

HISTORIA DEL ZOO DE EDWARD ALBEE Y EL TEATRO INDEPENDIENTE ESPAÑOL



Ramón Espejo Romero
Universidad de Sevilla

Edward Albee's *The Zoo Story* (1958) opened him the way to a successful career in the theatre. It was soon staged in many countries outside America, including ours. Its first Spanish performance —Madrid, 1963— was based on William Layton's free adaptation, and so were most of its subsequent productions —among them those by the 'T.E.I.' (1971) and the Centro Dramático Nacional (1991)—, all of which relied heavily on Layton's own view of Albee's work. This paper studies major discrepancies between them, focusing as well on the reasons why *The Zoo Story* became a 'cult play' for dozens of amateur and alternative theatre groups; it also explores its role in the configuration and development of the so-called 'independent' theatre in Spain.

The Zoo Story, del norteamericano Edward Albee, escrita en 1958 y estrenada en Berlín en 1959, se presentó en Nueva York (Provincetown Playhouse) el 14 de enero de 1960 —en un programa doble junto a *Krapp's Last Tape* (1958), de Samuel Beckett—. Ha habido pocas piezas en la historia del teatro que siendo tan breves hayan acaparado tanta atención crítica. No todo lo que se ha dicho es favorable, pero incluso aquellos autores que han creído detectar errores en su construcción se han visto forzados a admitir su importancia. Con respecto a nuestro país, A. Fernández Torres ha señalado el montaje de *Historia del zoo* por el T.E.I. del año 1971 como uno de los hitos en la historia del teatro independiente español (1987, 439). No fue, sin embargo, el de 1971 el único montaje que de *The Zoo Story* se ha visto en España. Su dilatada trayectoria en nuestro país ilustra perfectamente la evolución experimentada por el teatro independiente, desde su origen en los grupos de aficionados de los años 60 hasta el todopoderoso teatro público de los 80, en el que parte de él desembocó. Dicha evolución ha corrido paralela a la historia de las diferentes versiones españolas de la pieza de Albee.

William Layton y su 'Teatro de los Jóvenes' la habían presentado, por vez primera, en el teatro Valle-Inclán de Madrid el 2 de diciembre de 1963.¹ Fue una representación única, aprovechando el día de descanso de la compañía de Conchita Montes, que ocupaba en esas fechas el Valle-Inclán con *Mary, Mary*, de Jean Kerr.² La traducción era de William Layton; la adaptación, de Miguel García Rey. Constituían el reparto Carlos Fosteric (Peter) y Juan Francisco Margallo (Jerry).³

-
- ¹ Se representó conjuntamente con *La caja de arena* (*The Sandbox*, 1960), también de Albee.
 - ² Era práctica frecuente que los grupos no profesionales aprovecharan los días de descanso de las compañías —generalmente los lunes— para presentar sus montajes.
 - ³ Juan Francisco Margallo destacaba en una entrevista en 1985 su participación en este montaje «como una de las experiencias más ricas por lo que supuso de aprendizaje» (Cabal/Alonso de Santos 1985, 90). Margallo se convirtió en uno de los profesionales más destacados del teatro independiente; fue fundador del grupo Tábano —cuya producción más significativa fue *Castañuela 70* (1970)— y de la sala madrileña El Gayo Vallecano.

El norteamericano William Layton (1913-1995) había llegado a España en octubre de 1960. A los pocos meses fundó el T.E.M. (Teatro Estudio de Madrid) junto a Betsy Berckley, Miguel Narros y José Vicente Puente. Se trataba de una escuela que pretendía difundir una disciplina sistemática para la formación del actor —inexistente hasta entonces en España—. Su base era, obviamente, el Método de Stanislavski, que Layton había aprendido de Sanford Meisner, discípulo de Lee Strasberg, el introductor del ‘Método’ en Norteamérica.⁴ El T.E.M. tuvo una brillante trayectoria, en la que destacó su versión de *Proceso a la sombra de un burro* (1961), de Friedrich Dürrenmatt, en 1966. A partir de ahí, se produjo una creciente institucionalización del grupo que culminó paradójicamente con su desaparición. Previamente, sus principales integrantes (Narros, Layton, José Carlos Plaza...) habían creado el T.E.I. (Teatro Experimental Independiente).⁵

El montaje de *The Zoo Story* por el ‘Teatro de los Jóvenes’ (dependiente del T.E.M.) tuvo una acogida desigual. Según Ricardo Domènech, la obra, pese a algunos aciertos, carecía de profundidad y resultaba fallida (1963, 60). El crítico intentaba hacer una lectura exclusivamente naturalista de la pieza, pasando por alto su dimensión simbólica; consecuentemente, no encontraba sino errores de construcción, mostrándose favorable sólo a «un diálogo afortunado en algunos momentos» (1963, 60). *The Zoo Story* tiende a provocar reacciones como la de Domènech, puesto que para valorarla en su justa medida es preciso ir más allá de su aparente realismo. Como afirman J. y J.J. Coy:

En *The Zoo Story*, lo simbólico se mezcla constantemente con lo realista. Y ante una observación exactísima, en ocasiones con exactitud de inventario, de la realidad circundante, Albee entrecruza frases incoherentes, actitudes inexpresables, situaciones enteramente anómalas e inexplicables desde un punto de vista racional. (1976, 108-9)

Pese a todas sus objeciones, Domènech consideraba el ‘Teatro de los Jóvenes’ como una «prometedora agrupación experimental» (1963, 60). En esto coincidía con Manuel Adrio, quien, sin embargo, tenía una opinión más favorable de *Historia del zoo*: «Tiene rigor intelectual. Es una pieza bien lograda en la que si bien se conjugan ingredientes de otros autores, no por eso pierde interés ni originalidad» (1963, 79).

El montaje de *Historia del zoo* del año 1963 tuvo importantes consecuencias. La principal fue la publicación del texto en el que se basó —traducción de Layton—, en el número 68 de la revista *Primer Acto* (1965). Ello permitió la divulgación de una obra que iba a convertirse en una de las más representadas por el teatro no comercial español desde 1965 hasta 1991. La traducción seguía fielmente el original, pues lo único que Layton no pudo respetar fueron dos alusiones suprimidas por el censor: el párrafo en el que Jerry afirma haber tenido relaciones homosexuales, y una breve referencia a la excitación sexual del perro de su casera —durante uno de los numerosos ataques del animal a Jerry.

Entre 1965, fecha de publicación de *Historia del zoo*, y 1971, año en que el T.E.I. produjo una nueva versión de la pieza, se han contabilizado un total de dieciséis montajes de la

⁴ La lectura que Layton hacía del ‘Método’ se encuentra recogida en su libro *¿Por qué? Trampolín del actor* (1990), publicado poco antes de su muerte.

⁵ La escisión tuvo su origen en la negativa de la dirección del T.E.M. a montar *Terror y miserias del Tercer Reich* (1935-38), de Bertold Brecht, por temor a los problemas que pudiera ocasionarles con el Régimen. Algunos decidieron abandonar el T.E.M. y fundar el T.E.I., cuyo primer espectáculo estuvo basado en la mencionada obra de Brecht.

obra por parte de distintos grupos de toda España,⁶ que, sin duda, utilizaron la traducción de Layton. Las razones por las que se convirtió en favorita de los grupos no comerciales son dos. Primeramente, Albee presentaba en ella una síntesis de muchos de los temas que preocupaban a las mentes más progresistas de los años 60: la incomunicación entre los seres humanos, la alienación del hombre en las grandes ciudades, la violencia frente al pacifismo, la auto-inmolación como forma de rechazo de unos valores impuestos. En *The Zoo Story*, un joven rebelde (Jerry) se enfrenta a un representante de la burguesía establecida (Peter); a ello sigue un intento de establecer comunicación con él, que se revela fallido; la obra culmina con la creación de un vínculo permanente entre ellos: ambos deben compartir la responsabilidad por la muerte de Jerry. La pieza, además de condensar toda una ideología y una forma de vida —Jerry puede verse como un bohemio y un marginado—, poseía una enorme fuerza dramática y un lenguaje claro y directo. Tenía, pues, lo necesario para interesar a un sector que intentaba presentar una alternativa al teatro comercial establecido y que creía que el teatro debía ser algo más que una forma de entretenimiento para el público burgués.

La segunda causa, de mayor relevancia, es de índole práctica: *The Zoo Story* es un compendio de economía argumental y escenográfica. Dos hombres se encuentran en un parque y empiezan a hablar —así puede resumirse la acción externa de la obra—. Todo lo demás viene dado por el intento de comunicación entre ellos, y se manifiesta fundamentalmente a través del diálogo. La escenografía no puede ser más simple: el banco de un parque público. No existen cambios de escenario, no se precisa utilería, el vestuario podía ser el mismo con que los actores llegaban al teatro; tan sólo hay dos personajes. Esta economía de recursos resulta crucial para entender su reiterada aparición sobre los escenarios. Los grupos que la montaban no estaban sobrados de medios y encontraron una obra fácil de escenificar, económica, de una gran densidad de contenido, y adaptada a su idiosincrasia. Ya en mayo de 1969, en la revista *Primer Acto*, se aludía a *Historia del zoo* como un clásico del «amateurismo español» (De toda España 1969, 73).

El 3 de noviembre de 1971, el T.E.I. estrenó una nueva versión de *The Zoo Story* en el Pequeño Teatro Magallanes, uno de los numerosos cafés-teatro que habían surgido en Madrid por aquella época, y que suponían una alternativa al teatro comercial, llegando a ser considerados el *off-Broadway* madrileño. En ellos se ofrecían obras de autores que generalmente no conseguían estrenar con facilidad en otro tipo de salas. Estos locales utilizaban con frecuencia —era el caso del Pequeño Teatro Magallanes— la denominación de ‘café-teatro’ como subterfugio para burlar la censura, aun sin ajustarse plenamente a esa denominación; la razón era que los censores utilizaban criterios distintos a los del teatro comercial, y obras que en éste se hubieran prohibido, en aquéllos se autorizaban. La fórmula duró poco: según García Templado, «el teatro de evasión invadió rápidamente estos espacios escénicos» (1981, 20). El café-teatro fue un eslabón entre el momento en que los grupos de cámara no tenían lugares propios para actuar —debiendo hacerlo en colegios mayores, por ejemplo—, y el surgimiento de las primeras salas independientes.⁷

⁶ A esta conclusión se llega tras un rastreo minucioso de las principales publicaciones españolas especializadas en teatro, entre ellas la revista *Primer Acto*. El gran volumen de información que comportaría una enumeración rigurosa de todos estos montajes hace inviable su inclusión aquí. En cualquier caso, dado que el alcance de los mismos fue limitado, ha parecido más pertinente centrarse únicamente en los de mayor trascendencia: los de 1963, 1971 y 1991.

⁷ La propia denominación ‘independiente’ procede de las siglas del T.E.I. (Teatro Experimental Independiente). Con ese calificativo empezaron a denominarse a todos los grupos que funcionaban al margen de los circuitos comerciales y que eran algo más que simples aficionados.

El T.E.I., desde sus inicios, había compaginado la formación de actores con la producción de espectáculos. Gracias al éxito de su montaje de *La sesión*, obra del psiquiatra Pablo Población, sus miembros consiguieron el dinero necesario para abrir el Pequeño Teatro Magallanes en 1971. En esta sala —la primera de teatro independiente que existió en Madrid—, se intercalaban los espectáculos del T.E.I. con los de otros grupos de toda España, llegando a simultanearse hasta cuatro funciones diarias diferentes.

Historia del zoo fue dirigida por William Layton, autor también de la versión. Los actores fueron José Carlos Plaza (Peter) y Antonio Llopis (Jerry). Su acogida por parte de público y crítica fue insuperable. Hubo grandes elogios, tanto para la interpretación de los actores como para la calidad del texto en que se basaba. El diario *A B C* se hacía eco de la unánime aceptación por parte de los espectadores, entre los que se contaban los dramaturgos Lauro Olmo y Antonio Buero Vallejo; el actor Paco Valladares, por ejemplo, afirmaba: «Me he quedado boquiabierto. Va a ser histórica esta noche de miércoles. Una maravilla de obra, de montaje y de interpretación, que es punto y aparte» (Arlequín 1971, s. núm.).

La obra permaneció en cartel hasta el 12 de mayo de 1972. Durante los meses de marzo y abril, el T.E.I. solía llevar la pieza a distintas ciudades, de lunes a sábado, para volver los domingos a Madrid y poder representarla allí. El día 7 de abril se presentó, en sesión doble, en el Pabellón de Uruguay, de Sevilla, en respuesta a una invitación del grupo Tabanque —que regentaba ese espacio—, y que a su vez había representado un espectáculo suyo en el Pequeño Teatro Magallanes de Madrid, propiedad del T.E.I. El intercambio de espectáculos entre grupos independientes era una práctica novedosa entonces, aunque en fecha muy posterior (1995) ha sido institucionalizada en la creación del Circuito Intersalas, que permite que compañías con local propio (como La Cuarta Pared, de Madrid, la sala Nasa, de Santiago de Compostela, o la Imperdible, de Sevilla, por citar algunos ejemplos) puedan intercambiar sus trabajos. El T.E.I. fue también el primer grupo independiente que llevó a cabo algo similar a lo que en el caso de las compañías establecidas se conoce como ‘gira’. También fue el primer ‘café-teatro’ que se convirtió en un teatro comercial más, y el primero en insertar publicidad de sus espectáculos en prensa —esto ocurría en la segunda quincena de enero de 1972—.

Historia del zoo se repuso en el Pequeño Teatro del 6 al 25 de septiembre de 1972. Fue finalmente sustituida por *Después de Prometeo* —estrenada el 26/9/1972—, espectáculo dirigido por Roy Hart y basado en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, que constituyó el primer fracaso en la trayectoria del T.E.I. La versión de *Historia del zoo* recorrió numerosos pueblos y ciudades durante los años 1973 y 1974. En 1973, Plaza y Llopis recibieron la medalla de plata de los premios ‘Valladolid’ por su interpretación.

Las razones por las que el T.E.I. había estrenado la pieza de Albee eran varias. En primer lugar, el nombre del autor norteamericano gozaba de un gran prestigio en aquel momento; hacía unos meses que el montaje de su obra *Everything in the Garden* (1966) se había retirado de los escenarios madrileños tras casi 500 representaciones y un éxito muy considerable. En segundo lugar, Layton, después de intentarlo con anterioridad sin éxito, había conseguido finalmente que la censura autorizara *Historia del zoo* para representarse de forma continuada y no en sesión única, como ocurrió en 1963. El factor de mayor peso, sin embargo, eran las oportunidades de lucimiento que la obra proporcionaba para actores formados en el ‘Método’, tal y como el propio Layton reconocía: «Existen textos adaptados al Método. Pero nuestra gran dificultad consiste precisamente en encontrarlos. La ‘Historia del zoo’ es uno de ellos» (T.E.I. 1972, 24).

William Layton y José Carlos Plaza tenían criterios diferentes en cuanto al grado de respeto que el autor de un texto merecía. Plaza confesaba: «Para nosotros, el espectáculo

que ofrecemos nunca es de Albee o Kopit, ... sino del grupo, del T.E.I. ... Yo sólo respeto al autor que esté conmigo, que esté con nosotros. Ya puede ser el autor más grande del mundo» (T.E.I. 1972, 24). Layton era, en general, más respetuoso con los originales, aunque admitía que en el caso de *Historia del zoo*, lo que se ofrecía era una adaptación (T.E.I. 1972, 22).

Las diferencias entre el original de Albee y la versión de Layton se encuentran condensadas en la sección «Notas a la puesta en escena» que precede a la traducción de *Historia del zoo*.⁸ En dicha sección, además de ofrecer la ficha técnica del estreno, Layton resume la pieza como «el encuentro fortuito» de dos hombres; tras él se asiste a una revelación «de los mundos paralelos» que los distinguen, lo cual queda patente «por texto e interpretación» (Albee 1991, 4). El énfasis en el valor significante del código interpretativo de los actores es un rasgo prominente en la doctrina de Stanislavski. También resulta característica la aproximación de Layton a la psicología de los personajes en la citada sección:

PETER: Un burgués de unos 30 a 35 años, de aspecto acomodado y aunque en apariencia sin grandes problemas, con complejos insospechados en un ser tan estable socialmente.

JERRY: Chico de unos 25 años. Marginado. No ha encontrado puesto en la estructura del sueño americano. Rebelde, simpático, en busca de su 'norte'. (Albee 1991, 4)

El acercamiento psicológico al personaje es crucial para el actor formado en el 'Método' según Stanislavski o en cualquiera de sus múltiples sucedáneos. Sin embargo, todos ellos acusan, en ocasiones, cierta tendencia hacia la creación de estereotipos. Así ha ocurrido en la descripción de Jerry; muchos de los rasgos que Layton presenta son, cuando menos, discutibles, y responden más a personajes-tipo que el cine ha difundido —es difícil no pensar en el James Dean de *Rebel without a Cause* (1955)— que al Jerry de Albee, bastante más complejo.

Usando la técnica de Raquel Merino,⁹ se descubre que el índice de adecuación entre el texto original y el texto meta es de un 93'3%, lo que parecería indicar un alto grado de fidelidad entre ambos. Sin embargo, una comparación minuciosa revela la existencia de diferencias considerables. La razón es que los cambios están concentrados en el monólogo central de la pieza, de varias páginas de extensión, pero que, según su definición de 'réplica',¹⁰ corresponde a una sola. Según esto, una traducción que hubiera suprimido un monólogo de diez páginas de extensión tendría el mismo porcentaje de fidelidad al original que otra que se hubiese limitado a suprimir una intervención de tres palabras, ya que uno y otra serían consideradas 'réplicas' al mismo nivel. Es obvio, por tanto, que la répli-

⁸ Publicada en 1991 por La Avispa. En ella, Layton incluye el texto de la versión de 1971, y advierte de los cambios realizados mediante notas a pie de página. En estos casos, facilita además una traducción exacta del párrafo original.

⁹ Propone una contabilización del número total de 'réplicas' en el original y en la versión/traducción. Comparando las cifras resultantes, se obtiene un porcentaje que define el nivel de similitud o adecuación entre ambos textos; un porcentaje cercano al 100% indicaría un alto grado de fidelidad en la traducción.

¹⁰ «...unidad estructural de la obra dramática, menor que el acto y la escena. ... La réplica viene indicada de forma clara: el nombre del personaje, acompañado de las acotaciones referidas a la réplica en cuestión, precede al discurso correspondiente, que el actor declamará» (1994, 44). Indudablemente, Merino está refiriéndose al 'parlamento', que en opinión de R. Portillo y J. Casado es «Cada una de las intervenciones habladas de un personaje en escena...» (1992, 140).

ca no constituye una unidad de estudio válida por completo, pues no siempre tiene la misma extensión ni posee la misma importancia en el conjunto del texto.

El monólogo está dividido en dos partes. En la primera, Jerry emprende el relato de sus encuentros con el perro de su patrona, el cual intentaba morderle cada vez que entraba en el edificio. Jerry intenta ser amable con él, sin conseguir que cesen los ataques. Es entonces cuando decide asesinarle con una hamburguesa envenenada. El perro no muere al morder la hamburguesa, pero cae enfermo, a raíz de lo cual deja de agredir a Jerry. En la segunda parte, Albee proporciona las claves para entender el significado de la historia que Jerry acaba de narrar, y que posee un carácter enteramente simbólico, como en seguida se verá.

Los cambios que Layton introdujo afectaban a ambas partes, aunque de forma distinta: mientras que, en su versión, la primera parte es más extensa que en el original, la segunda es mucho más breve. Layton alarga el relato de Jerry, añadiéndole numerosos detalles inexistentes en el texto de Albee; de esta forma, su primer encuentro con el perro aparece en *The Zoo Story* de la siguiente forma: «From the very beginning he'd snarl and then go for me, to get one of my legs» (1961, 30). Layton, por el contrario, alarga la acción, rodeándola de explicaciones, en general, innecesarias:

El primer día que yo entré en la pensión, el primer día... Yo había dejado la bolsa con la ropa fuera, porque la patrona había dicho que subiera al cuarto interior izquierda, que era mi habitación, para ver si me gustaba, así que abro la puerta ... y a mí, claro, lo que me interesaba era ver el ambiente de la casa y lo primero que llamó mi atención..., cuando de pronto siento en la nuca una cosa así. ¡zas!, me vuelvo y ahí estaba él, mirándome... Yo me digo, «pero Jerry, qué forma tan extraña de mirar tiene este perro» y en seguida pensé: «¡qué tontería!, es un perro que te está mirando, nada más». ... Empiezo a subir y ¡plaf!... me mordió... (Albee 1991, 24- 5)

Evidentemente, nada de lo que Layton añadió profundizaba lo más mínimo en el significado de la historia, ni aportaba nada nuevo o significativo a lo escrito por Albee.

En cambio, muchas de las ideas que Albee introduce, y que son claves para el significado global de *The Zoo Story*, desaparecieron. Así, una frase crucial como «how sometimes it's necessary to go a long distance out of the way to come back a short distance correctly» (1961, 30), que explica el sentido de toda la pieza, es vertida por: «debo decirle que esta historia no sé lo que significa pero sí quiere decir algo» (Albee 1991, 24), que no aclara absolutamente nada.

Al final del monólogo, Albee explica al espectador lo que Jerry ha aprendido con la historia, y las conclusiones que de ella pueden extraerse:

We had made many attempts at contact, and we had failed. The dog has returned to garbage and I to solitary but free passage. I have not returned. I mean to say, I have gained solitary free passage, if that much further loss can be said to be gain. I have learned that neither kindness nor cruelty by themselves, independent of each other creates any effect beyond themselves; and I have learned that the two combined, together, at the same time, are the teaching emotion. And what is gained is loss. And what has been the result: the dog and I have attained a compromise; more of a bargain, really. We neither love nor hurt because we do not try to reach each other. And, was trying to feed the dog an act of love? And, perhaps, was the dog's attempt to bite me not an act of love? If we can so misunderstand, well then, why have we invented the word love in the first place? (1961, 35-6)

Albee está reflexionando sobre las relaciones humanas y cómo en ellas el afecto suele mezclarse con la crueldad; el resultado es, con frecuencia, aislamiento e incomunica-

ción. Sin estas frases, lo anteriormente narrado no tiene sentido alguno. Parece ser que Layton no opinaba de la misma forma, y decidió resumirlo como sigue: «¿Y sabe lo que ha ocurrido? Hemos llegado a un acuerdo. Yo me pongo al lado del perro y no pasa nada, absolutamente nada y, si después de todo esto, es posible una indiferencia tan grande, ¿por qué entonces hablan de amor y todo eso?» (Albee 1991, 35-6). Estas líneas no contribuyen a aclarar el significado de lo que el espectador acaba de escuchar.

El monólogo de Jerry, a manos de Layton, perdió gran parte de su valor simbólico. El versionista se extendió innecesariamente en explicar los pormenores de la historia, y, en cambio, recortó el pasaje en el que Albee proporciona las claves para entender su significado. Con ello, un relato cuya única función es servir para reflexionar sobre un tema fundamental de la pieza, se convirtió en una mera profundización en los recuerdos y el pasado del protagonista, muy apropiada para la puesta en práctica del 'Método', que era, en definitiva, el fin último del montaje.

Dentro del 'Método' de Layton se encuadra la técnica de la improvisación. Mediante ella, el actor puede añadir al texto original fragmentos procedentes de su internalización del personaje. Layton recomendaba mesura en su aplicación, y permitía usarla sólo en casos muy justificados. Así fue como Antonio Llopis —intérprete de Jerry—, dentro de la escena en que éste relata a Peter cómo su madre le abandonó siendo niño, decidió profundizar en ese episodio. Llopis interpoló el siguiente texto, que Layton incorpora a la versión:

Así que nos quedamos solos durante un rato el viejo y yo, fue un año muy interesante porque creció la relación entre los dos. Recuerdo un día en el que yo le dije, pero viejo, ¿por qué estás así?, ¿por qué no vamos al cine, a dar un paseo? ¿Sabe qué me contestó? Luego. (Albee 1991, 17-8)

De nuevo es un intento de profundizar en la caracterización psicológica del personaje, en esta ocasión escarbando en 'su pasado', aunque ello signifique un alejamiento de lo escrito por Albee.

Todos estos cambios supusieron una adaptación del texto a presupuestos naturalistas y psicológicos, y quedan condensados en la siguiente afirmación colectiva del T.E.I.: «No creemos en las ideas como tales. Se pueden utilizar. Nosotros queremos llegar a través del sentimiento del actor» (Pequeño Teatro 1971, s. núm.). Efectivamente, su *Historia del zoo* es menos reflexiva que la de Albee, más emocional. Responde a una profundización psicológica en los personajes y no a una estructura de ideas y significados. Como afirma Moisés Pérez Coterillo: «Este es un estudio denso de los dos personajes, una investigación, camino del subconsciente y del psicoanálisis, para evidenciar sentimientos sobre los que cabalga un diálogo brutal entre dos personajes enfrentados» (1972, 35). Pérez Coterillo profundiza en ello y alude al 'Método' y a sus enseñanzas:

El actor no entrega en escena unos presupuestos verbales sino sus propios sentimientos, y el trabajo de dirección incluye como componente básico y esencial descubrir el por qué de las motivaciones del personaje, del grupo o de los acontecimientos y hacerlos vivir en las propias experiencias vitales de los actores. (1972, 35)

Así pues, una lectura naturalista de la pieza anuló parte de su significación, exagerando su lado más dramático. Como observaba Adolfo Prego:

Nunca esta 'Historia' había sido representada con tan verdadero dramatismo ... Los dos personajes supieron desvelar las líneas maestras de sus ocultas biografías, y explicar así el drama que estalla entre dos hombres que no se conocían y que por pura casualidad coincidieron un día en un banco público del parque. (1971, 71)

Los integrantes del T.E.I. presentaron únicamente el drama de dos personajes enfrentados, presente en el original de Albee, aunque sólo como excusa para introducir un conjunto de reflexiones sobre la existencia humana.

Contrariamente a lo que Layton pensaba, *The Zoo Story* no es una obra plenamente adaptada al 'Método', tal y como revelan los párrafos que debieron omitirse o alterarse para representarla de forma ajustada a él. No lo es, porque su significado va más allá del enfrentamiento entre Peter y Jerry, de la mera confrontación de dos psicologías. Son dos visiones del mundo y dos formas de encarar la realidad. La rebelión de Jerry tiene connotaciones expresionistas, y su final condensa las doctrinas del existencialismo. Nora, la protagonista de *Casa de muñecas* (1879), de Ibsen, posee plena autonomía como personaje, pese a que el autor haya querido representar una serie de ideas a través de ella; en cambio, los conceptos abstractos que Peter y Jerry simbolizan son casi más prominentes que su valor como seres reales: ambos personajes están articulados como la concreción dialéctica de las ideas que Albee utilizó para su génesis. El tratamiento naturalista constituye sólo la punta de un iceberg, pero la versión del T.E.I. no contribuyó a desvelar la parte sumergida.

La reincidencia de *The Zoo Story* en montajes de grupos independientes fue menor en la década de 1970 que en la anterior, probablemente debido a que el T.E.I. presentó el suyo en numerosas ciudades: se han contabilizado un total de seis (véase nota 6). Durante la década de 1980, esta cifra aumentó hasta nueve, incluyendo dos versiones en gallego y una en catalán. En la década de los noventa hay un descenso drástico hasta tres, a causa, esta vez, de la influyente versión del Centro Dramático Nacional en 1991, representada en los principales teatros del país. El caso más singular durante los 90 fue un montaje basado en una traducción al bable —de Carlos Rubiera—, que el grupo Telón de Fondo presentó en el teatro Jovellanos de Gijón en octubre de 1991.

La versión de *The Zoo Story* con mayor repercusión —tras la del T.E.I.— fue la ya mencionada del Centro Dramático Nacional. Una de las razones del surgimiento de los grupos independientes en España fue la necesidad de plantear una oposición a la falta de libertad creativa durante el franquismo. Sin embargo, tras la llegada de la democracia en 1975, muchos de esos grupos perdieron su razón de ser. Algunos adoptaron la misma estructura que el teatro comercial, aunque manteniendo una línea creativa diferenciada: es el caso de colectivos como Els Joglars. Otros desaparecieron, y sus miembros quedaron integrados en las estructuras del teatro público que, aunque existentes durante la dictadura, había tenido siempre una función restringida. Fue durante los gobiernos de UCD y, especialmente, del PSOE, cuando el teatro público adquirió una importancia de la que nunca antes había gozado. Las prácticas teatrales, los profesionales, las opciones estéticas, los autores e incluso las obras que habían marcado la evolución del teatro independiente, constituyeron el germen del teatro público español, que tomó su relevo. Resulta lógico, pues, encontrar una de las obras más influyentes de aquel teatro independiente de los años 60 y 70 —*Historia del zoo*— montada por el Centro Dramático Nacional, que, junto con la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas constituían el máximo triunvirato teatral dentro de la Administración Central del Estado.

Historia del zoo se estrenó en el teatro María Guerrero de Madrid el 27 de diciembre de 1991, traducida, versionada y dirigida, obviamente, por William Layton; fue interpretada por Chema Muñoz (Peter) y José Pedro Carrión (Jerry), dos de los numerosos actores formados en el 'Método' Layton.¹¹ El Centro Dramático Nacional estaba entonces

¹¹ Carrión fue, durante los años 80 y primeros 90, el actor favorito de Miguel Narros y José Carlos Plaza —ambos discípulos de Layton. Fue el Fool en *El rey Lear*, y Puck en *El sueño de una noche de verano*, ambas de Narros; con Plaza fue Hamlet en *Hamlet*, y Shylock en *El mercader de Venecia*.

dirigido por otro alumno aventajado de Layton: José Carlos Plaza; de esta forma, todo quedaba 'en familia'. Layton y Plaza, tras el desmembramiento del T.E.I. en 1977, habían participado en la creación del T.E.C. (Teatro Estable Castellano); desaparecido este último, Layton abrió en 1985 el Laboratorio Teatral William Layton, que, hasta su fallecimiento en 1995, resultó ser una de las escuelas de actores más importantes de España.¹² Este montaje de *Historia del zoo* constituyó, según Jerónimo López Mozo, «un justo homenaje del director del Centro Dramático Nacional, José Carlos Plaza, a William Layton, su maestro y maestro de buena parte de los directores y actores que significan algo en la escena española» (1992, 27).

La puesta en escena era de una simplicidad extrema: el fondo en negro y un escenario desnudo y vacío, salvo por el banco de madera en el que Peter está sentado; la iluminación era muy tenue, contribuyendo a crear un efecto general de austeridad. Los únicos objetos que se usaban eran la navaja que Jerry extrae hacia el final de la representación, y el libro que Peter hojea al inicio y que, en esta ocasión, era *The Bonfire of the Vanities*, de Tom Wolfe.¹³ Al igual que Sherman McCoy, Peter debía abandonar sus altivas posiciones iniciales e implicarse en el mundo que Jerry representa, y cuya existencia hasta entonces había conseguido ignorar.

Historia del zoo compartió el escenario del María Guerrero con las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán.¹⁴ Permaneció en cartel hasta el 28 de febrero de 1992, fecha en la que abandonó Madrid para emprender una gira durante el resto del año 1992 por distintas capitales. Había alcanzado alrededor de treinta representaciones, un número nada espectacular si se lo compara con la versión del T.E.I. de 1971. La escena española había evolucionado considerablemente desde esa fecha, y lo que antes había sido novedoso e impactante, en la década de los noventa lo era menos. Ello, unido a que se trataba en rigor de la reposición de una obra montada en España por decenas de grupos, determinó una acogida discreta por parte del público.

Los críticos, en cambio, la recibieron con entusiasmo, insistiendo en la enorme vigencia de un texto que, pese a datar de 1958, no había perdido un ápice de actualidad. Jerónimo López Mozo iba aún más lejos, al afirmar que «la pieza tiene hoy más vigencia que cuando fue estrenada hace ya más de treinta años» (1992, 27). Juan Abeleira lo confirmaba: «El tema central de 'Historia del zoo' ... —y no es una frase al uso—, está más vigente que nunca» (1992, 34). Y el propio Layton precisaba aún más: «El mundo de hoy es mucho peor que el que indujo a Albee a escribir esta obra ... Peter ha cambiado mucho. Los Jerrys no cambian nunca.» (Piña 1991, 21) Este comentario de Layton proporciona, además, la clave para entender las diferencias entre esta versión suya y las anteriores. El Peter de 1991 era más desgarrado e inseguro; en palabras de Alberto de la Hera: «resulta en el fondo no un conformista satisfecho, sino un desequilibrado oculto; alguien

¹² Para más información sobre su funcionamiento, véase el artículo de Juan Abeleira, donde el autor, además, se lamentaba de que la llegada de Plaza al Centro Dramático Nacional no hubiera proporcionado empleo a todos y cada uno de los alumnos de Layton y su escuela (1991, 24). Es una prueba más del nepotismo y amiguismo que, como es sabido, ha caracterizado tradicionalmente a la escena española.

¹³ El autor elegido en la versión del T.E.I. de 1971 había sido Alejo Carpentier. Probablemente se trataba de su novela *El acoso* (1957), por la idoneidad del título para describir la situación a la que Jerry somete a Peter. Carpentier es un autor asociado a la izquierda radical cubana, y gozaba por ello de indiscutible simpatía entre la juventud más 'progresista' de los años 60.

¹⁴ *Historia del zoo* se representaba los lunes, martes y viernes.

roto interiormente por su intento de vivir de acuerdo con las condiciones que marca la sociedad actual» (1992, 48). Ya no se trataba del Peter pasivo, incólume ante los intentos de comunicación de su antagonista sobre el escenario: se había convertido en otro Jerry, sólo que mucho más cobarde, e incluso patético. Como observaba José Pedro Carrión: «El 'Peter' de hoy es todavía un ser más grotesco» (Pascual 1991, 45).

Las interpretaciones de ambos actores recibieron generales elogios. Lorenzo López Sancho afirmaba que la de Carrión era «una de las creaciones de carácter más rigurosas del teatro actual» (1991, 104); en cuanto a Chema Muñoz, destacaba su capacidad de escuchar: «Muñoz escucha activamente, contesta sin palabras» (1991, 104). Tan sólo Juan Abeleira ponía objeciones al actor que encarnaba a Jerry, reprochándole que « en escena parece naufragar 'fuera' de Jerry, como analizándose a sí mismo» (1992, 35). Ello podría ser consecuencia de una excesiva internalización del personaje, resultado de la aplicación minuciosa del 'Método'. El actor, a base de analizar insistentemente las motivaciones de su personaje, había llegado a crear una cierta barrera que, en vez de permitirle acceder a él, lo había alejado, propiciando de esa forma un relativo distanciamiento crítico.

Layton planteó un ritmo sereno para la acción, de tal forma que una obra que puede representarse en escasos cuarenta y cinco minutos, llegó a tener una duración de casi hora y media. Pretendía con ello extraerle todo el jugo al suculento diálogo de Albee. Como apuntaba Jerónimo López Mozo: «Una mayor morosidad en la acción permite introducir matices nuevos, pequeños detalles que otorgan carta de originalidad a este montaje» (1992, 27). Además, mediante ese ritmo pausado se garantizaba que el espectáculo tuviera una duración convencional.¹⁵

Tal y como ocurría con la versión del T.E.I. —de hecho, el texto en que se basaba era el mismo—, el montaje del Centro Dramático Nacional acusaba cierta tendencia a potenciar el naturalismo de la acción, en detrimento de su dimensión simbólica. Javier Villán alertó de ello:

William Layton ha atenuado un cierto simbolismo sacrificial y religioso que, me parece recordar, está presente en la obra original de Albee. La exclamación de Jerry (José Pedro Carrión) '¡así sea!' mientras se arroja voluntariamente contra la navaja que esgrime Peter, suena al bíblico '¡hágase tu voluntad!' del Cristo ante el calvario. Incluso me parece recordar cierta evocación de la simbología de la cruz en la escena final de Edward Albee que William Layton suprime. (1991, 51)

Efectivamente, numerosos críticos han visto en Jerry una trasposición de la figura de Cristo; éste redimía con su muerte a toda la humanidad, mientras que Jerry acepta voluntariamente su sacrificio para garantizar la salvación de Peter. Esta interpretación entraría de lleno en una lectura simbolista de la pieza, difícil de percibir en una versión tan marcadamente dramática y realista como la de Layton.

Historia del zoo ocupó un lugar destacado en la consolidación del teatro independiente español. Sin embargo, la obra que siempre se ha visto en España no respondía estrictamente a los designios de su autor, que la había concebido como una alegoría. Enrique Centeno se refería a la época en que *The Zoo Story* llegó a nuestro país como «aquellos años de censura y permanente búsqueda de un teatro naturalista fuera de la tradición española»

¹⁵ Uno de los mayores problemas de *The Zoo Story* a lo largo de su historia ha sido su brevedad. Al espectador, acostumbrado a pagar una entrada por representaciones de hora y media a dos horas (por término medio), no le agradaba tener que abonar la misma cantidad por un espectáculo tan breve.

(1991, 26). Y quizás ello explica la excelente acogida de la pieza a lo largo de su trayectoria: se ajustaba a modelos reconocibles para el espectador gracias a que en sus distintas versiones había visto reducida su complejidad. Una lectura más intelectual y reflexiva no hubiera, sin duda, tenido un impacto tan considerable, puesto que el espectador no la hubiera percibido de un modo tan próximo. Los pedestales no son acertados para quienes creen en la función social del teatro.

El teatro independiente español tuvo su origen en los grupos de aficionados (muchos de ellos universitarios), que proliferaron a finales de la década de los 50 y en los 60; *The Zoo Story* fue montada por muchos de ellos. Cuando a finales de los 60 fueron surgiendo los primeros grupos de teatro independiente, uno de los más importantes, el T.E.I., volvió a poner en escena el texto de Albee. Finalmente, a finales de los 70, muchos de los profesionales que habían formado parte de ese teatro, fueron los artífices de la eclosión del teatro público; el Centro Dramático Nacional, una de sus ramas más importantes, también decidió rescatar la pieza de Edward Albee. *The Zoo Story*, pues, ha estado presente en cada una de las fases que ha atravesado el teatro independiente en España. Su contribución a él ha sido decisiva, tal y como muchos profesionales han reconocido. Edward Albee ha producido obras de mayor envergadura pero, sin duda, ninguna que haya supuesto un impacto tan considerable en la conciencia colectiva de un amplio sector de la escena española.

OBRAS CITADAS

- Abeleira, Juan 1991. El peso de la coherencia. *Público* 83 (Marzo/Abril): 24.
 —1992. La soledad frente al espejo. *Público* 89 (Marzo/Abril): 34.
- Adrio, Manuel 1963. 'Historia del zoo' y 'La caja de arena' en teatro de cámara. *A B C* 3 Diciembre: 79.
- Albee, Edward 1961 (1960). *The Zoo Story. The American Dream*. New York: Signet.
 —1965 (1960). *Historia del zoo*. Trad. William Layton. *Primer Acto* 68: 34-47.
 —1991 (1960). *Historia del zoo*. Trad. William Layton. Madrid: La Avispa.
- Arlequín 1971. T.E.I.: convocatoria a los cabales. *A B C* 6 Noviembre: s. núm.
- Cabal, Fermín / Alonso de Santos, José Luis 1985. *Teatro español de los 80*. Madrid: Fundamentos.
- Centeno, Enrique 1991. Una visita al viejo zoo. *Diario 16* 19 Febrero: 26.
- Coy, Javier y Juan José 1976. *La anarquía y el orden*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- De la Hera, Alberto 1992. Un espectáculo serio. *Ya* 7 Enero: 48.
- De toda España. País Vasco 1969. *Primer Acto* 108 (Mayo): 73.
- Domènech, Ricardo 1963. 'La caja de arena' e 'Historia del zoo', de Edward Albee. *Primer Acto* 48 (Diciembre): 60.
- Fernández Torres, Alberto 1987. *Documentos sobre el teatro independiente español*. Madrid: INAEM.
- García Templado, José 1981. *La literatura de postguerra: el teatro*. Madrid: Cincel.
- Layton, William 1990. *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos.
- López Mozo, Jerónimo 1992. 'Historia del zoo'. Plena vigencia. *Reseña* 225 (Febrero): 27.

- López Sancho, Lorenzo 1991. William Layton y su gran versión del Albee de 'Historia del zoo'. *A B C* 29 Diciembre: 104.
- Merino, Raquel 1994. *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1994*. León: U. de León.
- Pascual, Itziar 1991. El drama de la soledad, según Albee. *Mundo* 26 Diciembre: 51.
- Pequeño Teatro (T.E.I.), vital laboratorio escénico 1971. *ABC* 12 Noviembre: s. núm.
- Pérez Coterillo, Moisés 1972. 'Historia del zoo', por el T.E.I. *Primer acto* 142 (Marzo): 35.
- Piña, Begoña 1991. William Layton: 'El mundo de hoy es mucho peor que el que inspiró a Albee al escribir esta obra'. *Diario 16* 27 Diciembre: 21.
- Portillo, Rafael / Casado, Jesús 1992. *Abecedario del teatro*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.
- Prego, Adolfo 1971. 'Historia del zoo', de Albee, en el Pequeño Teatro. *A B C* 9 Noviembre: 71.
- T.E.I. Historia y método 1972. *Primer Acto* 142 (Marzo): 10-39.
- Villán, Javier 1991. Sombría expiación. *Mundo* 28 Diciembre: 51.

