

**El recurso narrativo en la obra dramática *El zoo de cristal* de Tennessee Williams**

*The narrative feature in Tennessee Williams play The glass menagerie*

**Luis Javier Guerrero Espinoza**

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú  
luis.guerrero5@unmsm.edu.pe  
<https://orcid.org/0000-0002-2284-7590>

**Resumen**

En su obra teatral *El zoo de cristal* (1944), Tennessee Williams incluye un singular recurso narrativo que se replica de principio a fin de la historia. Este artículo busca dar cuenta de la relevancia de la narrativa en el texto de Williams a partir de criterios dramáticos. En primer lugar, estudiamos la relación de la narratividad en el teatro y cómo ha ido evolucionando en el tiempo. Luego, planteamos algunas pautas de teoría dramática para los criterios de observación del texto. Finalmente, abordamos la utilización de la narrativa en la propuesta de Williams contrastando con aspectos autobiográficos, declaraciones del escritor, fragmentos de la trama, entre otras fuentes.

**Palabras clave:** drama, narrativa, teatro, *El zoo de cristal*, Tennessee Williams

**Abstract**

Tennessee Williams in his play *The glass menagerie* (1944) includes a unique narrative feature that is replicated from beginning to end of the plot. This article looks for the relevance of the narrative in the Williams' play using a dramatic criteria. In the first place, we will study the relationship between narrativity in theater and how it has evolved over time. Then, we will propose some guidelines of dramatic theory as criteria for observing the text. Finally, we will address the use of narrative in Williams' proposal, contrasting with autobiographical aspects, statements by the writer, fragments of the plot and another sources.

**Keywords:** drama, narrative, theater, *The glass menagerie*, Tennessee Williams

**Fecha de envío:** 24/8/2021

**Fecha de aceptación:** 12/11/2021

## 1. Introducción

El presente artículo busca analizar, desde el punto de vista dramático, el recurso narrativo en cuanto a su relevancia en la obra *El zoo de cristal* de Tennessee Williams, estrenada en 1944. Es recurrente en la dramaturgia (entendida como un escrito elaborado para una puesta teatral) encontrar que gran parte del desarrollo de los acontecimientos suceden mediante el diálogo; por esto, el empleo de otros instrumentos expresivos puede ser percibido como excepcionales.

El teatro desde sus inicios ha recogido elementos de la narratividad, tales como mitos, leyendas, crónicas, historia, al igual que de la literatura narrativa, como los poemas épicos, novelas, cuentos, entre otros. Si bien destacamos esta influencia, que va desde los orígenes de la tragedia griega, misterios medievales, teatro del Siglo de Oro hasta las propuestas de Brecht, Miller —junto con dramaturgos de vigencia actual como Sanchis Sinisterra y Mayorga—, existe una tendencia contemporánea de rechazo a las formas narrativas (García, 2004, p. 510). Por ello, nos compete primero examinar el empleo de esta forma en el teatro y su relación con el drama, debido a una tendencia contemporánea por un lado de rechazo y, contradictoriamente, por otro, de recurrente implementación.

Por otra parte, resaltamos algo trascendental sobre la obra en estudio de Tennessee Williams. Primeramente, analizamos a uno de los dramaturgos más influyentes y destacados de finales del siglo XX; y si bien se trata de una propuesta del autor menos conocida que *Un tranvía llamado Deseo* o *La gata sobre el tejado de zinc*, la relevancia del *El zoo de cristal* es destacable y no representa un trabajo menor, ya que ha sido llevada a escena en muchos países y traducida a varios idiomas; además, con esta obra alcanzó fama y reconocimiento de la crítica especializada como del público (Bay, 1999, pp. 7-10). Otro criterio de selección es el empleo del recurso narrativo, estructurado de principio a fin de la historia a diferencia de otras dramaturgias, lo cual nos enfoca en excepcional atención hacia el texto.

Nos centraremos en revisar la narración verbalizada a través del protagonista Tom Windfield, aquellos momentos que no pertenecen al diálogo. Nos apartaremos del carácter narrativo de las didascalias y acotaciones, ya que el estudio de esa

funcionalidad corresponde a distinto objeto; las didascalias y acotaciones se utilizan para comprender o contextualizar los eventos, nosotros nos enfocamos en la narrativa como elemento expresivo del drama de los personajes dentro de la ficción (Alonso de Santos, 1999 p. 320).

Consideramos que el elemento narrativo en la dramaturgia de *El zoo de cristal* tiene una función específica y significativa en relación con el conflicto principal. En consecuencia lógica, si prescindiéramos la narración en la obra, la estructura dramática se vería seriamente afectada. Creemos oportuno señalar desde un inicio que el propio autor en determinada época de su vida, desvalorizaba este recurso y se mostraba arrepentido de la inclusión en la historia:

Cuando escribía *El zoo de cristal* no tenía conciencia de estar capturando lo que he descrito, y convengo con Brooks Atkinson en que los recitados del narrador desdican de la obra. En su momento, yo tampoco los creí a su altura. Doy gracias a Dios de que en la versión televisiva de 1973 los recortaran. Eran excesivos. Y la obra se entiende sin necesidad de recurrir a ellos (Williams, 1983, p. 124).

Resulta difícil de comprender la aseveración de Williams, pues presupone una amplia falla estructural en su propia escritura. Si tomamos en cuenta las cuatro significativas apariciones del personaje narrador en la obra y su rol de guía a través del desarrollo de los eventos, su exclusión total o parcial modificaría radicalmente la particularidad que caracteriza el texto. En los siguientes puntos, iremos reflexionando sobre el teatro, el drama y la narración, para finalmente analizar esta problemática.

## **2. La narrativa en el teatro**

Si comprendemos al teatro fuera del marco de su expresión convencionalizada o teatro de representación, hallamos un posible origen del recurso narrativo. El teatro no se limita a los recintos cerrados, también se encuentra en la calle, en juegos infantiles espontáneos, en algunos momentos íntimos entre adultos y en un sinfín de situaciones; es decir, un espacio liminal entre la vida y el arte. De aquí se desprende el concepto de liminalidad que caracteriza esta antigua expresión artística y que, a su vez, cuestiona la idea de encontrarnos o no ante la presencia de un hecho teatral. Si comprendemos que “teatro” es la suma de teatro dramático con teatro no dramático (nutrido de la vida al arte y viceversa), se puede deducir

que su primera manifestación sucedió mucho antes de la aparición del drama en la Grecia clásica. Por consiguiente, esta aproximación posibilita un reconocimiento amplio y múltiple del fenómeno liminal en el teatro (Dubatti, 2017, pp. 13-18).

Tomando en cuenta algunas formas expresivas teatrales, reconocemos que muchas de ellas fueron punto de partida para lo que hoy entendemos como teatro. Como muestra están los ritos, bailes, ceremonias, juglaría, entre muchos más, pero nos centramos en la narración o el relato como parte de esta larga lista, con lo que se puede afirmar que la narración oral constituye una forma de teatralidad desde su origen (Barrientos, 2013, pp. 6-8).

Habíamos mencionado que el teatro contó con la narrativa desde sus inicios. La narrativa, así como otras expresiones teatrales, nutrieron al teatro y fueron modificándolo. Uno de los cambios más significativos sucede en la “Tragedia” como se describe en la *Poética* aristotélica. Si revisamos el monólogo primigenio vemos allí claramente los elementos de la narrativa, que van desapareciendo o mermando cuando múltiples voces (el diálogo) se hacen presentes. Con la práctica del diálogo, se hacen más evidentes las características del teatro dramático y, por ende, un alejamiento de lo narrativo en el teatro (García, 2004, p. 510).

Desde finales del siglo XIX y con mayor relevancia en el XX, sucede un proceso de “contaminación” entre el teatro y la narración. Es decir, el teatro incorpora distintos recursos narrativos en fondo y forma para nuevas manifestaciones escénicas. Entre las causas de este fenómeno se encuentran las vanguardias, la aparición del cine (y sus nuevas posibilidades expresivas) y la crisis del drama. Por un lado, esta última permite un cuestionamiento de las formas dramáticas dentro del texto dramático y, por otro, la masificación de las propuestas de teatro “no drama” (Dubatti, 2007, pp. 10-12 y 19-21; García, 2004, pp. 510-512). Los ejemplos de empleo de narratividad en el teatro dramático son innumerables; hacemos mención de algunos de los más destacados donde uno o varios personajes utilizan la narración en algunos pasajes dentro de la historia dramática: las múltiples obras en el *Teatro épico* de Brecht (1926), *Extraño interludio* de O’Neill (1927), el *Teatro político* de Piscator (1929), *Retablillo de don Cristóbal* de García Lorca (1930), *La machine infernale* de Jean Cocteau (1934), *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder (1938), *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams (1944), *Muerte de un viajante* de Arthur Miller (1949), *Ana Kleiber* de Alfonso Sastre (1955), entre otros.

Existe una tendencia contemporánea en las nuevas dramaturgias a salir de los límites de solo narrar una historia y, más bien, pretende nutrirse de otras expresiones artísticas que permita salir del terreno narrativo. De igual forma, es

común hallar todavía en el medio teatral diversas prácticas ancladas en las fórmulas tradicionales/convencionales realistas o de estilos similares (Kartun, 1995, pp. 29-31). El cuestionamiento a las formas narrativas nos hace preguntarnos si *El zoo de cristal* de Tennessee Williams contiene un elemento en desuso o inútil para el teatro de hoy.

Una de las muestras más significativas de la búsqueda en las últimas décadas de una dramaturgia diferente es el teatro testimonio y de archivo. Aquí el personaje, mediante recursos de narración, brinda el testimonio de la acción como testigo ocular o mediante el uso del archivo. Esta propuesta teatral se desarrolla en Latinoamérica, principalmente sucede a partir de las inquietudes políticas de cada región. Aquí lo destacable es la apertura a un nuevo proceso escénico que enriquece la oferta artística escénica (Contreras, 2017).

Finalmente, de acuerdo con el contexto actual de pandemia por el coronavirus, la mayoría de actividades regulares vienen siendo afectadas hace meses por el confinamiento obligatorio de cuarentena que ordenan los gobiernos. Así como otras actividades, el teatro es prohibido en la práctica regular con espectadores presenciales debido a su potencial foco de contagio de la enfermedad. Por ello, los artistas escénicos para exhibir su arte, han recurrido a las plataformas virtuales o de espacios con aforo reducido con la participación de un solo actor y, en excepcional circunstancia, con escaso elenco. Este reajuste obedece a los protocolos de salud dictados por las autoridades y acatados por los artistas como medio de subsistencia. En consecuencia, la comunidad teatral recurre al monólogo primigenio con la implementación de técnicas narrativas que se ajustan de manera más eficiente a las exigencias del nuevo formato de presentación (Dale; Cantón, 2020).

### 3. Elementos dramáticos generales

Revisamos ahora algunos aspectos del drama que nos permitan observar con mayor precisión el fenómeno de la narración incluido en la obra *El zoo de cristal* de Tennessee Williams. Reconocemos la existencia de un sinnúmero de herramientas de análisis dramático, aunque para los propósitos del presente estudio nos enfocaremos en las principales que permitan, de manera sencilla, identificar drama en un texto.

En su texto *Sobre poética* (siglo IV a. C.) Aristóteles de Estagira define al drama como elemento esencial del teatro y dentro de la trama se ordena en acciones realizadas por personajes. Por consiguiente, la estructura de la obra teatral (o tragedia) donde las acciones se desarrollan, se denomina *drama* (García Yebra,

1974). Entendemos, lógicamente, que el análisis de Aristóteles calza perfectamente con las características del teatro dramático, pues el teatro de “no drama” implica otro tipo de revisión que no abordaremos.

Consideramos, por ende, centrarnos en las acciones. Esto nos va a permitir obtener criterios mínimos de elaboración de textos que el teatro dramático debería contener. Asumimos, entonces, que el teatro (dramático) sin la presencia constante del conflicto es inviable o imposible (Palant, 1968, pp. 16-17).

En un mismo sentido, José Luis Alfonso de Santos (1999), teórico y escritor de teatro, define el drama como el “conflicto”; así, se convierte en elemento primordial de un texto dramático, entendido como el choque entre las acciones de los personajes y el obstáculo en función de la búsqueda de sus objetivos. Este conflicto, que siempre debe presuponer movimiento mediante el diálogo o desplazamiento físico, revela el interior de los personajes y los modifica (Lawson, 1976, pp. 279-286; Alfonso de Santos, 1999, pp. 107-110).

Hasta ahora podemos reconocer una estructura dramática a través del comportamiento de personajes que accionan para conseguir su objetivo. Es pertinente plantear, entonces, dos aspectos que abonan a las características del drama de acuerdo con el director y teórico teatral David Mamet. El primero refiere a que el objetivo del personaje debe ser de importancia significativa y con voluntad consciente, ya que será propósito ineludible a conseguir durante su participación en la trama (Mamet, 1998, p. 65). El segundo se refiere directamente al desarrollo de acciones en la trama, ya que las situaciones diversas de los personajes modifican al ejecutante y, por consiguiente, ellos emprenden un proceso de transformación. Esto es viable mediante la aparición del conflicto, pues las acciones presuponen obstáculos que entorpecen un libre avance, forzando así un proceso de adaptación del personaje. Mamet explica este punto de la siguiente manera:

La esencia de una obra es el deseo del héroe o de la heroína (personajes). En la obra perfecta, ningún incidente nos puede parecer ajeno a ese deseo porque el incidente siempre es un obstáculo o una ayuda para que aquellos puedan conseguir su objetivo. [...]

El drama nos estimula porque resume y proyecta en la obra el elemento más esencial de nuestro ser, el apreciado mecanismo de adaptación. [...] Por eso la obra de segunda clase, la que no está estructurada como una búsqueda de un único objetivo por parte del héroe, queda relegada al olvido; y por eso la estructura dramática, aún en un escenario no teatral, resulta un entretenimiento tan magnífico (Mamet, 1998, pp. 38 y 51).

No debemos pasar por alto la relevancia de los elementos que figuran en una dramaturgia. Es decir, qué tan funcional al conflicto es cada uno de los aspectos escritos reconocibles dentro de un texto dramático. El dramaturgo Marco Antonio De la Parra sostiene: “Aquello que hace sentir lo irreparable, la acción de una frase que cambia un sentimiento y hace que después de aquello ya nada pueda ser igual. Eso es un drama. [...] El drama se define, por esencia, como el arte de lo no trivial. Que incluso puede transformar lo trivial en drama” (De la Parra, 1995, pp. 117 y 118).

Es necesario asumir, entonces, que los sucesos, eventos, herramientas y demás componentes de una dramaturgia serán necesariamente utilitarios al drama. En otras palabras, todo lo incluido por un escritor de teatro en su texto u obra, debe aportar al conflicto. En el mismo sentido, aunque en modo más técnica y práctico, el investigador norteamericano, Ronald Tobias, considera que todos los hechos de la historia deben estar organizados dentro de una causalidad, a pesar de que puedan ser revestidos o escondidos por la casualidad (Tobias, 1999, pp. 37-48). Colegimos, entonces, que una narración dentro de una estructura dramática debe presuponer una función específica en el drama de la historia, aunque tenga la apariencia de un aspecto irrelevante.

Hallamos, a modo de resumen, que el conflicto presupone siempre un choque de fuerzas opuestas, es decir, acción contra obstáculo (Piga, 2002, pp. 34-36); este es encarnado por uno o más personajes mediante sus acciones; el hacer de los ejecutantes es impulsado por un objeto de deseo (objetivo); y que, ineludiblemente, el desarrollo de los eventos de la trama, modifican a los involucrados en ella.

#### **4. El argumento de la obra**

*El zoo de Cristal* de Tennessee Williams presenta a una familia conformada por una madre, Amanda Wingfield, y sus dos hijos. Uno de ellos es Tom, un joven empleado de una zapatería que mantiene modestamente su casa, pero con deseos desesperados de independencia; la hija es Laura, una muchacha extremadamente tímida que prefiere relacionarse con diminutos muñecos de cristal antes que socializar con el mundo exterior. La madre, una señora nostálgica de su juventud y preocupada por el futuro de sus hijos, quiere un pretendiente para Laura y así asegurarle prosperidad, ya que la considera como la más débil de la familia (Williams, [1944] 2013).

Amanda, a través de Tom, cuenta con Jim O'Connor, un joven de la zapatería que invita a la casa con el fin de conocer a Laura y empezar una relación. El plan consiste

en llevarlo a cenar de manera casual y no revelarle las verdaderas intenciones para producir un contacto natural. Laura por su parte, advierte que Jim era el muchacho del colegio que siempre admiró a la distancia. Debido a ello, Laura por timidez anuncia un malestar físico y se aparta de la reunión (Williams, [1944] 2013).

Durante la cena sucede un corte de energía eléctrica y se evidencia que Tom, encargado de pagar las facturas, guardaba el dinero para pagar su inscripción en la marina mercante y, así, abandonar su casa. No obstante, él se disculpa para solucionar momentáneamente el impase y de castigo se va a lavar los platos con su madre. Entonces, en ambiente de penumbra, Amanda le solicita a Jim acompañar a Laura. Así, Jim con la ayuda de unas velas se queda a solas con Laura (Williams, [1944] 2013).

Con mucha dificultad para comunicarse, Laura y Jim recuerdan sus días en el colegio y se reconocen en el pasado. Él distingue los temores de la joven y la anima a superarlos. En medio de las bromas, consejos y alegrías, se besan. Sin embargo, Jim se disculpa al confesar que se encuentra comprometido con otra muchacha. Así, con mucha vergüenza sale de la casa. Amanda, enterada de la situación, le increpa a Tom lo sucedido y tienen una gran pelea. Tom, harto de los reproches de la madre, decide abandonar su casa para siempre (Williams, [1944] 2013).

*El zoo de cristal* es una obra que nos habla sobre la fragilidad de la vida y las relaciones de clase media con dificultades de escalar a un mayor nivel socioeconómico. Nos presenta a cuatro personajes distintos con ganas de tener un futuro mejor, con ilusiones y deseos de éxito, pues la situación en la que se encuentran no está a la altura de sus expectativas. Cada uno busca escapar de su condición actual: Tom quiere convertirse en marino mercante, Laura escapa de la realidad jugando con muñecos de cristal y Amanda procura que sus hijos maduren y emprendan un futuro distinto al actual.

## **5. La narrativa en *El zoo de cristal***

Tom Wingfield no solo es hijo de Amanda y hermano de Laura, también es el narrador de toda la historia. Tiene la función de hablar directamente al público para presentar hechos, anticipar acciones, aclarar situaciones y manifestar sus anhelos. Esta participación surge en cuatro ocasiones: como marco referencial al inicio y final de la historia; y en dos momentos, entre el primer y segundo acto. El personaje se encuentra en el presente y narra lo que sucedió con su familia muchos años atrás, participando como relator y protagonista de los hechos principales (Abuín, 1997, pp. 66-67).

Teniendo en claro que toda narración es estructura y comunicación, el público que la experimenta debe llenar esos espacios no mencionados u omitidos por el ejecutante (Chatman, 1990, pp. 22-29). Tom narra los acontecimientos del pasado al público desde su experiencia, realizando elipsis, omisiones, subjetivos juicios de valor a personas y hechos; es decir, es una versión de parte con muchos vacíos a ser completada por los receptores. Es importante distinguir aquí que el habla del personaje se separa del narrador: cuando este incursiona en el diálogo participa de la historia principal, mientras que al dirigirse a la audiencia funge su rol narrativo (Chatman, 1990, p. 177).

Claramente Tom Wingfield es narrador-personaje, pero conlleva cierta particularidad que resulta pertinente revisar. Tom es un joven que no pretende recoger una objetividad de hechos, ni trae evidencias científicas; más bien, impone su versión de los hechos a partir de recuerdos e imprime cada evento con subjetividad. Nos narra un preámbulo y, luego, representa unas escenas de la historia como protagonista del drama. Es decir, prepara y construye el drama como un seudautor o seudodirector del conflicto (García Barrientos, 2012, pp. 112-214; Bernal, 2004, p. 147).

Adicionalmente, Tom, en su rol de narrador, asume la función de construcción espacial y temporal de la historia. Espacial porque narra el espacio diegético que no vemos. Solo contamos en el espacio con lo mínimo indispensable o aquello que Tom desea mostrarnos. Algún mueble o decorado es descrito a detalle, mientras que otros son solo mencionados o excluidos (Pimentel, 1998, p25). Cabe sumar respecto a la definición espacial, que el propio autor, Tennessee Williams, induce a esta reflexión en tanto se aparta en las indicaciones iniciales de la obra o acotaciones, de una escenografía convencional: “El escenario es el recuerdo y, por lo tanto, no es realista” (Williams, [1944] 2013, p. 20).

De acuerdo con la función temporal, podemos destacar dos tiempos importantes en la obra. El primer tiempo es el presente, desde donde se halla de manera concreta Tom-narrador; el segundo es el pasado, donde conocemos la historia principal representada por Tom y otros tres personajes (Pimentel, 1998, p. 25). De aquí deducimos el ejercicio de una manipulación del tiempo intencionada respecto al pasado: Tom escoge qué parte de la historia relata y cuál interpreta, al igual que coloca el límite de lo que pretende traslucir. Este juego temporal nos conduce a conocer primero los hechos del pasado, para luego, comprender la situación del presente.

Hasta aquí reconocemos no solo la manifestación narrativa dentro de la pieza dramática de Williams, sino sus características específicas, así como su aporte estructural. Sin embargo, falta continuar indagando en la función dramática de la narración dentro del texto. Ya hemos revisado que una narración en sí misma no se constituye como una pieza dramática, pero si está insertada dentro de un texto teatral, debería responder a algún vínculo con el conflicto principal.

Es útil volver a repasar la relevancia social e histórica de la aparición de *El zoo de cristal* que evidencia encontramos frente a una pieza singular y de gran influencia universal. Esta no fue la primera obra escrita por Williams, pero sí marca el inicio del éxito en relación con el reconocimiento de la crítica especializada y del público general, distanciándose de sus anteriores “fracasos” (Donahue, 1966). Las opiniones, la aceptación popular y las diversas versiones fílmicas acreditarían, de alguna manera, que la estructura dramática se compone de elementos sólidos y consistentes; más aún, calculando que los momentos narrativos en el texto, representan una porción significativa del contenido total.

A diferencia de sus propuestas anteriores, *El zoo de cristal* recrea varios aspectos autobiográficos que incluyen temas sensibles para Williams vinculados a recuerdos que lo aquejaron psicológicamente por muchos años. El riesgo al exponer situaciones íntimas convierte la propuesta en honesta y coherente con las intenciones expresivas del escritor. Quizás esta sea una de las razones de las críticas positivas que obtuvo el texto desde el día de su estreno (Donahue, 1966). Creemos que si hallamos vínculos personales del escritor con su obra, nos puede brindar indicios de relevancia de la narración de Tom con el conflicto central de la obra.

El autor reconoce, dentro de las declaraciones del preámbulo de otra de sus obras, que la escritura debe contener componentes íntimos del artista. En las próximas líneas agregamos la mencionada reflexión, donde califica el elemento autobiográfico como necesario en el proceso creativo:

Desde luego es una lástima que gran parte de toda labor creativa esté tan estrechamente relacionada con la personalidad de quien la realiza [...] Es triste y penoso y desagradable que esas emociones conmuevan a uno tan hondamente hasta extinguirle expresión, y para dar esa expresión alguna medida de luz y de fuerza, casi todas están enraizadas, por muy cambiadas que aparezcan en la superficie, en los asuntos particulares y a veces peculiares del artista; ese mundo especial cuyas pasiones e imágenes cada uno de nosotros teje alrededor de sí mismo, desde la infancia hasta la muerte, una red monstruosamente compleja, tejida

a incalculable velocidad hasta llegar a una longitud más allá de toda medida, desde la boca de la araña de sus propias singulares percepciones (Williams citado por Donahue, 1966, p. 101).

En múltiples ocasiones Williams deslindó la vinculación del personaje de Laura con su hermana Rose como algunos críticos interpretaron inicialmente. Más bien, hace referencia que las características reales de su hermana sí se apreciaban de manera fiel en el cuento que escribió llamado *Portrait of a girl in glass* (1967):

ustedes no conocen a Rose, ni llegarán a conocerla como no sea a través de esta “cosa”, pues la Laura de *El zoo* solo coincidía con *miss* Rose en su insalvable “diferencia”, la que Amanda, aquel hurón de mujer, se negaba a creer que existiera. Y, como he dicho anteriormente, solo podrían conocer un poco más a Rose a través del relato “Portrait of a girl in glass” (Williams, 1983, p. 177).

Sin dudar de la confesión del dramaturgo, podemos identificar que, aunque no de forma literal, *El zoo de cristal* sí comprende elementos autobiográficos concretos. Por ejemplo: la ausencia del padre que la sufre la familia en la historia. Amanda Wingfield se queja varias veces frente a sus hijos de la ausencia del padre, como una persona que trabajaba como telefonista, muy ajeno a las responsabilidades de padre. Aquí incluimos dos momentos donde se menciona este tema en la obra, uno en la narración de Tom y otro en un diálogo de Amanda:

TOM. [...] Existe un quinto personaje que no aparece salvo en esa impresionante fotografía que está en la pared, encima de la repisa. Se trata de nuestro padre, que nos abandonó hace mucho tiempo. Era empleado de la telefónica y se enamoró de las largas distancias; dejó su trabajo en la compañía de teléfonos y se marchó batiendo palmas (Williams, [1944] 2013, p. 26).

AMANDA. [...] Y yo, si no te importa, podría haberme convertido en la señora de Duncan J. Fitzhugh. ¡Pero escogí a tu padre! (Williams, [1944] 2013, p. 31).

Asimismo, incluimos una confesión de Tennessee Williams sobre la relación con su padre. Esta coincide con la descripción que hacen los personajes de la obra citados recientemente:

Creo que (mi madre) no describió favorablemente a mi padre, pero supongo que habrá tenido sus razones. No éramos muy afluentes. Primero estaba con la compañía de teléfonos y la capacitación de un abogado... luego fue un vendedor viajante. Lo vi poco por esos momentos (Williams, *The Dick Cavett Show*, 1974. 00:11:54).

En *El zoo de cristal*, el personaje de Laura, hermana de Tom Wingfield, sufre una invalidez en la pierna que le impide funcionar con normalidad. Amanda intenta protegerla y evadir su condición. A continuación, agregamos un breve diálogo entre Amanda y Laura sobre la invalidez:

LAURA. Pero, madre...

AMANDA. ¿Sí? (*Se acerca a la fotografía*).

LAURA. (*En un tono de disculpa y temor*). ¡Estoy coja!

AMANDA. ¡Tonterías! Laura, ya te he dicho que nunca, nunca pronuncies esa palabra. No eres coja, solo tienes un pequeño defecto... que además apenas se nota. Cuando las personas tienen una ligera desventaja como esa, desarrollan otras virtudes para compensar: cultivan su encanto, su vivacidad... su ¡encanto! (Williams, [1944] 2013, p. 38).

De igual modo que en el ejemplo anterior, Williams nos relata una coincidencia cuando habla de un problema personal en una de sus piernas. Añadimos las palabras del autor sobre el momento mencionado:

Se me diagnosticó difteria, creo que con muchas complicaciones [...] Tenía que arrastrarme por muchos meses y, entonces, mis piernas se me debilitaron. Me dieron algo llamado “llanta irlandesa”, digamos una locomotora de niños de tres ruedas donde uno lo impulsa y no tiene que usar sus piernas (Williams, *The Dick Cavett Show*, 1974. 00:31:09).

Es imposible, además, desvincular el verdadero nombre de Tennessee Williams a su original: Thomas Lanier Williams III. Se sabe que desde joven era conocido como “Tom”, lo cual automáticamente nos permite vincularlo de algún modo a la obra, como hijo de Amanda Wingfield (Donahue, 1966).

Se podría deducir que Williams expresa lo que piensa y lo vivido al público a través de Tom. Cuando este se presenta como acompañante de sus recuerdos, de alguna manera, nos propone apreciar la historia desde su punto de vista. Considerando que todos los elementos en el texto dramático deben ser utilitarios al conflicto, entonces, ¿el autor con su texto pretende resolver, analizar o depurar sus conflictos

psicológicos del pasado? ¿Para qué necesitaríamos involucrarnos en el pasado de Tom? Si se expone un conflicto, es porque existe algo por resolver.

Williams aseguró que la obra no necesita la narración para comprenderse (la versión televisiva demostraba ello), pero olvida la necesidad del personaje-narrador en el tiempo presente. Si adjudicamos drama a todos los elementos que la obra contiene, deduciremos que la narración es dramática, aunque suene contradictorio. Tom quiere conseguir algo y un obstáculo se lo impide, y así, se genera conflicto. ¿Para qué compartiría Tom con el público sus problemas del pasado si no es con el fin de buscar redención o algún tipo de ayuda? Tom ya con cierta madurez, recrea escenas de su juventud para buscar en el presente una explicación, para localizar por medio de la imaginación alguna forma poética de desligarse de los agobiantes recuerdos culposos. En la narración final encontramos señales de arrepentimiento por haber abandonado a su familia, con lo cual reafirmamos la situación conflictiva del personaje en el presente:

TOM. [...] A veces voy andando por una calle, ya de noche, en una ciudad extraña, antes de encontrar a alguien con quien salir, y paso por delante del escaparate iluminado de una perfumería. El escaparate está lleno de objetos de cristal, de pequeños frascos transparentes de delicados colores, como trozos de un arco iris hecho añicos. Y, de pronto, mi hermana me pone la mano en el hombro. Me vuelvo y la miro a los ojos. Oh, Laura, Laura, intenté olvidarte, pero soy más fiel de lo que creía. Saco un cigarrillo, cruzo la calle, me meto en un cine o en un bar, bebo, hablo con el primer desconocido..., ¡cualquier cosa con tal de apagar tus velas! [...] ¡Porque hoy el mundo está iluminado por el relámpago! Apaga tus velas, Laura... Adiós... (Williams, [1944] 2013, p. 113).

Eliminar las narraciones del texto transfiguraría a la obra en una historia realista con menos trascendencia que la original. Tennessee Williams toma distancia de lo meramente realista en su concepción teatral para valorizar la transformación escénica a partir de la imaginación poética. Por ello, nos resulta pertinente agregar las ideas del escritor respecto a la concepción del teatro y su función artística:

La obra puramente realista, con su genuino refrigerador y auténticos cubos de hielo; sus personajes que hablan exactamente como hablan los espectadores, corresponde al paisaje académico y tiene la misma virtud de un parecido fotográfico. En esta época todo el mundo debería saber

la poca importancia que tiene lo fotográfico en el arte; que la verdad, la vida o la realidad son algo orgánico que la imaginación poética puede representar o sugerir, en esencia, solamente a través de la transformación, cambiando por otras las formas que nada más en apariencia estaban presentes (Williams, citado por Donahue, 1966, p. 253).

Percibimos cierta distancia en las declaraciones de Williams incluidas al principio de este artículo, donde rechaza el recurso narrativo de su propia obra; en esta cita, reafirma la imaginación poética del texto y se aleja del realismo. En otras palabras, la obra sin las narraciones de Tom, sin los saltos de tiempo entre las explicaciones del protagonista en el presente y la recreación de las escenas en el pasado, tal como lo señala, podría considerarse en una propuesta “puramente realista”; ya no aparecerían interpretaciones subjetivas con frases poéticas que describen una realidad, solo veríamos los hechos sin ningún tipo de intervención o contaminación externa. Consideramos que, si bien no existen declaraciones del autor concluyentes sobre la narración, los elementos expuestos hasta aquí nos permiten aproximarnos a algún desenlace.

## 6. Conclusiones

Si nos centráramos solo en la historia principal de la obra, donde intervienen Tom, Laura, Amanda y Jim, convendríamos en un estilo realista o convencional; es decir, un drama familiar en el que culmina con un joven, Tom, yéndose de casa. ¿Qué tan grave es ver una pelea donde un miembro de la familia decide marcharse? Sin restar mérito a la situación, podríamos imaginar que, luego de unos días o meses, Tom se amista con su familia y retoma el vínculo. Empero con la presencia de Tom del presente, narrando los hechos del pasado, como público colegimos que el conflicto es aún más dramático (o quizás hasta trágico): el protagonista no volvió a vincularse con su familia, la perdió para siempre. En consecuencia, eliminar al narrador-personaje pondría en peligro la intensidad del conflicto central de *El zoo de cristal*.

Si repasamos en la tradición y revisamos el uso contemporáneo de la narración en el teatro, percibiremos en una primera mirada, que la obra de Williams condice con este antiguo recurso. No obstante, en una observación más meticulosa, apreciamos que Tom no es realmente un narrador. El genuino narrador es incompatible con el drama: el teatro dramático está subordinado al hablar de los personajes en función de un conflicto; en cambio, en la verdadera narración todo se subordina a la voz narrativa (García, 2004, pp. 517-522).

La intención final del protagonista no es narrativa, como la de un relator de noticias o un cuentacuentos; él se dirige al público, decide qué y cómo se van apreciar hechos que lo involucran directamente. Para ello, manipula el drama y nos orienta movilizándolo por un interés particular. En otras palabras, es un personaje que acciona en búsqueda de un objetivo (la redención de la culpa quizás), un protagonista que se transforma o aprende a lo largo de la historia. La actitud inicial de Tom, impetuosa y lúgubre por todo lo que tiene por revelar, va cambiando con sus textos finales cargados de cierta esperanza poética y, a la vez, de resignación.

### **Contribución del autor**

Luis Javier Guerrero Espinoza ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

### **Fuente de financiamiento**

La investigación es autofinanciada.

### **Conflictos de interés**

Ninguno.

### **Trayectoria académica**

Luis Javier Guerrero Espinoza estudia el posgrado en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

### **Referencias bibliográficas**

- Abuín González, Á. (1997). *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Alonso de Santos, José Luis (1999). *La escritura dramática*. (2.<sup>a</sup> ed.). Castalia.
- Barrientos Agostinho, C. (2013). La narración oral y el origen del teatro. *Revista del Centro Cultural COOP de Argentina*, 18, s/n
- Bay, R. (1999). Introducción de *El Zoo de Cristal* en Williams, Tennessee, [1944] 2013. *El zoo de cristal / Un tranvía llamado Deseo*. Alba.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Altea, Taurus, Alfaguara.

- Contreras Lorenzini, M.J. (2017). Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura. *De Colombia, Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(1).
- Dale, N. y Cantón, M. (2020). *El monólogo sorteá el coronavirus*. *El País*. <https://elpais.com/espana/madrid/2020-11-28/el-monologo-sortea-el-coronavirus.html>
- De la Parra, Marco Antonio (1995). *Cartas a un joven dramaturgo*. Dolmen.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro 1. Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Atuel.
- Dubatti, J. (2017). Teatro-matriz, teatro liminal: estudios de filosofía del teatro y poética comparada. Paso de Gato.
- Donahue, F. (1966). *El mundo dramático de Tennessee Williams*. Diana.
- García Barrientos, J. L. (2004). Arbor: Teatro y narratividad. *Revista General del Consejo Superior de Investigaciones Científicas sobre Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 699-700(CLXXVII), 509-524.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Paso de Gato.
- García Yebra, V. (1974). *Poética de Aristóteles*. Gredos.
- Kartun, M. (1995). El Cuentito. *Revista Argentina del Getea*, 1, pp 29-31.
- Lawson, J. H. (1976). *Teoría y técnica de la dramaturgia*. Arte y Literatura.
- Mamet, D. (1998). *Los tres usos del cuchillo*. Alba.
- Oliva Bernal, C. (2004). *La verdad del personaje teatral*. Universidad de Murcia.
- Palant, P. (1968). *Teatro. El texto dramático*. Centro Editor de América Latina.
- Piga Torres, D. (2002). *Dramaturgia. El guion cinematográfico y la obra teatral*. Universidad Ricardo Palma.
- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva*. Siglo Veintiuno Editores.
- The Dick Cavett Show (1974). Entrevista de TV a Tennessee Williams. [Video]. YouTube. [https://youtu.be/0z\\_4XFy3ISk](https://youtu.be/0z_4XFy3ISk).
- Tobias, R. B. (1999). *El guion y la trama*. Ediciones Internacionales Universitarias.
- Williams, T. (1983). *Memorias*. Bruguera.
- Williams, T. [1944] (2013). *El zoo de cristal / Un tranvía llamado Deseo*. Alba.