriana*, es posible realizar un análisis de la obra “*El Zoo de Cristal*”. De los diversos elementos que podrían tomarse a efectos de realizar dicha tarea, el *existenciario de la caída (das Verfallen)* es probablemente uno de los más

adecuados, pues es de central importancia para el abordaje de la *movilidad* y la *cotidianeidad* del *Dasein* (*ser-ahí*).

Siguiendo a D. Motta: “*El Dasein o este-ser-en-el-mundo, habitando el mundo y abierto a sus posibilidades más propias, es un ser que sufre modificaciones a través de un movimiento que va desde la positividad a la negatividad*” (Motta: 1). Huyendo de la *angustia* de abrazar su propia *existencia*, y con ello, la muerte, el *Dasein* cambia la *inhospitalidad* de la *mundaneidad pura*, por el *en su casa del mundo*. Se trata de una huida hacia los *entes intramundanos* “... *cabe los cuales puede detenerse el «curarse de», perdido en el uno, con aquietada familiaridad*” (Heidegger; 2006: 209). Con la *caída*, “*cotidianamente el Dasein se halla en el mundo junto a otros entes que le hacen frente en el modo de un ente más (Vorhandenheit)*” (Motta: 1).

El *Dasain* cotidiano, el *Dasain caído*, es el *uno (das Man)*. “*«Uno» es en el modo del «estado de no ser en sí mismo» y la «impropiedad»*” (Heidegger; 2006: 145). Carpio sostiene que “*Con este impersonal, el «uno» o el «se», nos referimos a «alguien» indeterminado que no es nadie concreto ni señalable, pero que es el verdadero «sujeto» de la vida cotidiana. En efecto, ese «cualquiera» ejerce en la cotidianeidad, sin que se lo advierta, una verdadera dictadura, aún en actividades que podríamos presumir muy «personales». El uno se ocupa del término-medio (Durchschnittlichkeit), de lo que (en su sentido etimológico) podría llamarse la «mediocridad», la nivelación.*” (2004: 455).

Es precisamente esa *nivelación*, la que genera en *Amanda Wingfield* tanta ansiedad. Ella sabe que sus hijos, especialmente *Laura*, no logran adaptarse al *término-medio*. Está claro que *Amanda* -abandonada por su esposo y perteneciendo a una clase media baja cada vez más decadente- tampoco cumple de manera completa con los requisitos del *Das Man*; sin embargo, a diferencia de sus hijos, conoce las reglas -lo que “se” hace y “se” dice- y tiene una gran determinación por cumplirlas. Quizás por ello cae en una de las maneras extremas del *procurar por* positivo, el modo *sustitutivo-dominador* que Heidegger describe en el *Das Man*: “*Este «procurar por» toma sobre sí, a favor del otro, aquello de que hay que curarse. El otro resulta echado de su lugar, pasa a segundo término, para recibir posteriormente aquello de que se curó como algo acabado y puesto a su disposición, o para que quedar totalmente descargado de ello*”.

Las estrategias de *Amanda* no solamente se caracterizan por el ímpetu y la insistencia, sino que también debe reconocerse en ellas cierto nivel de complejidad, que le permite articular sin roces los planes que tiene para cada uno de hijos. De hecho, al

encomendarle a *Tom* la tarea de conseguir un candidato matrimonial para su hermana, *Amanda* lo está forzando a reconocer como probo para la mano de *Laura*, a un hombre que ostenta cualidades prácticamente opuestas a las suyas. Es, sin más, un intento de generar en *Tom* un juicio moral positivo acerca de la forma de ser del *Dasein caído*, de ese término-medio en el cual *Jim* se maneja tan a gusto. Los avasallantes planes de mamá *Wingfield* -que versan primordialmente sobre la idea del matrimonio y el éxito profesional- pretenden precipitar en sus hijos el movimiento característico de *la Cura* (*die Sorge*), unidad estructural originaria del *Dasein* compuesta por *la facticidad, la existencialidad y la caída*.

Laura, dedicando sus días a pequeñas figuritas de cristal y a las anacrónicas melodías de los discos de su padre, remite a la figura del *Dasein* en la *mundaneidad pura*. Es posible pensar la ausencia del padre como una muerte que genera *angustia* en *Laura*, una *angustia* que lleva al retraimiento, en tanto no puede ser dejada a atrás en un movimiento de *huida* hacia los *entes intramundanos*. *Laura* se entiende a sí misma como el frágil unicornio de su zoo de cristal, distinto al resto de las piezas de la colección e incapaz de llevar a cabo *la cura*, de *caer* eventualmente en el *mundo* de *entes* que se enfrentan a otros *entes*. Es tal el ensimismamiento de *Laura*, que durante la *Parte Primera* de la obra, apenas si cuenta con parlamentos; sabemos de ella por indicaciones del autor y por comentarios otros personajes del reparto. Sólo hacia el final de la pieza, cuando comparte algunos momentos con *Jim O'Connor*, podemos conocer a *Laura* a partir de su propio discurso, de su *habla* (*Rede*).

La interacción de *Jim* y *Laura* es central para el desarrollo de “*El Zoo de Cristal*”. A diferencia de *Laura*, *Jim* es un *Dasein caído*, cuyas acciones alimentan constantemente la situación de *Das Man*. La gloria pasada y su presente decepcionante, permiten pensarlo en el *modo deficiente e indiferente* del *ser uno con otro* (Heidegger; 2006:138). El *ser solo* puede verse en el *Jim* que supo ser estrella de la escuela preparatoria, rodeado de *fans* más que de amigos, y también en su compromiso con *Betty*, que parecería ser más bien un compromiso con los ideales del *american dream* que con una persona en particular.

Sin embargo, en los escasos minutos que comparte con *Laura*, *Jim* se corre momentáneamente del *ser solo*, y presenta, dentro de un *procurar por positivo* extremo, el modo *anticipativo-liberador*. Se trata de una posibilidad en la que no se sustituye al otro (como sucede en el caso de *Amanda*), sino que “... *se le anticipa en su «poder ser» existencial, no para quitarle la «cura», sino más bien para devolvérsela como tal. Este*

«procurar por», que concierne esencialmente a la verdadera cura, es decir, a la existencia del otro, y no a algo de que él se cure, ayuda al otro a «ver a través» de su «cura» y quedar en libertad para ella.” (Idíb.: 138). Cuando Jim le comenta a Laura que: “Uno no tiene por qué avergonzarse de ser distinto. Porque los demás no son tan maravillosos. Son centenares de miles” (Williams; 1945: 122), la insta a completar su cura, a caer en un mundo que no tendrá problemas en recibirla como un ente intramundano, sin importar su defecto en el caminar ni su marcada timidez. El momento en que el unicornio pierde su cuerno, en que se vuelve un caballo más entre los otros del zoo de cristal, puede leerse como un paralelo de la caída en Laura.

Jim, quien rompe sin querer el unicornio de cristal haciéndole perder su cuerno, representa el *achataamiento* del término-medio. Es interesante destacar que Jim se refiere al unicornio como a un caballo, incluso antes de quebrarle el cuerno. Esta cuestión se enmarca en las numerosas situaciones en las que se puede apreciar la comodidad de Jim llevando adelante los modos de publicidad del *Das Man*. Para comprobarlo, basta pensar en la forma en que Jim manipula las piezas de cristal del zoo (*el curioso*), en su amabilidad estereotipada y tendencia al diálogo superficial (*las habladurías*), y en la seguridad que tiene acerca de lo que sabe del mundo, expresada vivamente en la fe con que inviste los ideales del *american dream* (*la ambigüedad*).

Jim ve a Laura como un ente más del cual ocuparse. No percibe que Laura esté en su mundaneidad pura. A partir de su contacto con Jim, Laura pasa a ser una joven como cualquier otra, que puede querer, desear, tener impulsos e inclinaciones⁷. En uno de sus parlamentos, puede detectarse en Laura una suerte de anticipación respecto de lo que termina sucediendo con el unicornio, y en definitiva con ella, pues luego de mostrárselo a Jim, le indica: “Póngalo sobre la mesa. (...) ¡A todos ellos, les gusta de vez en cuando cambiar de escenario!” (Ibíd.: 118). El cambio de escenario debe entenderse como el cambio de la mundaneidad pura por el mundo, como el movimiento del *Dasein* en su huida de la angustia. El pequeño unicornio, era ni más ni menos, la forma en que Laura se autocomprendía, el reflejo en el espejo de todas las mañanas; y ahora, por obra de Jim O’Connor, ese unicornio habíase transformado en caballo, logrando asimilarse al resto de los caballos del zoo de cristal.

⁷ Se trata de fenómenos que Heidegger describe posibles a partir de la anterioridad ontológica de la cura, lo cual implica completar el movimiento del *Dasein* hacia el mundo, mediante el existenciarío de la caída. A este respecto cabe recordar que “En cuanto totalidad estructural original, la cura es existenciaríamente a priori de toda «posición» y «conducta» fáctica del «ser ahí», es decir, se haya siempre ya en ella” (Heidegger; 2006: 214).

No obstante, es efímero el tiempo que *Laura* dura como *Dasein caído* en el *mundo*. Cuando se entera que *Jim* está comprometido con *Betty*, decide regalarle el pequeño unicornio devenido caballo, para que lo lleve consigo como un recuerdo. Dado que la obra finaliza allí donde *Tom* deja de recordar, no podemos saber a ciencia cierta qué fue de la vida de *Laura*, pero sí podemos presumirlo, pues en el gesto de desprenderse del caballito de cristal hay probablemente un intento de movimiento inverso, desde *mundo* hacia la *mundaneidad pura*. Una intención similar podría rastrearse en *Tom*, pues su sueño de huir de la casa y unirse a la *Marina Mercante*, juega un rol análogo al del ensimismamiento de *Laura*, pendiente de su zoo de cristal y de los viejos discos de pasta.

Palabras finales

El estudio desarrollado precedentemente demuestra que es viable aplicar ciertos elementos del pensamiento *heideggeriano* a la obra “*El Zoo de Cristal*”, escrita por Tennessee Williams. Si bien los puntos de contacto entre la pieza teatral y las nociones del filósofo alemán adquieren más notoriedad en el personaje de *Laura*, ello no debe opacar la posibilidad de rastrear la filosofía de Heidegger en los rasgos de personalidad y las situaciones inherentes al resto del reparto. De hecho, es posible arriesgarse a pensar que una investigación que incorporase otro recorte de herramientas teórico-filosóficas, daría pie a la emergencia de diferentes y más profundas líneas de análisis, novedosas respecto de lo expuesto en este trabajo.

En tren de destacar el interés extra-literario del presente estudio acerca de “*El Zoo de Cristal*”, es menester destacar que como obra del realismo norteamericano, trasciende la mera ilustración de las condiciones particulares de una familia disfuncional. Se trata de una pieza atravesada por las condiciones históricas de un *Estados Unidos* en plena reconversión, luego de la *Crisis de 1929*. En la obra teatral, la sensación amenazante de quedarse fuera de un mundo que está experimentando profundos cambios aqueja, en distintos a grados, a los integrantes del elenco. Es dable pensar que dicha situación pudo haber sido parte de la biografía de numerosos estadounidenses que vivieron esa época de transformación; quizás por ello la obra se convirtió en un éxito comercial de la *segunda posguerra*, ganando el prestigioso premio del *Círculo de Críticos Teatrales de Nueva York*, y una adaptación filmica.

Un análisis ahistórico de *“El Zoo de Cristal”*, no brindaría más que una versión muy parcial de los hechos, donde probablemente la única manera de explicar la inadaptación de los *Wingfield* a los tiempos que corrían, sería la vía *psicologista*. La capacidad de reflejar las preocupaciones y la vida en general de un sector de la sociedad estadounidense de la década de 1940, es lo que hace especialmente atrayente el análisis de la pieza escrita por Tennessee Williams. La exploración de *“El Zoo de Cristal”* a partir de la filosofía *heideggeriana* podría brindar claves para el abordaje de la pequeña porción de historia que abarca la obra. Sin embargo, nada de ello debiera hacerse de manera acrítica, pues sería un error extrapolar linealmente a la realidad, las conclusiones válidas para una ficción.

Bibliografía

- BAUDRILLARD, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- CARPIO, A. (2004). *Principios de Filosofía: una introducción a su problemática*. 2ª ed. Buenos Aires: Glauco.
- DONALDSON, G. (1997). *Abundance and Anxiety: America, 1945-1960*. Westport, CO: Praeger Publishers.
- HEIDEGGER, M. (2006). *El ser y el tiempo*. Argentina: FCE.
- MOTTA, D. *La fenomenología como una ontología del movimiento. El problema de la inhospitalidad: movilidad y huida en el problema heideggeriano del abandono*. Manuscrito no publicado. Universidad de Buenos Aires.
- NIVEAU, M. (1985). *Historia de los hechos económicos contemporáneos*. 9ª ed. Barcelona: Ariel.
- SUBERO, E. (1974). Para un análisis sociológico de la obra literaria. THEASAURUS. Tomo XXXIX. N°3.
- WILLIAMS, T. (2006). *El zoo de cristal*. Buenos Aires: Losada.

Documentos electrónicos

- GOODWIN, R. (2009). Suburbanization and the American Dream. 2009. [En línea]. Disponible: <http://racism-history.suite101.com/article.cfm/suburbanization_and_the_american_dream>
- SUÁREZ, P. (1996). El teatro y la familia real. 2009. El País N° 345. [En línea]. Disponible: <<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/williams/bio.htm>>

Sitios Web

- DAR (septiembre 2009). *Daughters if the American Revolution*. [En línea]. Disponible: <<http://www.dar.org/>>
- RAE (septiembre 2009). *Real Academia Española*. [En línea]. Disponible: <<http://www.rae.es/>>