



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES**  
**LICENCIATURA EN ARTES TEATRALES**



**T E S I S**

Vigencia de la obra dramática *Un tranvía llamado Deseo*  
de Tennessee Williams dentro del contexto del Siglo XXI

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**  
**LICENCIADO EN ARTES TEATRALES**

**PRESENTA:**

**PEDRO FARITT GUTIÉRREZ ALVAREZ**

**DIRECTOR DE TESIS:**

**MTRA. EN HUM. BLANCA LILIA HERNÁNDEZ REYES**

Toluca, Estado de México, 2019.



**VIGENCIA DE LA OBRA DRAMÁTICA *UN TRANVÍA LLAMADO DESEO*  
DE TENNESSEE WILLIAMS DENTRO DEL CONTEXTO DEL SIGLO XXI**

*Oh, baby, never, ever forget how magical life can be, or is about to be.*

*Open your eyes, open your heart. Things are coming.*

—Tennessee Williams

### *Gracias infinitas:*

*a mis padres*, por todo su apoyo y cariño, y por ser mi mayor ejemplo de esfuerzo, dedicación, responsabilidad y rectitud... todos mis logros están enteramente dedicados a ustedes.

*a mi hermano*, por su invaluable amor y su apoyo absoluto.

*a Roberto Moreno Chimal*, porque su paciente e incondicional ayuda constituyen un pilar fundamental de este proyecto... gracias, de todo corazón, por todo el material facilitado, por la motivación y la inspiración. 30052015

*a la Mtra. Blanca Lilia Hernández Reyes*, por su genuino compromiso como asesora de este proyecto, por su confianza, su entusiasta guía y su gran disposición.

*a mis queridos 'Rugrats' (Generación 2009-2014)*, por haber sido los mejores compañeros de viaje.

*a mis maestros*, por todo el conocimiento transmitido y por inculcarme el amor y respeto al teatro y a mi hermosa profesión.

## ÍNDICE

	Pág.
<b>Introducción</b> .....	vi
<b>Capítulo 1. El esplendor del realismo en el Teatro Norteamericano</b> .....	1
<b>Capítulo 2. La figura de Tennessee Williams en la escena norteamericana</b> .....	23
<b>2.1. El universo desolador de Williams: temática y estilo</b> .....	29
<b>Capítulo 3. Desmenuzando <i>Un tranvía llamado Deseo</i>: análisis del texto dramático</b> .....	
<b>3.1. Génesis de la obra</b> .....	49
<b>3.2. Argumento y estructura</b> .....	55
<b>3.3. Espacio y tiempo</b> .....	63
<b>3.4. Personajes</b> .....	65
<b>3.5. Tema e interpretación</b> .....	73
<b>3.6. Género</b> .....	81
<b>Capítulo 4. La vigencia <i>del Tranvía</i> dentro del contexto del reciente Siglo XXI</b> .....	
<b>4.1. <i>El Tranvía</i>: un clásico del teatro universal</b> .....	85
<b>4.2. Las circunstancias de la realidad actual que dan vigencia a la tragedia de Blanche DuBois</b> .....	90
<b>4.3. <i>Todo sobre mi madre</i> y <i>Jazmín azul</i>:</b> dos relecturas contemporáneas de <i>Un tranvía llamado Deseo</i> .....	104
<b>4.3.1. <i>Todo sobre mi madre</i></b> .....	104
<b>4.3.2. <i>Jazmín azul</i></b> .....	109
<b>Conclusiones</b> .....	115
<b>Fuentes consultadas</b>	
Bibliografía.....	119
Mesografía.....	123
Material audiovisual .....	124

## INTRODUCCIÓN

En su ensayo *Regarding 'Streetcar' (A propósito de 'Un tranvía')* —escrito a propósito de la reedición de *Un tranvía llamado Deseo* en 2004—, Arthur Miller comparte cuál fue su experiencia al haber visto por primera vez representado *Un tranvía; su primer Tranvía*, como él mismo lo expresa. El director del montaje, Elia Kazan, quien meses antes había dirigido su obra *Todos eran mis hijos* (1947), le había invitado a una función especial previa al gran estreno mundial en Nueva York. Reconocía a su dramaturgo: Tennessee Williams, porque un año antes había quedado cautivado por su primer logro en Broadway: *El zoológico de cristal*, y porque además, como buenos contemporáneos, había oído resonar su nombre en distintos concursos de dramaturgia, siendo consciente de su larga lucha —paralela a la suya— por alcanzar los grandes escenarios norteamericanos. Miller declara que tardó *sólo unos minutos en darse cuenta de que, en el seno del teatro, aquel texto y aquella puesta en escena habían abierto las puertas a otro mundo teatral*. No se había equivocado; pudo confirmar su premonición una vez que la obra fue estrenada con gran éxito en diciembre de 1947. El gran revuelo que había suscitado se debía cien por ciento a su genialidad, a un estilo crudo y poético jamás visto en el teatro norteamericano, y que para la época resultaba verdaderamente innovador y arriesgado. De acuerdo con Miller: *en una palabra, esta obra consiguió dar la impresión de que el escenario puede expresar cualquier cosa y todas las cosas y hacerlo de manera hermosa*. Afirmo, sin embargo, que después de esta producción nunca volvió a ver, dentro del ámbito teatral, la obra representada con la profundidad y dignidad que amerita (él consideraba que *Un tranvía* es una especie de tributo a la inteligencia y vitalidad espiritual del espectador). Su grandeza radicaba en que entre el vaho de su esencia lírica lograba camuflarse una poderosa denuncia social (muy significativa para aquella época): *la fatalidad del individuo herido frente a las injusticias de una sociedad brutal*, que en algún momento posterior algunos incautos se permitieron diluir. *Medio siglo después la obra no ha salido precisamente bien parada*, asegura Miller. Sin duda, ello debe estar vinculado a la mitificación que trajo consigo la soberbiamente bien lograda versión cinematográfica de 1951 —implícitas, por supuesto, las memorables interpretaciones de Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter y Karl Malden—, dirigida por el propio Kazan. La fascinación que suscitó esta colosal producción tristemente se centró más en la forma que

en el contenido; algo nada extraño dentro de la glamurosa y superficial industria hollywoodense. Dicho filme se ha llegado a sugerir como la escenificación definitiva y absoluta de la obra, al grado de concebir como arquetipos las interpretaciones de los roles principales, la dirección de Kazan y la ambientación dentro de la película. A través del tiempo, ello sólo ha contribuido a la frivolidad de la obra y a que su grandiosidad se vea encapsulada al recuerdo de una producción del *Hollywood clásico*. Casi a modo de recriminación, dentro de su ensayo, que para cuando fue escrito habían pasado ya alrededor de sesenta años desde el alumbramiento de la obra maestra de Tennessee Williams, Miller sostenía que *sus personajes se habían convertido en figuras de piedra con ojos en mármol*, y advertía que olvidar que *Un tranvía* es un grito de dolor, es básicamente olvidarse de la obra misma.

La indiferencia es un veneno mortal para todo texto literario. La única forma en que éste puede mantener su luz es significando algo para su lector. Dada la oscuridad que en términos humanitarios acompaña a nuestra era, resulta fundamental tener presente y no dejar desvanecer el discurso de *Un tranvía llamado Deseo*. A través de esta obra Williams nos pide que *en esta oscura marcha hacia lo que sea, hacia lo que nos aproximemos, no nos quedemos atrás junto a las bestias*; y que, por el contrario, *acrecentemos y nos aferremos a los sentimientos más tiernos que ha visto nacer la humanidad, enarbolándolos como nuestra bandera*.

Considerando que la sentencia de Arthur Miller respecto a la petrificación de los personajes de *Un tranvía llamado Deseo* puede augurar el arrinconamiento de la obra, el presente escrito tiene como finalidad rescatar su esencia y defender su genialidad y trascendencia, a partir de la demostración de su vigencia dentro del contexto del mundo actual. Así pues, sin dudar en que lo que alguna vez le consagró como una obra maestra, es justamente lo que hoy en día mantiene su valía, para tal fin se determinó como paso indispensable el estudio de la corriente teatral realista norteamericana —que, por supuesto, definió el estilo particular de Tennessee Williams—, así como el análisis general de la poética del dramaturgo y un examen todavía más profundo de la obra teatral en cuestión. Esto con la

intención de dibujar el panorama completo que envuelve a este texto dramático, para así lograr un argumento sólido de su vigencia dentro del Siglo XXI.

Para una óptima comprensión del tema en cuestión, se optó por partir de lo general, es decir, de situar los antecedentes elementales, para finalmente poder culminar con el desarrollo del propósito central de este escrito. Así pues, se establece una división de cuatro grandes capítulos, cada uno con sus subsecuentes apartados, a fin de atender con minucia toda la información indispensable para lograr aterrizar este proyecto.

En el primer capítulo se ahonda en el contexto histórico, social y cultural que determinó y vio nacer la estrella de Tennessee Williams; funge como un preámbulo para entender las intenciones de su quehacer dramático. En él se explica cómo la corriente realista definió la identidad del movimiento teatral norteamericano, adaptándose a las necesidades de expresión de sus artistas, en relación con las circunstancias históricas que abrazaban su contexto y la mentalidad que cimentaba la dinámica de vida de su país.

El segundo capítulo se centra en estudiar la poética de Tennessee Williams, es decir, todos los elementos que componen su peculiar estilo. Ya que para ahondar en su labor creativa resulta importante conocerle también de cerca, se abarca un repaso general de su biografía y de su trayectoria profesional. En términos generales, la intención de este apartado es indagar en las motivaciones artísticas que dan vida a su dramaturgia, en los estímulos e inquietudes que determinan sus temas, atmósferas y la constitución del carácter de sus personajes.

El tercer apartado está dedicado al análisis minucioso de *Un tranvía llamado Deseo*: el paso crucial para lograr vincular la temática del texto dramático con la realidad del mundo actual. Así pues, tras abordar un breve repaso de cómo fue concebida la obra y cuál fue su recepción una vez que se estrenó, se prosigue a analizar su argumento y estructura, el espacio y el tiempo en que se desarrolla, los personajes principales que dan vida al discurso, y así también su tema, interpretación y género.



El cuarto y último capítulo representa la parte medular del presente escrito. En él se expone por qué *Un tranvía llamado Deseo* puede considerarse un clásico del teatro universal, y se argumenta su vigencia a partir de la asociación de su temática con circunstancias de la realidad actual que permiten demostrar la validez de su discurso dentro del contexto de este siglo. De igual modo, como evidencia del potencial que aún en nuestros días mantiene el texto dramático estudiado, se exponen dos productos fílmicos que comparten la cualidad de fungir como relecturas contemporáneas del mismo: *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar y *Jazmín azul* (2013) de Woody Allen.

## CAPÍTULO 1

### EL ESPLENDOR DEL REALISMO EN EL TEATRO NORTEAMERICANO

El teatro, abrazado como un medio elemental de expresión, a lo largo de la historia ha fungido como reflejo del ser humano insertado en múltiples contextos. Quedan en él documentadas las ideas, los conflictos y la evolución social del hombre a través del tiempo; evidenciando, en innumerables casos, su inmensa capacidad de universalidad y atemporalidad; posible de apreciar, por ejemplo, en la infinita revalorización de personajes como Edipo, Macbeth, o por dar un modelo positivo de esta índole, el Príncipe Constante; mismos que, a la fecha, nos siguen recalcando aspectos que por naturaleza le son inherentes a nuestra especie.

Ya sea a través del papel o la verdad viva de la representación, el teatro ha sido y seguirá siendo el portavoz más importante de la condición humana, un aliado y confidente en quien siempre podremos descansar nuestras más profundas inquietudes.

En virtud de lo anterior, no es sorpresa que la corriente realista tuviera su apogeo en el teatro de los Estados Unidos, justo mientras el país atravesaba por una serie de transiciones que consecuentemente fueron modificando su dinámica social y filosófica, inclinando al artista norteamericano a transformarse y encontrar una nueva forma de dar voz a su mudable entorno.

Para comprender cuál es el papel del realismo dentro del teatro norteamericano, resulta pertinente, antes, tratar de manera general las bases de esta corriente. Para ello, en primera instancia, y para abordar de manera global el término, se hará uso de la definición que Patrice Pavis (1998) hace de *realismo*, ahondando en él meramente como corriente artística:

El realismo es una corriente estética cuya emergencia se sitúa históricamente entre 1830 y 1880. También es una técnica apta para traducir objetivamente la realidad psicológica y social del hombre.

La palabra *realismo* aparece en 1826 en el *Mercure français* para reagrupar las estéticas que se oponen al clasicismo, al romanticismo y al arte por el arte defendiendo una imitación fiel de la «naturaleza». En pintura, Courbet reúne

algunas de sus telas en una sala titulada «Del Realismo». En literatura francesa, el movimiento realista engloba a una serie de novelistas preocupados por ofrecer una pintura precisa de la sociedad, como Stendhal, Balzac, Champfleury, Dumas o los Goncourt. En todas las artes empieza a esbozarse un retrato del hombre o de la sociedad, la representación realista intenta dar una imagen que considera adecuada a su objeto, sin idealizar, interpretar personal o incompletamente lo real. El arte realista presenta signos icónicos de la realidad en la cual se inspira. (1998: 380- 381)

Recapitulando, el objetivo de esta corriente radica en representar fielmente y de forma objetiva la realidad, busca el equilibrio entre la razón y la emoción, dando énfasis en la responsabilidad de sí mismo y las decisiones que el individuo toma.

De forma complementaria es prudente añadir que “el nacimiento de este movimiento está ligado al acenso y afianzamiento de la burguesía y la nueva sociedad urbana europea, originada como consecuencia del desarrollo de la Revolución Industrial” (*Realismo literario*, s.f.); un dato que cobra mucho sentido si tomamos en cuenta el esplendor que Estados Unidos atravesaba para cuando el realismo vive su auge dentro del arte dramático.

Ahora bien, enfocándonos en nuestro objeto de estudio, en el teatro el realismo viene a modificar tanto la parte dramática como el espacio escénico y la forma de representación. “Introduce un lenguaje cotidiano y familiar: sus personajes no sólo hablan en forma coloquial, sino que poseen una psicología de seres comunes y corrientes, asemejándose tanto como es posible al comportamiento de la gente real, para así lograr en el espectador el efecto de que la acción en desarrollo podría acontecer en la vida misma” (Muñoz, 2010).

“Dramáticamente las obras tienen dos retos importantes: uno, alcanzar la elevación de espíritu y expresión; y el otro, lograr el efecto dramático [la catarsis] sin perder la sensación de naturalidad [la sensación de una realidad verídica]” (Muñoz, 2010); es decir, ya no se apuesta por el *patetismo*<sup>1</sup> o la exaltación desmedida —que se aleja de la realidad objetiva— propia del romanticismo<sup>2</sup>, sino por un resultado de causa-efecto basado en la

---

<sup>1</sup> Que exalta los sentimientos en una forma intensa, apasionada y, hasta cierto punto, desmedida, especialmente cuando se trata de la tristeza o el dolor.

<sup>2</sup> Movimiento que persigue librarse de las ideas racionales procedentes de La Ilustración. Precede al realismo. Tiene sus inicios en 1830, en un contexto de industrialización y conquista económica. Antepone el sentimiento sobre la razón; sus temas giran en torno a la apreciación de la naturaleza y a una inclinación por lo exótico y las hazañas heroicas. Dos motores impulsan al artista romántico: el individualismo y el nacionalismo.

complejidad del comportamiento humano —lo cual posibilita el efecto deseado de veracidad—. Un dato importante a resaltar en el ámbito de la literatura dramática es el surgimiento del género de la *pieza*<sup>3</sup>, cuya esencia siempre estará ligada al lenguaje realista. Entre los dramaturgos más importantes de este periodo destacan Henrik Ibsen, August Strindberg, Antón Chéjov, Máximo Gorki, Oscar Wilde, George Bernard Shaw, entre otros.

En lo escénico destaca la estructura de *medio cajón*, que “consistía en la definición del escenario por medio de bastidores<sup>4</sup> perpendiculares a la *boca-escena*<sup>5</sup>, cubiertos por un techo falso, para simular una habitación a la que se le hubiera quitado la pared frontal” (Pariente, 1988: 24). Complementado con escenografía y vestuarios fieles a la realidad, esto creaba una atmósfera de intimidad con la sensación de estar presenciado un acontecimiento real (Muñoz, 2010).

En cuanto a la representación, el realismo se consolida como parteaguas de un nuevo estilo de interpretación. Las dos figuras trascendentales que contribuyeron a ello fueron Antoine y Stanislavski. Antoine fue el fundador del *Teatro Libre*<sup>6</sup>, a él se le considera el gran pionero en la innovación del modo interpretativo, pues aspiró a una representación en la que “los actores hablaran y se movieran como seres humanos reales, eliminando algunas convenciones estereotipadas como la [*gran*] norma de no dar la espalda al público” (Muñoz, 2010). Por otro lado, Stanislavski fundamentó todo un método actoral que busca “captar y representar lo que [él mismo] describía como ‘verdad interior, la verdad del sentimiento y de la experiencia’” (Macgowan, 2004: 276), ahondando, por supuesto, en el análisis psicológico y la profundidad del carácter. El trabajo del actor, según lo promulga el pedagogo teatral ruso, consistirá en que la interpretación “resulte natural, en la medida de lo posible, difuminando los efectos literarios y retóricos al enfatizar [la] espontaneidad y [la] psicología

---

<sup>3</sup> Usando la definición de Claudia Cecilia Alatorre (1986), en términos generales “la pieza es un género que contiene muy poca acción, su anécdota va a mostrar un conflicto cotidiano que, a pesar de ser mínimo y frecuente, el personaje extrae de él conclusiones importantes que transformarán su vida” (1986: 52-53). Las referencias más importantes de este género son las piezas de Antón Chéjov, entre las que destacan *El jardín de los cerezos*, *El tío Vania* y *La gaviota*, por mencionar algunas.

<sup>4</sup> Superficies de madera o de tela sujeta a marcos de madera o de hierro que hacen las veces de “paredes” en el escenario.

<sup>5</sup> Parte de un teatro (sobre todo en el teatro a la italiana) que separa el escenario de la sala de butacas y delimita la altura y el ancho de la embocadura.

<sup>6</sup> El *Teatro Libre*, fundado por André Antoine en Francia, “era una sala pequeña en la que se estrenaban obras de nuevos autores”. *Un verdadero escaparate del realismo* —como lo refieren Macgowan y Melnitz (2004)— que “fundó el modelo de teatro experimental que luego se seguiría en el resto de Europa y en Estados Unidos” (Muñoz, 2010).

[del personaje]” (Pavis, 1998: 381). Dichas nociones interpretativas trascendieron alrededor del mundo, convirtiéndose incluso en bases importantes de la actuación moderna y contemporánea.

Cabe subrayar que todas estas nuevas convenciones, dentro del fenómeno teatral, tienen su origen y desarrollo en Europa, abriéndose paso en los escenarios norteamericanos de forma tardía. No es hasta después de 1915 —aproximadamente veintiocho años luego de que Antoine fundara su *Teatro Libre*— que las obras de los mejores autores europeos comenzaron a ser importadas y escenificadas; lo cual, ciertamente, representa el punto de partida para la adopción del estilo realista dentro de la creación dramática nacional, y con ello el desarrollo de una identidad teatral.

Para muchos expertos en la materia, la identidad del teatro norteamericano se consolida después de la Primera Guerra Mundial. La gran mayoría de los estudios teóricos del drama estadounidense empiezan abarcando a partir de 1914, 1915 o inclusive hasta 1918, puesto que antes de dicha época el material que pueda dotar de una identidad dramática al país es prácticamente nulo o muy escaso.

Durante el Siglo XIX la tendencia al género ligero, es decir, a la comedia simple y al melodrama de corte sentimental, predominó en la escena norteamericana con dramas procedentes de Francia e Inglaterra, así como con adaptaciones dramáticas de novelas célebres. Para la primera década del Siglo XX comenzaron los destellos de “innovación en la producción dramática”, abarcando temas que evidenciaban los conflictos prevalentes de aquella época, pero sin alcanzar la complejidad creativa que distinguiría al teatro norteamericano años más tarde (Straumann, 1978: 251).

A inicios del Siglo XX los teatros se regían bajo premisas rigurosamente comerciales. Los recintos de las metrópolis más importantes ofrecían sólo una puesta en escena cada temporada; razón por la cual la selección de la propuesta al público era muy estricta, y cualquier obra que fuera en contra de dichos principios comerciales era rotundamente rechazada. Las novedades temáticas y los elementos nuevos no eran bien recibidos, a menos que estuvieran debidamente adecuados al “gusto general”. Muchas veces las obras se

escribían para lucir a las estrellas del momento en los roles principales; esto, de cierta manera, volvía el medio teatral inalcanzable para muchos actores, directores y, por supuesto, dramaturgos (Straumann, 1978: 252).

Dicha inflexibilidad y frivolidad no tardó en ser asunto de hartazgo entre la comunidad teatral e intelectual de la época, siendo 1915 el año de rebelión en contra de las normas de ese teatro complaciente. Fueron algunos grupos teatrales de corte experimental — en los cuales se indagará más adelante— los responsables detrás del movimiento que desvanecería la tendencia a lo *ligero* en los escenarios del país, forjando el desarrollo de una identidad teatral propia. Estos grupos abrieron las puertas a un nuevo panorama dramático; su objetivo principal era dar al teatro un nivel artístico más elevado, a través de la incorporación de temas de relevancia social bajo el enfoque del psicoanálisis, que evidentemente partían de las circunstancias que condicionaban su contexto. Se presume que en este afán de dotar de seriedad al teatro norteamericano, incorporando temas relacionados a las inquietudes sociales, surge el interés por volver la mirada a lo que ya habían hecho los grandes realistas europeos, despertando la necesidad de llevar a escena sus obras más representativas.

Cabe destacar que *Broadway* —el gran monstruo del teatro comercial—, reparando en la simpatía del público hacia dicho movimiento, y encontrando en ello un excelente negocio, ni lerdo ni perezoso, se apresuró a incorporar esta tendencia a su sistema comercial. Esto, sin duda, contribuyó a la asimilación del realismo dentro del fenómeno teatral a nivel nacional.

Con toda certeza, esta transición trazó el rumbo hacia una auténtica identidad teatral del país, identidad que evidentemente habría sido imposible de forjar a través de aquella tendencia que sólo se limitaba a la imitación, sin grandes aspiraciones, de un teatro europeo caduco. Detrás de este gran paso de madurez, desde luego, se encuentra el realismo, cuyos principios se vinculaban estrechamente al pensamiento norteamericano de la época, ganando adeptos dentro del teatro a lo largo y ancho del territorio nacional, hasta formar parte imprescindible del drama estadounidense durante varias décadas.

Para entender a mayor profundidad la esencia del teatro norteamericano realista es fundamental empaparse del contexto de aquella época, pues es bien sabido que la historia del

drama estadounidense está fuertemente ligada “a la historia de un proceso de cambio en el espíritu norteamericano” (Michel, 1993: 28). Para ello, será importante enfocarnos en dos aspectos cruciales: el histórico y el filosófico.

En primera instancia se abarcará el aspecto filosófico, con la intención de dibujar el panorama del pensamiento norteamericano, esperando no deje de vincularse con el segundo aspecto —el histórico—, pues esto permitirá un mayor nivel de reflexión y complemento de las ideas expuestas en dicho momento.

Como parte del Nuevo Mundo, y tomando en cuenta la distancia con Europa en términos de desarrollo (en muchos sentidos), Estados Unidos atravesó, al igual que toda América, por un periodo de reconocimiento e identificación nacional. Fenómeno que, como bien lo hace notar el autor suizo Heinrich Straumann (1978) en su estudio *La literatura norteamericana en el Siglo XX*, evidentemente repercutió en la producción literaria.

En dicha investigación, a manera de introducción, el autor hace un breve recuento sobre algunos escritos que dan parte del pensamiento norteamericano previo al siglo en cuestión, reparando en “la persistencia del tema del análisis y la definición del carácter nacional” (Straumann, 1978: 21). Mismo tema que, a decir de él, sigue cobrando importancia dentro la literatura de los siglos XIX y XX:

Considerado dentro del contexto más amplio de las letras de los siglos XIX y XX, este asunto se convierte en uno de los tres grandes temas característicos de la literatura norteamericana, a saber, la búsqueda de identidad basada en un sentimiento básico de incertidumbre respecto de qué es, en esencia, el individuo y a qué pertenece. Estrechamente vinculado a éste, hay un segundo tema distintivo que se refiere a la búsqueda de algún valor absoluto, ya sea perteneciente al campo moral, social o estético y, como una posterior consecuencia necesaria, está el deseo, siempre latente, de experimentar con las formas. (1978: 21-22)

Advirtiendo en las pautas que dotan de una identidad al país, Straumann señala que *el enfoque pragmático de la vida* es un aspecto inherente a la conducta norteamericana. En sus palabras:

El punto de vista pragmático de la vida, más común y más honradamente adoptado en los Estados Unidos que en ninguna otra parte del mundo occidental, se apoderó de la mayoría de los norteamericanos mucho antes que nadie intentase describirlo en términos de pensamiento abstracto. Acaso la naturalidad misma de esa concepción impidió su discusión teórica; pero una vez que comenzó ésta ya no se detuvo y ha dado origen a varias de las tendencias decisivas del pensamiento moderno. (Straumann, 1978: 28)

Es aproximadamente en 1906, y gracias a William James y John Dewey, que el *pragmatismo* cobró un sentido teórico. Esta teoría filosófica concibe que algo es verdadero en la medida en que aporte utilidad. La verdad del conocimiento, pues, es medida en tanto logre aportar un valor práctico en lo cotidiano. De este modo, según el *pragmatismo*, “las ideas se vuelven verdaderas sólo en cuanto nos ayudan a establecer la deseada correlación con la experiencia” (Straumann, 1978: 29); dicho de otra manera, es mediante la experiencia (la acción) que podremos demostrar la verdad de un hecho o creencia, y sólo será verdadero aquello que funcione y sea útil. En este sentido, puesto que vivimos en un mundo que constantemente está cambiando, y que por lo tanto nos expone continuamente a nuevas y distintas circunstancias, resulta sumamente difícil afirmar la existencia de una verdad absoluta. Conforme a lo que establece al *pragmatismo*, toda verdad puede ser modificada o desechada, y “lo que ayer era cierto, mañana puede ser falso” (1978:29). Para un pragmático, pues, la verdad cambia de acuerdo a las necesidades del hombre, mismas que giran en torno al progreso y al mejoramiento. En virtud de ello, si lo que se ha considerado como *verdadero* deja de ser práctico, estancando el progreso o yendo en contra de él, tendrá que ser desechado, puesto que *la verdad* siempre debe ser funcional y encaminar hacia el desarrollo.

*En el “pragmatismo” encontramos a grandes rasgos la postura del norteamericano moderno ante la vida.* Como bien lo menciona Heinrich Straumann, esta “actitud esencialmente progresista [...] se manifiesta no sólo en su satisfacción por las mejoras técnicas sino también en la creencia fundamental de que puede hacer del mundo un lugar mejor si conoce los elementos apropiados y encuentra el método más eficaz” (1978: 33). Lo anterior cobra mucho sentido al deducir la visión norteamericana con respecto al éxito y al fracaso:



El éxito visible e inmediato en cualquier campo de actividades es la prueba suprema de la bondad de una concepción cualquiera. Inversamente, el fracaso es el signo de que se estaba en el error. [...] esta actitud coincide con la doctrina puritana de la que el éxito se puede interpretar como un signo de la gracia de Dios; y por consiguiente, tiene una base doble en la tradición norteamericana. (Straumann, 1978: 35)

Bajo esta noción, resulta completamente consecuente que el ciudadano promedio tienda a invertir el nexo causal de la premisa y llegue a conclusiones como: *lo que tiene éxito es bueno, mientras lo que no, es malo*. Así lo explica el autor suizo al tiempo que agrega que “El influjo de este punto de vista en la moral pública es enorme y ha conducido a una curiosa confusión de ciertos valores” (1978: 35). Lo cual, por ende, pone a prueba la condición humana, resultando en material para la ficción que, por supuesto, encontraremos en la producción literaria de esta época, con temas que se centrarán principalmente en cómo el medio social interviene en el comportamiento del individuo, siendo la tarea del hombre (personaje) adaptarse favorablemente a su entorno a partir de la examinación de las experiencias adquiridas y el aprendizaje que las mismas proporcionaron (principio, por demás, realista).

Entre los acontecimientos que surgieron a raíz de las ideas del pragmatismo está el llamado *nuevo realismo*. Teoría desarrollada en 1912 por filósofos norteamericanos que buscaban un vínculo más sólido entre la filosofía y la ciencia. Su precursor fue el filósofo americano Ralph Barton Perry. A decir de Straumann:

[...] Los neorrealistas consideraban la mente ‘en términos de las actividades de un organismo dotado de sistema nervioso’, estableciendo así el lazo entre la conocida teoría del comportamiento [...] propuesta por J. B. Watson en su libro *Behaviorismo –Introducción a la psicología comparada* (1914). A su vez, esta teoría se basa en la presunción de que el comportamiento del hombre se debe ver exclusivamente como un resultado de los estímulos y las reacciones. (1978: 34)

Esto no hace más que evidenciar el gran interés desarrollado durante la época por profundizar en el estudio del comportamiento humano, lo cual traería como resultado el reconocimiento de la *psicología* como parte constitutiva del hombre. Lo anterior, dentro de la producción literaria, tendría evidencia en la cada vez más profunda complejidad concebida para el carácter y las situaciones que envuelven a los personajes.

En resumen, citando al teórico suizo:

[...] una parte considerable de la [...] producción norteamericana en ficción, poesía y drama, trata del efecto del ambiente social sobre la conducta del individuo. Naturalmente, este cambio de temática no es accidental. Por el contrario: deriva de la lógica del nuevo enfoque formulado por los pragmáticos, según el cual la tarea del hombre es emplear sus poderes intelectuales no en especulaciones metafísicas, sino para adaptarse satisfactoriamente a lo que lo rodea. (Straumann, 1978: 36)

De acuerdo con el autor, cuando encontramos estos principios dentro del campo de la literatura, el resultado es lo que clasificamos como *literatura realista*.

Ahora bien, puesto que las aparentes similitudes entre la tendencia realista y la naturalista pueden suscitar algunas confusiones, en este punto resulta preciso diferenciar entre *realismo* y *naturalismo*. Mientras que en el realismo, bajo ciertos parámetros, el hombre posee la libertad de crear su propio destino y lograr adaptarse a su entorno, en el naturalismo todo parte de un enfoque determinista, es decir, de un enfoque en el cual la herencia familiar o social termina por fundamentar el destino del ser humano, asumiendo “que la realidad es más fuerte que el hombre” (Straumann, 1978: 37) y que a partir de las circunstancias presentes su futuro es perfectamente predecible.

Así pues, el autor realista, por más radical que pueda ser, mantendrá el optimismo y la esperanza final de mejorar el entorno. Por el contrario, el escritor naturalista aportará una visión pesimista cargada de tormento y desencanto; de ahí que la inspiración de sus protagonistas y escenarios venga de las clases marginadas de la sociedad.

En consecuencia, debido a la premisa que establece el naturalismo, su popularidad quedará condicionada dentro de la sociedad norteamericana, pues difiere con el tan arraigado enfoque pragmático donde el progreso y el desarrollo son el objetivo primordial.

Naturalmente, las circunstancias históricas del país jugaron un papel importante en la configuración del pensamiento norteamericano, y, por supuesto, determinaron los temas y los objetivos a perseguir en el drama nacional. La Primera Guerra Mundial, la Gran Depresión y, desde luego, la Segunda Guerra Mundial y La Guerra Fría, fueron los sucesos que de manera trascendental perturbaron la estabilidad en la dinámica del territorio estadounidense.

A mediados de 1914 el mundo se conmocionaba por el estallido de un conflicto bélico de nivel mundial cuyo fin llegaría hasta cuatro años más tarde: la Primera Guerra Mundial. El primer año de la guerra Estados Unidos, que en ese entonces era gobernado por el presidente Woodrow Wilson, se mantuvo al margen de la situación, bajo una postura neutral. La declaración de absoluta reprobación, no obstante, llega en 1915, luego de que el régimen alemán hundiera el barco británico *RMS Lusitania*, donde fallecerían 114 estadounidenses. Pese a ello, su inclusión directa en el conflicto armado ocurre hasta 1917. Al año siguiente (1918) el presidente Wilson propone los llamados *Catorce Puntos*, una lista donde enumera catorce propuestas para obtener la paz y establecer un nuevo orden mundial. Dicha lista se convertiría en punto de partida para establecer el Tratado de Versalles<sup>7</sup> de 1919 e introducir la idea de la Sociedad de Naciones, motivo por el cual Wilson sería galardonado con el Premio Nobel de la Paz ese mismo año. Así pues, como principal autor de la paz, Estados Unidos se coronaría como el gran triunfador de la guerra, atrayendo la mirada del resto del mundo y pronosticando su asenso como gran potencia mundial.

Como se expuso anteriormente, Estados Unidos tardó en asimilar el estilo realista dentro del teatro nacional. Tal rezago, o mejor dicho, desfase con las tendencias modernas europeas, puede deberse, presumiblemente, a la tranquilidad que el país experimentaba antes de que el realismo llegara a sus escenarios: una nación en pleno expansionismo, centrada en aumentar su fortuna y poder industrial. Desde 1900 el epicentro del fenómeno teatral fue

---

<sup>7</sup> Tratado que dio oficialmente fin a la Primera Guerra Mundial. Fue firmado por más de 50 países el 28 de junio de 1919 en la Galería de los Espejos del Palacio de Versalles (Francia). En él se disponía que Alemania y los países que formaron parte de su alianza debían responsabilizarse por los daños morales y materiales que trajo consigo la guerra. Para redimir su falta debían desarmarse, conceder territorios y pagar indemnizaciones económicas a los países vencedores.

Broadway (Nueva York), cuyas producciones serían representadas aleatoriamente en otras ciudades importantes alrededor del país, con el éxito garantizado, pues, como fue comentado previamente, las obras pasaban por un riguroso filtro para asegurar la satisfacción del público y su capacidad de comercialización. El teatro buscaba complacer a su público y el público buscaba complacerse en él; en otras palabras, lo único que el espectador podía obtener del teatro era mero entretenimiento, no la oportunidad de una poderosa catarsis que le condujera a la reflexión.

Para 1915, despunta el hartazgo ante dicho hermetismo y comienza a surgir un movimiento *off-Broadway*<sup>8</sup> que busca la rebelión a través de un lenguaje prestado: las obras realistas europeas. Sin aún aventurarse a darle voz a sus propias ideas, este movimiento toma prestadas las palabras de Chéjov, Ibsen, Strindberg, entre otros, para ir en contra del teatro condescendiente que prevalecía en el país. Así también, se asimilan las ideas de Antoine y Stanislavski en torno a las nuevas convenciones escénicas y actorales, marcando el inicio de una metamorfosis de la escena teatral norteamericana.

Aunque sería muy atrevido afirmar que la Primera Guerra Mundial marcó un cambio radical en la mente norteamericana, indudablemente este hecho sensibilizó a la humanidad en todo el planeta, y curiosamente coincide con este paso que se da en términos del ámbito teatral en el país. Aunado a lo ya expuesto sobre la percepción filosófica del pensamiento norteamericano, gradualmente el público comienza a reconocer dos tipos de teatro: Broadway y el teatro *de vanguardia*; este último, acogiendo una nueva tendencia que, como apunta Margo Glantz, “muestra las preocupaciones fundamentales de su tiempo y cambia de raíz el concepto de teatro que ha privado hasta entonces” (1964: 12).

Comienza a ser evidente, temáticamente hablando, la inclusión de problemas sociales y la asimilación de los descubrimientos que en el Viejo Mundo realiza Freud en torno a la psicología. La nueva tendencia cobrará fuerza gracias al movimiento teatral que se genera en las universidades, donde también se monta a los máximos exponentes del realismo europeo y se crean y difunden influyentes periódicos teatrales: el *Theatre Arts Magazine* y el *Theatre Arts Monthly*. Uno de los acontecimientos más importantes fue la creación del *47 Workshop* en la Universidad de Harvard: un curso de dramaturgia impartido por el célebre pedagogo teatral George Pierce Baker, que resultó cuna de grandes figuras del teatro, como Eugene

---

<sup>8</sup> *fuera de Broadway*

O'Neill: uno de los dramaturgos más importantes del teatro norteamericano a la fecha, cuyo auge tiene lugar justo durante este periodo.

Así también, se destacará el surgimiento de grupos de gran trascendencia como *The Washington Square Players* y *The Provincetown Players*, mismos que consolidaron la evolución del teatro nacional.

*The Washington Square Players* montó su primera producción en 1914 en una librería del sur de Manhattan, bajo la entusiasta administración de Lawrence Langer, Ida Rauh y Robert Edmond Jones. En 1915 dieron su primera temporada completa con obras de múltiples procedencias que, a su parecer, cumplían con un “mérito artístico” (Michel, 1993: 31). La compañía consecuentemente se profesionalizó y logró su independencia financiera, pasando de dar funciones en una sala apenas adaptada para fungir como recinto teatral, a tener su propio teatro: el *Bandbox*. El prestigio y la seguridad económica, poco a poco adquiridos, les permitieron adentrarse luego en los difíciles terrenos de *Broadway*, instalándose en un teatro llamado el *Comedy*. Si bien la compañía —a lo largo de sus cuatro años de existencia— tuvo predilección por las obras extranjeras, su mayor aportación radicó en demostrar la rentabilidad del teatro serio, cuya consecuencia más positiva fue la formación de espectadores ávidos de un teatro cada vez más retador (Michel, 1993: 30-31).

*The Provincetown Players* fue fundado por los esposos George Cram Cook y Susan Glaspell, y al igual que *The Washington Square Players*, aspiraban a un teatro más significativo en contraste con el que los norteamericanos estaban acostumbrados a ver. A diferencia del primer grupo, cuya inclinación favorecía a la dramaturgia extranjera, el matrimonio Cook-Glaspell tuvo el firme objetivo de representar obras íntegramente norteamericanas. Comenzaron sus actividades escénicas en 1915, en un espacio improvisado como auditorio al cual llamarían el *Wharf Theater* —ubicado en un muelle de Provincetown—. Los logros alcanzados con sus primeras producciones, si bien hacían honor a su cometido primordial, no llenaron las expectativas de sus fundadores. Fue la integración de Eugene O'Neill, el primer dramaturgo de talla internacional que generó Estados Unidos, su mayor acierto y la clave de su éxito. Tras la incorporación del dramaturgo llegó la solidificación del grupo, cuya salud financiera estuvo sostenida por el método de suscripción. Su primera temporada dio inicio en un nuevo recinto a finales de 1916, con la obra *Bound East for Cardiff* de O'Neill. La trascendencia de *The Provincetown Players* está ligada al

desarrollo de un drama nacional, dando origen a “la historia del verdadero teatro norteamericano” (Michel, 1993: 35). La obra en un acto se convirtió en el sello distintivo de la dramaturgia del país, siendo tanto O’Neill como Susan Glaspell —entre los tantos dramaturgos que conformaron las filas de la compañía— quienes contribuyeron a su consolidación. Su mayor logro, la puesta en escena *The Emperor Jones* de Eugene O’Neill, los catapultó a *Broadway* en 1920, desde donde, tras un legado difícil de comparar, se despidieron y dieron fin al proyecto en 1926 (Michel, 1993: 31-40).

Como es posible apreciar, tras la revolución dramática Broadway poco a poco admitió el triunfo de la nueva tendencia en el gusto del público y no tuvo más remedio que integrarla a su sistema; en principio, incluyendo en los montajes un realismo escenográfico que permitiría saciar la sed de espectacularidad propia de sus devotos, para posteriormente sucumbir por completo dando un giro significativo al contenido de su producción:

El realismo mecánico utilizado por las superproducciones de Broadway se reemplaza por un realismo orgánico en la escenografía y en los personajes [...]. Este nuevo enfoque transforma radicalmente la dinámica teatral. [...] Realismo en la situación y realismo en los personajes que conduce a un realismo dinámico que va despojando al teatro comercial de sus tabús tradicionales, rompiendo la prohibición que impedía que temas no gratos entrasen a la escena. [...] Consecuencia inmediata es la supresión del “happy ending” y una gran rebeldía contra la moral convencional de la clase media.

La creación de un teatro de repertorio, la experimentación de nuevas técnicas de actuación y de escenografía, la aparición de un teatro público por suscripción y el patrocinio de piezas de un acto de autores norteamericanos, propiciaron el desarrollo de verdaderos dramaturgos nacionales. El movimiento de las universidades y el “off-Broadway” precoz, se alzan señeros y rompen el aneblado panorama que los escondía: han triunfado, han salido de su oscuro papel subalterno. El teatro comercial caduco ha cedido su lugar a un nuevo tipo de teatro profesional.

La ruptura se ha establecido. El teatro profesional de Broadway habla un nuevo lenguaje que comparte con su público [...]. (Glantz, 1964: 13-14)

Es importante puntualizar que la década que sigue a la Primera Guerra Mundial se caracterizó por el surgimiento de nuevas corrientes de expresión, en concreto, los *ismos*: dadaísmo, surrealismo, constructivismo, futurismo, expresionismo; siendo este último el único en lograr verdadera influencia entre los dramaturgos norteamericanos de la época. Sin embargo, y a pesar de que el expresionismo<sup>9</sup> compitió en simpatía con el realismo, la tendencia realista —tras sintonizarse con la ideología norteamericana— seguiría sobresaliendo en el drama nacional. No obstante, se destaca una renovación importante: los dramaturgos incorporaron el *simbolismo*<sup>10</sup> a la estructura realista. Su necesidad era dejar de abordar la realidad en un sentido estricto y limitado. Así pues, dicha fusión les permitió ahondar en la condición del hombre también en un plano subjetivo.

El realismo se corona como el lenguaje por excelencia dentro de la dramaturgia nacional, se convierte en un clásico de la cultura teatral norteamericana presente a lo largo de cuatro decenios, conservándolo —aunque haya sido alternado con el simbolismo— aun después de la segunda postguerra.

Así, la integración de temas sociales, la reproducción de la jerga popular casi sin filtro y la presentación de temas sexuales, conforman argumentos más audaces que el público acoge y celebra desde las butacas: “El nuevo teatro tenía un nuevo público decidido y franco, dispuesto a aceptar todo lo que apareciese en escena y enfrentar la realidad” (Glantz, 1964: 19).

La situación del teatro norteamericano daría un giro en 1929 y la década de los años treinta; época marcada en la memoria colectiva como *La Gran Depresión*, debido a un

---

<sup>9</sup> Usando las palabras de la ensayista mexicana Margo Glantz, el expresionismo “*expresa* estados anímicos profundamente subjetivos y hasta extáticos mediante símbolos y patrones antirrealistas de lenguaje. Al hacerlo trastoca las consecuencias lógicas de acción, tiempo y lugar. [...] La realidad interna se representa mediante la abstracción y la distorsión, la acción se satiriza y se recurre a personajes-tipo. [...] esta tendencia, que es profundamente subjetiva y hasta romántica, pretende mostrar los problemas que agitan al ser social, frecuentemente dándoles un planteamiento económico y político. [...] Ilógico, caótico, es el mundo de los expresionistas, y aunque debaten con un sentido finalista los *Grandes Problemas*, nunca presentan soluciones salvadoras. Rebelan, con el apasionamiento de los románticos, el mundo inhumano que el hombre ha construido para destruirse. Si pretenden salvar al hombre, acuden a utopías impracticables o, muy a menudo, a la catástrofe” (Glantz, 1964: 14-15).

<sup>10</sup> El simbolismo aboga por una verdad absoluta que trasciende lo concreto o tangible, es decir, defiende la idea de que al ser humano le atañe un mundo que va más allá de lo perceptible: es el caso del alma o la espiritualidad, la imaginación y los sueños. Se caracteriza por un estilo en gran medida metafórico. Como lo cita Patris Pavis, el símbolo en la dramaturgia funge como un “código de la realidad”, un recurso para complejizar el lenguaje y vestir o complementar una idea (1998: 423).

fenómeno de grave deterioro económico a nivel mundial, con origen en nuestro país de estudio.

El 24 de octubre de 1929 La Bolsa de Valores de Nueva York —situada en la famosa *Wall Street*— acaparaba las primeras planas del mundo entero dando a conocer la noticia de su caída: tras un gradual declive, el desplome de la bolsa había sido inevitable. Ese día de pánico, por lo que ello implicaba en términos de economía global, pasaría a la historia como el *Jueves Negro*. No obstante, lo peor estaba por suceder, pues tras una leve recuperación entre el viernes y el lunes, se produjo el *Martes Negro* (29 de octubre), momento en que se registra el descenso más abrupto en la historia de la Bolsa. En picada, las bajadas se prolongaron hasta el mes de enero, cuando se tocó fondo y la crisis económica mundial fue ineludible.

Consecuencias de este gran desajuste económico fueron la inseguridad y la pobreza, que se propagaron por todo el territorio nacional. Cayeron los precios, la renta nacional, los ingresos fiscales y los beneficios empresariales. El desempleo aumentó de manera exorbitante, y con ello, el índice de crímenes y suicidios. La esfera rural fue la más afectada, pues al depender de sus actividades en el sector primario —mismas que sufrieron una caída en la demanda y en los precios—, las fuentes alternativas de empleo eran limitadas.

En 1932, Herbert Hoover es relevado en la presidencia por Franklin D. Roosevelt, quien toma el cargo asumiendo el desafío de erradicar la lamentable situación económica que azotaba al país. Para ello pone en marcha el denominado *New Deal*<sup>11</sup>, un programa que proponía una serie de medidas para enfrentar el impacto de la Gran Depresión. A grandes rasgos, el objetivo de dicho programa radicaba en procurar la elevación del nivel de vida a partir de la estimulación del consumo, teniendo como prioridad el fortalecimiento de la industria y la generación y aumento de empleos. Entre las medidas que se tomaron se encuentra la aprobación de la Ley del Seguro Social, que garantiza pensiones de jubilación y seguros de desempleo, y establece una serie de medidas de protección social para niños y personas enfermas; así también, se destacan otras resoluciones como prohibir el trabajo infantil, reducir las jornadas laborales, fijar un salario mínimo e incrementar los sueldos; estos ajustes permitían el favorecimiento de la industria y el aumento en la capacidad de consumo de la población.

---

<sup>11</sup> Se le traduce literalmente al español como *Nuevo Trato*.



Para combatir el desempleo se creó el Works Progress Administration —o WPA, por sus siglas en inglés— un programa cuyo fin era dar trabajo a los millones de desempleados, víctimas de la Gran Depresión, a partir del desarrollo de obras públicas. El gobierno puso en marcha la construcción de carreteras, escuelas, parques, presas, puentes, entre otros; creando empleos temporales que mitigaran la escasez económica que imperaba a lo largo y ancho del país. Siendo uno de los sectores más golpeados por este episodio, el ámbito artístico también fue considerado dentro de la iniciativa, ofreciendo trabajo a artistas e impulsando propuestas para el desarrollo artístico-cultural. El teatro, por supuesto, fue uno de los grandes beneficiados por este programa.

Dentro de la escena teatral, la turbación que trajo consigo la crisis económica ya se hacía notar en movimientos aislados que proclamaban una nueva ola de protesta social inspirada en ideales de izquierda, cuyo anhelo giraba en torno al reajuste social. El contenido temático en la dramaturgia se llena de un optimismo que persigue el cambio, haciendo evidente la inconformidad con el contexto adverso que le rodea. El realismo y las formas dramáticas que mejor se habían asimilado en el drama nacional siguen presentes, pero ahora los conflictos se plantean a partir de lo social y lo político. El mundo —ahora *frívolo*— de la clase media, queda relegado para dar voz a una nación herida en busca de alivio: “El teatro socialmente consciente presupone la aparición de la clase obrera en el escenario, única clase capaz de actuar, de resolver sus problemas mediante la organización política” (Glantz, 1964: 21).

Dicha tendencia halló su verdadero apogeo con la creación del *Federal Theatre* — literalmente traducido como *Teatro Federal*—, el gran acontecimiento teatral de este periodo. Resultado del WPA, el *Federal Theatre* fue un proyecto auspiciado por el gobierno norteamericano con el fin de dar trabajo a dramaturgos, actores y, en general, a creativos de las artes escénicas, para ofrecer al pueblo afectado por la recesión económica funciones de teatro a un módico precio. Es impulsado enérgica y satisfactoriamente por Hallie Flanagan, quien asumiría la dirección tras la renuncia de su primer director, Elmer Rice, que abandonó el proyecto tras diferencias con el gobierno.

Flanagan —quien, al igual que O’Neill, se formó en el *47 Workshop* de George Pierce Baker— fue la responsable detrás de la contribución más importante del *Federal*

*Theatre: The Living Newspaper*<sup>12</sup>. Fórmula teatral que básicamente consiste en la adaptación dramática, y posterior escenificación, de los acontecimientos públicos diarios.

Patrocinado por el *Newspaper Guild* se organizó como un periódico, con su equipo de redactores y editores, y siguiendo los métodos tradicionales del periodismo, conseguía el material indispensable para el proyecto. El material así logrado se unificaba y se le daba forma dramática, de tal manera que los problemas vitales del momento, político o social, tenían una tribuna teatral. (Glantz, 1964: 24)

Así pues, el teatro se vinculó al pueblo, mismo que no sólo pudo reconocerse en él, sino que también formó parte esencial de su creación. El *Federal Theatre* fue un experimento que cumplió convenientemente el cometido que le fue designado, una apuesta ganada que no se ha vuelto a repetir. Su término llegó con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, periodo que pondría fin a la crisis económica nacional y constituiría una nueva etapa de prosperidad en Estados Unidos.

Tras declararse la Segunda Guerra Mundial, Roosevelt, todavía al frente de la presidencia, anunció que aunque el país tomaría una postura neutral ante el conflicto bélico, no sería indiferente a él. Estados Unidos se concentró en reactivar su economía a través de la industria militar y actividades conexas. La fabricación de productos bélicos generó una enorme demanda en la mano de obra, lo cual erradicó gran parte del desempleo existente, haciendo inútiles programas como el WPA, que desapareció en 1943 llevándose consigo el proyecto del *Federal Theatre*.

La guerra sugirió la reaparición de los temas bélicos en la dramaturgia norteamericana, sin embargo, esta vez el artista clama a favor de la guerra, justificando la lucha armada como un acto necesario para suprimir la ideología fascista; así pues, “autores que han alzado la bandera pacifista, empuñan ahora la bélica” (Glantz, 1964: 25).

En ese momento la prioridad del teatro se enfoca en la lucha anti-fascista, dejando de lado los ideales de transformación social que se persiguieron durante la época de crisis. El

---

<sup>12</sup> Generalmente traducido como *periódico* o *periodismo vivo*.

gran objetivo que motiva al protagonista del drama de la Segunda Guerra Mundial es contundente: “corregir un mundo errado” (Glantz, 1964: 26). En cierto modo, la dramaturgia nacional se proclama a favor de la participación de su país en la lucha armada, hay un tinte nacionalista alentado especialmente tras el ataque de Japón a la base naval norteamericana de Pearl Harbor en 1941 (momento en que Estados Unidos entra de lleno al conflicto armado):

La guerra se declara y los héroes de este teatro deciden enrolarse como combatientes, como soldados. Los sindicatos, las huelgas, las crisis de alojamiento se desplazan. Combatir contra el fascismo es la única acción viable y positiva.

Al empezar la nueva década, el teatro norteamericano ha dejado atrás su carácter tributario, es ahora, después de sus dos grandes revoluciones —el movimiento de las universidades y el teatro político—, un teatro dirigente. (Glantz, 1964: 25)

Desde la incursión del país en la guerra, a nivel nacional la figura del combatiente fue fervientemente vinculada a la del héroe, y ya que Estados Unidos contó con una de las fuerzas militares mejor armadas y organizadas entre las naciones que lucharon contra las Potencias del Eje (Alemania, Italia y Japón), el ciudadano estadounidense hondeó con orgullo la bandera de su país hasta el fin de la guerra en 1945; fin marcado, por cierto, por un hecho tan lamentable como lo fue el lanzamiento de las bombas atómicas a las ciudades japonesas Hiroshima y Nagasaki. Hecho que, además de sellar una nueva etapa en la historia de la humanidad, dio cuenta del gran poder que poseía la potencia norteamericana.

Estados Unidos debe a la Segunda Guerra Mundial su reajuste económico y toda la opulencia posterior. Tras el final de la guerra, el país norteamericano —junto con la entonces URSS— se coronó como gran potencia mundial. A través del *Plan Marshall*<sup>13</sup> —con el firme objetivo de evitar que el mundo cayera en manos del comunismo— Estados Unidos se convierte en salvador de los países que quedaron destruidos por el episodio bélico. Una vez más, la nación norteamericana termina triunfante, y más próspera que nunca, la guerra.

---

<sup>13</sup> En términos generales este plan forma parte de la iniciativa de Estados Unidos para apoyar a la reconstrucción de los países devastados por la lucha armada. El objetivo principal fue evitar la propagación del comunismo. Además de países europeos, reciben el apoyo países asiáticos como Corea del Sur, Taiwán y Japón.

La segunda posguerra estuvo marcada por una atmósfera de completa desolación. Los ojos del mundo clavaban sus incrédulas y frías miradas en el nivel de deshumanización que se había alcanzado. Un grado de deshumanización imposible de ignorar, olvidar o perdonar, presente en cada una de las heridas que había por sanar. Laceraciones que irremediablemente permanecerían en la historia como frágiles cicatrices, que tal vez disminuirían en proporción, pero nunca en significado.

El mundo entero, muy a pesar de su vacío, tenía tanto por gritar. Su alma, totalmente desgarrada, aún imploraba ese dejo de razón que se había quedado enterrado ente los escombros de quién sabe qué... de quién sabe dónde. El teatro, más que nunca, fue un aliado frente a dicho desasosiego.

En Europa, el *Teatro del Absurdo* suprime por completo las fórmulas del teatro realista. La deshumanización se hace evidente en la descomposición del lenguaje y las convenciones dramáticas y escénicas. “Sus personajes evocan silencio y enajenación: son objetos humanizados y hombres cosificados con apariencia de marionetas” (Glantz, 1964: 32).

El *héroe* desaparece de la escena moderna. Los personajes ya no nadan contracorriente ni se rebelan, sino que “sufren enajenados el peso de lo absurdo, de lo incomprendible, miran impasibles o desencajados la deshumanización del hombre y la humanización del objeto, son inconscientes de su humanidad y de su deshumanización” (Glantz, 1964: 29).

En Norteamérica, el fenómeno, en esencia, no es distinto. Sin embargo, y en contraste con las convenciones europeas, la dramaturgia conserva las formas tradicionales del realismo, habiendo una única e importante variante de por medio: sus personajes funcionan como símbolos.

Con toda seguridad, y bajo el respaldo de diversos teóricos, es posible afirmar que las tres figuras más importantes del teatro norteamericano —al menos a lo largo de estos periodos analizados— son: Eugene O'Neill, Arthur Miller y, por supuesto, Tennessee Williams. Éste periodo histórico, es decir, el de la segunda posguerra, corresponde al auge de Williams y Miller.

Sentado lo anterior, es posible desviar la atención hacia Arthur Miller; ello permitirá ahondar con mayor detenimiento en esta etapa del realismo norteamericano, pues considerar

algunas conjeturas que este dramaturgo plantea, favorecerá la comprensión de cómo se manifiesta en el drama norteamericano la angustia y el pesimismo posbélicos.

En un ensayo titulado *Tragedy and the Common Man*<sup>14</sup>, publicado por *The New York Times* en 1949, Miller plantea el siguiente enigma: ¿Puede construirse una tragedia, en el sentido pleno del término, a partir del hombre común y corriente?

Como bien lo apunta en su reflexión, la tragedia normalmente es ligada a un status superior: dioses, reyes, gobernantes o los altamente posicionados; aquellos que son dignos de dar honor a la palabra *tragedia*. En *Tragedy and the Common Man*, la intención de Miller no es otra que recuperar, para el teatro y la sociedad moderna, el valor que envuelve dicho término:

I believe that the common man is as apt a subject for tragedy in its highest sense as kings were. On the face of it this ought to be obvious in the light of modern psychiatry, which bases its analysis upon classific formulations, such as Oedipus and Orestes complexes, for instances, which were enacted by royal beings, but which apply to everyone in similar emotional situations<sup>15</sup>. (Miller, 1978: 3)

De manera que, en respuesta a su interrogante, Miller subraya un estado constante de frustración en el individuo, misma que obedece a un peso impuesto por la sociedad. Es decir, para él, en la sociedad moderna la máquina es más importante que el hombre: la máquina es eficiente, así que el hombre también debería serlo (esta idea de la efectividad corresponde al *pragmatismo*, en el cual previamente se ha puntualizado); la felicidad pues, sólo queda concebida en términos de eficiencia: éxito financiero, renombre, fama, grandes puestos, entre otros términos similares. Dicho *deber social* constituye una carga en el individuo que lo orilla a convertirse en un mecanismo y olvidarse de su humanidad. Por lo tanto, el sujeto establece una tregua con la sociedad, cuando la tregua termina significa que, o el individuo se ha

---

<sup>14</sup> *La tragedia y el hombre común*

<sup>15</sup> “Creo que el hombre común es tan apto de ser material para la tragedia, en su sentido más amplio, como lo fueron los reyes. A primera vista esto debería ser obvio a la luz de la psicología moderna, misma que basa sus análisis en formulaciones clasificatorias tales como, por ejemplo, los complejos de Edipo u Orestes, los cuales fueron representados por individuos de la realeza, pero se aplican a cualquiera en una situación emocional similar.” *Tr. Pedro Faritt Gutiérrez Alvarez*

desviado del lugar que le corresponde como ser íntegro, o bien, que la sociedad ha roto el pacto y le ha dañado injustamente, impidiéndole ser un sujeto entero y pacífico.

En otras palabras, la sociedad ha establecido un modelo a imitar: una forma de ser, un modo de pensar y un camino a seguir. Esto, en el fondo, va en contra de la propia libertad e integridad del individuo, es decir, de su humanidad. No obstante, el sujeto debe ser capaz de integrarse y adaptarse a dicho modelo, para caminar hombro a hombro con el resto. La tragedia, según lo indica Miller, radica en la dificultad del personaje de ajustarse a dicha imposición. En consecuencia, el personaje (el hombre común) se enfrentará a una lucha en contra de su propia humanidad, buscará una máscara adecuada para pertenecer a su contexto, o bien, como resultado de su propia naturaleza, se irá convirtiendo en un *mecanismo obsoleto* para la sociedad.

Mientras “el héroe griego” cedía a su fortuna tomando plena conciencia de su ser y enalteciendo la condición humana, el protagonista de la tragedia moderna norteamericana afronta un destino totalmente opuesto: la deshumanización (Glantz, 1964: 30). Mismo que obedece a un contexto determinado por el desconsuelo que trajo consigo la guerra y el vehemente enaltecimiento de la máquina y la cosificación del ser humano, evidente en el desarrollo de la Guerra Fría y los sucesos que se ligan a ella (como el macartismo<sup>16</sup>).

La cosificación ha deshecho las relaciones humanas fundamentales. Pertenecer a una sociedad significa, ahora, producir, elevarse a la categoría de las máquinas. Las máquinas usadas, inservibles se desechan. El hombre inútil debe desecharse también [...].

La cosificación presupone la incomunicación. No hay relaciones profundas entre los seres, nadie se conoce íntimamente porque conocerse es peligroso, es decadente, es dejarse llevar por el sentimiento, cuando hay que dejarse llevar sólo

---

<sup>16</sup> El término *macartismo* hace referencia a un periodo —comprendido entre 1950 y 1956— de persecución del comunismo. El senador Joseph McCarthy convocó a rastrear por medio de denuncias, interrogatorios y declaraciones a personas sospechosas de ser comunistas, tachando y procesando legalmente por deslealtad y traición a la patria a quien se le hallara culpable, sin tan siquiera tener derecho a un proceso legal justo que salvaguardara sus derechos. Este episodio se deriva de la lucha entre Estados Unidos y la URSS (la Guerra Fría), y del firme objetivo del país norteamericano por erradicar el comunismo en el mundo. El proceso injusto e irregular fue denominado como una “casa de brujas”. En denuncia, y como víctima de este proceso, Arthur Miller escribe “Las Brujas de Salem” (1952), basándose en los juicios de brujas llevados a cabo en Salem, Massachusetts durante 1692. En la obra dramática el autor concibe una analogía entre el denominado *macartismo* y este otro episodio histórico.

por la eficiencia maquinal. No caben ya las decisiones cabales, heroicas, caben únicamente las víctimas. (Glantz, 1964: 30)

El hombre común pues, puede ser trágico porque revela esta verdad interna de la sociedad (dicha cualidad reveladora lo convierte en un *hombre-símbolo* de la sociedad). Sin embargo, en consecuencia a la deshumanización que le rodea, ya no puede ser un héroe, sino sólo una víctima. Una víctima que en esencia tiene dos opciones: redimirse, excluyéndose del colectivo al ser fiel a sí mismo y honrar su humanidad, o bien, destruirse, yendo en contra de su propia naturaleza al aceptar la imposición de la sociedad. En cualquier caso, huir es su única opción.

El contraste entre las víctimas del *Teatro del Absurdo* y las víctimas trágicas del realismo norteamericano es evidente: mientras las primeras, perplejas ante el caos, “desarticulan su lenguaje, espesan el muro de incomunicación y monologan, inmersas en su silencio” (Glantz, 1964: 32), el protagonista trágico norteamericano se encuentra absorto en su psicología, intentando entablar el diálogo con un contexto que desdeña la voluntad y esencia del ser humano: lucha por validar su integridad y sobrevivir a la crueldad.

Como es posible apreciar en este breve recuento, la historia del teatro norteamericano está estrechamente ligada a la historia de la nación. Es notable también la fuerte convicción con que el estadounidense se arraiga a sus ideas, a su modo de pensar y hacer las cosas.

El realismo llegó a los escenarios norteamericanos del mismo modo que se desarrolló en Europa: como consecuencia de una revolución. Una revolución intelectual resultado de la más profunda y genuina necesidad de expresión. La urgencia por excavar en la condición humana para hallarse, analizarse y encararse a la realidad.

Algunas veces tambaleante, otras menospreciado, y otras más enaltecido, el realismo llegó para quedarse. Lo más interesante es reparar en cómo el teatro nacional se aferró a él, convirtiéndolo en portavoz de toda una entidad por varias décadas. ¿Por desfase con las tendencias europeas?, no, en realidad, por verdadera convicción, porque el realismo demostró empatía con el sentir norteamericano, con sus interrogantes, con sus más hondos pesares, sus más intensos conflictos y, en definitiva, con su particular modo de ver la vida.

## CAPÍTULO 2

### LA FIGURA DE TENNESSEE WILLIAMS EN LA ESCENA NORTEAMERICANA

Thomas Lanier Williams, mejor conocido bajo el seudónimo de Tennessee Williams, nació el 26 de marzo de 1911, en la ciudad de Columbus, Misisipi (de hecho, sería su origen sureño lo que le valdría el apodo de *Tennessee*<sup>1</sup> durante su época universitaria, mismo que, años más tarde, adoptaría como nombre artístico). Su abuelo materno fue un ministro episcopal, la figura paterna durante los primeros años de su infancia; el padre, Cornelius Coffin Williams, fue un agente viajero de rígido y agresivo carácter —baste con mencionar, a modo de referencia, su formación en una academia militar y su colosal orgullo por haber participado en la guerra hispano-norteamericana—, ausente tanto en el sentido físico como el afectivo, crítico —al punto de la hostilidad— del *afeminamiento* de su hijo, y gran enemigo de su vocación literaria; disfrutaba del alcohol y las partidas de póker, aficiones que representaban un gran dolor de cabeza para la madre de Tennessee, Edwina Dakin, una puritana de temple frágil que comprendía mejor las inclinaciones artísticas de su hijo; capaz, sin embargo, de atroces e ignorantes proceder, como la decisión de la lobotomía<sup>2</sup> que le

---

<sup>1</sup> El apodo hace referencia al estado norteamericano de Tennessee, ubicado al sur del país. Delatado por el inconfundible acento del sur, dicho sobrenombre vendría en honor a las raíces sureñas del dramaturgo.

<sup>2</sup> La lobotomía cerebral se clasifica en la categoría de las psicocirugías. Se lleva a cabo mediante la incisión quirúrgica de uno o más fascículos nerviosos de un lóbulo cerebral. Su finalidad es la destrucción de las vías nerviosas, sin tener que recurrir a algún tipo de extirpación. (En caso de realizarse la extirpación completa de un lóbulo cerebral, la denominación correcta del procedimiento sería: *lobectomía cerebral*). Las primeras lobotomías fueron realizadas en 1935 por el neurocirujano y psiquiatra portugués António Egas Moniz. Para ello creó una herramienta llamada *leucotomo*. El procedimiento consistía en hacer agujeros a los lados del cráneo e introducir través de ellos dicha herramienta, la cual extendía una tira de metal hacia el cerebro a fin de cortar un núcleo de tejido cerebral. (Este trabajo le valió el Premio Nobel de Medicina en 1949). En Estados Unidos, el psicólogo Walter Freeman (que no poseía título como cirujano) *mejoró* el procedimiento haciéndolo más rápido y barato: “después de aturdir a los pacientes mediante electroshock, en vez de perforar dos puntos del cráneo e introducir pinchos a través de ellos, usaba unos instrumentos parecidos a los picahielos (orbitoclastos) que introducía por la órbita ocular, entre el ojo y la parte del hueso sobre el que está la ceja, y removía, tratando de *barrer*, partes de los lóbulos frontales de cada hemisferio cerebral”. Gracias a él esta intervención —una intervención tan práctica que bastaban apenas diez minutos o menos para llevarla a cabo— se popularizó alrededor del mundo. A través de la lobotomía se buscaba tratar, principalmente, “trastornos mentales graves como la esquizofrenia o la depresión severa”, volviendo al paciente *más sumiso y tranquilo* a partir del sacrificio de “una parte importante de su capacidad intelectual y de su personalidad”. Aunado a ello, esta práctica resultó también una *solución* a casos de problemas de conducta (como el de los adolescentes rebeldes o personas con problemas de ira) y una alternativa al tratamiento del dolor lacerante (por ejemplo, para *aliviar* el dolor asociado al cáncer). “La popularidad de las lobotomías empezó a caer en picada no debido a una espontánea toma de conciencia respecto a la brutalidad que implicaban, sino a la aparición y desarrollo de los psicofármacos”, que resultaban mucho más eficaces, y cuya aplicación, por supuesto, era más sencilla. La última lobotomía legal se practicó en 1967. Al día de hoy, esta terrible práctica ha sido archivada dentro de la



fue practicada a Rose, la hermana mayor de Williams, quien en un principio fuera su cómplice y compañera de aventuras, mucho antes de caer presa en las manos de una neurosis depresiva que —según lo menciona Jean Gould dentro de su libro *Dramaturgos norteamericanos modernos* (1968), en el apartado que dedica a Tennessee Williams— comenzaría con las burlas y el constante hostigamiento del padre, agravándose posteriormente con diferentes sucesos de su propia vida (como una frustrada relación amorosa con un hombre viudo, a causa de que éste falleciera en un accidente automovilístico).

Entre otro de los sucesos que resulta importante mencionar de la vida del dramaturgo se encuentra la difteria que sufrió de niño, misma que le dejó paralizadas las piernas por un lapso considerable de tiempo, el cual se vio obligado a pasar en compañía de su abuela, su madre y su hermana, “tres generaciones de mujeres que colaboraron en mantenerle ocupado y alejado de la idea de su larga invalidez” (Gould, 1968: 320). Dicha enfermedad le traería problemas de inseguridad y desenvolvimiento, pues le fue imposible participar en actividades que requirieran de cierto esfuerzo físico (como algunos juegos y deportes). Aquello lo orilló a dedicarse al mundo de los libros y la imaginación, empezando a escribir cuentos a los once años, etapa que bien podríamos considerar como su inmersión —no de manera formal, por supuesto— en el ámbito literario. Sin embargo, aunque por ello este episodio pudiera divisarse desde un aspecto positivo, irremediamente también acarreó al dramaturgo, a lo largo de su vida, problemas de salud, “temores irreparables y la vulnerabilidad que se convertiría en la constante de su producción” (Michel, 1993: 109).

Quien tenga presente la obra de Tennessee Williams ya habrá notado la importancia de referir estos detalles de su vida personal. Seguramente más de un personaje, situación o conflicto del universo *williamsiano* habrá sido evocado con este breve recuento de su vida. Y es que no es casualidad que con frecuencia en su producción dramática estén presentes la tradición sureña norteamericana, la religión, la locura, la incapacidad física, la enfermedad, el alcoholismo, la figura del hombre opresor, el universo femenino, la homosexualidad o la

---

historia de la psiquiatría como un capítulo cruel, ruin y bárbaro: un error por olvidar y que nunca debería volver a repetirse (Triglia, s.f.).

represión; de una u otra manera, en mayor o menor medida, las obras de Tennessee develan su historia de vida:

[...] la biografía de Williams se agiganta en su obra. Euforia y desgracia personales la coloran, cada minucia se perfila y se repite largamente en una serie de dramas escalonados. Temas de la adolescencia tienen un eco en la madurez, figuras entrevistadas se recortan claramente una y otra vez en las situaciones trágicas. Es difícil despejar el terreno y podría dibujarse un itinerario biográfico que recorriese las íntimas regiones de sus escritos. (Glantz, 1964: 44)

A pesar de haber escrito algunas pocas novelas, muchos cuentos cortos y algo de poesía, la carrera de Tennessee se centró en la dramaturgia. Comenzó a escribir teatro en la década de los treinta, justo cuando el teatro de protesta social se encontraba en pleno auge; sus primeras obras, por tanto, trataban conflictos acordes al periodo. Tras dos intentos fallidos en las Universidades de Missouri y Washington, finalmente logró graduarse en 1938 recibiendo el título de Bachiller en Artes por la Universidad de Iowa, donde atendió el seminario teatral a cargo del profesor E. C. Mabie, cuyo programa tenía como base los métodos del *47 Workshop* fundado por George Pierce Baker en Harvard. Únicamente cobijado por compañías ambulantes, el dramaturgo no tardó en experimentar los sinsabores de una *vida bohemia*, especialmente en el aspecto económico. En su búsqueda por un lugar dentro del campo teatral a nivel profesional —siempre firme y convencido de su vocación— consiguió que su obra *Battle of angels* (1940) se montara en Boston, lamentablemente consiguiendo poco éxito entre el público y la crítica. Su fortuna no cambió durante los años siguientes. Los intentos dentro de una u otra tendencia teatral sólo acrecentaron la frustración. Su primer gran éxito llegaría hasta 1944 con la obra titulada *El zoológico de cristal*, fervientemente aclamada por la crítica desde su estreno en Chicago, y un año más tarde en los escenarios neoyorquinos de Broadway.

*El zoológico de cristal* está estrechamente ligada a su historia personal. Tennessee se evoca a sí mismo en el personaje de Tom (nótese el nombre real del dramaturgo), que cuenta los motivos que le llevaron a abandonar a su madre y hermana —y la sofocante vida a su lado— para embarcarse en los eternos viajes que le ofrecía la marina mercante y poder cumplir su anhelo de dedicarse a la escritura. Amanda Wingfield, una dominante madre

sureña, claramente alude a Edwina, su madre. Rose queda representada en la figura de Laura Wingfield, una joven minusválida: la dueña del zoológico de cristal —hermosa metáfora a la fragilidad del personaje—. Williams también hace presente a Cornelius de manera simbólica en una fotografía, el retrato del hombre que, en la obra, abandonó a su familia.

Casualidad o no, el éxito de Tennessee llegó cuando, metafóricamente, se despojó de toda indumentaria para dejar ver el color de su alma. Por supuesto, aunado a esta transparencia, Tennessee demostró el virtuosismo y madurez dramática que respaldaron su carrera como dramaturgo. Si bien la obra del autor encontró inspiración en su historia de vida, en ningún momento esto sugiere que el talento de Williams se limite a que nunca tuvo reparo en *exponer* —por decirlo de alguna manera— aspectos tan personales, lo cierto es que la maestría de su producción estriba en el talento de elevar dichas situaciones a un nivel artístico que alcanza la universalidad y atemporalidad.

Tras el éxito obtenido con *El zoológico de cristal* se asoció “con directores brillantes y ‘taquilleros’, como Elia Kazan, que lo lanzaron de lleno en Broadway y Hollywood” (Glantz, 1964: 46), consolidando su carrera y convirtiéndolo, junto con Arthur Miller, en el dramaturgo estadounidense más importante de la época. Los logros y distinciones que alcanzó dan cuenta de su influencia y prestigio dentro del campo literario norteamericano: fue miembro de la *Academia Estadounidense de las Artes y las Ciencias* y la *Academia Estadounidense de las Artes y las Letras*. Así mismo, destaca su participación como presidente del jurado en la 29ª edición del Festival de Cannes (1976). Entre las distinciones más importantes sobresalen dos premios Pulitzer por las obras *Un tranvía llamado Deseo* en 1948 y *La gata sobre el tejado de zinc* en 1955, el Premio Tony a la mejor obra en 1951 por *La rosa tatuada* y los premios que la Crítica Teatral de Nueva York le otorgó en 1945 y 1961 por *El zoológico de cristal* y *La noche de la iguana* respectivamente. Además de ello, cabe destacar que su éxito en el ámbito cinematográfico le convirtió en un ícono del cine norteamericano de su época. Muchas de sus obras fueron llevadas con enorme éxito a la pantalla grande por los más brillantes directores cinematográficos de su generación, entre ellos Elia Kazan, Richard Brooks, Joseph L. Mankiewicz, Daniel Mann, Sydney Pollack y John Huston. Algunos de los títulos más destacados son *El zoológico de cristal* (1950), *Un tranvía llamado Deseo* (1951), *La rosa tatuada* (1955), *La gata sobre el tejado de zinc*

(1958), *Súbitamente el último verano* (1959), *Dulce pájaro de juventud* (1962), *La noche de la iguana* (1964), entre otros. Sus personajes fueron encarnados por actores de gran solvencia y talla como Vivien Leigh, Elizabeth Taylor, Anna Magnani, Katharine Hepburn, Geraldine Page, Marlon Brando, Paul Newman, Montgomery Clift y Burt Lancaster, quienes lograron magistrales interpretaciones, que a algunos bien les valieron la nominación a los Premios Óscar o los Globos de Oro.

El esplendor de Williams se extiende a lo largo de los últimos años de los cuarenta y toda la década de los cincuenta. Periodo donde la sensibilidad y crudeza que trajo consigo la Segunda Guerra Mundial, quedan reflejadas en un contexto rígido y despiadado.

Las tensiones a las que se ve expuesto el ser humano son destructoras y caóticas y el teatro que las refleja lo ha de ser también.

Williams ha de expresar, también a su manera, las tensiones y la incoherencia del mundo moderno, las situaciones limítrofes que llevan al hombre a la locura y a la ruptura de la armonía convencional [...]. (Glantz, 1964: 35)

El contexto norteamericano de ese periodo gira en torno al capitalismo, a la idea del progreso y la productividad; el ser humano vive amenazado por un sistema depredador de la libertad e individualidad. Sensible a la desolación y hostilidad de su entorno, Tennessee imprime en sus personajes el desencanto de un ambiente violento y sofocante, el cual prefieren reemplazar por una realidad onírica que los proteja de la incomprensión y sinrazón del exterior.

La empatía del ciudadano norteamericano con la propuesta dramática del atrevido e irreverente autor debe radicar en las poderosas imágenes que lograba de “quienes han sufrido un acoso hasta el límite de la transformación o la autodestrucción” (Michel, 1993: 96), imágenes que decodificaban el sentir común frente a la ambigüedad del mundo moderno.

En sus obras también es notable el énfasis que se hace de los recursos materiales que rodean el contexto estadounidense de posguerra, objetos que dan cuenta del enfoque pragmático de los norteamericanos frente a la vida, es decir, “de una vida enmarcada en el *progreso*” (Michel, 1993: 110): fonógrafos, ventiladores, teléfonos, grabadoras, refrigeradores, entre otros; artículos que reflejan la creciente tendencia al consumismo y que

revelan la evolución del hombre y su poder por encima de la naturaleza (Michel, 1993: 110-111).

Tras el furor que su nombre suscitaría a nivel nacional, el resto del mundo no tardaría en cautivarse por el estilo desgarrador de Williams. Si bien el extranjero ya era consciente del movimiento teatral norteamericano, serían Tennessee Williams y el ya mencionado Arthur Miller quienes darían “a la tradición norteamericana el certificado definitivo” (Michel, 1993: 118), coronándose al lado de Eugene O’Neill como los máximos exponentes, a nivel internacional, del teatro norteamericano del Siglo XX.

La genialidad de Tennessee, reconocida universalmente hasta nuestros días, radica en la capacidad de confrontar y reproducir su atormentado universo a lo largo de su producción artística, consiguiendo con ello dotar a sus dramas —muchos de ellos dignos de ser valorados como obras maestras— de una genuina sensibilidad, intensidad y crudeza que se funden en un estilo despiadado y poético.

Homosexuales, inválidos, poetas-vagabundos, mojígatas, prostitutas, pederastas, seres “raros” con deformaciones profundas, son los protagonistas de los dramas de Tennessee Williams. Posesos y maniáticos, melancólicos y distorsionados buscan la destrucción en un banal exorcismo que nunca los libera. (Glantz, 1964: 32)

Si bien el esplendor del dramaturgo menguó pasados los años cincuenta, asustado y resistente a perder su lugar dentro del medio, las décadas siguientes continuaría produciendo obras que, penosamente, no lograrían alcanzar la brillantez de su época de oro; Michel Modenessi las describe como “intentos desesperados y desesperantes por recuperar una vena perdida” (1993: 116). Muy a pesar de ello, el nombre de Tennessee Williams, así como sus títulos más sobresalientes —*El zoológico de cristal*, *Un tranvía llamado Deseo*, *La gata sobre el tejado de zinc*, *Súbitamente el último verano*, por mencionar algunos—, forjaron la esencia del teatro norteamericano y, sin duda alguna, son y seguirán siendo punto de referencia de la tradición teatral norteamericana, uno de los legados más valiosos de Estados Unidos para el drama universal.

## 2.1. *El universo desolador de Williams: temática y estilo*

Blanche: *I don't want realism. I want magic! Yes, yes, magic!*

*I try to give that to people. I misrepresent things to them.*

*I don't tell the truth, I tell what ought to be the truth.*

*And if that's sinful, then let me be damned for it!*<sup>3</sup>

— Tennessee Williams (*A Streetcar Named Desire*)

La dramaturgia de Williams es compleja y rica en interpretaciones. Con su peculiar estilo para abordar la condición humana, la herencia de Williams, es decir, sus personajes, develan la fragilidad del ser humano, nos introducen en situaciones que evocan la constante lucha contra el entorno y contra uno mismo, por la libertad, por la individualidad, y al mismo tiempo, por pertenecer a algo y encontrar un lugar en este mundo; un mundo hostil y cada vez más carente de razón.

Sin importar el contexto, los personajes *williamsianos* nos permiten reconocer en ellos nuestro lado más vulnerable, nuestras luchas más significativas y nuestros más profundos anhelos, desde una perspectiva que involucra tanto la mente como el alma, tanto el instinto como la razón y tanto lo sublime como lo perverso; en ello, justamente, radica su universalidad y atemporalidad.

Destacable es pues, la versatilidad del dramaturgo para crear caracteres complejos tanto masculinos como femeninos. Esta habilidad suya de interpretar la realidad desde la perspectiva masculina y desde la femenina, nos entregó personajes masculinos que son tan vulnerables y tan ricos en emociones como los roles que desempeñan las mujeres, aun en obras que se caracterizan por resaltar el universo femenino. Esto nos habla de la propia vulnerabilidad que él mismo se permitió verter en su producción dramática, misma que atañe su vida personal y sus propios ángeles y demonios. Sírvese de ejemplo Tom de *El zoológico de cristal*, personaje abiertamente acogido como *autorretrato* del autor, quien inmerso en un departamento dominado por mujeres —su madre y su hermana mayor— vive una lucha consigo mismo por encontrar su lugar en el mundo: el lugar para un joven que halla en la poesía el medio para externar su sensibilidad.

---

<sup>3</sup> “No quiero realismo. ¡Quiero magia! ¡Sí, sí, magia! Es lo que intento darle a la gente. Les tergiverso las cosas. No digo la verdad. Digo lo que debería ser la verdad. ¡Y si eso es un pecado, que me condenen por ello!”  
Tr. Pedro Faritt Gutiérrez Alvarez

Amanda: [...] Tom... la vida no es fácil, exige... ¡una resistencia espartana! ¡Hay tantas cosas en mi corazón que no puedo describirte! [...]

Tom: [...] Tú dices que hay en tu corazón muchas cosas que no podrías explicarme. Lo mismo puede decirse de mí. ¡Hay en mi corazón tantas cosas que no puedo describirte! De modo que respetémonos el uno al otro... (Williams, 2007<sup>b</sup>: 53)

Eco de esta *sensibilidad masculina* se advierte también en *La gata sobre el tejado de zinc*, donde tanto padre (Big Daddy) como hijo (Brick), vulnerables por la tensión que ha generado el conflicto en cuestión, se sinceran el uno con el otro. Brick le reclama al padre su ausencia de cariño, argumentando que lo material no reemplaza lo afectivo; por otro lado, Big Daddy por primera vez externa sus sentimientos hacia el hijo y hacia su propio padre, un vagabundo que lo único que pudo heredarle fue una vieja maleta que contenía el uniforme de cuando participó en la guerra hispano-norteamericana.

Kowalski en *Un tranvía llamado Deseo*, a pesar de la imagen de hombre duro y de un comportamiento rudimentario, devela la inseguridad que le provoca la sola idea de perder a Stella, su mujer, y la vida que ha construido a su lado; misma que se ve amenazada por la llegada de Blanche —la hermana mayor de su esposa— a sus vidas. Así pues, a pesar de que Kowalski pueda aparentemente conducirse como un hombre de hielo, es justamente su miedo e inseguridad lo que detona el antagonismo entre él y su cuñada.

En resumen, en la obra de Williams ambos géneros comparten un peso importante en el desarrollo del drama. Por igual, los dos expiran fragilidad y fortaleza, fungen como la interpretación más franca y sensible que el dramaturgo pudo hacer de la realidad y la condición humana.

Los personajes de Williams “son siempre solitarios y fugitivos, seres incomprendidos que escapan de un [escenario hostil y caótico] refugiándose en [lo ilusorio]”. Individuos que niegan fervientemente la realidad, que evitan encararla para no destruirse. Son frágiles copos de nieve que a la luz del sol se derriten. La única forma de protegerlos es aislándolos, escondiéndolos del calor. Los protege el sueño, el delirio, la fantasía, la realidad imaginada. “Fuera de [ese refugio les] espera el mundo de la sinrazón, de la desintegración moral, de la

locura. [Son sujetos] que no caben en la sociedad, que la rechazan [...] para no ser rechazados” (Glantz, 1964: 35).

Según lo estudia Margo Glantz (1964), en la construcción de sus piezas Tennessee emplea las fórmulas tradicionales ya conocidas y bien dominadas dentro del teatro norteamericano, es decir, “sigue las formas convencionales del realismo”; no obstante, complejiza el lenguaje valiéndose de símbolos para enriquecer la interpretación y dotar de significados al universo planteado (1964: 36). Esto obedece a que el dramaturgo siempre se mostró convencido de que la realidad abraza algo más allá de lo tangible, y que para ahondar con mayor profundidad en la condición humana era preciso concebir al hombre también desde el terreno abstracto del pensamiento, del sentimiento y del espíritu o la esencia individual, ese lado imperceptible que complejiza al sujeto. En sus propias palabras:

La comedia francamente realista, con su heladera auténtica y sus cubos de hielo auténticos, con sus personajes de lenguaje idéntico al de su público, [...] tiene las virtudes de una semejanza fotográfica. Todos deben conocer ahora la intrascendencia de lo fotográfico en el arte; y saber que la verdad, la vida o la realidad son algo orgánico que la imaginación poética sólo puede representar o sugerir, en esencia, mediante la transformación, la transmutación en otras formas que las existentes simplemente en su apariencia. (Williams, 2007<sup>b</sup>: 9-10)

Así pues, los personajes, sus nombres, la disposición de los ambientes en sus obras y otros sutiles detalles, comprenden un alto nivel de simbolismo.

Tennessee Williams siempre fue muy puntual con el universo que concebía para cada una de sus obras, procuraba plantear minuciosamente cómo se debían montar para lograr la unicidad del texto, la interpretación y la escenificación. Las descripciones de las atmósferas a generar abarcan desde lo escenográfico, la disposición del espacio, los elementos clave para el desarrollo del drama, la musicalización y cualquier detalle que por más pequeño que pudiese parecer, tiene una razón de ser. El fin del dramaturgo no era facilitar o limitar el trabajo del equipo creativo —llámense directores, actores o escenógrafos—, lo que perseguía en cada detalle era la complejidad del discurso: dotar de elementos que complementarían las palabras y acciones del drama, símbolos que revelarían más allá de lo perceptible. Tomemos de ejemplo algunas notas que hace para la representación de *El zoológico de cristal*:



Otro rasgo extraliterario de esta comedia es el que brinda el uso de la música. Una sola melodía que reaparece, *El zoo de cristal*, se utiliza para subrayar emocionalmente los pasajes adecuados. [...]

La iluminación de la comedia no es realista. A tono con la atmósfera de recuerdo, el escenario está en la sombra. Se proyectan haces de luz sobre zonas o actores escogidos, en contradicción a veces con su centro aparente. [...] La luz que ilumina a Laura debe ser distinta de la de los demás, teniendo una claridad prístina característica, tal como la luz usada en los primitivos retratos religiosos de las santas o las madonas. (Williams, 2007<sup>b</sup>: 10-11)

Como es posible apreciar en estas notas, la intención del dramaturgo no es otra más que enfatizar algunos aspectos que podrían potencializar el argumento dramático: una pieza musical que será recurrente dentro de la historia para subrayar la intensidad emotiva del momento, o una luz que exacerbará cierta peculiaridad del personaje.

En *Súbitamente el último verano*, el aturrido mundo de Sebastián, las tremendas verdades que aun evidenciadas los personajes intentan mantener ocultas, y la esencia de salvajismo que Williams procuró imprimir en la obra, serán potencializadas simbólicamente con el jardín que se plantea para el desarrollo de la trama:

[...] un jardín fantástico que tiene más de selva tropical o bosque que otra cosa, correspondiente a la edad prehistórica de los helechos gigantes, en que a seres vivientes les crecían extremidades por transformación de aletas y las escamas se les convertían en piel. Los colores de esta selva-jardín son violentos sobre todo en razón de que un vaho visible sube de la tierra con el calor que sigue a una lluvia. Hay macizas flores de árbol que sugieren órganos de un cuerpo humano, arrancados, todavía con el brillo de la sangre aún no seca. Se perciben broncos gritos, silbidos penetrantes y otros ruidos como de fuertes pisadas, como si el jardín estuviese poblado de bestias, serpientes y aves, todas salvajes. (Williams, 2007<sup>c</sup>: 185)

Por supuesto, lejos de mostrarse impositivo, algunas de sus acotaciones las mantiene simplemente como sugerencias. Para ser justos, muchos de sus textos terminaron siendo

publicados con las modificaciones que debió hacer a complacencia de los directores con quienes trabajó de la mano en el proceso de montaje de sus obras.

Como fue mencionado anteriormente, de acuerdo con Glantz (1964) no sólo la atmósfera planteada desde la poética del color, la luz, las analogías pictóricas, la música y toda la plasticidad que envuelve la dramaturgia de Tennessee, está provista de simbolismo; los propios personajes y las situaciones dramáticas encierran también un sentido simbólico. El dramaturgo “confiere un valor a los nombres de los personajes”: ya sea un “significado inmediato en su lengua de origen” —inglés, por supuesto—: Chance (la Suerte), Dolly (la Muñeca), Hope (la Esperanza), Big Daddy (el Gran Papá); que recurra a algún idioma extranjero: Alma, Blanche DuBois (la Blanca del Bosque), Serafina Delle Rose (Serafina de las Rosas); o bien, que se sirva de símbolos literarios y hagiográficos: Laura, “la pura, la virginal, la del Petrarca”; Sebastián, “el santo acribillado por venablos —la Señora Venable, su madre—”; Katherine Holly (Catalina de Alejandría), la mártir que estuvo encerrada por empeñarse en sostener la verdad. Williams designa a sus personajes un símbolo del que no pueden escapar, con el objeto de resaltar el carácter o la ironía de su condición. Alma, por ejemplo, “personifica la pureza y la negación del cuerpo”, a pesar de su intenso deseo por sumirse en el pecado; en este caso, en el nombre queda sentenciada la penitencia. Por otro lado, la ironía acompaña el nombre de Blanche DuBois, quien finge ser blanca y pura aunque *siempre haya dependido de la bondad de los desconocidos* (1964:40).

En conjunto, todos los símbolos que Williams otorga al cosmos de sus obras “acentúan el drama y las situaciones”. Sírvese de ejemplo la escena de *Un tranvía llamado Deseo* en que Blanche toma un baño antes de la cena en conmemoración de su cumpleaños: para el personaje el baño representa la purificación, una forma de rechazo y escape de la realidad, Blanche lava la realidad de sí misma cantando *A Paper Moon (Una luna de papel)* —canción que enfatiza la tendencia del personaje a refugiarse en lo irreal—, su mundo ilusorio y “la artificialidad de su situación” quedan remarcados con el contraste de la escena paralela en que Stanley y Stella discuten sobre el pasado promiscuo del *canario* que canturrea dentro del cuarto de baño; dicho de otra manera, mientras Blanche difumina su realidad dentro de la tina, la verdad sobre su pasado está quedando al descubierto. Otros ejemplos: la

fotografía del padre ausente que se ilumina cuando Amanda Wingfield sermonea a Tom, o la música irrumpiendo “como un personaje más” mientras Katherine detalla la muerte del primo Sebastián (Glantz, 1964: 40).

Desde luego, dicho simbolismo converge en armonía con el lenguaje realista que impera en la construcción dramática. Con la excepción de *Camino real* y algunas piezas cortas (como *El caso de las petunias pisoteadas*), el simbolismo en ningún momento desvirtúa la naturaleza realista de la dramaturgia de Tennessee Williams; lo único que hace es llevar su propuesta un paso más allá del realismo que el dramaturgo consideraba de *semejanza fotográfica*.

Acorde a lo expuesto por Margo Glantz (1964), el simbolismo empleado por Tennessee obedece al *simbolismo clásico de la literatura norteamericana*:

[...] puritanismo con símbolos bíblicos, metáforas religiosas que se expresan mediante las imágenes concretas y habituales de un mundo aparentemente realista. Penetrada de un puritanismo maniqueo, la literatura norteamericana expresa la contradicción del mundo aparente y del mundo real, la oposición entre el cuerpo y el espíritu, la entronización del mal y la tendencia, ampliamente negada, pero vital, que guía al hombre —y a su cultura— a la destrucción, a la desintegración. [...]

La tradición puritana influye subrepticamente en la de los literatos norteamericanos. [...] La idea del pecado original, de la culpa, se mezcla invariablemente con la idea de la elección y la condenación, dando pábulo así a la división del mundo en dos fuerzas antagónicas: el Bien y el Mal que se identifican con la luz y las Tinieblas, con la Blancura y la Negrura, con la Purificación y la Condenación. (Glantz, 1964: 42)

Así pues, explica que el hombre concebido a partir de dicha herencia puritana — dentro la literatura norteamericana— es un ser que desde el nacimiento arrastra consigo la culpa original, inicia su vida cargado de pecado, y aunque su misión tendría que ser buscar la redención y expiar las culpas, el mal triunfa sobre el bien, seduciéndolo al punto de la destrucción. Esto se traduce en una lucha que el individuo enfrenta consigo mismo, la lucha

entre “la redención” y “la desintegración”: conflicto predominante en la dramaturgia de Williams.

La lectura de la Biblia, las múltiples interpretaciones que pueden hacerse de esas imágenes expresadas con los términos más concretos de la realidad cotidiana, y que se vuelven místicos, filosóficos y proféticos, a la luz de la imaginación del creyente, van constituyendo el trasfondo literario y cultural de la imaginación norteamericana.

De allí arranca el simbolismo williamsiano. Se explican así sus personajes, se clarifica la simbología obvia de sus nombres, se aviva la contradicción entre la blanca vestimenta y la negra conducta, se revela la fuerza motriz de la desintegración, se esclarece la purificación. (Glantz, 1964: 43)

Tomando en cuenta que Williams se inspiró principalmente en su historia personal para producir su material dramático, es inevitable que escape a la *tradicón puritana* que menciona la autora, pues, además de ser una herencia que históricamente le atañe a todo estadounidense, recordemos que el autor se formó en un entorno donde la religión tenía un peso muy importante —sobre todo tomando en cuenta el oficio del abuelo materno—. Indudablemente esta carga religiosa tuvo un gran impacto en su vida, y se refleja en su obra.

Tennessee conocía de primera mano la asfixiante moral que la religión persigue y muchas de las premisas que lejos de acercar al individuo a un estado pleno de espiritualidad, lo orillan al temor y la culpabilidad. Su dramaturgia hace eco de ello y de toda la opresión que limita la realización plena del individuo. Así pues, una vez abarcado el punto del simbolismo como un elemento enriquecedor en la obra de Williams, es momento de adentrarse en su temática.

Aludiendo nuevamente a Margo Glantz (1964), en su minucioso ensayo sobre el legado del dramaturgo, la ensayista apunta lo siguiente:

[...] los personajes y los temas que utiliza [...] tienen su marca evidente. Su biografía coincide con los personajes que ha creado: son autobiográficos,

familiares, o los ha conocido en sus múltiples correrías por las regiones del Medio Oeste, California, el Sur de los Estados Unidos y México.

Ideas y personajes van deambulando pacientemente de obra en obra. (1964: 46-47)

Sin llegar a una rigidez categórica, Glantz (1964) agrupa a los personajes de acuerdo a patrones que se repiten a lo largo de su dramaturgia: está *la mujer bella, refinada y decadente que no acepta ni su edad, ni su mundo*; como ejemplo tenemos a Blanche DuBois de *Un tranvía llamado Deseo* o Alexandra del Lago de *Dulce pájaro de juventud*, estas mujeres “esconden su fracaso bebiendo y negando al mundo, evadiéndose, fugándose de la realidad” (1964: 47). Por otro lado *las jóvenes virginales* —como Laura de *El zoológico de cristal*, Matilde de *You touched me* o Alma de *Verano y humo*— se valen de la pureza “para justificar su miedo” (1964: 47): tienen miedo a realizarse como mujeres; curioso es el caso de Matilde y Laura, pues, mientras una se dedica a pulir constantemente objetos de plata, la otra colecciona figuras de cristal. Están también *las madres abnegadas*, mujeres agobiantemente sobreprotectoras que “[viven] sólo para sus hijos, pero no [permiten] [...] que sus hijos vivan” (1964: 48); estos personajes crean mancuernas insanas con sus *retoños*, por ejemplo: Tom y Amanda Wingfield en *El zoológico de cristal*, Madame Duvenet y Eloi en *Auto-Da-Fé*, la Señora Venable y Sebastián en *Súbitamente el último verano*, o el caso de Mitch de *Un tranvía llamado Deseo* y su madre, quien aunque nunca aparece en escena, “ha hecho de su hijo, obrero atlético y sentimental, un niño que sólo piensa en contraer matrimonio cuando su madre está a punto de morir” (1964: 48). En los roles masculinos se encuentran *los homosexuales*, como Brick de *La gata sobre el tejado de zinc* que no acepta su preferencia sexual, o Sebastián de *Súbitamente el último verano* que la esconde y ocupa a su madre y prima como carnada para sus fines sexuales; también están *los atletas*, que a decir de Glantz participan de dos cualidades: “una tendencia a la homosexualidad, expresada en el exagerado culto narcisista del cuerpo y, concomitantemente, [son] el hombre rudo, primitivo, personificación de la fuerza vital” (1964: 49). En este caso sobresalen Brick y Stanley Kowalski, ambos personifican a hombres atléticos y vigorosos cuya *fuerza bruta* destaca entre sus cualidades, misma que queda de manifiesto en la constante ira y violencia que emanan. Mediando entre las cualidades del *atleta* se encuentran los *bellos seductores*, que son aquellos que tratan de remediar su existencia —sin ningún éxito— uniéndose a las

mujeres en decadencia, entre ellos está Chance Wayne de *Dulce pájaro de juventud*, quien “utiliza su virilidad, vendiéndola a Alexandra del Lago con el fin de alcanzar a Heavenly — la celestial, símbolo obvio—, pero tanto el éxito como la virilidad se le escapan de las manos” (1964: 49).

De igual forma son notables ciertas conductas compartidas por algunos de estos personajes: el alcoholismo —que representa una forma de evadir la *falsedad* del mundo en que habitan—, la nostalgia del ayer o la remembranza de un pasado prometedor, y, por supuesto, la locura o la saturación mental. En este último caso tenemos dos ejemplos memorables: Brick y Blanche; mientras el primero necesita ese *clic* que le trae calma para dejar de oír en su cabeza el timbre del teléfono con la llamada de Skipper, la segunda siente resonar en la mente *La Varsoviana* —pieza que bailó con su esposo antes de que éste se suicidara—, seguida de un disparo que detiene la música.

Innegable es pues, el universo decadente y desolador que inunda la dramaturgia de Williams. Su temática es sombría, de tintes sórdidos y pasionales. Los personajes arrastran culpa, caminan a tientas llenos de angustia y terror, desesperanzados ante el caos y la crueldad que les rodea. Son seres que revelan las inmensas fallas y desigualdades latentes en la condición humana, sujetos que luchan consigo mismos, la dualidad entre instinto y razón, el eterno conflicto de encajar en el medio, de sobrevivir al tortuoso destino que la vida les confirió por ser anormales, por no encuadrar en la dinámica social moderna. Son los *marginados* y *marginales* los que dan vida a esta dramaturgia. Tennessee escarba en los rincones oscuros del alma, esos que deberían quedar clausurados por el propio bien del individuo, desentierra fragilidad y demencia, tormento y brutalidad... un mundo de insensatez.

Los personajes de Williams son sujetos que van en contracorriente al orden establecido, no buscan ser diferentes, son diferentes en esencia. A los ojos de su entorno son ellos los responsables de que las cosas no fluyan con *normalidad*, estancan el progreso, son la piedra en el zapato. Como bien lo enuncia Valeriano Durán Manso (2011): estos seres de ficción son señalados por un medio que no da cabida a sus sueños, privándolos de alcanzar la felicidad (2011: 38). Los protagonistas *williamsianos* sufren porque “no encuentran su sitio en el contexto en el que están concebidos, circunstancia que genera un profundo choque

que los lleva a la tragedia. [...] son [seres] incomprendidos que no se adaptan a las reglas familiares convencionales, padecen graves problemas de identidad y experimentan el fracaso a diario” (2011: 39); se consumen en la incapacidad de funcionar con y para la sociedad moderna.

De acuerdo con Claudia Cecilia Alatorre (1986), precisamente la esencia de la tragedia reside en la lucha de un *personaje complejo*<sup>4</sup> contra un orden establecido, es decir, siendo que todo individuo pertenece a una sociedad, éste se encuentra sujeto a las leyes y normas instauradas por dicho colectivo, así pues, la disyuntiva llega cuando el personaje, apelando a sus propias pasiones o intereses, transgrede la ley/norma social, entrando en conflicto con los intereses de la colectividad —muy a pesar de que esté defendiendo “valores superiores, o simplemente correctos”— (1986: 35-36). La tragedia siempre mostrará “las múltiples consecuencias de la transgresión individual” (1986: 36), el protagonista se convierte en un modificador del orden establecido, pues el sistema u orden cuestionado/enfrentado por el transgresor invariablemente se extinguirá para dar paso a uno nuevo que lo sustituya. Como lo afirma Alatorre: “Esta es una de las constantes temáticas de la tragedia: la eterna oposición de las fuerzas que intentan frenar al progreso humano”; señala también que el personaje trágico se va a distinguir por representar “al primero o al último que transita por cierto camino” (orden), y de igual manera por personificar “aquellas pasiones que pueden ser propias del hombre de cualquier época, pero que en la tragedia, van a revestir una especial gravedad porque no favorecen a la coyuntura histórica” (1986: 36).

Un claro ejemplo de tragedia lo encontramos en *Antígona* de Sófocles: Creonte ha transgredido una ley moral: ha impedido el entierro de Polinices por traicionar a la patria, es decir, a pesar de que éste ya ha pagado su traición con la muerte, Creonte decide extender dicho castigo a un nivel más allá de lo terrenal, pues según la creencia griega, el alma del

---

<sup>4</sup> El personaje complejo es un ser de ficción que, como bien lo explica Claudia Cecilia Alatorre (1986), posee la capacidad de tener un amplio panorama de la situación en que se encuentra inmerso. En el conflicto, es capaz de vislumbrar ambos lados de la moneda, teniendo plena consciencia de las consecuencias que sus decisiones podrían implicar; de ahí que tenga la aptitud de asumir la responsabilidad de sus elecciones. Se le denomina complejo porque “posee un carácter social-general” (1986: 23), es decir, como cualquier humano real, posee virtudes y defectos que conforman su temperamento y carácter, mismo que evoluciona a través de la trama como consecuencia de la situación que le acontece. En contraste, un personaje simple sugiere una particularización tal de las “actitudes y características humanas” (1986: 18), que el carácter queda comprimido a un solo tipo de reacción. En este sentido, el personaje es, o completamente bueno y personifica la virtud, o completamente malo y personifica el vicio o el defecto; algo totalmente antinatural dentro de la realidad objetiva (1986: 16-24).

difunto que no gozara de los honores fúnebres estaría condenada a vagar eternamente por la tierra. Antígona, la hermana de Polinices, desobedece a esta prohibición y entierra los restos de su hermano en un afán de concederle el descanso eterno y dar honor a su nombre; su desobediencia la lleva a ser sentenciada a muerte. Cabe mencionar que Antígona es la prometida del hijo de Creonte, Hemón, quien al igual que el resto del pueblo tebano no cree justa la condena y pide el perdón a su falta. Creonte podría perdonar a Antígona y permitir que se enterrara el cuerpo de Polinices, y así las cosas seguirían el curso del orden ya establecido; sin embargo, estaría faltando a la ley que él mismo proclamó y con ello su gobierno perdería credibilidad. La gran dualidad del protagonista radica entre escuchar la voz de Antígona, Hemón y el pueblo que claman por la piedad y las leyes divinas —lo cual implicaría perdonar a la transgresora y desvirtuar la justicia del decreto proclamado—, o ejercer con ética y rectitud su cargo, aplicando todo el peso de la ley. Aunque su única intención con este castigo es ser justo y congruente como gobernante —lo cual implica no poder hacer distinciones de ningún tipo ante el estatuto que ha implantado—, Creonte con esta postura está cuestionando un orden establecido: la ley divina. Tras su transgresión se ha creado un caos a su alrededor, él mismo cuestiona su propia decisión cuando repara en todos los efectos que ha producido, pero actúa demasiado tarde para evitar las consecuencias: el orden anterior ha sido modificado.

De esta manera, el conflicto de la tragedia se resume a un personaje complejo que enfrenta, guiado por intereses, pasiones o convicciones individuales, a un orden establecido, oponiéndose así al interés colectivo e instaurando un nuevo orden.

Ahora bien, el contexto en las tragedias de Williams no tiene relación con la antigua Grecia ni con el poder, los seres de ficción que inundan el universo del dramaturgo sureño son hombres comunes y corrientes que se desenvuelven en el contexto de la sociedad moderna: precisamente el orden al que se ven enfrentados.

Como se refirió en el apartado anterior, Arthur Miller, en su ensayo *Tragedy and the Common Man*, expone cuál es el gran conflicto en la *tragedia moderna* norteamericana: la lucha del individuo por ganar su posición legítima dentro de la sociedad a la que pertenece.



Según lo analiza, éste es el conflicto subyacente en la tragedia desde tiempos inmemorables, “desde Orestes hasta Hamlet, desde Medea hasta Macbeth”<sup>5</sup>.

Defendiendo la postura de que el *hombre común* es tan digno de ser material para la tragedia como los dioses, reyes o gobernantes, Miller denuncia el error en el que se ha incurrido al etiquetar a la tragedia como un género particular de la nobleza, haciendo hincapié en que no existiría empatía universal si ese fuese el caso, pues únicamente podría ser entendido y asimilado por ese reducido sector. De acuerdo a su observación, la tragedia siempre ha logrado evocar un sentimiento trágico en el lector/espectador muy a pesar de estar envuelta en un contexto distante, esto debido a la empatía con un personaje que “es capaz de dar hasta la vida por conservar su sentido de dignidad personal”<sup>6</sup> (en términos de Claudia Cecilia Alatorre, esto obedece a las convicciones o pasiones individuales del personaje). La *herida fatal* (*fateful wound*) que desencadena las circunstancias trágicas, por lo tanto, es una herida a la dignidad. De esta manera, la tragedia se entiende como “la consecuencia de la total compulsión que tiene el hombre de evaluarse a sí mismo con justicia”<sup>7</sup>, un aspecto absolutamente universal que, por supuesto, le atañe también al *hombre común y corriente*.

El autor expresa que “la capacidad de conmoción que poseen las obras trágicas está ligada al latente miedo que tenemos de ser marginados, de perder la autoimagen que nos hemos forjado de quiénes somos y cuál es nuestro lugar en el mundo”<sup>8</sup>. El contexto moderno y las circunstancias que lo rigen exacerbaban este miedo como nunca antes, así pues, dando por sentado al *hombre común* como personaje trágico, el hecho incitador del conflicto o la *falta trágica* (*tragic flaw*) —como Miller lo denomina— no es más que “la inherente renuencia del carácter a permanecer estático ante lo que supondría una transgresión a su dignidad, a la imagen del estatus que considera merecer dentro de la sociedad”<sup>9</sup>. Cabe aclarar que el término

---

<sup>5</sup> “From Orestes to Hamlet, Medea to Macbeth, the underlying struggles that of the individual attempting to gain his ‘rightful’ position in his society” (Miller, 1978).

<sup>6</sup> “[...] I think the tragic feeling is evoked in us when we are in the presence of a character who is ready to lay down his life, if need be, to secure one thing: his sense of personal dignity” (Miller, 1978).

<sup>7</sup> “[...] the fateful wound from which the inevitable events spiral is the wound of indignity, and its dominant force is indignation. Tragedy, then, is the consequence of a man's total compulsion to evaluate himself justly” (Miller, 1978).

<sup>8</sup> “The quality in such plays that does shake us, however, derives from the underlying fear of being displaced, the disaster inherent in being torn away from our chosen image of what or who we are in this world” (Miller, 1978).

<sup>9</sup> “The flaw, or crack in the character, is really nothing —and need be nothing, but his inherent unwillingness to remain passive in the face of what he conceives to be a challenge to his dignity, his image of his rightful status” (Miller, 1978).

de *dignidad* al que se refiere Miller abarca un amplio sentido humanitario, es decir, habla del derecho de todo hombre a la libertad y la integridad, a ser valorado y respetado. De modo que, en la tragedia moderna, el protagonista cuestiona y se opone a un orden establecido que le humilla y le degrada, es decir, a una sociedad que desvirtúa su individualidad. “De ese proceso de oposición todo lo que ha sido aceptado, ya sea por temor, ignorancia o insensibilidad, queda al descubierto”<sup>10</sup>; se desentraña “el error o el mal en el entorno social”<sup>11</sup>; así se abre un canal de reflexión que culmina en el terror y el miedo que caracterizan a la tragedia, ello debido al “cuestionamiento total de lo que previamente no había sido cuestionado”<sup>12</sup>: “el cosmos aparentemente estable”<sup>13</sup> que imperaba.

Miller enfatiza que “la tragedia es —y siempre debería ser— iluminadora, puesto que apunta con dedo heroico al enemigo de la libertad del hombre”, ese que impide el florecimiento y la realización de la personalidad humana, que “corrompe el fluir de su instinto creativo y amoroso”; en este sentido, lo que queda exaltado en la tragedia es la cualidad que otorga al individuo de perseguir la libertad<sup>14</sup>. En su ensayo realza el valor de la tragedia para el nuevo contexto del mundo moderno, sin duda porque, dentro del teatro, este género permitía exponer con mayor fidelidad el sentir de sus contemporáneos respecto a su entorno. Recordemos que la época de Miller y Williams está marcada por la gran desolación que trajo consigo la Segunda Guerra Mundial, un orden fundado en la decadencia y la deshumanización.

El capitalismo y la idea del progreso (que parten del tan arraigado pensamiento pragmático en Estados Unidos) exigen un ciudadano útil para la sociedad, que favorezca el desarrollo y que, hasta cierto punto, se compare con la productividad de una máquina. El orden que queda al descubierto en la tragedia moderna obedece justamente a esa atmósfera fría y esclavizadora de la realidad. La reflexión que surge del cuestionamiento a dicho entorno —dentro de la obra dramática— equivale a lo que Alatorre denomina como el *nuevo*

---

<sup>10</sup> “[...] in the process of action everything we have accepted out of fear or insensitivity or ignorance is shaken before us and examined” (Miller, 1978).

<sup>11</sup> “[...] a wrong or an evil in [the] environment” (Miller, 1978).

<sup>12</sup> “[...] total questioning of what has previously been unquestioned [...]” (Miller, 1978).

<sup>13</sup> “[...] the seemingly stable cosmos [...]” (Miller, 1978).

<sup>14</sup> “The tragic right is a condition of life, a condition in which the human personality is able to flower and realize itself. The wrong is the condition which suppresses man, perverts the flowing out of his love and creative instinct. Tragedy enlightens and it must, in that it points the heroic finger at the enemy of man's freedom. The thrust for freedom is the quality in tragedy which exalts” (Miller, 1978).

*orden*. En teoría podría hablarse de un *nuevo orden*, porque el instaurado ha quedado cuestionado y definitivamente ha creado una nueva consciencia, sin embargo, no se logra una completa restauración, una nueva armonía en la que “la sociedad continúe su cauce recto” (Glantz, 1964: 49), como tal vez pase en la tragedia más antigua. El mundo moderno carece de una armonía real, lo que se considera *normal* es completamente ambiguo. Ésta es la razón por la cual en la tragedia moderna ya no existan los héroes, esos que pueblan la tragedia griega o la neoclásica, los que “han cobrado plena consciencia de los valores totales [y] absolutos que deben regirlos” (Glantz, 1964: 50), quienes han aceptado su destino y la consecuencia a su falta trágica para dar paso a una nueva armonía. En la tragedia moderna los héroes se cambian por las víctimas, aquellos cuya “nave flota a la deriva como esas naves cargadas de locos que en la Edad Media deambulaban anárquicamente de costa a costa, con su trágico cargamento” (Glantz, 1964: 50).

Las víctimas del drama moderno no hacen frente “ni al destino ni a su consciencia directora” (Glantz, 1964: 50), se enfrentan a la hostilidad de un entorno que es incapaz de aceptarlos como son y de darles las alas necesarias para encontrar la libertad y su lugar en el mundo.

En Williams es claro cómo el *progreso* que rige a la sociedad moderna aplasta y destroza a través de la mecanización a los sensibles y a quienes se atreven a soñar o imaginar, a los que son anormales por no ceder al orden establecido. Estos son víctimas dentro de su propia tragedia porque “nunca adquieren consciencia plena de su infirmitad”, reflejan la anormalidad, pero “jamás la conciben claramente” (Glantz, 1964: 50). Por supuesto, su propia naturaleza les obliga a luchar para sobrevivir a dicha oposición. “El mundo pervertido, corrupto que llevan a costas pretende purificarse con la huida. La huida es vaga, imprecisa, imaginaria” (Glantz, 1964: 51). Huyen de sí mismos, de la realidad, pretenden disfrazarla para ajustarse al orden.

Continuamente en los dramas de Tennessee se advierten atmósferas desalentadoras cargadas de pesimismo y desesperanza, develan su perspectiva ante temas como “la soledad del individuo, la liberación sexual, el reconocimiento de uno mismo, la ambición, o la aceptación de la realidad” (Durán, 2011: 40). Dentro del contexto nebuloso de la época, Williams se convierte en portavoz de los marginados. Sus protagonistas están concebidos desde la incomprensión, la desolación y la frustración. De acuerdo con Durán Manso (2011),

hay tres elementos —muy ligados entre sí— que el dramaturgo usa como “denominador común” en la creación de sus personajes: el sexo, el miedo y el viejo sur norteamericano:

Lejos de la función procreadora o placentera del sexo, el dramaturgo “considera que el individuo puede conseguir la felicidad total mediante la satisfacción sexual, ya que así logra superar sus prejuicios [...]. En este sentido, los personajes viven en un mundo puritano que contrasta deliberadamente con la realización de sus más ocultas pasiones, una situación que se complica cuando las inclinaciones sexuales no se corresponden con las normas [de] la moral conservadora [...].” (Durán, 2011: 40); especialmente si están relacionadas con la tendencia homosexual. En obras como *La gata sobre el tejado de zinc* o *Súbitamente el último verano* es claro cómo la sociedad representa un obstáculo para que los personajes logren alcanzar la plenitud a través de la satisfacción de sus instintos sexuales. Ambos casos implican el conflicto de un homosexual reprimiendo su sexualidad.

En el primer caso, Brick se encuentra asfixiado por un matrimonio que sólo ha servido para ocultar su orientación sexual. Vive evitando la intimidad con su esposa y bajo la presión de concebir un heredero a la familia. Su violencia y alcoholismo son consecuencia de la represión, misma que le condena a una vida entre las sombras, pues con quien pudo haber sido libre, Skipper, decidió quitarse la vida luego de que Brick huyera de él por miedo a aceptarse. De esta manera, a su vida no sólo le acompaña la amargura y rabia que conlleva la represión de su verdadera esencia, sino también la culpa por la pérdida de quien, presumiblemente, pudo haberle dado la libertad.

En el segundo caso se narra el camino a la destrucción de Sebastián Venable, quien huye de sí mismo en cada uno de sus viajes: *intenta encontrar a Dios*. Incapaz de aceptarse a sí mismo, incapaz de ser aceptado incluso por su propia madre, escapa de su tendencia homosexual cometiendo incesto. La Señora Venable, como la madre protectora que haría lo que fuera por el bien de su hijo, lo rescataba en cada *crisis*:

Señora Venable: [...] Cuando se asustaba... y yo sabía en qué momentos y por qué, pues las manos le temblaban y los ojos miraban hacia adentro, no hacia afuera, yo extendía una mano y le tocaba las suyas sin decir palabra, mirando tan sólo, y mantenía el contacto de mis manos con las suyas hasta que a él dejaban de temblarle y los ojos miraban afuera, no adentro [...] Era mío. Yo sabía

ayudarlo, yo podía... [...] Yo decía «podrás» y podía. (Williams, 2007<sup>c</sup>: 231-232)

Sebastián buscaba someterse al patrón de normalidad impuesto por la sociedad, pero fallaba cada vez; su naturaleza le arrastraba a tropezarse. La necesidad de ser él mismo le llevaba a buscar libertad en encuentros sórdidos, degradantes, empapados de corrupción. Valiéndose de su posición privilegiada —social y económica—, sobornaba a niños y jóvenes, necesitados o hambrientos, para satisfacer sus impulsos sexuales y lograr alcanzar, al menos, una libertad momentánea, efímera. El camino a su destrucción estaba labrado porque la imagen compasiva y misericordiosa que buscaba de Dios súbitamente se vio deshecha cuando el verdadero rostro del todopoderoso le fue develado: el rostro de la crueldad, la ferocidad y el sadismo.

En palabras de Durán Manso (2011): Williams concibe la plena satisfacción sexual como una “solución a los problemas”, y la “represión” de la libido como un camino directo a la tragedia. “Esta función de liberación personal a través del sexo se manifiesta a lo largo de toda [su] producción dramática [...]. Cuando el placer aparece reprimido los problemas de los personajes se acentúan, pero si este sentimiento se realiza, la felicidad hace acto de presencia y se consigue evitar la fatalidad” (2011: 41). Además, señala, mediante una cita a Antonio R. Celada, que para los personajes williamsianos *el sexo como impulso liberador y redentor es la “energía vital” que prima como “fuerza motriz del conflicto”, del mismo modo que el dinero lo es en “los dramas del teatro social”*<sup>15</sup>.

Aunado al conflicto de la represión sexual está el miedo, que de una u otra forma siempre se hace presente en cada una de las obras del dramaturgo. Los personajes de Williams “tienen miedo de muchas cosas como el fracaso o la incomprensión, pero sobre todo, de la aceptación personal y de reconocer la realidad que les rodea” (Durán, 2011: 41); este miedo parte de la confusión. Como se mencionó anteriormente, las víctimas trágicas del autor no alcanzan a vislumbrar su anormalidad, no comprenden la hostilidad del exterior, o bien, cuestionan con amargura la cruz que les ha tocado cargar. La única forma de enfrentar

---

<sup>15</sup> Cita original de Valeriano Durán Manso (2011: 41). En “Celada, Antonio R. (1998): *Textos sobre teatro norteamericano (III). Tennessee Williams*. Universidad de León. p. 24.”

el miedo es evadiendo la realidad y construyendo la propia, ya sea fugándose al pasado, al futuro o a la ilusión del sueño y la fantasía. En este caso los ejemplos abundan. Ahí está Tom, quien se fuga del presente añorando un futuro lejos de su madre y hermana. Dentro del mismo universo encontramos a Amanda y sus constantes referencias a un pasado que no puede rescatar, pero que pretende recrear en su hija consiguiendo uno o varios prospectos que la cortejen, así como ella fue cortejada cuando era joven. Esta hija, Laura, se fuga a un mundo de ilusión decorado por figuritas de cristal, una colección que al tiempo que le recuerda su fragilidad, le aleja de la realidad de su situación. Otro caso: Blanche DuBois, cuyo terror a enfrentar su decadencia económica y social la arrastra a la locura. El alcoholismo es otra evasión al miedo, Tom, Brick, Blanche, Alexandra del Lago, entre otros, no pueden lidiar ni con el miedo ni con la realidad. “Fugarse hacia el pasado es quizás, el remedio de quienes han tenido una vida plena, fugarse hacia el futuro es la panacea de los que no han vivido, pero fugarse a una realidad objetivada en símbolos es una forma de locura” (Glantz, 1964: 54).

Los personajes de este universo viven una dualidad contradictoria en su interior, una guerra permanente que los lleva rotos por la vida, y que al final termina destrozándolos.

La mentalidad conservadora que acarrea los problemas de identidad en los personajes, el miedo que los consume, el comportamiento y lenguaje que los caracteriza, están estrechamente relacionados con un aspecto que distingue al trabajo del dramaturgo: el viejo sur norteamericano. Para Williams éste es un tema significativo, el viejo sur le representa “una forma de vida basada en el respeto, la tradición y el honor, [que considera] mucho más digna que la de los emprendedores sin escrúpulos del norte” (Durán, 2011: 43). Según lo refiere Durán (2011), pese a que los sureños ejercieron la esclavitud y forjaron su dinámica social a partir de una acentuada desigualdad económica y de oportunidades, el oriundo “defiende la clase sureña por ser vigorosa y altamente cultivada”. En este sentido, la crítica que encontramos a lo largo de su producción gira en torno al declive del sur norteamericano, cuya opulencia se vio trastornada luego de la Guerra de Secesión<sup>16</sup>, cuando los pobladores

---

<sup>16</sup> La *Guerra de Secesión*, también conocida como *Guerra Civil Estadounidense*, se desarrolló a lo largo de cuatro años: de 1861 a 1865. Fueron las diferencias ideológicas entre los Estados de Norte (proclamados como *la Unión*) y los Estados del Sur (conocidos como *los Estados Confederados*) las que motivaron el conflicto armado. La parte norte del territorio estadounidense estaba en contra de la esclavitud, abogaba por una economía

del norte estadounidense tomaron el control de la economía, subyugando a los sureños. Ello trajo consigo la decadencia del viejo sur que, a los ojos de Williams, se volvió “[corrupto] y sin carácter”. Todo esto marcó “el fin de la clase social refinada, de las familias aristocráticas, pues el triunfo del norte también conllevó el aplastamiento de los valores de la moral tradicional en beneficio del mercantilismo a toda costa como camino hacia el éxito personal”. De este modo, Williams “rechazará en sus textos la nueva cultura y estándares puritanos e hipócritas de la clase media protestante americana surgida tras el conflicto” (Durán, 2011: 43).

Aunque al nacimiento del autor la Guerra Civil Estadounidense tenía alrededor de cincuenta años de haber finalizado, éste no dejó de ser educado bajo los valores del viejo sur, un sur que aún se debatía entre el arraigo a un pasado glorioso o la adaptación a una nueva dinámica que le resultaba amargamente ajena. Dicha formación creó un sentido de pertenencia en el dramaturgo, quien sentía “como suyo un estilo de vida que ya estaba en decadencia en el momento de su nacimiento. Esta circunstancia le permitió entender muy bien a aquellos que, como sus abuelos, vieron desmoronarse el mundo al que pertenecían tras la guerra y también comprender a su madre, una mujer educada como una verdadera señorita del sur” (Durán, 2011: 44). Por supuesto, a todo este ámbito admirado por Williams habrá que agregar las ideas rígidas y conservadoras que dificultaron su realización personal y que, a modo de denuncia, son las mismas que flagelan a sus protagonistas.

Haberse educado bajo aquellos principios permitió a Tennessee entender que “el refugio en un pasado glorioso” es un escudo contra la cruda y atemorizante realidad (Durán, 2011: 44). Todo el cambio sufrido en el sur norteamericano tras la Guerra de Secesión está cargado de miedo a un progreso impuesto que conlleva una nueva vida, de melancolía por un pasado que no volverá, de arraigo a costumbres que tarde o temprano se volverán

---

basada en la industrialización y se inclinaba a favor de la democracia y las tendencias burguesas; en contraste, la parte sureña cimentaba su economía en la agricultura, se valía de esclavos negros para la mano de obra y se regía bajo un modelo aristocrático. La llegada de Abraham Lincoln a la presidencia, cuyo principal propósito era abolir la esclavitud, supuso el descontento de *los Estados Confederados*, quienes buscaron separarse del territorio norteamericano para conformar una nación completamente independiente. En este sentido, la lucha de *la Unión* giró en torno a mantener una patria unificada y evitar la segregación de los sureños. Objetivo que lograron imponer sobre sus contendientes, una vez que consiguieron derrotarlos. Así pues, la unificación del país en una sola Nación Norteamericana supuso la abolición de la esclavitud a lo largo de todo el territorio nacional, y la asimilación de las ideologías proclamadas por los Estados del Norte. Pese a las considerables pérdidas humanas y económicas, este evento histórico alzó a los Estados Unidos como gran potencia mundial gracias a que el sometimiento del sur permitió una mayor explotación de recursos, lo cual impulsó el progreso y la expansión industrial.

obsoletas, y de confusión frente a valores que no reflejan la identidad propia. En *Un tranvía llamado Deseo* se advierte esta posición en el personaje de Blanche DuBois, quien se aferra a la fantasía para ampararse del abrupto cambio que trajo consigo la pérdida de su próspera vida en *Belle Rêve* (traducido del francés como *hermoso sueño*, un símbolo que el autor otorga al pasado del personaje). En Blanche, Williams personifica los viejos valores sureños, cualidades delineadas anteriormente en Amanda Wingfield. (Aunque el viejo sur forma parte sustancial de los personajes del dramaturgo, son particularmente estas dos mujeres quienes otorgan un profundo valor de añoranza a “una época en la que predominaba la educación exquisita, las buenas maneras y la elegancia” [Durán, 2011:42]).

Para un personaje como Blanche DuBois, [...] reconocer que ya no se distingue a las señoritas por sus modales, que los caballeros ya no cortejan a las damas, y que no tiene gente a su servicio para atender su plantación es algo muy duro y difícil. Ella tiene miedo de ver la realidad y darse cuenta de que el ambiente en que se crió ya no existe y que aquellos a los que repugnaba, los obreros e inmigrantes, ahora están mezclados con los de su clase. No sólo se trata de no poder aceptar la realidad, sino también de no querer reconocerla pues es mucho más cómodo vivir en un mundo de fantasía que abrir los ojos y ver que todo se ha perdido. (Durán, 2011: 42)

Un punto importante de este rasgo es que los personajes representan a grupo de personas del viejo sur norteamericano que se resistió a abandonar sus creencias y su forma de vida (Durán, 2011: 42). Naturalmente, esta resistencia terminó por aislarlos, por convertirlos, a los ojos de una nueva sociedad que apuesta por el progreso, en simples reliquias, elementos obsoletos, miembros inútiles dentro de la dinámica social. Tal como les sucede a los protagonistas del universo *williamsiano*.

Williams recrea en su dramaturgia escenarios asfixiantes y tortuosos que obligan a sus seres de ficción a engañarse a sí mismos creando una verdad que los mantenga a salvo. La única forma de sobrellevar la vida es fugándose, ya sea en el alcohol, la lujuria, el pasado, el futuro, la locura, o en todo a la vez. La felicidad de estos seres frágiles y atormentados no está en su contexto, su libertad está muy lejos de él, enfrentar ese orden sólo es un pase directo a su propia destrucción, el único camino para alcanzar la salvación.



La complejidad que el sureño imprimió en su obra carga una fuerte crítica al contexto moderno, que entrelíneas se traduce como una plegaria a la humanidad, a la libertad y la igualdad, al derecho de cada individuo de encontrar la plenitud y un sentido a su vida. Ésta fue su aportación para el mundo y lo que ha mantenido su producción vigente a través del tiempo.

La composición de personajes tan complejos es una de las principales aportaciones del dramaturgo y, en consecuencia, una de sus señas de identidad. Asimismo, la ubicación de estos seres en un mundo decadente como es el sur estadounidense hace que los matices sean mucho más ricos pues permite mostrarlos en continuo conflicto, sobre todo, cuando la burbuja en la que habitan se ve amenazada. De esta manera, los herméticos entornos familiares, el puritanismo social asfixiante, el gusto por lo escabroso, las pasiones desbordadas y las frustraciones personales se dan cita en unos escenarios claustrofóbicos en los que se desata el tormento interno de los personajes. (Durán, 2011: 45)

Muy a pesar de que sus dramas estén desarrollados dentro de un contexto norteamericano, Williams escarba en la condición humana como pocos dramaturgos lo han hecho, su objetivo principal no es defender causas sociopolíticas, dar lecciones o soluciones, su principal motor es la defensa del individuo, del ser íntegro, del alma que acompaña y encamina al hombre a alcanzar la sublimidad. Indudablemente, a partir de ello el dramaturgo logra develar un mundo caótico y cada vez más hostil, un mundo enajenado, deshumanizado, inhabitable para los *débiles* —el adjetivo que el orden usa para nombrar a los improductivos—.

Desde las tinieblas de un universo desolador, Tennessee Williams logra en el espectador la introspección a su lado oculto, aquél que alberga los secretos, pasiones, perversiones y lo frágiles que podemos llegar a ser. Sus personajes, sus palabras, sus ambientes, alcanzan un nivel sensorial que punza incómodamente en el cuerpo porque no queremos reconocernos dentro de ese universo, porque nos pesa admitir al ser humano inmerso en esa decadencia, porque nos recuerda que, como esos seres de ficción, nosotros también huimos de una realidad que nos lastima.

### CAPÍTULO 3

#### **DESMENUZANDO *UN TRANVÍA LLAMADO DESEO*: ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO**

##### **3.1. Génesis de la obra**

Tras los exhaustivos e innumerables intentos de Tennessee Williams por ver representadas sus obras en los mejores escenarios del país, por fin *El zoológico de cristal* le abriría las puertas de las grandes producciones norteamericanas. Esta obra lo habría trasladado, de la noche a la mañana, a un mundo que sólo concebía en anhelos, a una meta que aún se divisaba distante. La vida del dramaturgo abruptamente cambió y una nueva etapa de su existencia había quedado inaugurada. El triunfo trajo consigo la responsabilidad del éxito y la fama, un peso que cayó sobre sus hombros con tal fuerza que le hundió en el abismo de una profunda depresión... ¿Cómo sería posible superar la genialidad de la obra que representaba su primer gran logro?... ¿Cómo superar las expectativas puestas en su talento?... ¿Cómo superarse a sí mismo y mantener el nivel de un autor teatral consagrado?

Para Williams esta transición no fue fácil. Así lo expresa en un ensayo publicado en *The New York Times* cuatro días antes del estreno en Broadway de la obra que lo consagró como uno de los mejores dramaturgos norteamericanos de la historia: *Un tranvía llamado Deseo*. En dicho escrito, *The Catastrophe of Success*<sup>1</sup> (1947), el autor confiesa las aflicciones que trajo consigo la fama y cómo ello labró el camino para escribir la que sería su más reconocida obra a lo largo de toda su producción dramática.

La fama que el dramaturgo sureño consiguió tras la ovación de *El zoológico de cristal* le sacó del precario cuarto amueblado en el que vivía, para convertirlo en residente de un hotel de lujo en Manhattan. Empezó a rodearse de gente que, entre otras cosas, le ayudó a ampliar su guardarropa con trajes de ciento veinticinco dólares, mismos que de a poco le fueron entallando demasiado, pues su nuevo estilo de vida ostentoso también traería consigo algunos kilos de más. El dramaturgo, en calidad de huésped distinguido, contaba con innumerables privilegios, desde ordenar la comida que quisiera, sin importar la hora que

---

<sup>1</sup> *La catástrofe del éxito*

fuera, hasta gozar de un trato preferencial que le excluía de cualquier reclamo por parte de la administración del hotel o de sus vecinos de habitación, quienes pasaron por alto sus desfiguros y conductas desconsideradas, como las fiestas que se extendían hasta altas horas de la madrugada o los daños que causó al mobiliario de la habitación.

Aunque para muchos las mieles de la fama y el éxito pudieran ser sinónimo de ventura y bienestar, para Williams fueron motivo de insatisfacción y desasosiego. Sumido en la inseguridad que vino implícita con la depresión que le perturbó, Williams perdió toda confianza en el mundo que le rodeaba, dejó de confiar en la gente que alguna vez le mostró su cariño y, sobre todo, en la sinceridad de quienes elogiaban su obra y le felicitaban por ella. *El zoológico de cristal* ya no era motivo de orgullo para el autor, había dejado de gratificarle. Confiesa que el verdadero motivo para rechazar su creación fue el sentirse bloqueado y “demasiado muerto por dentro” para escribir otra obra. Esta condición se prolongó alrededor de tres meses, hasta que decidió operarse por cuarta vez el ojo, mismo que durante los últimos cinco años había padecido de catarata y había requerido ya una serie de intervenciones con aguja, siendo necesario operar, esta última vez, el músculo óptico. Tennessee encontró en su operación la excusa perfecta para alejarse momentáneamente del mundo, “tras una máscara de gasa” —como él mismo lo refiere— encontró la serenidad que necesitaba. Mientras se recuperaba en el hospital, los amigos de quienes en su momento se había alejado le demostraron su incondicionalidad con visitas y llamadas que lograron recobrar la confianza del dramaturgo y reanimarle para salir del estado depresivo en el que se encontraba.

Cuando la *máscara de gasa* le fue retirada, Tennessee Williams se encontró con un mundo ya reformado. Al salir del hospital viajó a Chapala, México, donde pudo sumirse en el anonimato y encontrar la calma y el tiempo suficiente para escribir. Cómodamente instalado en México, el dramaturgo comenzó a trabajar en una obra titulada *La noche de póker*, a la cual posteriormente terminaría llamando *Un tranvía llamado Deseo*.

Este nuevo drama estaba inspirado “en los vivos recuerdos de su vida en el barrio francés de Nuevo Orleans” (Donahue, 1967: 45). Postales de la vida cotidiana y los llamativos personajes que inundaban los rincones de la ciudad constituyeron las bases de la obra. Durante un tiempo el autor vivió en la calle Royal, por la cual pasaban dos tranvías, uno llamado *Deseo* y el otro *Cementerio*, los mismos que al inicio de la obra simbólicamente

nos dibujan el destino de su protagonista: Blanche DuBois. “Para la esencia de su tema Williams tomó una escena que había escrito algún tiempo atrás”, en ella el dramaturgo vislumbraba una trama oscura en la que una mujer sentada en una silla esperaba algo en vano —posiblemente amor— mientras por la ventana penetraban “jirones de luz lunar”. La escena se titulaba *La silla de Blanca en la luna* (Donahue, 1967: 45).

Mientras el dramaturgo trabajaba en su nueva historia, *You touched me*, una obra que había escrito en colaboración con Donald Windham años atrás, se había estrenado en Broadway gracias al reconocimiento que le generó *El zoológico de cristal*. La obra no fue bien recibida y las malas críticas sólo consiguieron intimidar y presionar aún más al autor, quien trabajaba al borde de un colapso nervioso en una versión tras otra de *Un tranvía llamado Deseo*, temiendo constantemente el fracaso y que ésta pudiera llegar a ser su última producción.

Al parecer el nuevo drama de Tennessee habría hecho escalas en México, Nuevo Orleans y Cayo Hueso antes de encontrar su versión final, cuyo estreno en Broadway se había programado a mitad de la temporada teatral 1947-1948, contratando a Elia Kazan como director del montaje.

Kazan irrumpió en el medio teatral como actor del *Group Theatre*, encontrando posteriormente en la dirección escénica su verdadera vocación. Su reputación se consolidó en 1942, cuando la obra que dirigió, *La piel de nuestros dientes* de Thornton Wilder, ganó el premio Pulitzer.

Una vez que el reparto había sido elegido y Kazan comenzó a montar la obra, las reuniones en torno al libreto entre éste y Williams fueron siendo cada vez más frecuentes. Kazan era un director muy riguroso y les fue difícil concordar respecto a “detalles relativos al enfoque dramático y la [representación]” (Donahue, 1967: 46). En consecuencia, el texto siguió sufriendo modificaciones durante el montaje. Las sugerencias del director fueron las últimas correcciones que Williams haría, los detalles que darían el toque definitivo a *Un tranvía llamado Deseo*.

La obra se estrenó el 3 de diciembre de 1947 en el teatro Ethel Barrymore de Nueva York. El elenco principal estaba conformado por Jessica Tandy como Blanche DuBois, Marlon Brando como Stanley Kowalski, Kim Hunter en el papel de Stella y Karl Malden

interpretando a Mitch. Tras la caída del telón final se apoderó de la sala un absorto silencio que culminaría con el estallido de la audiencia en un aplauso unánime que duraría alrededor de treinta minutos. La puesta en escena había sido todo un éxito la noche de su estreno y seguiría siendo ovacionada hasta terminadas las 844 representaciones que alcanzó en Broadway, consagrando la carrera de Williams —quien satisfecho y aliviado por el nuevo logro aceptaba ya serenamente el éxito— y convirtiéndose pronto en una de las piezas más importantes dentro del repertorio teatral norteamericano. Con ella el dramaturgo se haría acreedor al Premio Pulitzer 1947-1948 y Jessica Tandy obtendría el Premio Tony a la mejor actriz de teatro.

Tal fue la dimensión del *fenómeno Tranvía*, que para 1951 la genialidad de Williams rebasó las fronteras del teatro y logró cautivar también las salas de cine. El proyecto estaba liderado por Elia Kazan, quien ahora dirigía la versión cinematográfica repitiendo el mismo reparto estelar de Broadway, con excepción de Jessica Tandy, que no fue aceptada por la producción, ya que se requería, para fines comerciales, a una estrella de renombre internacional en el papel principal. Vivien Leigh<sup>2</sup>, famosa por la interpretación de Scarlett O'Hara en el aclamado filme *Lo que el viento se llevó* (1939), sería la nueva compañera de Brando, Hunter y Malden en el papel de Blanche DuBois. Por supuesto, el guion de la película estuvo a cargo de Tennessee Williams, quien tuvo que lidiar con la censura de la casa productora y terminó suavizando algunos aspectos del texto teatral que no eran bien vistos para la comercialización de la cinta, aspectos que la dirección de Kazan potencializó con gran minucia a fin de alcanzar los mismos objetivos dramáticos.

Tal como ocurrió con la puesta en escena, la película fue un éxito rotundo en taquilla. El guion espléndidamente adaptado para la pantalla grande, las magistrales interpretaciones de los cuatro roles principales y la brillante dirección de Kazan le valieron al filme doce nominaciones a los Premios Óscar, entre las que destacan Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Actor (Marlon Brando), Mejor Guion Adaptado, Mejor Banda Sonora Original y Mejor Diseño de Vestuario (de película en blanco y negro); incluyendo, por supuesto, las estatuillas que la cinta consiguió llevarse a casa: Mejor Actriz (Vivien Leigh), Mejor Actriz

---

<sup>2</sup> En 1949, bajo la dirección de Laurence Olivier, la actriz británica había interpretado ya a Blanche DuBois en la producción londinense de la obra, otra razón por la cual fuera considerada para el papel en la pantalla grande.

de Reparto (Kim Hunter), Mejor Actor de Reparto (Karl Malden) y Mejor Dirección Artística (de película en blanco y negro). A decir de Yacowar (1979), la versión cinematográfica de *Un tranvía llamado Deseo* fue todo “un hito en el cine norteamericano”, pues además de ser “la primera gran partitura fílmica basada en el jazz”, constituyó “el inicio del cine maduro” en el país anglosajón, un giro radical al modo en que hasta entonces eran concebidas las obras fílmicas. Su excelente recibimiento saltó a relucir la avidez del público por “filmes serios y desafiantes” que rompieran con la impuesta tendencia familiar que, hasta entonces, invadía las butacas de cine. Así pues, el éxito de *Un tranvía* “condujo a exploraciones posteriores en el terreno de las películas para adultos”, muchas de las cuales lamentablemente no alcanzarían “el tacto y la sensibilidad de esta obra precursora” que al día de hoy es considerada una joya clásica del cine hollywoodense (1979: 32).

*Un tranvía llamado Deseo* es por excelencia la obra maestra de Tennessee Williams, así como no puede haber *Un tranvía* sin Williams, no puede haber Williams sin *Un tranvía*. No es de extrañar que por la calidad épica alcanzada el dramaturgo la prefiriera de entre todas sus producciones. La pieza dramática forma parte del catálogo de obras que forjaron la tradición teatral norteamericana, es, hasta la fecha, uno de los dramas más distintivos del país. Entre los montones de elogios recibidos por parte de la crítica especializada se dijo que el personaje de Blanche DuBois alcanzaba la misma calidad trágica de Fedra, Medea o Electra; y es que, a decir verdad, éste es uno de los papeles más poderosos que se hayan escrito para una actriz dentro del teatro estadounidense, así como la obra misma es una de las más sublimes tragedias jamás escritas en la historia del país. Es este drama de talla universal al que Williams debe el renombre internacional y la reputación que le llevó a ser parte de las voces más influyentes del teatro norteamericano, pasando a la historia como uno de los dramaturgos más importantes del Siglo XX.

Poco se sabe acerca de la primera publicación de la obra, en este ámbito la información es escasa o casi nula, y peor aún si se trata de las primeras traducciones al español. En México la obra se montó por primera vez en 1948 bajo la dirección de Seki Sano, también conocido como *el padre del teatro mexicano*. Su estreno tuvo lugar el 4 de diciembre en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, con una traducción hecha por Lilian

Oppenheim, Reynaldo Rivera y el propio Seki Sano (supervisada por Rodolfo Usigli). En el reparto estelar figuraban Wolf Ruvinskis como Stanley y María Douglas como Blanche, cuyas actuaciones lograron impresionar al propio Tennessee Williams, quien terminó declarando que “la puesta en escena de Seki Sano en México resultaba superior a la de Broadway” (Cucuel, 1994: 53). Tras su estreno el montaje iniciaría temporada al año siguiente (1949) en el Teatro Esperanza Iris, alcanzando las cien representaciones con enorme éxito y la ovación de la crítica.

Además de México, otros de los países de habla hispana que estrenaron *Un tranvía llamado Deseo* usando sus propias traducciones fueron Cuba (1948, traducción de Roberto Bourbakis), Argentina (1952, traducción de M. Barbera y R. Di Yorío) y España (1961, traducción de José Méndez Herrera). Hoy en día las traducciones más accesibles, y por lo tanto las más famosas, son la de León Mirlas (Argentina), editada por Losada, y la de Amado Diéguez (España), cuya versión es editada por Alba Editorial. Al primero de ellos, León Mirlas, se le reconoce como traductor del teatro completo de Eugene O’Neill, traducción que bien pudo haber tenido la guía y el visto bueno del propio dramaturgo, ya que durante años mantuvieron frecuente correspondencia (incluso tras la muerte de O’Neill, Mirlas continuaría en contacto con la viuda del dramaturgo). De igual modo, si bien no está documentado que Mirlas conociera o tuviera alguna clase de contacto con Tennessee Williams, buena parte de la traducción al español de su obra se le adjudica a este traductor argentino; incluyendo, por supuesto, *Un tranvía llamado Deseo*. Así pues, se sospecha que esta versión fue la primera publicación en español del texto dramático.

En México, José Emilio Pacheco realizó una traducción de la obra en 1983, publicada por la editorial de la Universidad Autónoma de Sinaloa en julio del mismo año, dentro de una colección titulada *Lectura para todos*. Dicha colección, a cargo de Carlos Monsiváis y el propio José Emilio Pacheco, se constituyó a partir de una selección de títulos destacados de la literatura universal. Que la obra haya sido elegida dentro de esta colección se puede interpretar como una especie de homenaje a Tennessee Williams, quien el 25 de febrero de ese año había fallecido en Nueva York a la edad de 71 años, asfixiado por la tapa de un envase de gotas para los ojos.

La calidad de esta versión al español le valió a José Emilio Pacheco el galardón a la *Mejor Traducción* por parte de la Sociedad de Críticos Teatrales. Sin embargo, desde 1983 la traducción no ha sido reeditada, por lo que hoy en día —lamentablemente— no es tan popular ni accesible como merecería.

Vale la pena mencionar que el análisis propuesto a continuación en este apartado se apoya, justamente, de la versión de José Emilio Pacheco, cuya sensibilidad, escrupulosidad y perspicacia logran trasladar espléndidamente la genialidad de Williams a nuestro idioma. Como base de corroboración y para una mayor amplitud de interpretación se dispuso también de la versión original y definitiva del dramaturgo, reeditada más recientemente (2004) por la casa editorial norteamericana New Directions.

### **3.2. *Argumento y estructura***

La obra comienza cuando Blanche DuBois, la protagonista del drama, llega a casa de su hermana Stella y su cuñado Stanley Kowalski en Nueva Orleans. Blanche llega en busca de protección y la oportunidad de reestructurar su vida, va huyendo de un pasado que, a pesar de las mentiras y el esfuerzo por ocultarlo, queda al descubierto conforme van transcurriendo las escenas.

Para sorpresa de Blanche, su hermana no lleva el mismo estilo de vida con el que fueron criadas en Laurel, Mississippi —de donde son originarias—, a su juicio, Stella vive en un barrio ordinario rodeada de gente tosca y sin clase, en un departamento indigno y miserable, y está casada con un bruto que no puede ofrecerle la vida digna que merece, sobre todo tomando en cuenta que además está embarazada. Horrorizada, principalmente por el comportamiento de su cuñado, Blanche trata de persuadir a su hermana menor para que construya una vida lejos de la vulgaridad que le rodea. Esto, sin duda, desencadena el antagonismo de Stanley, quien ve su territorio invadido y la estabilidad que ha logrado construir al lado de Stella en peligro. Temeroso y alerta de la influencia de Blanche sobre su esposa, Stanley lucha por mantener a Stella a su lado y sacar a la hermana mayor de sus vidas para que todo vuelva a ser como hasta antes de su llegada.

Evidentemente Blanche y Stanley son dos polos opuestos, pertenecen a clases diferentes: ella es refinada, él rudimentario. Así pues, la espina dorsal de la historia gira en



torno a la lucha entre lo *sublime* y lo *vulgar*, la *fragilidad* y la *brutalidad*, una lucha cuyo fin no sólo radica en sobrevivir, sino también en lograr el sometimiento del contrario.

Sin lugar para la concordia, entre ambos extremos sólo uno puede vencer e imponerse frente al otro. Así lo hace Kowalski con Blanche una vez que, descubriendo y poniendo en evidencia su pasado, destruye la posibilidad de casarse con Mitch, y con ello la oportunidad de una nueva vida.

Con las esperanzas y las posibilidades reducidas a cenizas, Blanche, en busca del refugio que no ha encontrado, huye a la irrealidad para protegerse de la crueldad que le rodea y no ha dejado de perseguirla. El *sometimiento* que Stanley logra sobre Blanche es reafirmado con el abuso sexual que éste comente contra ella la noche que Stella está en el hospital a punto de dar a luz, el tiro de gracia que lleva a la protagonista a la completa destrucción.

El final de la obra llega cuando Stella (aliviada y de vuelta en casa), renuente a creer que su esposo haya cometido dicha atrocidad, envía a Blanche a un centro psiquiátrico, consiguiendo deshacerse de ella para que las cosas puedan *aparentemente* volver a su lugar.

*Un tranvía llamado Deseo* tiene lugar en Nueva Orleans durante la primavera, el verano y principios del otoño de un año no especificado —presumiblemente— de la segunda mitad de la década de 1940 (los primeros años posteriores a la Segunda Guerra Mundial). La obra está enmarcada en términos realistas: el lenguaje es completamente coloquial (fundamentalmente apreciable en el idioma original) y tanto la caracterización de los personajes como la disposición y ambientación escénica están acotados a partir de parámetros reales y cotidianos. Únicamente como complemento al universo planteado, dentro de dichos parámetros el autor se permite incorporar símbolos a fin de enfatizar la condición y el carácter de los personajes, así como intensificar tanto las atmósferas como las situaciones. El número total de personajes es de doce: Blanche DuBois, Stanley Kowalski, Stella Kowalski, Harold Mitchell (Mitch), Eunice Hubbell, Steve Hubbell, Pablo Gonzales, una mujer negra, un joven cobrador, una mujer mexicana, una enfermera y un doctor. De ellos, los cuatro personajes principales son Blanche DuBois, Stella Kowalski, Stanley Kowalski y Harold Mitchell. La obra no cuenta con división en actos, está dispuesta en un total de once escenas que, una vez expuesta la trama de la obra, a continuación serán desarrolladas.

### Escena 1

Blanche DuBois viaja de Laurel, Mississippi a Nueva Orleans en busca de su hermana menor Stella. Aunque el reencuentro entre las hermanas en gran medida es afectuoso, el comportamiento nervioso de Blanche torna incómodo el momento. Sin ningún tapujo, Blanche expresa el rechazo por las condiciones en que vive su hermana, así también, explica el motivo por el cual ha dejado la escuela donde trabajaba como profesora de Lengua y literatura inglesas y da la noticia de la pérdida de Belle Rêve, la plantación donde se criaron. Exaltada, comienza a recriminarle a Stella el hecho de haber lidiado sola con los problemas en Belle Rêve mientras ella hacía su vida en Nueva Orleans. Las recriminaciones llevan a la hermana menor a las lágrimas, quien para tranquilizarse y cerrar el tema se encierra en el baño. En su ausencia llega Stanley, su esposo, que no tenía conocimiento alguno de la visita de su cuñada. Blanche y Stanley se presentan y comienzan a charlar, entre la plática éste pregunta a su cuñada sobre su matrimonio: había estado casada cuando era muy joven, pero su esposo falleció; tema que notoriamente perturba a Blanche.

### Escena 2

Mientras Blanche toma un baño, Stella está terminando de arreglarse para salir juntas y evitar estar presentes durante la noche de póquer que su marido organizó con sus amigos. Stanley entra a escena para enterarse de los planes de Stella con Blanche y la pérdida de Belle Rêve, tema que su esposa toma con ligereza, pero que él considera de suma importancia ya que el hecho también le concierne según lo establecido en el *código napoleónico* del estado de Luisiana, el cual enuncia que *lo que pertenece a la mujer pertenece al marido y viceversa*. Stanley se sobresalta, piensa que la propiedad fue vendida y que su cuñada está engañando a Stella; lo que significa, según lo planteado en el *código napoleónico*, que también lo está engañando a él. Su actitud acalorada, levantando la voz y esculcando bruscamente y sin ningún reparo en las maletas de Blanche, enfada a Stella, quien termina por salir al porche sin poder evitar que Stanley espere a que su cuñada termine de bañarse para confrontarla y conseguir las aclaraciones que necesita respecto a la pérdida de la propiedad. Blanche le explica que Belle Rêve se perdió por un mal manejo hipotecario y le entrega los papeles que lo prueban. Entre las cosas de Blanche, Stanley divisa un fajo de papeles que, pensado en que podrían ser documentos que Blanche intenta ocultar, toma para examinar. El acto provoca la

exaltación de su cuñada, pues dichos papeles son en realidad cartas de amor que su esposo muerto le escribió. Aunque su mujer le pidió no revelarlo, Stanley le dice a Blanche que Stella está embarazada.

### Escena 3

Stanley y sus amigos —Mitch, Steve y Pablo— han estado bebiendo y jugando al póquer. Las hermanas regresan a casa con la sorpresa de que la partida sigue en pie y no tiene hora de terminar. A causa del alcohol la actitud de Stanley se ha vuelto altanera, no quiere a las mujeres alrededor. Stella presenta a Mitch con Blanche; ésta última nota en él un aire galante y sensible que le distingue de los demás hombres presentes: peculiaridad que le hace sentirse atraída. Mitch, quien también se ha interesado por Blanche, encuentra la ocasión para conocerla y platicar con ella. A pesar de que Stanley había reprimido ya en una ocasión el deseo de Blanche de escuchar música en la radio, ésta, en humor festivo junto a Mitch y Stella, vuelve a encender el receptor, desatando la cólera de Stanley, quien con rabia tira el aparato por la ventana. Stella estalla contra él y corre a sus amigos de la casa. Fuera de sí, Stanley arremete contra su esposa y la golpea. Para refugiarse, Blanche y Stella suben al apartamento de su vecina Eunice. No obstante, una vez que Stanley se arrepiente de lo sucedido y busca a su esposa, ésta baja a reconciliarse con él. A Blanche le resulta incomprensible y desconcertante que su hermana, después de lo ocurrido, haya accedido a una reconciliación.

### Escena 4

A la mañana siguiente, Blanche, que se quedó a dormir en el piso de Eunice, regresa al apartamento de su hermana, la encuentra tranquilamente echada a la cama y le pide una explicación del por qué regresó a su casa tras lo acontecido. Stella ha pasado la noche con Stanley y está muy serena, toma por exagerada la actitud alterada de su hermana y justifica lo ocurrido. Blanche no comprende la tranquilidad con que Stella toma las cosas, manifiesta su descontento por su matrimonio con Stanley y trata de persuadirle y armar un plan para construir una nueva vida juntas lejos de ahí. Stella afirma que no hay motivo por el cual desee abandonar a Stanley y la vida que ha edificado a su lado. Blanche, siendo totalmente honesta, comienza a despotricar contra su cuñado. Debido al ruido del tranvía, Stanley ha entrado sin

que las hermanas lo notasen y ha escuchado todo lo dicho por Blanche. Aprovechando el ruido de otro tranvía regresa a la calle sin hacer ruido y desde fuera llama a su mujer: simula que apenas está llegando. La plática se interrumpe, Stanley entra y tras intercambiar apenas unas palabras con Stella, ésta se le echa encima en un efusivo abrazo.

#### Escena 5

Stella y Stanley se alistan para salir con sus vecinos. La tensión y hostilidad entre Blanche y su cuñado es ahora más que evidente. Sin que Stella se entere, Stanley cuestiona a Blanche sobre un hombre que ha dicho conocerla de Laurel, ubicándola de un hotel de mala reputación llamado *Flamingo*. Aunque Blanche asegura no conocerlo y que éste debió haberla confundido con alguien más, el tema le deja intranquila. Una vez que Stanley se adelanta al bar donde ambos matrimonios se reunirán, y las hermanas se quedan solas, Blanche pregunta a Stella si la gente ha estado hablando mal de ella, comenzando una conversación que le revela nerviosa y abatida. Cuando Stella se ha ido y Blanche se queda sola, un joven recaudador llega a la casa, Blanche coquetea con él y lo besa en la boca antes de que se vaya. Un instante después llega Mitch, con quien tiene una cita.

#### Escena 6

Mitch y Blanche regresan de su cita. Como Stanley y Stella aún no vuelven a casa, Blanche le invita a pasar y, puesto que la velada no ha ido muy bien, le ofrece algo de beber para tratar de destensarse. Sostienen una conversación que en algún punto se torna franca, permitiéndoles tocar temas íntimos como, en el caso de Mitch, su madre enferma —a quien le mortifica que su hijo aún no haya *echado raíces*—, y en el caso de Blanche, su esposo muerto, quien se suicidó cuando ésta descubrió que él era homosexual. Mitch, consciente de la soledad de ambos, le pide a Blanche comenzar una relación.

#### Escena 7

Mientras Blanche toma un baño, Stella está terminando los preparativos para la celebración del cumpleaños de su hermana. Stanley entra a escena para contarle a su esposa que ha descubierto la verdad del por qué Blanche salió de la escuela donde trabajaba y posteriormente de Laurel: se lio con un alumno de diecisiete años y por su promiscuidad se

hizo de tal reputación en la ciudad que le fue imposible continuar viviendo ahí. También comenta que ha revelado la información a Mitch, motivo por el cual no llegará a la celebración, y que como regalo compró un boleto de autobús para que Blanche se marche. Stella está tan mortificada por su hermana que cuando ésta sale del baño —más contenta que nunca— le es imposible ocultar su pena.

### Escena 8

Stanley, Stella y Blanche están terminando la cena de celebración, el festejo ha sido frío y deprimente. Stanley está hosco, Stella incómoda y abatida, y Blanche imposita alegría: no entiende la apatía que impera en su cumpleaños. En la mesa hay platos para un cuarto invitado. Cansado de ser criticado por su esposa y su cuñada, Stanley, enfurecido, estrella sus platos contra el suelo y expresa su hartazgo. Blanche comienza a sospechar que hay algo respecto a Mitch que le han mantenido oculto y pide a su hermana que se lo revele. Ante la negativa de Stella, Blanche marca por teléfono a Mitch para aclarar el motivo de su ausencia, pero no logra comunicarse con él. Stella reclama a Stanley su actitud, éste, a su vez, expresa cuánto añora su vida juntos antes de la llegada de Blanche. Stanley recibe una llamada para arreglar una partida de bolos, antes de irse entrega a su cuñada el boleto de autobús que le compró, haciéndola salir desconsolada a encerrarse al baño. Stella, enfadada, trata de impedir que Stanley salga rumbo a su partida de bolos, pidiéndole una explicación respecto a su insensible comportamiento con Blanche. Este episodio hace que Stella comience a sentirse mal: a entrar en labor de parto, por lo que pide a su esposo que la lleve al hospital.

### Escena 9

Mitch llega a casa de los Kowalski en busca de Blanche. Ha estado bebiendo y quiere confrontarla por todas las mentiras que han quedado al descubierto. Reclama no haberla visto nunca a la luz del día, por lo que, exponiéndola bajo la luz de una lámpara, le mira como nunca lo ha hecho y confirma que también ha mentido sobre su edad: en realidad es mayor de lo que le había hecho creer. Ya que es imposible seguir manteniendo las mentiras que ha dicho, Blanche comienza a hablar sin tapujos sobre su pasado. Tras decirle que ya no se casará con ella, pues no es *lo bastante limpia para entrar en la casa de su madre*, Blanche corre a Mitch de la casa.

### Escena 10

Blanche está notoriamente perturbada. Se ha vestido como si fuera a un evento de noche y está hablando a la nada como si charlara con un grupo de personas. Stanley llega a casa, lleva unos cuantos tragos encima, cargando consigo un par de cervezas más. Stella se ha quedado en el hospital, ya que el niño no nacerá sino hasta al día siguiente. Blanche y Stanley están solos en casa. Ésta comienza a inventar historias que su cuñado pronto descubre como mentiras. Tras arremeter contra ella por sus invenciones, Stanley, encontrando la ocasión para ello, asedia a Blanche, la acorrala, se abalanza sobre ella y la captura para llevarla a la cama y violarla.

### Escena 11

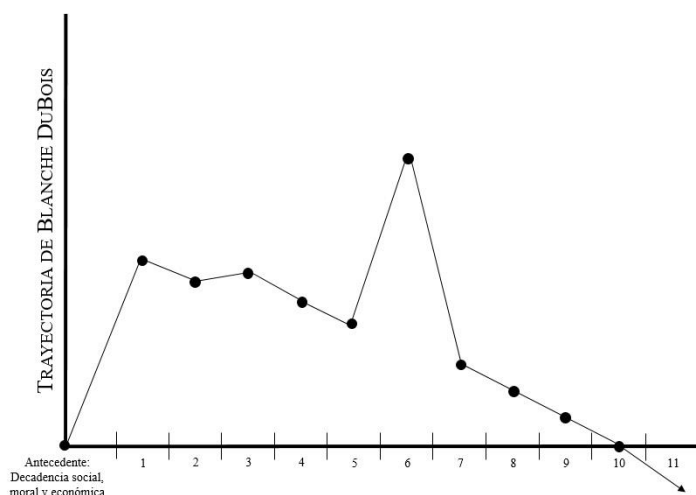
Han transcurrido unas semanas. Stella se encuentra haciendo el equipaje de Blanche mientras ésta termina de bañarse y arreglarse. En la cocina, Stanley, Steve, Mitch y Pablo juegan al póquer. Eunice se ha encargado de ayudar a Stella resguardando a su bebé en el piso de arriba y apoyándole a mantener serena a Blanche. En este punto de la obra la perturbación de Blanche es incuestionable. Le han hecho creer que va de viaje, pero en realidad van por ella para internarla en un hospital psiquiátrico. Un médico y una enfermera son los encargados de recogerla. Tras batallar con ella, luego de que ésta perdiera el control, finalmente, siendo los demás personajes testigos de ello, logran sosegarla y llevársela con ellos.

Como es posible apreciar, el dinamismo y la efectividad de cada escena permiten que el drama se desarrolle sin ningún tipo de digresión o divagación. Según lo analiza Kazan (2013), cada una de ellas forja un escalón en la progresión de la historia, cuyo hilo conductor es el declive del personaje principal (Blanche DuBois):

En la primera escena Blanche hace el arribo a su “última parada”, es la única esperanza y la única oportunidad que le queda de reestructurar su vida. Llega a toparse con un mundo completamente diferente al suyo: el mundo de Stanley. Sólo su hermana puede comprenderla; Stella es su único refugio y esperanza para salir a flote, pero está atada a su marido y a ese entorno tan distinto. Stanley es el obstáculo de Blanche, el antagonismo entre ellos, predecible desde su primer encuentro, se hace evidente en la segunda escena. El

conflicto suscitado en la tercera escena es la esperanza de que Stella se separe de Stanley, sin embargo, una vez que estos se reconcilian, todo se vuelve ambiguo: Blanche termina estando “más sola [y perdida] que nunca”. Desesperada, puesto que “se siente más excluida”, en la cuarta escena Blanche “intenta el ataque directo”, pero sólo termina firmando su sentencia a muerte; es el momento en que Stanley declara la guerra. Su pasado comienza a alcanzarle en la quinta escena, razón por la cual debe actuar con premura para evitar su destrucción. Mitch aparece como un rayo de sol en medio de la tormenta, en la sexta escena se abre una posibilidad para ella, un momento de optimismo que sólo hará más desgarrador su declive. En la séptima escena la caída de Blanche es inminente, “sale feliz del baño para encontrar que su propio destino la ha alcanzado”. En la siguiente escena “libra su última batalla”, pero es derrotada, Stanley le ha entregado el pase de salida y Stella le ha abandonado tanto moral como físicamente: además de tener que partir al hospital, su apoyo es nulo, reprueba lo que hace su esposo, pero nunca hace nada para impedirlo. En la novena escena Blanche agota sus posibilidades de salvación, ha quedado completamente desarmada, su último intento es “decir toda la verdad”, pero sólo termina condenándose aún más. Desprovista de cualquier posibilidad, en la décima escena Blanche escapa al mundo de la ilusión para resguardarse, sin embargo, cuando llega Stanley, éste le regresa de súbito a la realidad y la destruye. Una vez destruida, el siguiente paso es deshacerse de ella, así que en la última escena “Blanche es eliminada” y las cosas pueden volver a ser como eran antes de su llegada (2013: 544).

Gráficamente, la trayectoria de la protagonista podría plasmarse de la siguiente manera:



- **Escena 1:** Blanche llega a Nueva Orleans: tiene una oportunidad para reconstruir su vida.
- **Escena 2:** Blanche se entera de que Stella –su único refugio y esperanza de salvación– está embarazada: ello le ata significativamente a Stanley y a su entorno tan distinto.
- **Escena 3:** Blanche conoce a Mitch.
- **Escena 4:** Blanche constata la nula influencia que tiene sobre su hermana, y Stanley termina por declarar la guerra.
- **Escena 5:** El pasado del que huía comienza a alcanzarle.
- **Escena 6:** Mitch le pide estar juntos: inician una relación. Blanche está más cerca que nunca de alcanzar la salvación.
- **Escena 7:** Su pasado queda al descubierto.
- **Escena 8:** Stanley le entrega el pase de salida, y Stella le da la espalda, su abandono es tanto moral como físico.
- **Escena 9:** Mitch rompe su compromiso con ella.
- **Escena 10:** Blanche se entrega a la locura y es sometida por Stanley.
- **Escena 11:** Blanche es desechada.

### **3.3. *Espacio y tiempo***

De acuerdo a lo acotado por el dramaturgo (Williams, 1983), la obra se desarrolla en un edificio de dos pisos, compartido por los Kowalski —que ocupan la planta baja— y los Hubbell —que ocupan la planta alta—, ubicado en la esquina de una calle llamada Campos Elíseos —“que discurre entre las vías del tren y el río”— del barrio francés de Nueva Orleans, la parte más antigua de la ciudad. La atmósfera del lugar es decadente, se trata de una zona pobre pero pintoresca, en donde se advierte una mezcla racial “relativamente cálida y pacífica”. Las casas, que alguna vez fueron blancas, han griseado a causa del clima y el paso del tiempo. El ambiente está impregnado de una “leve fragancia a plátanos y café” —lo cual pone de manifiesto el clima cálido de la región—, y las melodías de un piano que músicos de color tocan en el bar que está a la vuelta de la esquina expresan “el espíritu de la vida del lugar” (1983: 13). Gracias al bullicio acotado de manera simultánea con la melodía del piano, es posible intuir que se trata de una zona bastante activa y concurrida.

Para Williams es muy importante que desde un inicio el lector/espectador sea envuelto en antedicha atmósfera —minuciosamente detallada desde un nivel visual y sensorial— para que cuando Blanche DuBois haga su primera aparición en escena se logre un contraste extremo entre ésta y el entorno, revelando así la oposición de dos mundos totalmente diferentes, dos formas distintas de pensar y de ver la vida que, como ya se ha planteado, están representados en Blanche y Stanley. Dicho contraste se logra a través del aspecto de Blanche, mismo que resulta completamente incongruente con la atmósfera planteada: viste delicadamente de blanco, lleva collar y aretes de perlas, guantes y sombrero, “parece recién llegada a un cóctel o a un té de verano en el barrio residencial de la ciudad” (Williams, 1983: 16).

La trama se desarrolla principalmente en el interior del piso de los Kowalski. Los espacios exteriores se limitan al porche de la casa, la acera de enfrente, las escaleras que conectan las dos plantas del edificio, y la parte externa del piso de arriba (el piso de Eunice y Steve: los Hubbell).

El interior del apartamento de Stella y Stanley se divide en dos estancias separadas únicamente por un par de cortinas: la primera de ellas es una cocina con una cama plegable



destinada para Blanche, y la segunda el dormitorio conyugal. En el dormitorio hay una puerta que da a un baño cuyo uso es exclusivamente como entrada o salida de los personajes, es decir que, a pesar de que se refieran acciones dentro del mismo —como los baños de Blanche o cuando los personajes entran a cambiarse de ropa—, ninguna escena acontece en su interior.

Para crear atmósferas acordes a las situaciones planteadas en cada escena, el dramaturgo sugiere la integración de otros elementos técnicos como la luz, el sonido o la música. A lo largo de la obra es usual toparse con acotaciones que ofrecen una minuciosa descripción de atmósferas tremendamente cotidianas que logran abrazar el acontecer dramático. Dichas acotaciones abarcan desde la distribución del espacio hasta la hora del día, el estado del clima y/o el ambiente de la calle. A modo de ejemplo puede citarse lo acotado en la tercera escena (la noche de póquer):

Hay un cuadro de Van Gogh, “Interior de café, en la noche”. La cocina sugiere ahora esa especie de ardiente brillantez nocturna, los colores crudos de la infancia. Sobre el linóleo amarillo de la mesa cuelga un foco que arroja una vívida sombra de cristal verde. [...] Hay pedazos de sandía en la mesa, vasos y botellas de whisky. El dormitorio está relativamente oscuro, iluminado sólo por la luz que se filtra entre las cortinas de la puerta y la amplia ventana que da a la calle.  
(Williams, 1983: 67)

La trama transcurre entre principios del mes de mayo y finales de septiembre/principios de octubre: las primeras cuatro escenas ocurren durante tres días sucesivos de mayo; para la quinta y sexta escena han pasado tres meses, es decir, está corriendo el mes de agosto; la séptima, octava, novena y décima escena se desarrollan el mismo día de septiembre; finalmente, para la última escena se indica el transcurso de unas cuantas semanas, lo que presumiblemente podría indicar los últimos días de septiembre, o bien, los primeros de octubre. Durante este tiempo han transcurrido la primavera, el verano y ha comenzado el otoño, una forma simbólica de remarcar el declive de la protagonista.

Con excepción de la cuarta y la undécima escena, todos los cuadros acontecen durante las últimas horas del día y durante la noche, esto para mantener atmósferas umbrías que

enfaticen la decadencia y la imposibilidad o negativa de Blanche a enfrentarse con la realidad —ello tomando en cuenta que, dentro de la obra, la luz funge como metáfora de la misma.

### **3.4. Personajes**

Es importante puntualizar de antemano que, sin ningún afán de menospreciar o minimizar el rol que juega cada uno de los caracteres que constituyen la obra, el siguiente análisis —que comulga con las observaciones de Elia Kazan (2013), Margo Glantz (1964) y Valeriano Durán Manso (2011)—, se limitará a abarcar sólo a los cuatro personajes principales; esto en consideración a las intenciones del presente escrito.

#### **Blanche**

Es la protagonista de la obra: quien sustenta el tema de *Un tranvía*. El refinamiento, la delicadeza y la fragilidad que la caracterizan están enmarcados simbólicamente en su nombre, que significa *bosque blanco* y que bien podría traducirse como *Blanca del Bosque* —*la blanca del bosque*—. Aunado a este simbolismo, su nombre acentúa la ironía de la pureza perdida que busca reencontrar tras la huella de indecencia que arrastra consigo. Es una mujer en decadencia, además de lo anticuada que resulta debido a su arraigo a los principios y costumbres del viejo sur norteamericano, para la época sus treinta años la convierten en una flor marchita, una mujer que ha perdido todo su encanto. El mundo de Blanche está desmoronado, tras el suicidio de su marido ha deambulado en busca de protección; justamente esto es lo que la lleva a Nueva Orleans, llega en busca de Belle Rêve, *el hermoso sueño* que se le ha escapado, el mundo que ella conocía y al que podía pertenecer.

Blanche está totalmente desencantada del presente, le es difícil asimilarlo porque no puede reconocerse en él, vive obsesionada con el pasado, está aferrada a las hermosas ruinas de un imperio que ha perdido su esplendor. Esta obsesión limita su campo de realidad, se fabrica a sí misma un velo que impida el enfrentamiento directo con la verdad y la proteja de la hostilidad del medio que le ha degradado y le ha quitado el lugar que le corresponde en el mundo; de ahí que la mentira y la fantasía formen parte de su carácter, de ahí que evite la luz directa: el resplandor de la verdad. El alcohol y los continuos baños calientes son su fuga, un antídoto para escapar de la sinrazón que le rodea: mientras el baño le ofrece la oportunidad

de sentirse purificada, el alcohol funge como medicamento, un sedante que le ayuda a soportar su condición. Blanche no puede comprender que la vida haya dejado de ser del modo en que ella la concebía; necesita protección, está a punto de ser exterminada porque no es un miembro útil dentro la nueva sociedad emergente, una sociedad que, conducida en términos progresistas, ha desdeñado la sublimidad del espíritu y ha optado por la brutalidad. La única manera de salvarse de la aniquilación es logrando adaptarse al nuevo entorno, sin embargo, su naturaleza es muy distinta; intenta por todos los medios encajar, no puede ser ella misma, debe esconder su fragilidad (*dominarse*) y obligarse a ser fuerte para mantenerse a salvo (*pretender*). La ilusión, la fantasía, un mundo paralelo, son su refugio y consuelo frente a dicha incapacidad. Acorralada por la realidad y desprovista de cualquier esperanza, gradualmente irá sucumbiendo a la locura, un mundo que no le lastima ni le denigra.

Su trayectoria queda sentenciada desde el inicio de la obra, un camino labrado hacia la destrucción: inicialmente toma un tranvía llamado *Deseo*, que simboliza la promiscuidad a la que llegó, buscando amor, compañía y protección en encuentros casuales con extraños después de que su esposo muriera; posteriormente debe transbordar a otro tranvía llamado *Cementerios*, nada menos que los frutos que cosechó tras sus malas decisiones, el abismo en el que se encuentra inmersa; el trayecto termina en *Campos Elíseos*, el lugar donde debe descender; dicho lugar, de acuerdo con la mitología griega, “es la parte sagrada del inframundo donde las almas de los hombres virtuosos y los guerreros heroicos llevan una existencia dichosa y feliz luego de la vida terrenal”: dentro de la obra simboliza la locura, el mundo paralelo en el que Blanche por fin puede encontrar sosiego.

Las hermanas DuBois son el único vestigio que queda de Belle Rêve, aquel edén de columnas blancas que comienza a desvanecerse de la memoria del resto del mundo. Stella es todo el amparo que le resta a Blanche, es la única que puede comprenderla y ayudarla a reedificar *el hermoso sueño*. Ésa es la razón por la cual intenta destruir su matrimonio, el afán es que ambas se queden solas, se acompañen y se protejan la una a la otra. No obstante, Blanche está completamente sola, Stella no está en la misma sintonía, ella ha logrado reconstruir su vida. Mitch aparece como una oportunidad de oro, él puede evitar su destrucción concediéndole un lugar dentro ese nuevo mundo que le resulta tan confuso. Stanley, por el contrario, se convierte en el verdugo que aniquila toda esperanza, no perdona

que Blanche intente estancar o desbaratar todo el *progreso* que ha conquistado, es un estorbo y debe deshacerse de ella.

Blanche sabe que adaptarse implicaría renunciar a sí misma, convertirse en una persona completamente distinta. En consecuencia, debido a la negativa a perder su identidad, el defecto trágico de la protagonista (lo que sentencia su trayectoria en picada) es el arraigo a su tradición, una tradición aristocrática que le forja “la necesidad de ser superior, especial” (Kazan, 2013: 545). En la sociedad de Stanley aparentemente todo es simple y común, casi primitivo, es por eso que le resulta imposible encontrar un lugar dentro de ella. La necesidad de ser protegida viene arraigada también a su tradición, no sabe valerse por sí misma, necesita la ayuda de los demás (en el mundo práctico de Stanley, Blanche debe ser fuerte y autosuficiente). Aunado a ello, Blanche vive negando su propia naturaleza, no es capaz de afrontar “su lado físico y sensual” (Kazan, 2013: 545) porque va en contra de los principios que la rigen —o deberían regirle—. Por soledad y para satisfacer necesidades humanas completamente naturales, frecuentemente “ha hecho añicos su tradición” (Kazan, 2013: 545) y ha sucumbido a lo que ella misma denomina *el deseo animal*. No obstante, cuando regresa la sensatez, la culpa y la recriminación calan hondo en su conciencia, ya que en su tradición no hay cabida para “esta parte tan real de sí misma” (Kazan, 2013: 545). De acuerdo a la norma, Blanche debe casarse de blanco con un caballero “que la trate como a una virgen” (Kazan, 2013: 545), que la proteja, la defienda y la honre; sin embargo, es el deseo bruto —*el deseo animal*— lo que lo ha impedido. Ya que su encanto se encuentra en declive y por lo tanto las posibilidades de volverse a casar son prácticamente nulas, la desesperación de sentirse a salvo ha relegado dicho propósito a un segundo plano, se ha envuelto en un círculo vicioso de satisfacción fugaz porque es más accesible obtener en un encuentro casual el refugio que implora, que encontrar al hombre que por fin le escude en su regazo. Pese a todo, no pierde la ilusión de hallar un caballero protector, de esta forma podría honrar sus principios y borrar ese pecado tan adherido a sí misma (el deseo forma parte de la realidad que intenta evadir); para lograrlo debe escapar de su pasado promiscuo, fingirse inmaculada y alcanzar la purificación.

Cabe resaltar que Blanche es muy consciente de que, debido a su incapacidad de alcanzar la posteridad, pronto será expulsada del mundo; así pues, a pesar del gran peso inmoral que conlleva dentro de su tradición, el sexo forma parte del sentido de supervivencia

del personaje: se ha dado cuenta de que la única forma en que su existencia sea admitida es a través de la atracción y del deseo, es sólo por medio de las relaciones sexuales que ha obtenido la protección que necesita. Aunque sea de forma momentánea, el acto sexual es la única forma en que ha podido mitigar la soledad y el olvido: *el deseo es lo opuesto a la muerte*.

La complejidad psicológica y la constitución entretejida entre defectos y virtudes le otorgan al personaje una naturaleza tan inmensamente humana que resulta imposible no reconocernos en él. La lucha que Blanche enfrenta consigo misma para sobrevivir nos lleva al límite de la compasión, por ella, por uno mismo y por la condición humana en general. Dentro de la obra ella es “la única voz de luz” (Kazan, 2013: 545), de calidez y de afecto humano, es la única que defiende la sensibilidad y el alma, aquello que ha sido relegado para dar paso a la brutalidad.

### Stella

Stella está aferrada a la vida, entiende que para sobrevivir es necesario romper con el pasado y adaptarse a las nuevas circunstancias del presente. Su supervivencia se la debe a Stanley (de no ser por él, ella habría sido Blanche), se aferra a él —sin importar lo que haga— porque sabe perfectamente que es su garantía de protección frente a la cruda realidad. Él la convirtió en mujer y deshizo las columnas de la tradición que le arraigaban al pasado. Blanche, por el contrario, a su llegada “inmediatamente la regresa a la subyugación de la niñez” (Kazan, 2013: 547) —de la *hermanita menor*<sup>3</sup>— y de la vieja tradición sureña: de todo lo que ha logrado desprenderse gracias a Stanley. La presencia de Blanche es tan imponente que a su lado vuelve a ser “inútil, anticuada y débil” (Kazan, 2013: 547); a pesar del cariño que le tiene, ésta es la razón por la cual inconscientemente sienta algo de hostilidad hacia ella. Volver a Blanche significaría volverse a someter al yugo de la tradición, así pues, su deseo de que logre casarse con Mitch se traduce a la necesidad de librarse de ella para poder sobrevivir, para mantener intacta su nueva zona de confort.

Al igual que su hermana mayor, Stella ha quedado a la deriva tras la extinción del *hermoso sueño*, cada una de ellas ha tenido que luchar a toda costa para sobrevivir fuera de la custodia de dicha burbuja. Stella se convirtió en una joven refinada que logró camuflarse

---

<sup>3</sup> Stella es cinco años menor que Blanche (tiene veinticinco años).

entre la barbarie; es consciente del entorno al que se ha sometido y del precio que ha tenido que pagar para no ser desechada. Para evitar sentir dolor por este “terrible precio” (Kazan, 2013: 547), vive de forma evasiva, narcotizándose día a día con el fin de mantener los ojos vendados y permanecer ajena al exterior: durante el día evade todo gran esfuerzo, deambula ociosamente por la casa, holgazanea, se arregla (su tarea más importante es estar siempre bonita para Stanley) y busca pequeños quehaceres para matar el tiempo; todo en espera de que llegue nuevamente la noche para encontrarse con Stanley, sentirse mujer en sus brazos y obtener una vez más la dosis del narcótico que le hace olvidar “el precio que está pagando” (Kazan, 2013: 547). A diferencia de Blanche, Stella se ha desvinculado de la tradición lo suficiente como para aceptar su lado más primitivo, aquél que le permite satisfacer plenamente el *deseo animal*. La satisfacción de este deseo es la anestesia que le mantiene en pie. Stanley es el proveedor del antídoto, es por eso que le idolatra.

Stella depende totalmente de Stanley, lo ha abandonado todo por la custodia que él le ofrece. El sentido de su vida gira en torno a los placeres de su marido, no necesita más, satisfacerle le hace útil, productiva. El bebé que espera es símbolo de esa productividad, a través de él alcanza la trascendencia y asegura así su supervivencia. Tras el velo de los narcóticos esconde su verdadera esencia, su necesidad real de cariño y de autorrealización. La llegada de su hermana desanuda la gasa de los ojos que la mantenía cómoda y enajenada, le hace cuestionar su situación y considerar que “no puede vivir [anestesiada] para siempre” (Kazan, 2013: 547), que todavía viven sus deseos de existir “en términos de ella misma y no sólo en [los de su marido]” (Kazan, 2013: 548). No obstante, nadar contracorriente y empezar de nuevo significa arriesgar; Stella no está dispuesta a ello, opta por la comodidad, prefiere la certeza de sobrevivir antes que luchar por ella misma y morir en el intento. Su decisión es mantener las cosas tal y como estaban: al final anuda con mayor fuerza la venda de sus ojos y accede a deshacerse de Blanche, eliminando todo rastro del pasado para poder ser capaz de continuar hacia delante. El triunfo de Blanche radica en que nunca podrá volver a ver a Stanley de la misma manera; desde su llegada comenzó a cuestionarse sobre su marido, a juzgarle y notar detalles concretos sobre él que despertaron “las voces de protestas” (Kazan, 2013: 548) que había estado silenciando. Su relación con él no volverá a ser la misma, está más despierta que nunca y por más que intente cegarse no conseguirá deshacerse de la verdad. Su único consuelo es su bebé, el nuevo narcótico que le mantendrá a flote.

## Stanley

Bosquejado a partir de la figura del patriótico excombatiente norteamericano de la Segunda Guerra Mundial, Stanley encarna la fuerza y la practicidad. A diferencia de las hermanas DuBois, a él no le precede un pasado privilegiado, ha tenido que partir de la nada y luchar desde abajo para alcanzar la posición que ahora goza. Entiende que el esfuerzo y el trabajo son el único camino hacia el progreso y a un futuro digno, es por eso que está tan orgulloso —hasta el punto de la arrogancia— de lo que ha logrado; todo se lo debe a sí mismo: al sudor de su frente. Es un hombre enteramente estable: posee fuerza y vitalidad, ha consolidado un hogar (lo cual supone el mayor logro de su vida) y cuenta con un empleo que le concede la oportunidad de proveer a su familia y financiar sus pasatiempos y placeres personales. Sus aspiraciones no son ambiciosas, acepta el presente y el futuro sin otra preocupación que mantener la estabilidad que posee, pues, habiendo empezado de cero y sin ningún punto de referencia, piensa que ha alcanzado una posición en la que ya puede sentirse tranquilo, pleno y afortunado (Durán, 2011: 59-60).

Según lo puntualiza Williams (1983), Stanley es un ser hedonista: “Hay en sus movimientos y actitudes un goce animal de existir. Desde su adolescencia el centro de su vida ha sido el dar y recibir placer con mujeres”, un ímpetu viril que ha influido en los demás aspectos de su vida: “su cordialidad con los hombres, su apreciación del humor burdo, su amor por la comida, la bebida y el juego; su coche, su radio, todo lo que es suyo, y tiene el emblema de este atractivo garañón” (1983: 39). Guiado por la practicidad, este personaje es totalmente lo opuesto a la protagonista: rudo, directo, vulgar, malhablado e inculto; se yergue como el portavoz de la nueva realidad a la que Blanche debe enfrentarse, una realidad que, anteponiendo a toda costa el progreso, no admite la delicadeza ni la sensibilidad. Así pues, para Stanley el sentimentalismo, el intelecto, la cultura y los buenos modales, puesto que no son indispensables para subsistir, no tienen un valor importante en la vida. Por el contrario, ya que dentro su contexto competir es fundamental para sobrevivir, la rudeza y la crueldad forman parte de su instinto de supervivencia: “Stanley: [...] *Para mantenerte a la cabeza en esta carrera de ratas que es la vida, debes creer que tienes suerte*” (Williams, 1983: 205). Como en el reino animal, dentro de su entorno Stanley posee por naturaleza las características necesarias para ser valorado como un ejemplar superior al resto —es sano, fuerte, viril, astuto

y posee una personalidad imponente—, aunado a la estabilidad que ha alcanzado, esto lo coloca en una posición privilegiada que, por supuesto, defiende a muerte.

El fundamento de este personaje es simple, no busca dañar a nadie, sólo se protege de que nadie tome ventaja sobre de él. El gran problema con Blanche es que su presencia supone una amenaza para su hogar —el reino que ha edificado—; aunado a ello, no puede soportar sentirse menospreciado en su propia casa: desde la llegada de su cuñada ha sido incesantemente criticado y desestimado, ha perdido autoridad dentro de su reino, incluso su esposa, quien le adoraba y veneraba, se ha vuelto en su contra. Blanche es un estorbo, es la pieza atorada que mantiene los engranajes estancados e impide el buen funcionamiento de la máquina entera. Para que todo vuelva a funcionar como antes debe deshacerse de ella y, además, recuperar su supremacía, es decir, doblegar los aires de superioridad de su cuñada y rebajarla a un nivel por debajo de él. Deshacer el compromiso con Mitch es una forma de alejarla para siempre, de que no se quede cerca; la manera de demostrarle que es superior a ella es arrebatándole toda la dignidad y sometiéndola a su voluntad: violándola.

El proceder de Stanley es instintivo, aunque no lo demuestre, viene del intenso miedo de perder a la mujer que ama y el lugar que se ha labrado dentro de su entorno. Pronto olvidará lo que pasó con Blanche; no quedarán culpas ni remordimientos ya que, según su forma de pensar, cuando hay que salvaguardar el progreso no hay espacio para la compasión. Si en algún momento llegase a sentir culpa, la dejaría pasar fácilmente, se diría a sí mismo: *lo hecho, hecho está, la vida continúa*.

Lo que este personaje delata es un mundo despiadado, egoísta e intransigente ensimismado en una competencia feroz por la supremacía. Un mundo tan cimentado en la practicidad que ha logrado devolver al hombre a su lado más primitivo para ser manipulado como un simple instrumento, una pieza más dentro de una gran máquina donde todos están obligados a funcionar de acuerdo a lo establecido.

### Mitch

“Es un niño grandote” (Kazan, 2013: 550), el eterno chiquillo de mamá. Físicamente es un hombre fuerte y corpulento, sin embargo, en el fondo se esconde un niño indefenso que busca protección tras las faldas de su madre. Su zona de confort está en el regazo de su progenitora, a lo largo de su vida ha desarrollado tal apego hacia ella que a pesar de su edad



(entre veintiocho y treinta años, según lo acota el dramaturgo) le ha sido complicado cortar el cordón umbilical para volar del nido y buscar su independencia. No obstante, como es natural, tarde o temprano tenía que enfrentarse a ese proceso: ahora que su madre se encuentra al borde de la muerte, la burbuja de Mitch está por estallar, en cualquier momento quedará desamparado y tendrá que enfrentarse al mundo por su cuenta. A pesar de no estar listo para dar el gran salto, Mitch en el fondo ha deseado que llegue el momento desde hace tiempo, está avergonzado de ser *el nene de mamá*, esto lo vuelve débil a los ojos de un entorno que le exige un carácter fuerte y feroz; sabe que para no ser excluido debe dejar de ser el niño/adolescente dependiente de su madre y convertirse en un hombre autosuficiente. A estas alturas, sin embargo, para Mitch desapegarse resulta imposible. Ya que el matriarcado “le ha despojado de toda audacia, iniciativa y autoconfianza” (Kazan, 2013: 550), la única forma de sobrevivir es encontrando a una mujer que sustituya a su madre, es decir, una mujer que pueda ofrecerle la misma custodia y soporte. En este sentido, la fémina que esté a su lado debe ser lo suficientemente digna como para tomar el lugar sagrado que su progenitora está dejando. Así pues, lograr una sustitución perfecta, encontrar a una mujer cortada con la misma tijera, no es una tarea fácil; en principio, dentro de su contexto ninguna jovencita es tan anticuada como para poseer la misma mentalidad que su madre.

Pese a que a simple vista Mitch cuenta con las características necesarias para adaptarse y sobrevivir dentro de su medio —es atlético y tosco—, en el fondo esconde una extrema sensibilidad que le aísla del resto. Hay en él un dejo de melancolía, una consciencia de la soledad que le acompaña como una sombra a todas partes. Aunque no hay antecedentes concretos provistos por el texto, la ausencia de la figura paterna es evidente, toda su vida han sido él y su madre solos contra el mundo. Mitch se ha criado en un ambiente puramente femenino que le ha permitido desarrollar su lado más sensible: a pesar de la tosquedad, lee y aprecia la poesía, es limpio, se preocupa por su apariencia e intenta ser un caballero. No pertenece enteramente a su entorno, vive luchando por integrarse. Blanche llega como un ángel a su vida, ella es la mujer indicada para sustituir a su madre: —según le ha hecho creer— es madura, pura y se rige bajo “las normas del viejo código moral” (Glantz, 1964: 58); además, ninguna mujer lo ha necesitado como ella, ninguna otra lo ha ubicado en el pedestal del protector ni lo hecho sentir tan importante, nadie le ha obligado a madurar como ella. Así pues, se da cuenta de que a su lado puede integrarse por completo a su medio, que

ella lo convertirá en el hombre que requiere ser. Blanche, a su vez, encuentra en Mitch todo lo que necesita para alcanzar su salvación: “un caballero sentimental y romántico”, pero de “apariencia simiesca” (Glantz, 1964: 58), que la mire con compasión, le tienda la mano y se convierta en el pilar que le hace falta para lograr la adaptación. *Hay veces en que Dios se hace visible*: como si se tratara de un milagro, inesperadamente todo cuanto han implorado está ahora frente a sus ojos, si se quedaran juntos, la vida de ambos quedaría resuelta y en adelante podrían volver a respirar con tranquilidad.

Cuando la verdad sobre el pasado de Blanche los alcanza, el mundo ideal de ambos queda colapsado. Mitch es incapaz de perdonarla porque el espacio immaculado de su madre no puede ser mancillado, muerta o viva, éste siempre antepondrá el honor hacia su progenitora. La falta de compasión de Mitch es lo que termina por condenar a Blanche; ni él, quien alguna vez le miró con ternura, es capaz de entender su fragilidad y darle el perdón. Su reprobación y recriminación son el filo de la cuchilla con que Stanley le decapita. Consciente de ello, es invadido por la culpa una vez que Blanche es eliminada. Dicha carga de conciencia le acompañará hasta al final de sus días, pues a diferencia de Stanley, Mitch nunca se perdonará haber sido parte del declive de un ser humano; haber actuado en contra de la humanidad lo convierte en un monstruo, todo lo contrario a lo que su madre esperaba de él.

### ***3.5. Tema e interpretación***

Antes de entrar de lleno a la exposición del tema e interpretación de la obra, es importante, para escudriñar con mayor prudencia estos aspectos, darnos un momento para empaparnos del contexto que rodeaba a Williams cuando dio a luz a éste su segundo gran éxito. Así pues, una vez abordado —de manera general— el marco histórico detrás de la creación *del Tranvía*, lo cual por supuesto será de mucha utilidad para comprender las motivaciones e intenciones del texto dramático, se proseguirá al tratamiento del asunto concerniente a este momento del análisis.

Históricamente, esta obra maestra fue concebida durante los primeros años de la segunda posguerra, una etapa sensible reinada por la confusión y la grave depresión que inundaba a la humanidad entera. A nivel mundial imperaba una atmósfera de desolación —

que reflejaba la incredulidad por el grado de deshumanización alcanzado— y de pesimismo a causa de la interminable amenaza de catástrofes bélicas, pues, apenas finalizada la segunda gran guerra, la creciente tensión entre Estados Unidos y la Unión Soviética (lo que terminaría denominándose como *Guerra Fría*) ya vaticinaba un tercer enfrentamiento de nivel mundial que, debido al desarrollo e implemento de armas de destrucción masiva (como las bombas atómicas que usó Estados Unidos contra Japón en 1945), podía incluso poner en riesgo la vida en la faz de la Tierra.

Como nunca antes en la historia de la humanidad, la Segunda Guerra Mundial puso en evidencia la capacidad bestial y destructiva del ser humano, esa fibra perversa que a manera de maldición o castigo la naturaleza cargó contra nuestra especie. Aunque el final de la guerra —tomando en cuenta que su justificación fue la lucha *necesaria* contra el fascismo— hubiera significado el inicio de un periodo de reconstrucción basado en la enmienda de los errores cometidos en contra de la humanidad, lo cierto es que sólo terminó siendo un escalón en la batalla por la supremacía mundial. Una vez que el enemigo común fue derrotado, las alianzas logradas durante el conflicto bélico se disolvieron y la rivalidad entre capitalismo y comunismo se avivó. Como en una pelea de niños, la despiadada capacidad de crueldad que se había hecho tangible durante el periodo de guerra, fungió como amenaza para intimidar al enemigo; se compitió por demostrar quién podía desarrollar la mayor capacidad de destrucción. El grado de irracionalidad e inhumanidad alcanzado llegó a ser tanto ridículo como aterrador. En cada rincón del planeta se cuestionaba en qué bestia se había convertido el hombre y en dónde había dejado la cordura, la compasión y el respeto a su propia integridad.

Innegablemente, todo este acontecer trajo consigo transformaciones importantes en el orden y organización mundial. La población del planeta se vio obligada a reencontrar la estabilidad dentro de las nuevas dinámicas sociales y políticas. Como es natural, la mentalidad de la civilización se fue modificando conforme tuvo que adaptarse a su nuevo contexto. Llegó un punto en el que la guerra fue normalizada y la indiferencia hacia ella y sus consecuencias conformaron una población enajenada que se amparaba en el regazo de la brutalidad. Para los sensibles, los voceros del alma y el espíritu: los artistas, se convirtió en una responsabilidad reflexionar en torno a este declive de la razón humana y la pérdida de los valores más sublimes que dan al hombre su esencia y su posición privilegiada dentro del

planeta. Por supuesto, como previamente se ha tratado, el teatro no fue indiferente a esta cuestión, muchos creadores plasmaron en sus productos artísticos su sentir respecto a la situación del mundo moderno y cómo ésta había influido en la humanidad.

Como es posible advertir, esta brevísima pero necesaria referencia mucho puede introducir respecto a las razones y finalidades del autor en torno a su creación. Tomar en cuenta esta información permitirá un acercamiento más puntual al tema de la obra, dando lugar, por lo tanto, a una interpretación más objetiva.

Siendo así, una vez señalado todo lo anterior, a continuación se procederá al análisis detallado de estos puntos a tratar.

El gran tema expuesto en *el Tranvía* es el triunfo de la brutalidad sobre la sensibilidad<sup>4</sup>, aspecto que describe la desesperanzadora realidad del mundo moderno y que pone en evidencia la capacidad de crueldad del ser humano. Desarrollando la premisa de la colisión provocada entre un orden social emergente y uno en decadencia, por la inevitable transición que originan las mutaciones sociales y políticas hacia una nueva era, a través de esta obra Tennessee Williams plasma el ascenso y consolidación de una sociedad brutal, tras el hundimiento de una era de aspiraciones sublimes. En este sentido, inspirado en la transformación que sufrió el sur norteamericano (importante móvil en la dramaturgia de Williams, como ya se ha tratado) tras el sometimiento que el norte ejerció sobre él, luego de ser derrotado en la Guerra Civil Norteamericana (Guerra de Secesión), el autor aborda el mencionado choque de ideologías a través de las disensiones entre un viejo sur que se resiste a ser sepultado y uno nuevo que con fuerza y enorme vitalidad ondea la bandera del progreso. Así pues, se infiere que las fuerzas antagónicas del texto dramático, es decir, Blanche y Stanley, fungen como encarnación de dichos contrarios: mientras Blanche simboliza el sistema en decadencia, o sea, el viejo sur; Stanley personifica al orden social en desarrollo: el mudado sur norteamericano. La confrontación entre ambos personajes, por lo tanto, radica

---

<sup>4</sup> Entiéndase por *sensibilidad* a “la capacidad o propensión del ser humano a emocionarse ante la belleza y los valores estéticos, o ante sentimientos como el amor, la ternura y la compasión”: el sentimiento que nos hace humanos, que nos lleva a identificarnos con los problemas de nuestro igual. (Palabras como humanidad, empatía, solidaridad y bondad, bien pueden redondear el concepto de este término).

en la peligrosa amenaza que la presencia del contrario representa a sus intereses e ideologías, cuestión que desemboca en la imperiosa necesidad de someterle.

La sociedad en extinción que representa Blanche se regía bajo principios y valores heredados de la Europa decimonónica que defendían un estilo de vida aristocrático basado en la opulencia, la tradición, la cultura y educación exquisitas, la segmentación de razas y clases sociales, y una economía que dependía fundamentalmente de la actividad agraria. Por el contrario, la voz que defiende Stanley es la de una nueva sociedad liberal, fruto de la imposición del norte tras la Guerra de Secesión, que profesa una filosofía pragmática, apostando por el desarrollo de la economía a través de la industrialización y apelando por la homogeneización de las razas y clases sociales. Desde luego, ya que la evolución es tanto inevitable como impasible, el sur norteamericano no tuvo otra opción que ceder a la transformación, dando la espalda a todo lo que alguna vez fue, y andando, con la melancolía a cuestas, por el duro camino del olvido.

En consideración a lo anterior, el conflicto de la protagonista, acostumbrada a un estilo de vida privilegiado, es enfrentarse a la extinción del orden social al que pertenecía y verse forzada a hacer la transición a un sistema completamente opuesto; lo cual implica, por supuesto, la pérdida de su identidad y, por lo tanto, de su dignidad. En este sentido, la fatalidad del personaje radica en la imposibilidad de evitar dicha mutación —que representa la única opción de supervivencia— y de ver perdida su identidad:

[Blanche] busca una tradición de acuerdo con la cual pueda vivir, y una civilización a la cual serle leal. Nada encuentra... Detrás de ella queda un pasado que, cuando menos visto retrospectivamente, parece haber sido civilizado. Como ella tiene buenos motivos para saberlo, la cultura del viejo Sur está muerta. Pero es la única cultura de la que ella sabe algo. El mundo de Stella y su marido [es] [...] una vigorosa barbarie [...]. Blanche trata de escoger el pasado muerto y se convierte en la víctima de una selección imposible. Pero escoge esta derrota, prefiriéndola a la «adaptación» de su hermana. Cuando menos, no ha sucumbido a la barbarie. (Donahue, 1967: 53)

A pesar de su fuerte tendencia conservadora y de ejercer la esclavitud, Tennessee Williams rescataba las virtudes del viejo sur norteamericano, mismas que a su parecer

dignificaban al ser humano en una forma especial. De acuerdo a su criterio, el sur pasó de poseer una esencia auténtica y esplendorosa que exaltaba las buenas costumbres, el refinamiento, la cultura y la educación, a convertirse en una bestia corrupta que dio a luz a una sociedad ruin y despiadada, ignorante e indiferente. Algo muy similar a lo que había pasado con la humanidad tras la Segunda Guerra Mundial. Su personaje principal, pues, defiende una visión idealista del ser humano, contraponiéndose a la postura pragmática del mundo moderno que representa Stanley:

Blanche (a Stella): Actúa como animal, tiene costumbres de animal, come como bestia, se mueve como bestia, habla como bestia. Incluso hay en él algo subhumano, algo que todavía no ha alcanzado la etapa humana. Sí, algo simiesco [...]. Miles y miles de años pasaron a su lado sin tocarlo, y allí lo tienes: Stanley Kowalski, sobreviviente de la edad de piedra, llevando a su cubil la carne sangrante de la bestia que acaba de matar en la selva. Y tú aquí, *esperándolo*. Tal vez te golpee o quizá gruña y te bese; si es que ya se han descubierto los besos. Cae la noche y los antropoides se reúnen. En la boca de la caverna todos gruñen como él y beben y mastican y se mueven torpemente. Llamas su partida de póquer a lo que es una fiesta de monos. Alguien gruñe, alguno de esos simios intenta arrebatar algo y empieza la pelea. Dios mío, puede ser que nos falte mucho para estar hechos a imagen y semejanza de Dios; pero, Stella, hermana mía, ha habido *algunos* progresos desde entonces. Cosas como el arte, la poesía y la música, nuevas luces han alumbrado el mundo desde entonces. En algunas personas han comenzado a nacer sentimientos más tiernos. Tenemos que acrecentarlos y aferrarnos a ellos y enarbolarlos como nuestra bandera. En esta oscura marcha hacia lo que sea, hacia lo que nos aproximemos, *no te quedes atrás junto a las bestias*. (Williams, 1983: 112-113)

En una entrevista concedida para la serie documental de televisión *Biography* (transmitida por la cadena de televisión *A&E*), que en 1998 dedicó un episodio a la historia de vida de Tennessee Williams, titulado *Tennessee Williams: Wounded Genius*<sup>5</sup>, Kim Hunter, la actriz que bajo la dirección de Elia Kazan dio vida a Stella tanto en el estreno mundial de

---

<sup>5</sup> *Tennessee Williams: Un genio malherido*.

la obra como en el lanzamiento a la pantalla grande, afirmó que el dramaturgo consideraba a su obra como *un ruego por la comprensión de las personas frágiles*:

*I asked him: “Could you give me an idea of what you consider the theme of the play?”, and he said: “Well, [...] I think it’s a plea for the understanding of the delicate people.”*<sup>6</sup> (*Biography* [A&E Networks], 1998)

Como es bien sabido, el hombre es un ser social por naturaleza, no puede vivir aislado, necesita del amparo de otros para sobrevivir; su pertenencia a una sociedad, por lo tanto, es vital. En este sentido, la dimensión individual del hombre, que desarrolla su personalidad y esencia propia, debe concordar con un colectivo para lograr la convivencia en comunidad y obtener los beneficios esenciales que necesita de ella. Mostrar un comportamiento contrario a lo establecido por la colectividad derivaría en la exclusión y el aislamiento, ya que anularía la utilidad del sujeto para favorecer la coexistencia dentro de ella. La única manera en que el individuo puede asegurar su supervivencia, pues, es sometiéndose a los designios que le establece la sociedad; de lo contrario automáticamente ésta misma se encargaría de eliminarlo.

En un mundo reinado bajo la ley del más fuerte, los frágiles o vulnerables a los que se refiere Williams son todos aquellos que han sido marginados por no cumplir con los estándares que la sociedad ha impuesto. De acuerdo con ello, se entiende que Blanche, inmersa en un mundo corrompido por la crueldad y la vulgaridad, funge como la representante de dicho sector, puesto que además de regirse por un comportamiento que dista mucho de lo normado, lo que ella abandera como sus virtudes —la sensibilidad, el estilo, la delicadeza y la educación— en la sociedad progresista de Stanley son sólo adornos inútiles que nada pueden contribuir en beneficio de la comunidad, ya que, por el contrario, no hacen más que convertirle en la reliquia de un pasado que ha sido pulverizado en favor del *progreso*.

Dentro del contexto al que Blanche se ve enfrentada, Stanley se erige como el portavoz de los ideales establecidos por el colectivo, cuya estructura, basada en la enérgica idea del progreso, ubica jerárquicamente al varón en la posición más elevada, pues, debido a

---

<sup>6</sup> Le pregunté: “¿Podrías darme una idea de cuál consideras que sea el tema de la obra?”, y él dijo: “Pues [...] yo considero que es un ruego por la comprensión de las personas frágiles.”  
Tr. Pedro Faritt Gutiérrez Alvarez

que la productividad está asociada como resultado del trabajo duro e intenso, la fuerza y la resistencia son requisitos indispensables para la subsistencia de la sociedad. En consecuencia, debido a las marcadas diferencias biológicas que asocian a la mujer con la delicadeza y debilidad, el rol femenino se ve minimizado y obligado a funcionar en beneficio del masculino. El comportamiento normado de la sociedad que retrata Williams, por tanto, marca una tendencia machista que enaltece las cualidades masculinas y genera una injusta desigualdad en los roles de género.

En términos generales, el papel de la mujer, según el criterio social mencionado, debe favorecer la reproducción de la dominación masculina. Por esta razón, tal como lo representa Stella, el arquetipo femenino está caracterizado por la sumisión y la actitud servicial, resumiendo la realización personal de una mujer en la procreación y la competencia como esposa y madre. De acuerdo a lo establecido, Stella ha ganado su lugar desde el momento en que ha sido útil y productiva a la sociedad, es decir, desde el momento en que ha tenido la capacidad de procrear un hijo y mantener un hogar. A diferencia de ella, su hermana, en el sentido metafórico, es estéril (de ahí que se haya unido a un homosexual), la incapacidad de renunciar a sus ideales la vuelven inútil dentro del colectivo, e incluso peligrosa. El miedo que dispara la ferocidad de Stanley, es el miedo de perder a Stella por la *mala influencia* que representa Blanche: una mujer libre, culta y refinada, que ríe y coquetea. Dado el riesgo que corre la estabilidad y armonía del colectivo a causa de su cuñada, la misión de Stanley, como la figura central que instaura y supervisa las normas de conducta, es deshacerse de ella.

Ya que el poder es de quienes poseen la capacidad de beneficiar y mantener el flujo de la dinámica social, la destrucción de Blanche era inevitable, su error fue no sucumbir ante las imposiciones que se le establecían para asegurar su supervivencia dentro de la comunidad. Considerando lo anterior, Williams pone en evidencia una sociedad opresora que, debido a la imposición de estándares, impide el pleno desarrollo de la individualidad del sujeto, mismo que cruelmente se ve constreñido, humillado y exiliado por no funcionar de acuerdo a sus exigencias. De esta manera, el segundo gran tema expuesto por Williams en la obra —que se deriva directamente del abordado con anterioridad— es justamente la incompreensión y la falta de compasión hacia *los débiles*; lo que convierte *al tranvía*, como él mismo lo menciona, en una plegaria por la benevolencia de estas minorías que buscan encontrar un lugar dentro de una sociedad brutal e intolerante que hostilmente les ha denigrado por ser *diferentes*.



Además de poner en evidencia la marcada desigualdad de género que impera en el mundo, la crítica que el autor hace de la realidad que le rodeaba está vinculada también a la corrupción y el declive de la humanidad, defendiendo la idea de que el desarrollo del intelecto y la sensibilidad —cualidades que para la realidad de la segunda posguerra se concebían prescindibles e incluso caducas— ennoblecen al ser humano; así lo hace notar en el siguiente diálogo en que Blanche defiende su dignidad momentos antes de ser sometida por Stanley:

[...] Una mujer culta, de gran inteligencia y buena crianza, es capaz de enriquecer inconmensurablemente la vida de un hombre. Puedo ofrecerle todas esas cosas que nadie me quitará. La belleza física es pasajera, es un bien transitorio; pero la belleza moral y la abundancia del espíritu y la ternura del corazón [...] no nos son arrebatadas sino que crecen, aumentan con los años. Es absurdo que me consideren indigente cuando tengo encerrados en mi corazón todos esos tesoros. [...] Me considero rica, muy rica, pero he sido una estúpida al derrochar mis perlas entre los cerdos. (Williams, 1983: 197)

Aunque en Blanche DuBois Tennessee deposita el peso de su crítica/denuncia, es importante tomar en cuenta que la tragedia de la protagonista inicia con el hecho de que ella misma en algún momento, e involuntariamente, fungió como verdugo... verdugo de su propio marido: Allan Grey. Erigiéndose como la representante de “los códigos morales que exigen la heterosexualidad y la monogamia” (González, 2004), provocó el suicidio de Allan cuando descubrió su preferencia sexual y le condenó por ello: *Se metió el revolver en la boca y disparó... De modo que su cabeza... Voló en pedazos. [...] Fue porque [...] le dije: “Lo sé todo, lo vi todo, me das asco.”* (Williams, 1983: 151). La culpa por su muerte y la recriminación a su propia crueldad fueron las que le condujeron a una vida errante de transgresión a los ideales de su entorno puritano, provocando su exilio y, por lo tanto, la necesidad de buscar una oportunidad para reconstruir su vida en otra sociedad: la misma que terminó por destruirla.

Como es posible concluir, a partir del personaje principal Williams refuerza la temática de la obra, misma que se resume en el conflicto entre el ser individual y el deber social, pues, ya que se *es* en tanto se *co-es*, la identidad del individuo se ve limitada a los patrones impuestos por un colectivo. En otras palabras, ya que la libertad de realización

personal se ve influenciada por la obligación que el sujeto tiene de favorecer los intereses de la sociedad en que se desarrolla, éste se ve inmerso en un conflicto interno entre lo que debe ser y lo que quiere ser. Por supuesto, la motivación del autor por tratar esta temática está íntimamente ligada a su propia relación con el mundo, ya que, debido a su homosexualidad, él mismo se vio rechazado, incomprendido, humillado y agredido al ser etiquetado como *anormal*.

Aunado a lo anterior, consciente de su propio contexto, Williams expone conjuntamente la atrocidad de un presente que ha heredado la crueldad de las crisis bélicas en las que se vio sumida la humanidad, haciendo evidente la llegada de un nuevo orden fundado en la insensibilidad y el hambre de poder y riqueza, que trajo como resultado una coexistencia hostil y violenta.

### **3.6. Género**

Basándose en la teoría propuesta por Claudia Cecilia Alatorre (1986) y la reflexión que hace Arthur Miller en su ensayo *Tragedy and the Common Man* (1949), la obra encuadra perfectamente en el concepto y las convenciones de la tragedia. Como ya se ha desarrollado en los apartados anteriores, dicho género, según lo explican ambos autores, en términos generales se caracteriza por exponer el conflicto entre el individuo y el orden social establecido. Temáticamente su interés primordial “consiste en presentar al hombre debidamente colocado en su marco histórico y enfrentando la circunstancia histórica extrema: el cambio” (Alatorre, 1986: 38). En este sentido, la trayectoria de la tragedia representa el movimiento entre “un orden o sistema de cosas” que “va a extinguirse” y otro nuevo que llegará “en sustitución” (Alatorre, 1986: 36). El individuo, por supuesto, es el “factor desencadenante” de dicha transformación:

La tragedia en general, concibe a la realidad objetiva en constante movimiento; éste, nace impetuoso, vive sus días más vigorosos y finalmente decae y un nuevo movimiento surge triunfante. Una vez pasado el momento crítico, la sociedad regresa a sus cuidados cotidianos hasta que, nuevamente, surja la voz discordante que confronte al orden de cosas existente. (Alatorre, 1986: 36)

Como es posible inferir, es el protagonista, a través del cuestionamiento de “los valores hasta ese momento más sólidos del sistema” (Alatorre, 1986: 38), quien propicia *el caos* (orden uno) —o “el momento crítico”, como lo refiere Alatorre— que debe ser superado para dar paso a la estabilidad (orden dos): “Toda tragedia muestra una síntesis histórica del cambio y cada tragedia en particular va a presentar un fenómeno que demuestra la ley general del cambio y del progreso” (Alatorre, 1986: 38).

Es importante referir que, tal como lo apunta Miller, el motivo que lleva al protagonista a convertirse en transgresor de los valores establecidos, y por lo tanto en un elemento *atípico* del sistema, es la herida a su propia dignidad. La lucha subyacente en contra del sistema tiene que ver con la renuencia a mantenerse indiferente ante lo que él concibe como un agravio a su integridad, a la imagen que tiene de sí mismo y del lugar que le corresponde dentro de la sociedad. Esta batalla en contra del colectivo se declara a partir del *error trágico*, que no es otra cosa que el impulso o la acción que termina por segregar al protagonista del colectivo. Como se puede intuir por la contienda tan desequilibrada (individuo vs. colectivo), normalmente el protagonista es derrotado por el sistema social. La pulsión que motiva a éste a defender su dignidad “lo lleva a cometer transgresiones cada vez más graves” (Alatorre, 1986: 41), hasta alcanzar “el momento crítico” en que la situación sólo pueda “resolverse” con su “exclusión” definitiva de la colectividad: “Ésta es la razón por la cual el final del protagonista es la muerte o la locura [...]” (Alatorre, 1986: 41-42).

Miller subraya enérgicamente que el hecho de que el protagonista termine por destruirse a sí mismo mientras intenta defenderse, lo único que revela es un fallo, una deficiencia o un mal dentro del entorno social. Así pues, el efecto esperado de toda tragedia radica en el horror que produce ver develado el entorno que nos *ampara*, es decir, descubrir el mal o la anomalía dentro del medio por el que nos sentíamos *cobijados*. Este horror surge como resultado de la identificación con el protagonista, es decir, cuando el espectador se da cuenta de que “podría ser él mismo quien estuviera en tal situación” (Alatorre, 1986: 48). Este momento de reconocimiento, según Aristóteles (de acuerdo a lo explicado por Alatorre [1986]), está aunado a un sentimiento de compasión, que se manifiesta cuando el espectador, como “juez y parte” de la tragedia, desde “la perspectiva de lo social” juzga con piedad al protagonista. Ambos sentimientos: el horror y la compasión, “se derivan de la reflexión que ha debido hacer el espectador sobre las consecuencias individuales y sociales que tienen los

actos humanos” (Alatorre, 1986: 46). A esta purga, tanto emocional como intelectual, se le denomina *catarsis*, “una sacudida cuya fuerza debe servir para aumentar la [consciencia] del espectador en los niveles moral, político, histórico, etc.” (Alatorre, 1986: 48). En este sentido, el fin deseado de la tragedia es que ésta logre fungir como una crítica o denuncia al sistema enajenador que asfixia la libertad humana.

Concluyendo a partir de todo lo expuesto en los momentos previos del análisis de la obra, *Un tranvía llamado Deseo* cumple perfectamente con las particularidades que distinguen a la tragedia. Cuestión que se reafirma en la siguiente fórmula general propuesta por Alatorre para identificar a este género dramático:

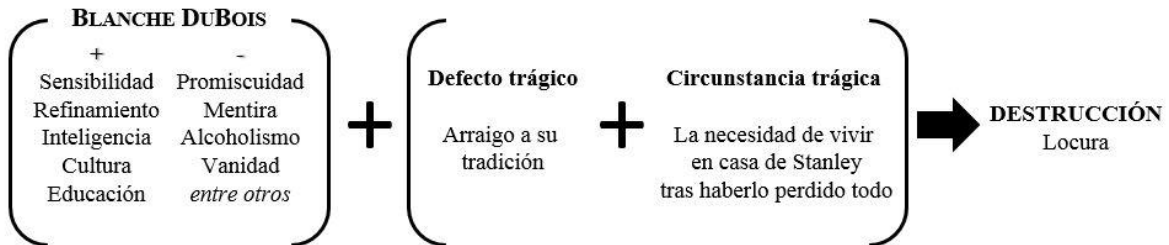
Personaje complejo con virtudes (+) y defectos (-), más un binomio compuesto por un defecto o pasión trágica (DT) + la circunstancia trágica (CT):

**P (+ -) + (DT + CT) → Destrucción (D)**

(1986: 32)

Como ya se ha desarrollado, Blanche DuBois, la protagonista de la obra, un personaje compuesto por virtudes (sensibilidad, refinamiento, inteligencia, cultura, educación, etcétera) y defectos (la promiscuidad, la mentira, el alcoholismo, la vanidad, entre otros), se ve enfrentada a un medio que le ha degradado y ha amenazado su integridad. Su defecto trágico es el arraigo a su tradición (que obedece a la ideología del viejo sur norteamericano), lo cual la hace intransigente al cambio y, por lo tanto, le convierte en transgresora del sistema progresista (correspondiente al nuevo sur norteamericano). La circunstancia trágica a la que se enfrenta es la necesidad de vivir en la casa de Stanley tras haberlo perdido todo. La mentira y la intención de separar el matrimonio de su hermana son las principales faltas que la llevarán a la destrucción (simbolizada en la locura). Cabe señalar que si bien, en términos estrictos, Blanche alcanza la destrucción, el hecho de develar el horror del sistema a través de su lucha le convierte en una *heroína*. Después de su paso nada volverá a ser igual, el orden instaurado tras su exterminio tendrá latente la consciencia del mal del sistema: la crueldad. Adicionalmente, su aniquilación no hace más que elevarla, en el sentido más sublime, a la figura del mártir contemporáneo: detrás de la fragilidad que representa subyace una esencia inquebrantable que le confiere la valentía para erguirse ante los otros y afirmarse a sí misma, elige la derrota antes que traicionarse: la locura por encima de la adaptación.

De acuerdo a lo anterior, la fórmula de Claudia Cecilia quedaría desarrollada de la siguiente manera:



Aunque resulte difícil medir el efecto que la obra suscite en el espectador, idealmente la destrucción de Blanche debería despertar la compasión por la condición humana y dar la sensación de que algo grandioso ha llegado a su extinción, de que se ha apagado la luz de las velas que alumbraban una esperanza, para de esta forma develar la brutalidad de un entorno cegado por la indiferencia y la enajenación.

## CAPÍTULO 4

### LA VIGENCIA *DEL TRANVÍA* DENTRO DEL CONTEXTO DEL RECIENTE SIGLO XXI

#### 4.1. *'El Tranvía': un clásico del teatro universal*

Como acertadamente lo menciona Armando J. Levoratti en su ensayo titulado *La obra literaria en el tiempo* (2008), ningún texto literario se convierte en “un clásico” desde el primer momento de su publicación, “a los clásicos los hacen los lectores, con el paso del tiempo y con las lecturas y relecturas que se van sucediendo de generación en generación” (2008: 117). Sin dejar de lado el enigmático misticismo y la genialidad que por norma envuelven a todo *clásico*, una creación literaria logra adquirir este título cuando posee la virtud de mantener un diálogo con el lector aun con el transcurrir del tiempo. En otras palabras esto significa que un texto literario puede considerarse un clásico si el lector (de cualquier época posterior a su creación) “en cada nueva lectura y en cada nueva circunstancia histórica” puede asignarle una significación o valor:

Si [éste] invita a ser [leído], es porque contiene una sustancia que ha superado exitosamente el desgaste producido por el paso del tiempo; y si hay lectores que la vuelven a leer al cabo de los años o de los siglos, es porque han encontrado — o esperan encontrar— en [él] una riqueza que la pátina del tiempo no ha conseguido borrar. (2008: 118)

La cualidad de trascender en el tiempo, de alcanzar la perpetuidad, es justamente lo que convierte a todo texto literario en una obra de arte<sup>1</sup>. Evidentemente, “en cuanto a realidad histórica cada obra está ligada a un tiempo determinado” (Levoratti, 2008: 118), es decir, al tiempo y contexto de su creación. “Ninguna obra puede separarse de la realidad viva” (Levoratti, 2008: 118), las huellas de su origen y de su época son imborrables. Esto, sin embargo, en ningún momento mengua su valor. El enigma y su encanto residen en su capacidad de revelación, muy a pesar de los rastros de antigüedad (apreciables, por ejemplo, en el lenguaje o las atmósferas que le constituyen). Ello, por supuesto, no significa que el

---

<sup>1</sup> En las palabras del autor: “Un texto existe como obra de arte en la medida en que no es puro objeto de la historia.” (2008:118)

contexto temporal de una obra sea irrelevante (todo lo contrario, el marco histórico es inseparable de la creación literaria; en cierto modo, es un elemento sustancial de su esencia, pues ya que el creador forma parte de una realidad determinada, sus motivaciones irremediabilmente están ligadas a su entorno). Lo que es importante puntualizar es que una obra de arte literaria no tiene la finalidad de fungir como documento histórico, sus aspiraciones van más allá de ello. Si bien el estudio histórico en torno a la obra literaria es fundamental, todo aquel que intente evaluarla únicamente a partir de este aspecto estará incurriendo en un gravísimo error, pues aunque el contexto temporal del que parte una obra pueda hacer eco en el presente histórico del lector, su verdadera universalidad radicará en el retrato que ésta logre hacer de la condición humana, del ser humano en interacción con su entorno, de la experiencia existencial del hombre. Ello, por lo tanto, sería la verdadera razón por la cual un texto literario mantenga vigencia a través de los años, o de los siglos, muy a pesar de su aparente vetustez.

A propósito de lo anterior, Harold Bloom (2011), indagando en la universalidad de la obra de William Shakespeare, comenta lo siguiente:

[...] para quienes Shakespeare es sólo un indicador de las energías sociales del Renacimiento inglés, Shakespeare, para cientos de millones de personas que no son europeas ni de raza blanca, es un indicador de sus emociones, de su identificación con unos personajes a los que Shakespeare dio existencia mediante su lenguaje. Para ellos su universalidad no es histórica, sino fundamental; él pone en escena sus vidas. En sus personajes ellos perciben y afrontan sus propias angustias y fantasías, no las energías sociales manifestadas por el incipiente Londres mercantil. (2011: 49)

En este sentido, si bien con *Un tranvía llamado Deseo* Williams logra hacer una crítica a la sociedad norteamericana inculta, vulgar, histérica y consumista de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, su verdadera intención no radica en hacer una documentación de la sociedad ni de las circunstancias históricas norteamericanas de aquella época. La situación de su entorno y su inconformidad con ella son el pretexto y punto de partida para indagar en un terreno más universal, esto es, en la condición humana, en cómo

el individuo asimila su propia existencia, y en la perpetua confrontación del hombre con la realidad.

Para teorizar la universalidad de la dramaturgia de Tennessee Williams —que por supuesto abarca a la obra en cuestión— no hay palabras más exactas ni reflexión más perspicaz que la hecha por Josep A. Vidal en su escrito *El teatro de Tennessee Williams desde la globalidad*:

Entre la esperanza y la desesperanza:

Se halla aquí la razón por la cual el teatro de Tennessee Williams puede aspirar a mantener su vigencia. Porque más allá de lo coyuntural, de su capacidad para responder desde la literatura dramática y desde la escena a los retos de lo inmediato, es capaz de explorar permanentemente, y con una dosis suficiente de sinceridad, los espacios recónditos de la existencia humana, aquellas zonas en las que cada persona se enfrenta a la cruenta realidad de sí misma e intenta resolver, ante la mirada de los otros, incapaz para la comprensión, el arduo problema de responderse a las preguntas esenciales sobre sí misma: quién, qué, por qué, para qué... soy/estoy/existo. Y los interrogantes sobre el antes, el hasta cuándo, el después. Y el inútil esfuerzo, desesperado y desesperanzado, de aceptar la propia imagen despojada del sueño, del ideal, de toda autoimagen compensatoria, de coartadas y justificaciones, el yo —insostenible— que se sabe a sí mismo tras la máscara decrepita, frágil e inconsistente que lo aísla del espacio exterior y lo sume en penumbras. Y a la vez, en todo ello, el litigio permanente del yo desconcertado ante las expectativas, los condicionamientos, los recuerdos, la cultura, las formas, los esquemas morales y los conceptos cerrados de la sociedad, que es, para el individuo, para cada cual, marco irrenunciable de referencia. Y aún, la presión permanente de una imagen de sí mismo —a la vez como idea y concepto, como estereotipo representativo de la globalidad sociocultural y de una supuesta coherencia última— que, como realidad fraccionada o rota, imposible e inservible para cualquier intento de construcción personal, esa misma sociedad le impone, adjudicándole a la vez el compromiso de responder a ella —entendiéndola como deber— con fidelidad inquebrantable. (2007: 8-9)



*'Un tranvía' es un grito de dolor*, enfatiza Arthur Miller en su ensayo de 2004 titulado *Regarding 'Streetcar'*<sup>2</sup>. Ese grito al que se refiere, como bien podemos corroborar en las palabras de A. Vidal, es el lamento que surge de la angustia, la impotencia, el terror de ser uno mismo... del amargor de saberse distinto... del tormento que provoca el desamparo. Es un ruego de afecto, de protección, de seguridad... o la renuncia a un mundo asfixiante, degradante, brutal, que sin ningún reparo ni piedad desgarrar el alma, arrebatara la oportunidad de dignificar la existencia propia, de elevar el espíritu humano a sus más puros designios.

Lo que dice [*Un tranvía llamado Deseo*] es que en nuestro mundo de hoy se golpea, se hiere y se deshonra la aspiración, la sensibilidad y a los que se alejan de las normas. Las mentiras de Blanche son parte de su voluntad de cumplir con la obligación; su desdichado romanticismo es una inútil aspiración a una vida decorosa y completa. Cuando se le va a encerrar en un manicomio, ella no es una alcohólica ni una demente. Es la víctima casi voluntaria de un mundo que la ha atrapado y en el cual solamente puede encontrar *paz* por medio de la aceptación del veredicto de su propia incapacidad para una vida *normal*. (Donahue, 1967: 52)

A lo largo de la historia de la humanidad, cada esfera social, cada grupo humano, extenso o pequeño, ha adoptado sistemas de organización, ha establecido cláusulas y criterios de convivencia, ha discernido entre lo aprobable y lo reprobable firmando acuerdos de estabilidad... sentencias de normalidad. Útiles, muchos de ellos, como generadores de paz y armonía, pero en otros casos restrictivos y agobiantes en cuanto a la libertad individual se refiere. La imagen del marginado ha estado presente desde que se tiene documentación: es el débil, el frágil... el anormal, aquél que no es capaz de cumplir con los estatutos. La exigencia de ser y/o de actuar de determinada manera, e incluso la condena de un destino establecido, han acompañado al individuo a lo largo de la existencia. El proceder del ser humano se ha visto constreñido a lo acotado. Muchos han podido adaptarse, funcionar con base en ello y encontrar en esos límites la realización y una cierta sensación de libertad... Son ellos quienes se han cedido el derecho y la obligación de señalar y degradar a quienes simplemente no han

---

<sup>2</sup> “A propósito de *Un tranvía*”. Este escrito funge como prólogo en la reedición del texto llevada a cabo por la editorial *New Directions* ese mismo año.

podido ceñirse a lo establecido... los clasifican como *diferentes, anormales*... muchos de ellos —la gran mayoría— no eligen ser *distintos*, lo son por simple naturaleza. El *grito de dolor* que representa *el Tranvía* proviene de ellos: los marginados, los que viven el conflicto, con ellos mismos y con el colectivo, de no funcionar de acuerdo a la estructura... de nadar contracorriente. Son sus voces desgarradoras las que claman piedad y una tregua para acabar con su sufrimiento, o las que proclaman la guerra en contra de su verdugo (que incluso pueden llegar a ser ellos mismos).

La marginalidad no es exclusiva de quien tiene el infortunio de ser *diferente* por naturaleza. Nadie, absolutamente nadie, está exento de convertirse en un *anormal*... en distintos espacios, en distintos contextos, uno puede tomar el lugar del señalado. El cambio es inevitable... el tiempo y la historia pueden convertirse en nuestros verdugos en cualquier momento. La inherente necesidad de encontrar un sentido y un valor a nuestra existencia nos convierte en frágiles criaturas *dependientes de la bondad de los desconocidos*. He aquí la razón por la cual, a pesar de sus más de setenta años de antigüedad, la obra sigue entablado un diálogo con los contextos posteriores; convirtiéndose, por ende, en un clásico del teatro universal. Desde luego, inseparable a su potencia como obra de arte está también la crítica social y política que Tennessee logra a partir de ella, una denuncia de amplitud universal al creciente nivel de deshumanización que ha acompañado a nuestra era contemporánea, una era en la que la idolatría a la máquina, a la tecnología, a lo material, al poder, al dinero... a la guerra... ha calcinado el espíritu del hombre, ha corrompido la razón, ha coartado la libertad y las cualidades humanas más excelsas.

Tal como lo menciona Harold Bloom acerca de Shakespeare, la trascendencia de este texto dramático de Tennessee Williams *no es histórica, sino fundamental*. Como toda obra de arte, su sello es la esencia humana y su finalidad es conectar con la razón y el sentir de quien le confronta. Es esta capacidad universal la que deja el campo libre a las relecturas y analogías que el lector pueda hacer a partir de sus experiencias o necesidades en el terreno individual, social, político o histórico.

#### ***4.2. Las circunstancias de la realidad actual que dan vigencia a la tragedia de Blanche DuBois***

Como se ha hecho hincapié, la figura de Blanche DuBois representa al individuo segregado, aquel sujeto menospreciado y sometido por el colectivo a causa de no cumplir con las aptitudes o los estándares físicos y/o de comportamiento que este mismo ha impuesto para respaldar el *correcto funcionamiento de la dinámica social*. Estas imposiciones, por supuesto, siempre son convenidas en beneficio de los eslabones más *fuertes/poderosos* de la colectividad, considerados *los más competentes* para asegurar la *subsistencia* de la misma.

Se ha mencionado ya también que el fenómeno de la segregación social no es reciente, ha sido parte de la organización del hombre desde que se ha podido documentar su existencia. La presencia de cualquier *anormalidad* en el ambiente siempre ha sido motivo de incomodidad, una reacción automática que parte del instinto de supervivencia del ser humano. Este reflejo instintivo es el mismo que a través de los tiempos ha dado lugar a los actos de discriminación en contra de los *seres ajenos*, aquellos individuos que por ser *diferentes* han despertado la alerta de amenaza de quienes aún son dominados por su lado primitivo. Según lo menciona Zygmunt Bauman (2003), haciendo referencia a los estudios del “más grande antropólogo cultural de nuestro tiempo”: Claude Lévi-Strauss, a través de los tiempos la humanidad se ha servido de “dos estrategias” para hacer frente a “la *otredad de los otros*”: la estrategia “*antropoémica*” y la estrategia “*antropofágica*”. La primera de éstas consiste en “vomitar” a quienes se les considera “extraños y ajenos”, es decir, se basa en la expulsión del desigual del sistema; ello se lleva a cabo mediante la prohibición de la interacción social, esto es, mediante el encarcelamiento, el asesinato, la indiferencia, el aislamiento, el destierro/la deportación, y cualquier variante de la *aniquilación*. La segunda estrategia, por otra parte, “consiste en la denominada ‘desalienación’ de sustancias extrañas: ‘ingerir’, ‘devorar’ cuerpos y espíritus extraños para convertirlos, por medio del metabolismo, en cuerpos y espíritus ‘idénticos’, ya no diferenciables, al cuerpo que los ingirió”. Esto se refiere a la imposición de asimilar un modelo establecido, es decir, obligar al *anormal* a eliminar su *deformidad* para convertirse en uno más y operar de acuerdo a lo convenido (ejemplo de ello son las guerras de exterminio cultural que se llevan a cabo en las colonizaciones). En este sentido, mientras la estrategia “*antropoémica*” aspira “al exilio o la

aniquilación de los *otros*”, la “*antropofágica*” busca “la suspensión o la aniquilación de [la] *otredad*” (Bauman, 2003: 109).

Hablar de *otros* en el Siglo XXI es hablar de grupos minoritarios, aquellos sectores que tienen que enfrentar el suplicio de ser tratados como ciudadanos —seres humanos— de segunda. Individuos cuya *otredad* no les permite ser acreedores de los mismos privilegios con que cuenta el resto y los hace presas de estigmas y tabúes, limita su libertad e incluso pone en riesgo su vida. El señalamiento, la humillación, la agresión y la violencia forman parte de su día a día. Son ellos quienes siguen dándole un sentido a la plegaria de Williams y ellos quienes siguen poniendo en evidencia la capacidad de crueldad del ser humano.

Según lo expresa Raquel Osbome (1996), Louis Wirth define *grupo minoritario* como “cualquier grupo de personas que, a causa de sus características físicas o culturales, se encuentra sometido a una discriminación respecto de los demás miembros de la sociedad en la que vive, recibiendo de ésta un trato diferente e injusto” (1996: 79). Cabe señalar que la “envergadura estadística” de estos grupos poco tiene que ver con su estatus de inferioridad, no es el porcentaje numérico lo que los convierte en minoría, sino más bien “su posición de subordinación social, política y económica” (1996: 79-80). Tomando en cuenta que la dinámica del mundo está regida por el capitalismo, la globalización —que a grandes rasgos constituye un proceso de occidentalización— y el patriarcado, los sectores subordinados son: los pobres, los grupos étnicos, las mujeres, los grupos de diversidad sexual y cualquier otro sector que ponga en riesgo o no contribuya a la estabilidad del sistema, como los inmigrantes/refugiados o las personas con discapacidad.

A diferencia de otros tiempos, la movilización de las minorías en busca de la validación de sus derechos y de la plena integración a la dinámica social, forma parte de los fenómenos sociales más relevantes. Los diversos movimientos convocados por los sectores perjudicados alrededor del mundo han logrado colocar el reconocimiento y la atención a la diversidad como uno de los grandes retos que enfrenta el actual Siglo XXI. La concientización que estos movimientos han impulsado en torno a la inclusión ha expandido la lucha en contra de la opresión, la violencia, la intolerancia y la desigualdad a los demás sectores de la sociedad, haciendo de esta intención un tema de especial trascendencia en nuestro presente, que así como ha alcanzado empatía, ha desatado debates y conflictos. Por supuesto, es importante reconocer que en términos generales los avances en torno a la

inclusión son muy significativos y pronostican un futuro prometedor en el tema, sin embargo, hablar de legítima igualdad y justicia todavía es imposible... en ese sentido el camino a recorrer sigue siendo largo y tortuoso, sobre todo tomando en cuenta a qué sector se aluda.

Los principales movimientos que durante los últimos años han sentado importantes bases para combatir la intolerancia y la discriminación, impulsando un cambio de mentalidad y perfilando una transformación de la dinámica social, son los movimientos en defensa de los derechos de la mujer y del colectivo LGBT<sup>3</sup>. Sectores que, por cierto, cobran especial importancia dentro *del Tranvía*.

La historia de opresión y de dificultades que antedichos sectores han tenido que padecer a causa de la ideología machista con que —gracias al predominante tipo de organización patriarcal— se ha regido el mundo, no es materia ajena para nadie. Por todos es bien sabido que a lo largo de los tiempos la libertad y la dignidad de la mujer se ha visto pisoteada debido a la imposición de funcionar en beneficio del género masculino. Así mismo, se sabe que cualquier otro tipo de orientación sexual, expresión o identidad de género que no se ajuste a la heteronorma, siempre ha sido rechazada y castigada.

A pesar de los progresos en materia de derechos humanos, hasta la fecha —aun cuando han transcurrido más de dos siglos desde el inicio de la lucha por la emancipación femenina— el papel de la mujer sigue constreñido, minimizado y herido; evidencias de ello son la distribución desigual del poder entre hombres y mujeres, la violencia de género, la alarmante alza en feminicidios año tras año, la normalización del acoso sexual... entre otras. En lo que respecta a la comunidad LGBT, que a diferencia del colectivo femenino sólo hasta este siglo ha logrado avances significativos en el reconocimiento de sus derechos y en el propósito de integración a la dinámica social, alrededor del mundo los estigmas y tabúes en torno a sus miembros todavía prevalecen de forma muy acentuada, dando lugar a señalamientos y agresiones que atentan contra su libertad y su propia integridad. Sólo en pocas partes del mundo este sector cuenta con leyes que respaldan el respeto a sus garantías individuales, y privilegios como el matrimonio igualitario o la adopción homoparental. En otras partes ni siquiera existen estatutos para erradicar su discriminación, y en otras más su preferencia sexual sigue siendo penalizada con la cárcel o la pena de muerte.

---

<sup>3</sup> Sigla integrada por las iniciales de las palabras **L**esbianas, **G**ays, **B**isexuales y **T**ransexuales, con el fin de agrupar a las personas con orientaciones sexuales e identidades de género relativas a esos cuatro términos, así como a las comunidades formadas por ellas.

Aunque la tragedia de Blanche DuBois pueda ser considerada una metáfora de las dificultades a las que, en general, cualquier sector marginado puede enfrentarse, dentro de la obra el sometimiento que desafían los sectores antes mencionados es expuesto explícitamente. Stanley Kowalski se erige como la figura del opresor: el patriarca y paradigma del hombre machista: *'Todo hombre es un rey'. Aquí yo soy el rey y no lo olviden* (Williams, 1983: 169). Y mientras tanto Stella como Mitch dan poder al patriarcado sometiéndose a los roles que éste les designa (hay que tomar en cuenta que el machismo no sólo constituye un yugo para el rol femenino, la libertad del hombre también se ve oprimida dado los estándares de comportamiento que éste le impone y de las expectativas que cuelga sobre sus hombros debido a la figura de autoridad que debe representar), Blanche se enmarca como opositora de dicho sistema, conduciéndose como una mujer que ha rebasado la edad delimitada para casarse y ser madre (de acuerdo al patriarcado, las únicas posibilidades de realización individual a las que puede aspirar una mujer), que trabaja y goza de cultura, y que ejerce su sexualidad de manera libre. Para Stanley, acostumbrado a hacer valer su autoridad organizando a los demás hombres y ejerciendo un papel dominante sobre Stella como jefe del hogar: *(A Stella) ¿Desde cuándo mandas tú en esta casa?* (Williams, 1983: 53), la actitud diferente de Blanche, incapaz de someterse a su yugo, desafía su supremacía, motivo de la frustración que lo lleva a buscar por todos los medios deshacerse de ella. Por supuesto, tomando en cuenta que para un machista la mujer debe funcionar en beneficio de sus necesidades, la única forma de hacer valer su superioridad con ella, una mujer que no le valida la jerarquía superior que cree gozar, es rebajándola a servir como objeto sexual para satisfacer su libido.

Si bien se han ganado batallas en términos de equidad de género, en la guerra en contra del patriarcado-machismo, la balanza sigue inclinada a favor de la dominación masculina. Como podemos constatar en las palabras de Chimamanda Ngozi Adichie, dentro de su ensayo *Todos deberíamos ser feministas* (2016), tanto en oriente como en occidente el machismo sigue latente en pleno siglo XXI; está disfrazado, pero sigue ahí, adherido a la mentalidad de la población, casi como si formara parte del ADN humano:

A menudo cometo la equivocación de pensar que algo que a mí me resulta obvio es igual de obvio para todo el mundo. Pongamos por caso a mi querido amigo

Louis, que es un hombre brillante y progresista. Él y yo conversábamos a veces y él me decía: “No entiendo a qué te refieres cuando dices que las cosas son distintas y más difíciles para las mujeres. Tal vez lo fueran en el pasado, pero ahora no. Ahora las mujeres ya lo tienen bien”. Yo no entendía cómo Louis era incapaz de ver algo que parecía tan evidente. [...]

Hombres y mujeres somos distintos. Hormonas distintas, órganos sexuales distintos y capacidades biológicas distintas: las mujeres pueden tener bebés y los hombres no. Los hombres tienen más testosterona y por lo general más fuerza física que las mujeres. La población femenina del mundo es ligeramente mayor —un 52 por ciento de la población mundial son mujeres—, y sin embargo la mayoría de los cargos de poder y prestigio están ocupados por hombres. La difunta premio Nobel keniana Wangari Maathai lo explicó muy bien y de forma muy concisa diciendo que, cuanto más arriba llegas, menos mujeres hay. [...]

De forma que, en un sentido literal, los hombres gobiernan el mundo. Esto tenía sentido hace mil años. Por entonces, los seres humanos vivían en un mundo en el que el atributo más importante para la supervivencia era la fuerza física; cuanto más fuerza física tenía una persona, más números tenía para ser líder. Y los hombres, por lo general, son más fuertes físicamente. (Por supuesto, hay muchas excepciones). Hoy en día vivimos en un mundo radicalmente distinto. La persona más calificada para ser líder ya no es la persona con más fuerza física. Es la más inteligente, la que tiene más conocimientos, la más creativa o la más innovadora. Y para estos atributos no hay hormonas. Una mujer puede ser igual de inteligente, innovadora y creativa que un hombre. Hemos evolucionado. En cambio, nuestras ideas sobre el género no han evolucionado mucho. (2016)

En términos generales, los roles de género impuestos actualmente no distan mucho de los que definían el comportamiento de hombres y mujeres en la época de Tennessee Williams. Si bien, por ejemplo, ahora no está mal visto que una mujer trabaje, sí se sigue esperando de ella que, a pesar de que tenga que salir del hogar para laborar, sea una buena ama de casa y una *madre responsable*; esto quiere decir que aunque a la mujer se le permite ejercer una vida profesional, se exige de ella que aquello no sea un motivo para descuidar lo que se sigue considerando su labor más importante: ser madre y mantener un hogar. Desde luego, el género masculino sigue ligado a la imagen de rudeza, fuerza, poder y éxito

financiero, características que enmarcan los estatutos de virilidad —impuestos socialmente— que colocan al hombre por encima de la mujer.

Los patrones de normalidad en torno al papel y comportamiento que debe desempeñar un hombre y una mujer en la sociedad, constituyen las rejas de una jaula que limitan la realización del individuo, quien —como se ha reiterado— para ser plenamente aceptado dentro de un colectivo no tiene más remedio que adherirse a ellos. En este sentido, otra de las grandes víctimas de dichos paradigmas es el sector homosexual, referido explícitamente dentro *del Tranvía* en la figura de Allan Grey —el exmarido de Blanche DuBois— y metafóricamente en la propia protagonista, cuya delicadeza y sensibilidad contrapuesta a la rudeza de Stanley simbolizan al homosexual enfrentado a la humillación que ejerce el machismo sobre él, por considerarle *menos hombre* al presentar características que se han convenido exclusivas del género femenino.

*En aquel muchacho había algo distinto: un nerviosismo, una suavidad, una ternura que no parecían masculinas. Aunque no tenía nada de afeminado en su aspecto, aquello siempre estaba presente...* (Williams: 1983: 150-151): de esta manera describe Blanche a su exesposo, un homosexual que se amparó en el matrimonio con una mujer para escapar de la culpa y la vergüenza que los estigmas de la sociedad le habían infundido hacia su propia naturaleza, una naturaleza que estaba dispuesto a ocultar, e incluso a exorcizar, con tal de escapar del castigo impuesto a su *otredad*. Castigo que, una vez descubierto su secreto, prefirió evadir con el suicidio...

Negar la naturaleza de la diversidad humana es parte de los aspectos más crueles que envuelven a los estatutos de normalidad, no sólo constriñen la libertad del individuo, sino que también torturan su espíritu al concebir su propia existencia como un error. Si bien durante las últimas décadas la satanización que envuelve a los grupos de diversidad sexual poco a poco se ha ido desvaneciendo, hoy por hoy ser un homosexual, transexual o transgénero sigue constituyendo una prueba de resistencia que no todos están dispuestos a enfrentar. En mayor o menor medida, el rechazo, el señalamiento, la agresión, la injusticia, la soledad, la vulnerabilidad, el miedo... forman parte del camino a transitar por cualquier hombre o mujer que esté dispuesto a abrazar y defender su *otredad*. Para quienes los estigmas y el terror de nadar contracorriente pesan más, o su propia integridad y vida corren peligro, reprimir su verdadero ser, usando una máscara para protegerse tal como lo hacen Allan Grey



y la misma Blanche DuBois —quien se conduce con mentiras para mantener oculto aquello de lo que según la sociedad debería sentirse avergonzada—, relativamente es la opción más cómoda y segura. Esto sólo en el sentido de que acoplándose a la normatividad de la sociedad obtendrán el respaldo y beneficios que ésta les ofrece. Detrás de ello está el infierno que implica la negación de sí mismos... el dolor provocado por la máscara que calcina la verdadera esencia y mata toda esperanza de plenitud. Como podremos recordar, ésta es justamente la encrucijada por la que atraviesa la protagonista del drama: ser fiel a sí misma o doblegarse a las imposiciones del colectivo.

De acuerdo con Serrato y Balbuena (2015), “el código de la heteronormatividad” (2015: 153) impuesta por el patriarcado se mantiene adherido a la sociedad gracias a la familia, cuya “única estructura [...] válida y reconocida [hasta nuestros días] es la nuclear heterosexual” (2015: 165), es decir, aquella integrada por un padre, una madre e hijos. Ya que la familia constituye la célula básica de la sociedad, es a través de ella que “se reafirman las estructuras sociales” (2015: 153). Ésta representa la primera esfera social de todo individuo, de ella se adquieren, por lo tanto, los primeros conocimientos y los primeros valores. En este sentido, es gracias a ella que “se da por sentado que la heterosexualidad es la única orientación sexual válida, normal y socialmente aceptada” (2015: 153). Los estereotipos de la heterosexualidad son consolidados dentro de la familia, es a partir de ella que se asignan los modelos de género —el modelo de masculinidad para el hombre y el de feminidad para la mujer— y los roles a acatar (2015: 165). La normatividad de la familia nuclear heterosexual se sustenta bajo el discurso de que la heterosexualidad es “una asignación *natural*” (2015: 165) que garantiza la perpetuación de la especie, de modo que la única sexualidad que se valida es aquella que tiene “como fin último la procreación” (2015: 177). Así pues, mientras el sexo —y por lo tanto la relación afectiva— entre hombre y mujer se considera legítimo, el acto sexual entre personas del mismo sexo —que se fundamenta plenamente en el placer y la satisfacción sexual— queda condenado y satanizado, dando lugar a los prejuicios sociales en contra de los colectivos de diversidad sexual; prejuicios que, desde luego, también se nutren de los esquemas tan severos que han sido impuestos alrededor de la masculinidad y la feminidad.

Esta mentalidad, con toda certeza, sigue poderosamente arraigada a nuestro presente, prueba de ello es, en principio, la segregación del colectivo LGBT, y secundariamente el gran

conflicto en torno al tema del matrimonio igualitario y la adopción por parte de personas del mismo sexo en los pocos lugares en donde se pretende normalizar la diversidad sexual y flexibilizar el concepto de familia, lo cual, dicho sea de paso, constituiría, sin duda, un duro golpe al patriarcado.

Como es posible concluir, las minorías explícitamente aludidas dentro de *Un tranvía* siguen enfrentadas relativamente a las mismas dificultades de hace setenta años. Hoy en día estos sectores cobran especial relevancia porque es justamente su lucha de emancipación y su sed de igualdad las que ponen en el mapa a los demás sectores marginados y la desigualdad que les aqueja. Gracias a ellos hoy existe una consciencia más profunda en torno al tema de la discriminación y la necesidad de priorizar en la inclusión. Un fenómeno que puede dar cuenta de ello es el acoso escolar o *bullying*<sup>4</sup>, mismo que ha cobrado especial relevancia en los últimos años justamente porque se ha comprobado la gravedad y el daño que conlleva la exclusión social. Este mismo fenómeno, por cierto, puede dar cuenta de que el acto discriminatorio forma parte inherente de la naturaleza humana, pues no es más que un reflejo del juego de poderes que conforma la dinámica social, en donde el débil y/o el diferente no puede ser acogido, sino que, por el contrario, tiene que ser sometido para mantener un aparente equilibrio. Pese a que muchas injusticias, producto de los estándares de normalidad que no toman en cuenta la diversidad que por naturaleza conforma a la especie humana o que conciben un modelo injusto de organización de la dinámica social, puedan irse poco a poco erradicando, hay que tomar en cuenta que las diferencias entre los seres humanos nunca dejarán de ser una realidad. En consecuencia, la figura y el sometimiento del marginado siempre estará presente en la historia de la humanidad, dando, por lo tanto, futuras oportunidades de seguir encontrando relecturas dentro de *Un tranvía*.

Dada la relevancia que el tema de los grupos minoritarios tiene en el presente del Siglo XXI, el lector actual que tenga la intención de acercarse a este texto de Tennessee Williams indudablemente hallará en él la posibilidad del ejercicio de confrontación con su

---

<sup>4</sup> Según Antonio Gómez Nashiki (2013), “el *bullying* se puede definir como la intimidación, el abuso, el maltrato físico y psicológico de un niño o grupo de niños sobre otro u otros. Incluye una serie de acciones negativas de distinta índole, como bromas, burlas, golpes, exclusión, conductas de abuso con connotaciones sexuales y, desde luego, agresiones físicas. El término deriva de una palabra inglesa, aceptada a nivel mundial para referirse al acoso entre compañeros, y definido como una forma ilegítima de confrontación de intereses o necesidades en la que uno de los protagonistas —persona, grupo, institución— adopta un rol dominante y obliga por la fuerza a que otro se ubique en uno de sumisión, causándole con ello un daño que puede ser físico, psicológico, social o moral” (2013: 839).

realidad inmediata, ya sea a través de las posibles analogías, o bien convirtiendo este mismo en una herramienta de reflexión acerca de cuánto ha evolucionado realmente el mundo, especialmente en torno al tema en cuestión, desde entonces hasta ahora.

La falta de certeza representa uno de los grandes suplicios del ser humano. Tal como lo expresa Leonidas Donskis en su texto colaborativo con Zygmunt Bauman: *Ceguera moral. La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida* (publicado en 2013), “por razones de seguridad emocional y psicológica” el ser humano necesita encontrar continuo alivio a la incertidumbre y a la duda. Éste es el motivo que subyace, por ejemplo, en el origen de “los estereotipos y las conjeturas”, ideas acogidas como *verdades* con el fin de “salvaguardar [la] seguridad emocional” (Bauman; Donskis, 2015: 16). “Como atinadamente ha observado Leszek Kołakowski, los clichés y los estereotipos, en lugar de atestiguar el atraso y la estupidez humana, señalan la debilidad y el temor de que resulta extremadamente difícil vivir acosado por dudas constantes” (Bauman; Donskis, 2015: 16-17).

Para abordar el siguiente aspecto de nuestra realidad actual que permite constatar la vigencia de *Un tranvía* dentro del ámbito de este siglo (aún en sus albores), hay que tomar en cuenta que es, ante todo, la mutación de la realidad lo que le concede a la protagonista la condición de *otro* en el nuevo contexto al que se ve enfrentada. Como sabemos, la realidad que ella abrazaba, a partir de la cual había labrado su identidad y la certeza de cuál era su lugar en el mundo, se ve desmantelada y sustituida por una con la que no puede identificarse, que concibe al mundo de una manera distinta y que exige otras aptitudes para hacer frente a la vida. Súbitamente, Blanche se ve enfrentada a las arenas movedizas en que se convirtió el piso firme que le sostenía. Deambula por el mundo en busca de benevolencia, es decir, de un amparo que valide su existencia, porque le resulta imposible adaptarse a una realidad que sencillamente ya no concibe un sitio para ella.

Zygmunt Bauman emplea la metáfora de la fluidez para explicar la dinámica del mundo presente, denominando a la fase actual de la historia de la modernidad como *modernidad líquida*. Tomando en cuenta que esta metáfora alude a que los líquidos, en contraste con los sólidos, “no conservan una forma durante mucho tiempo y están constantemente dispuestos (y proclives) [al cambio]” (Bauman, 2003: 8), en términos generales Bauman considera que nuestra realidad actual está vertiginosamente en constante

mutación. Lo que un día podemos considerar como verdadero, al día siguiente puede ser contradicho y sustituido por una nueva verdad... de un momento a otro, lo que se había concebido como útil (tanto objeto como persona), puede estar destinado al basurero. En este sentido:

En una sociedad moderna líquida, los logros individuales no pueden solidificarse en bienes duraderos porque los activos se convierten en pasivos y las capacidades en discapacidades en un abrir y cerrar de ojos. Las condiciones de la acción y las estrategias diseñadas para responder a ellas envejecen con rapidez y son ya obsoletas antes de que los agentes tengan siquiera opción de conocerlas adecuadamente. (Bauman, 2013: 9)

El ciudadano del mundo de hoy vive en una incertidumbre constante. Su vida se ve perturbada por el temor de ser tomado desprevenido, de no ser capaz de seguir el ritmo de un mundo que se mueve con abrumadora velocidad, de quedarse rezagado, de no ser capaz de percatarse de las *fechas de caducidad* y renovarse a tiempo, de no estar listo para adaptarse a los nuevos enfoques antes de que sea demasiado tarde y su exclusión sea ineludible (Bauman, 2013: 10). Su dignidad e integridad están en constante amenaza, la vida en nuestros tiempos, tal como lo menciona Bauman, “es una versión siniestra de un juego de las sillas que se juega en serio. Y el premio real que hay en juego en esta carrera es el ser rescatados (temporalmente) de la exclusión que nos relegaría a las filas de los destruidos y el rehuir que se nos catalogue como desechos” (Bauman, 2013: 12).

La base de esta etapa de la modernidad que nos ha tocado vivir: la *modernidad líquida*, está constituida por una ideología que carece de pautas y configuraciones sólidas, aquellas establecidas para funcionar de manera permanente. Las pautas de la *modernidad líquida* son maleables, tal como la naturaleza de los fluidos, no conservan prolongadamente su forma. Como sucede con cualquier líquido, darles una forma distinta cada vez es mucho más sencillo que mantener una estructura fija, puesto que ello requeriría “muchísima atención, vigilancia constante y un esfuerzo perpetuo” (Bauman, 2003: 13). En este sentido, el desapego es otro aspecto fundamental de esta etapa de la modernidad. Viajar ligero y sin ataduras es un imperativo que ningún individuo, por su propio bien, debe pasar por alto:

La vida líquida es una sucesión de nuevos comienzos, pero, precisamente por ello, son los breves e indoloros finales —sin los que esos nuevos comienzos serían imposibles de concebir— los que suelen constituir sus momentos de mayor desafío y ocasionan nuestros más irritantes dolores de cabeza. Entre las artes del vivir moderno líquido y las habilidades necesarias para practicarlas, saber librarse de las cosas prima sobre saber adquirirlas. (Bauman, 2013: 10)

A diferencia de la etapa anterior de la modernidad —denominada por Bauman como *modernidad sólida*— que primaba por el orden y la estabilidad, y en la cual, a grandes rasgos, todo parecía previsible; en este periodo histórico de la humanidad todos los aspectos de nuestra vida son efímeros y tanto el presente como el futuro están envueltos de incertidumbre. Gracias a los avances tecnológicos la concepción de tiempo y espacio ha cambiado radicalmente. La velocidad del internet, por ejemplo, nos permite comunicarnos de forma instantánea con cualquier persona en cualquier parte del mundo. Las distancias se han acortado, por lo tanto, el individuo tiene la facilidad de desplazarse de un lugar a otro sin problema alguno (incluso, con la magia del internet, puede estar presente en dos o más sitios a la vez), así pues, el arraigo a un solo espacio resulta una idea anticuada y *asfixiante* (o al menos ésta es la sensación del individuo perteneciente a la *modernidad líquida*, quien al tener tantas posibilidades *a su alcance*, pensar en no ejercer esa libertad resulta frustrante). Los objetos que consumimos ya no están pensados para perdurar en el tiempo, para ser comprados una sola vez y satisfacer una necesidad concreta; los objetos de ahora son completamente desechables, son fabricados con ese fin y bajo la premisa de satisfacer momentáneamente un deseo (no una verdadera necesidad), deseo que pronto será renovado a través de la hipnótica idea de la *novedad* (la nueva versión del mismo objeto o la aparición de otro totalmente inédito y todavía *superior*) y/o la creación de nuevas *necesidades* por cubrir. Lo mismo ocurre con las relaciones personales, éstas se han vuelto fugaces y superficiales, frágiles y totalmente desechables. Llámese amistad, compañerismo o relación de pareja, el compromiso tiene fecha de caducidad. En el momento en que las relaciones dejan de ser útiles o satisfactorias, éstas, sencillamente, pueden ser desechadas (pongamos como ejemplo la mecánica que da vida a las redes sociales). En el aspecto laboral, los vínculos de trabajo son inestables, las contrataciones se hacen por periodos cortos de tiempo y bajo cláusulas que no ofrecen ninguna seguridad laboral o mayor compromiso que el pago de los servicios

prestados; son dispuestas para deshacerse fácilmente del personal, para la constante renovación y la evasión de lazos sólidos o longevos. Por supuesto, en este mismo terreno, las innovaciones tecnológicas —además de propiciar la desaparición de algunos empleos— provocan la imperiosa necesidad de estar actualizando constantemente nuestros conocimientos para no quedar relegados en nuestras áreas laborales o para tener mayores oportunidades de contratación. La incertidumbre laboral es sólo una más de las dificultades a las que el individuo de hoy debe enfrentarse.

El terreno sobre el que supuestamente descansan nuestras perspectivas de vida es sin duda inestable, como también lo son nuestros empleos y las empresas que los ofrecen, nuestros compañeros/compañeras y nuestras redes de amigos, la situación de la que disfrutamos en la sociedad, y la autoestima y la autoconfianza que se derivan de aquélla. El «progreso», otrora la más extrema manifestación de optimismo radical y promesa de una felicidad universalmente compartida y duradera, se ha desplazado hasta el polo de expectativas opuesto, de tono distópico y fatalista. Ese concepto representa ahora la amenaza de un cambio implacable e inexorable que, lejos de augurar paz y descanso, presagia una crisis y una tensión continuas que harán imposible el más mínimo momento de respiro (algo así como un juego de las sillas en el que un segundo de distracción puede comportar una derrota irreversible y una exclusión inapelable). En lugar de grandes expectativas y de dulces sueños, el «progreso» evoca un insomnio repleto de pesadillas en las que uno sueña que «se queda rezagado», pierde el tren o se cae por la ventanilla de un vehículo que va a toda velocidad y que no deja de acelerar. (Bauman, 2013: 93)

En nuestro siglo, la tragedia de Blanche cobra sentido en la cotidianidad, día con día miles de personas ven derrumbarse la identidad que se habían forjado, se ven enfrentadas al incesante cambio de la realidad, a la ininterrumpida renovación del mundo. Viven en la angustia de ser relegados por pasar desapercibida la tarea diaria de adaptación. Dejar escapar un sólo día puede ser su condena al exilio, su error trágico. La angustia se intensifica, por supuesto, cuando los medios que permiten esa *puesta al día* (el dinero, la tecnología y las nuevas aptitudes/herramientas para enfrentar la vida cotidiana) están lejos de su alcance. Los pobres, los discapacitados y las personas de la tercera edad, indudablemente son las primeras

víctimas de la crueldad de la dinámica del contexto actual. No obstante, nadie está a salvo, como la heroína de Williams, en cualquier momento nuestras capacidades pueden verse rebasadas y la única esperanza de salvación podría ser la búsqueda de compasión.

Teniendo en cuenta que la mecánica de la *modernidad líquida* es sostenida por una sociedad capitalista de consumo, no es de extrañar que el hombre de nuestros tiempos se caracterice por un extremo individualismo que le ha llevado a primar su sed de satisfacción por encima de la integridad del resto de los seres humanos, los seres vivos y el planeta que le acoge. Gracias a la cultura de consumo que ha moldeado nuestra realidad, la forma en que el ser humano de hoy interactúa consigo mismo, con los demás y con el medio que le rodea sigue el patrón de la relación consumidor-mercancía:

En cuanto consumidores, no juramos lealtad interminable a la mercancía que buscamos y compramos a fin de satisfacer nuestras necesidades y deseos, y continuamos usando sus servicios mientras cumple nuestra expectativa, pero no más allá; o hasta que encontramos otra mercancía que promete gratificar los mismos deseos más minuciosamente que la que hemos comprado antes. Todos los bienes de consumo, incluidos aquellos hipócrita y engañosamente descritos como «duraderos», son eminentemente intercambiables y prescindibles [...].  
(Bauman; Donskis, 2015: 187-188)

Tratar todo como algo que se puede comprar o se puede vender constituye la raíz de la deshumanización que inunda nuestra época actual. Es la razón que subyace en nuestra negativa a entender y conocer al prójimo y en nuestra “ausencia de reacción ante el sufrimiento del otro” (Bauman; Donskis, 2015: 19). Las relaciones humanas en la *modernidad líquida* carecen de compromiso y su trascendencia y durabilidad son totalmente inciertas; se fundamentan únicamente en la gratificación. “Una vez que la gratificación mengua y se atenúa, o empequeñece ante la disponibilidad de otra gratificación más profunda, [una relación] no tiene razón para continuar” (Bauman; Donskis, 2015: 185). Como sostienen Bauman y Donskis en *Ceguera moral* (2015), Don Juan —o Don Giovanni— es *el héroe* de nuestro tiempo, éste justamente representa “la velocidad, el cambio, la variabilidad y la posibilidad de empezar siempre de nuevo [...] es el campeón de una experiencia, un

placer y una seducción rápidas, intensas y profundas [...]” (Bauman; Donskis, 2015: 262)...  
El rey de la manipulación y el timo...

Nuestro mundo actual nos está transformando lentamente en pequeños Don Juan. No es sólo el sexo sin sentimientos, la intimidad física sin amor, estar juntos sin la omnipresente sensación de que el vínculo es frágil y que el encuentro debería considerarse un milagro que se desvanecerá si no hacemos nada. También es fabricar el propio éxito y construir la propia leyenda a expensas de los demás, usándolos como situaciones, fragmentos y componentes individuales de nuestro propio proyecto. (Bauman; Donskis, 2015: 270-271)

En una perspectiva global, lo anterior cobra sentido si tomamos en cuenta que, en nuestra actualidad, para un país sus ciudadanos “no son más que unidades estadísticas” (Bauman; Donskis, 2015: 19), cada uno de ellos representa, únicamente, un cliente del mercado en potencia, una oportunidad de incrementar los números en términos económicos. En realidad, su vida y su integridad, contrapuesta al desarrollo comercial del estado y su poder económico y político, resulta insignificante. En nombre del consumismo y los beneficios que ello implica para las empresas y el estado, cualquier acto de barbarie está justificado: los conflictos bélicos por el dominio del petróleo, la destrucción de ecosistemas (y en general del medio ambiente), la privatización de recursos naturales y el saqueo de zonas rurales (que constituyen las principales fuentes de materias primas), entre otros.

Haciendo una analogía entre el contexto de Williams y el nuestro, el declive de la humanidad —aspecto que el dramaturgo critica a través de *Un tranvía*—, podría parecer que se manifiesta de formas distintas, sin embargo, la realidad es que el camino sigue siendo el mismo: la autodestrucción de nuestra especie. Del mismo modo que hace alrededor de setenta años (el tiempo de Tennessee), nuestra realidad no hace más que poner en evidencia la decadencia a la que nos hemos conducido, la insensatez (léase *estupidez*) en la que estamos inmersos, desprovistos de toda sensibilidad y alejados cada vez más de la grandeza que, en términos artísticos y culturales, alguna vez dio cuenta de las auténticas virtudes del ser humano.

Desde la postura crítica de Tennessee Williams, *Un tranvía llamado Deseo*, aún en nuestra época, sigue representando una exhortación a tomar conciencia del nivel de



insensibilidad al que hemos llegado, de replantear cuál es el sentido de la existencia humana y de volver a valorar lo verdaderamente importante, para lograr, en algún momento, hacer de este mundo un lugar más acogedor para nuestra propia especie. Sin lugar a dudas, en términos generales, dicha reflexión conforma la esencia de la aportación artística de Williams al mundo, el legado a la historia de la humanidad que concede a su dramaturgia —y en especial a la obra en cuestión— la cualidad de universal y que le ha consolidado un pedestal que con el transcurrir del tiempo no ha hecho más que elevarse por lo alto del olimpo de los pensadores y artistas más importantes de la existencia.

### **4.3. ‘*Todo sobre mi madre*’ y ‘*Jazmín azul*’: dos relecturas contemporáneas de ‘*Un tranvía llamado Deseo*’**

Al inicio de este apartado se planteó que —de acuerdo con Armando J. Levoratti— un texto literario se mantiene vivo a lo largo del tiempo, en tanto el lector de cada nueva época encuentre en él la posibilidad de establecer un diálogo a través de la asignación de valores y significados en relación con su contexto. Comulgando con ello, habiendo una vez indagado de manera teórica en el sentido que mantiene *el Tranvía* dentro de nuestra época actual, a continuación se planteará cómo en la práctica ello cobra evidencia a través de las reinterpretaciones que otros creadores han efectuado del texto de Tennessee Williams; más concretamente, el caso de Pedro Almodóvar con *Todo sobre mi madre* (1999) y el de Woody Allen con *Jazmín azul* (2013), dos obras cinematográficas que mediante un replanteamiento de la obra en cuestión logran discursar en torno a inquietudes y situaciones propias de nuestra época, situando la temática de este texto *williamsiano* en la realidad del siglo actual.

#### **4.3.1. *Todo sobre mi madre***

Reconocido mundialmente por centrar la temática de su obra fílmica en la exposición del universo femenino y de los grupos de diversidad sexual, en su decimotercer largometraje, estrenado en 1999 bajo el título *Todo sobre mi madre*, Pedro Almodóvar<sup>5</sup> desarrolla el retrato

---

<sup>5</sup> Pedro Almodóvar (España, 1951) “irrumpió como una bocanada de aire fresco en un momento en el que el cine español pedía a gritos una renovación”. Se le consideró “un astro de la modernidad, un niño rebelde que se atrevió a tratar en sus películas temas como la homosexualidad o la denominada *movida madrileña* nocturna”. Mostrando “una especial predilección por el melodrama”, y siendo siempre fiel a “su humor corrosivo” y

de la mujer emancipada a través de la historia de Manuela, una enfermera argentina residente en Madrid “que ve truncada su vida cuando su único hijo, Esteban, muere atropellado” (Colmenero, 2001: 143). El incidente tuvo lugar el día en que éste celebraba su cumpleaños número diecisiete. Como regalo Manuela le había llevado al teatro a ver *Un tranvía llamado Deseo*. Al finalizar la función, Esteban insistió en conseguir el autógrafo de Huma Rojo, la protagonista del montaje. Así pues, Madre e hijo esperaron a las afueras del teatro a la aparición de la diva, quien, apresurada por la lluvia, al salir subió inmediatamente a un taxi. Para no perder la oportunidad, Esteban corrió tras de éste, siendo arrollado por otro coche entre el caos que había provocado el mal tiempo. A raíz de este acontecimiento, Manuela emprende un viaje a Barcelona para buscar a Lola, el padre de Esteban, una mujer transgénero que antes de serlo compartía con su descendiente el mismo nombre; quiere comunicarle tanto de la existencia de Esteban como de su fallecimiento. Manuela le abandonó hace años, y de la misma forma en que ocultó al padre la existencia del hijo, ella nunca dio razón a Esteban de su padre por lo difícil que le resultaba contarle que éste era una mujer transgénero drogadicta que se dedicaba a la prostitución. La poderosa razón que motiva a Manuela a emprender la búsqueda de Lola es cumplir el último anhelo que tuvo su hijo, es decir, conocer a su padre, una promesa que le había hecho durante la espera a las afueras del teatro justo antes de su muerte. En Barcelona, Manuela se reencuentra con los fantasmas del pasado, con su vieja amiga *la Agrado* (otra transgénero dedicada a la prostitución), y se vincula con dos mujeres que le cambian la vida. Una de ellas es la propia Huma Rojo, la actriz por la que Esteban perdió la vida intentando conseguir su autógrafo, una mujer que sufre por la relación tormentosa que mantiene con Nina, su compañera de escena. La casualidad se encarga de que Manuela se convierta en la asistente de Huma; a partir de ello, a través del apoyo mutuo e incondicional, Huma y Manuela consolidan un fuerte lazo de amistad. La otra mujer que

---

“espíritu provocador”, se ha alzado como “el realizador español más universal y admirado desde los tiempos de Luis Buñuel”. Comenzó su carrera a finales de la década de 1970. Casi instantáneamente logró catapultarse como un “director de culto del cine español”. Fue la nominación de su cinta *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) como Mejor película extranjera en los Premios Óscar lo que le abrió “las puertas al mercado internacional”, y el rotundo triunfo de *Todo sobre mi madre* (1999) en esa misma categoría —dentro de la misma entrega, pero once años más tarde— lo que le consagró como un director de talla internacional. Sus filmes dan cuenta de una extraordinaria sensibilidad. La exploración del universo femenino, presentando como protagonista, por lo general, a “una mujer en crisis frente al objetivo”, constituye la esencia de su muy peculiar estilo. Entre lo más destacado de su filmografía se encuentra —hasta la fecha—: *La ley del deseo* (1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *¡Átame!* (1990), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002), *Volver* (2006), *La piel que habito* (2011) y *Julieta* (2016). (Lucena, 2002: 237)

marca la vida de Manuela para siempre es la hermana Rosa, voluntaria de una casa destinada a la ayuda y rehabilitación de prostitutas y grupos marginados, que resultó embarazada de Lola mientras le apoyaba en su desintoxicación, descubriendo posteriormente que también le había transmitido el virus de inmunodeficiencia humana (VIH). El embarazo de Rosa es riesgoso, y debido a que no mantiene una buena relación con su madre, busca refugio en casa de Manuela, quien maternalmente le acoge y le cuida el resto de su embarazo. Rosa muere en el parto, su bebé, a quien desde la gestación había nombrado Esteban en honor al hijo fallecido de Manuela, queda a cargo de ésta última. Ante el rechazo de la abuela por ser portador del VIH y cumpliendo a la promesa que hace a Rosa, Manuela adopta al nuevo Esteban y huye con él de vuelta a Madrid. No es hasta después de dos años, cuando el pequeño ha eliminado el virus por completo, que vuelve a Barcelona para atender un congreso sobre el SIDA y reencontrarse con sus amigas Agrado y Huma, y una abuela que parece haber cambiado lo suficiente como para aceptar a su nieto, el nuevo Esteban, el hijo que, metafóricamente, le fue devuelto a Manuela a través de Rosa.

Según lo refiere Hugo Holguín (2006), en una entrevista de 1995 concedida a la revista francesa *Première*, Pedro Almodóvar afirmó que consideraba a Tennessee Williams como *su padre espiritual*. Dentro de su filmografía no hay otra película que alcance a revelar tal admiración, influencia e inspiración como *Todo sobre mi madre*. Este filme tiene la cualidad de usar *Un tranvía llamado Deseo* como fuente de inspiración y como apoyo al desarrollo de su argumento, logrando exponer de este modo una lectura particular de la obra. En ella la relación análoga entre la heroína de Almodóvar, Manuela, y Stella, el personaje de Williams, es evidente. El director manchego no tiene ningún reparo en dejar claro cuál es el modelo de inspiración para la constitución de su personaje central.

Dentro de la película, Almodóvar presenta *Un tranvía llamado Deseo* como un montaje de teatro en gira que termina por convertirse en el punto de conexión de las circunstancias que componen su trama. En la representación que se lleva a cabo en el filme, Pedro se da la licencia de escapar de la versión original de Tennessee y proponer un giro al desenlace de Stella: en lugar de la resolución propuesta por Williams, en la que la hermana menor de Blanche termina por someterse al sistema —aun siendo testigo de su crueldad—, el director del film plantea a una Stella aguerrida y enfurecida que se rebela contra su marido

y decide abandonarlo. La Stella del montaje de Almodóvar escupe en contra de Stanley un: “No me toques. No vuelvas a tocarme, hijo de puta.”, y se asegura a sí misma y a su hijo — a quien carga en brazos—: “No volveré nunca más a esta casa. Nunca”<sup>6</sup>. Pedro Almodóvar, claramente, hace una relectura del personaje williamsiano: a partir de esta pequeña modificación, Stella pasa de representar la sumisión a convertirse en un símbolo de liberación femenina (y tomando en cuenta lo que representa Stanley, el símbolo se extiende al de la rebelión en contra de cualquier sistema opresor).

Mientras la rebelión de Stella se desarrolla en la representación, el director nos ofrece una toma para ser testigos de la reacción de la protagonista del film, quien se encuentra entre la butaquería siendo espectadora del montaje. En ella podemos ver a Cecilia Roth, quien da vida a Manuela, poniendo sutilmente en evidencia la catarsis de su personaje: le vemos tragar el llanto con una genuina mirada de empatía fija en lo que acontece en el escenario. Esta breve pero reveladora toma no es gratuita, el director nos regala este momento para intuir la identificación de Manuela con la situación del personaje en escena.

---

<sup>6</sup> Por motivos de censura la famosa versión cinematográfica de Elia Kazan (1951) desarrolla una resolución similar. Para la época, muchos asuntos tratados en la obra teatral eran considerados impropios dentro del cine, razón por la cual —entre algunas otras censuras— a Kazan le fue solicitado deshacerse de la escena en que Stanley abusa de Blanche. Dado que a consideración tanto del director como de Williams dicha escena tiene enorme relevancia dentro de la trama, ambos se negaron rotundamente a su eliminación y buscaron por todos los medios negociar que dicho momento quedara al menos sugerido dentro de la película. La condición que puso el censor para aprobar que la agresión sexual fuera aludida, fue que al violador —es decir, a Stanley— se le penalizara por su falta. Obedeciendo a ello, Kazan resuelve que Kowalski termine siendo recriminado por sus amigos y abandonado por Stella. El abandono que éste esboza, sin embargo, —a diferencia de Almodóvar— no tiene la intención de representar una genuina rebelión, sino todo lo contrario. Tratando de mediar entre la imposición de la censura y ser fiel a la esencia de la obra, el cineasta norteamericano propone que Stella haga una huida que el espectador perspicaz puede reconocer como un círculo vicioso en su relación con Stanley: ésta sube a refugiarse al piso de Eunice. Previamente dentro de la historia, esta conducta del personaje se nos revela en la escena de la partida de póker: en esa ocasión, tras ser agredida físicamente por Stanley, Stella corre al departamento de Eunice para resguardarse, sin embargo, cuando éste le busca, en ningún momento vacila en ceder a su arrepentimiento, perdonarlo y regresar con él. Gracias a dicha escena, el espectador ya ha registrado que la huida al departamento de los Hubbell es una reacción común del personaje cuando está enfrentado algún problema marital, una especie de evasión que nunca representa un abandono real; sin importar el problema, de esta manera se hace evidente que Stella siempre termina volviendo a Stanley. Así pues, esta resolución de Kazan tiene el as bajo la manga de cumplir con la imposición de la censura, al tiempo que guarda la esencia del texto de Williams. El acierto de esta decisión es que se logra acentuar la sumisión de Stella y su incapacidad de renunciar al amparo que representa Stanley: en términos generales, el rasgo de carácter que Williams traza para el personaje.

Cabe destacar que en la película de 1951, Stella, tras ver partir a su hermana rumbo el hospital psiquiátrico, instintivamente está por entrar de nuevo a su apartamento, no es hasta el momento en que oye la voz de Stanley que se detiene con duda a plantearse el nunca más volver a su lado, para finalmente salir corriendo al apartamento de arriba. En contraste, en la representación teatral de Almodóvar dentro de su película, en ningún momento el director nos hace pensar que Stella tenga la intención de entrar de nuevo al apartamento con Stanley; por el contrario, en la ejecución nos hace evidente que el personaje está afianzando la decisión de no volver con él.

En algún momento de la película, sustituyendo a Nina en una función —debido a sus problemas de drogadicción—, Manuela interpreta a Stella dentro del montaje. La explicación que ofrece a Huma y Nina ante el evidente dominio del personaje es la siguiente: “El papel de Stella me lo sé desde hace años [...] *Un tranvía llamado Deseo* ha marcado mi vida. Hace veinte años hice de Stella con un grupo de aficionados. Ahí conocí a mi marido: él hacía de Kowalski...”. A través de este diálogo, en boca de Manuela el director español pone de manifiesto la relación simbólica entre su protagonista y el personaje de Williams. Manuela es un eco de Stella: dos mujeres que enfrentan la misma situación, ambas enganchadas a un hombre machista y condenadas socialmente a la sumisión; ambas fungiendo como la voz de cualquier mujer que a través de la historia ha tenido que someterse al sistema patriarcal con que se mueve el mundo. La propuesta de Almodóvar, sin embargo, se diferencia por presentar una versión de la Stella de Williams que sí tuvo el valor de obedecer a esa voz latente de rebelión, y que se enfrentó al temor de nadar contracorriente y de ser señalada como *anormal* (Manuela desarrolló su vida como madre soltera, una mujer independiente —inmigrante en un país extranjero— que decidió prescindir de la figura de un marido para salir adelante; todo lo contrario a lo que la sociedad establece). En la relectura de Almodóvar, Stella-Manuela es quien usa el *tranvía* (en este caso un tren rápido) para dejar atrás su pasado, huyendo, aún con su hijo en el vientre, de su marido machista y abusivo, con el firme propósito de encontrar una nueva y mejor vida lejos de él. La Stella almodovariana, como si expiara la culpa de haber abandonado a su hermana (Blanche), también se caracteriza por su benevolencia hacia los marginados, por fungir como su refugio. Manuela resulta ser un manto de protección de los segregados que se hacen presentes en el filme español: prostitutas, travestis, personas transgénero/transsexuales, homosexuales, VIH positivos... individuos que tanto en el universo de *Todo sobre mi madre*, como en el mundo real, tratan de construir una vida digna y permanecer con la frente en alto pese a las constantes miradas y voces de reprobación de una sociedad que les ha marginado por ser diferentes —incluidas, por supuesto, las mujeres transgresoras de las estructuras y normas sociales—.

Uno de los fines más claros de la película es discursar en torno a la emancipación y fraternidad tanto de las mujeres como de la comunidad LGBT, sectores que, como bien ya se ha tratado, son considerados como grupos minoritarios. Ésta es la razón por la cual las comunidades marginadas de la sociedad dan vida a la atmósfera de la historia. En el filme

frecuentemente se hacen presentes los paisajes de decadencia, hay una mirada a la pobreza, a los barrios bajos, a las razas discriminadas, a los espacios recónditos de la ciudad que albergan a *junkies* o prostitutas. Almodóvar entiende muy bien la esencia *del Tranvía*, se sirve de ella para desarrollar su discurso, para formular una interpretación del contexto que le rodea y para abordar el tema del empoderamiento de las mujeres y de los grupos de diversidad sexual; colectivos cuyas luchas mantienen una estrecha relación complementaria, pues como bien lo menciona Ana Laura Cordero: “Jamás se podría haber dado el desarrollo del movimiento de liberación de gays y lesbianas sin el feminismo y el feminismo nunca habrá finalizado su tarea de transformación hacia la igualdad de hombres y mujeres hasta que no haya conseguido acabar con el sistema heterosexista en todas sus formas [...]” (Cordero, 2010: 77).

Esta relectura que el director español efectúa es una evidencia del eco que mantiene *el Tranvía* en nuestro presente (aunque estrictamente la película pertenezca al penúltimo año del Siglo XX, el mundo de 1999 tiene mayor concordancia con la dinámica que se desarrolla en el actual siglo XXI), un claro ejemplo de lo argumentado respecto al valor universal y a la capacidad reveladora que puede mantener una verdadera obra de arte literaria a través del tiempo. Esta perspectiva feminista de la obra termina siendo, además, un homenaje de Almodóvar al quehacer de Williams, a su poética, a su sensibilidad, a su aportación al mundo cultural y, sobre todo, a su mensaje de exhortación al acogimiento y respeto de la diversidad que por naturaleza constituye al género humano.

#### **4.3.2. Jazmín azul**

Con Cate Blanchett en mente para interpretar el papel principal, contemplando que ésta se encontraba dando vida a Blanche DuBois en una producción australiana de *Un tranvía llamado Deseo*, Woody Allen<sup>7</sup> escribió el que sería su cuadragésimo quinto filme: *Jazmín*

---

<sup>7</sup> Reconocido mundialmente por “su inteligente sentido del humor”, Woody Allen (Estados Unidos, 1935) es, sin duda, “el cineasta más prolífico de las últimas décadas”. Inició su carrera como director en 1969. Desde 1982 ha estrenado —como mínimo— una película por año. Desempeñándose principalmente como guionista y director, y sólo de vez en cuando también como actor, a lo largo de su filmografía “ha sabido como nadie [plasmarse] la figura del hombre neurótico, aprensivo, inseguro y obsesionado con la idea de la muerte”. Tanto como actor, guionista y director, ha sido varias veces premiado y nominado en los Premios Óscar, los Premios BAFTA y los Globos de Oro: los galardones más importantes dentro de la industria cinematográfica a nivel mundial. En 2002 fue condecorado, incluso, con el Premio Príncipe de Asturias de las Artes (ahora Premio Princesa de Asturias de las Artes) en reconocimiento a su valiosa aportación al patrimonio cultural de la Humanidad. Entre sus películas más destacadas se encuentran: *Annie Hall* (1977), *Manhattan* (1979), *Hannah*

*azul (Blue Jasmine)*. La trama gira en torno al declive de Jasmine French, una mujer neoyorquina de la clase alta que pasa de la descomunal riqueza a la pobreza absoluta. Por medio del flashback, el director norteamericano intercala el pasado con el presente para dibujar el panorama completo de su caída: de la cúspide de la opulencia al abismo de la miseria. Jasmine tenía todo lo que quería gracias a su millonario esposo, Hal, un importante y *astuto* empresario. Rodeada de dinero, joyas, la mejor ropa, propiedades de lujo y toda la abundancia concebible, vivía sin mayor preocupación que lograr organizar su día entre las clases de yoga y pilates, el lunch y las compras con sus amigas, y las fiestas y reuniones que ofrecía a su distinguido círculo. Todo cambia cuando su marido es arrestado por fraude debido a sus turbios negocios; la misma Jasmine le denuncia como venganza a sus innumerables infidelidades. Todas las posesiones de la pareja son confiscadas por el gobierno. Jasmine se queda sin un centavo en la bolsa y completamente sola: sus amistades le dan la espalda, su hijastro huye de Nueva York para vivir en el anonimato y Hal se suicida en la cárcel. El choque emocional que acompañó el derrumbe de su vida *perfecta*, llevó a Jasmine al borde de la locura. Recibió tratamiento psiquiátrico: desde potentes drogas hasta terapia electroconvulsiva, tras ser recogida de la calle hablando sola. A lo largo de la película, la protagonista lucha contra la ansiedad a través de medicamentos y alcohol, y sus continuos episodios hablando sola evidencian los trastornos psicológicos que padece. Puesto que la única persona que le queda en el mundo es su hermana Ginger (no es su hermana biológica, ambas fueron adoptadas y criadas por la misma pareja), Jasmine viaja a San Francisco para alojarse con ella e intentar rehacer su vida. En algún momento Ginger fue víctima de los negocios fraudulentos de Hal; ello provocó que se divorciara de Augie, su entonces esposo y el padre de sus dos hijos. Este hecho no deja de serle recriminado a Jasmine por la nueva pareja de su hermana, Chili, con quien desde el primer momento existe un roce debido a los aires de superioridad que mantiene la neoyorquina y a que su llegada estropea los planes de la pareja de vivir juntos. Intentando resolver qué hacer con su vida, Jasmine se convence de que quiere obtener una licencia como decoradora de interiores en línea. Ya que no sabe nada sobre computación, su primer paso es aprender a usar un ordenador. Para pagar su curso de computación entra a trabajar como recepcionista en un consultorio dental, pero pronto se ve

---

y sus hermanas (1986), *Match Point* (2005), *Medianoche en París* (2011) y *Blue Jasmine* (2013), sólo por mencionar algunas. (Lucena, 2002: 236)

forzada a abandonar el empleo debido al acoso sexual del dentista. Sin trabajo y abatida por su ineptitud en el mundo de la computación, Jasmine se da cuenta de que la única forma de rehacer su vida es volviendo a escalar a la alta sociedad a través de un hombre. Como un rayo de sol en medio de la tempestad, en una fiesta conoce a Dwight, un político viudo que queda deslumbrado por su elegancia y buen gusto. Millonario y con un futuro prometedor en la política, Dwight resulta ser el partido indicado para salir de la miseria. Para evitar perderlo, Jasmine se ve en la necesidad de disfrazar y adornar la realidad y el pasado, teje toda una red de mentiras para cimentar un mundo ficticio que le permita mantenerlo al margen de los *desagradables* detalles de su vida. Todo parece marchar de acuerdo al plan, hasta que, a punto de casarse con Dwight, a través de Augie —el excuñado—, la verdad sobre el pasado que tanto intentó ocultar sale a la luz. Tras quedar en evidencia todas las mentiras, Dwight anula el compromiso y termina su relación con ella. En consecuencia, habiendo perdido la última oportunidad que tenía de volver a escalar socialmente, y desprovista de cualquier esperanza, Jasmine colapsa entregándose a la locura.

Las analogías entre *Un tranvía* y *Blue Jasmine* saltan a la vista. Algunos críticos, incluso, se han atrevido a sugerir que este filme de 2013 es una contextualización a nuestra época de la tragedia de Blanche DuBois. Sin embargo, si bien la inspiración de Allen es evidente, *Blue Jasmine* representa sólo una de las distintas lecturas que la obra de Tennessee puede ofrecer en relación con la realidad de nuestros días.

Para el espectador vivaz, la trama de *Blue Jasmine* es un lugar conocido. Woody Allen claramente hace un replanteamiento de las circunstancias y los personajes originales de Williams dentro de un nuevo contexto. De hecho, como si se tratara de un homenaje al dramaturgo norteamericano, muchas de sus escenas guardan una evidente similitud con las de *Un tranvía llamado Deseo*. Así pues, Jasmine se concibe como el replanteamiento de Blanche DuBois, la dama en declive que lo ha perdido todo y que busca la oportunidad de rehacer su vida bajo el amparo de su hermana, lidiando con la culpa por el suicidio de su marido e idealizando un pasado glorioso al que se aferra e intenta volver. Stella es replanteada en Ginger, la hermana menor cuya estabilidad se ve amenazada tras la llegada de la mayor, debido a que la presencia de ésta le lleva a cuestionar su condición actual. Augie y Chili representan a Stanley, el opuesto total del personaje principal; ambos, ordinarios y viscerales, se encargan de mantener a la protagonista en tierra firme, derribando constantemente las



murallas del mundo paralelo que ésta se ha edificado para escapar de la cruel realidad y lograr mantenerse en pie. Dwight, por otra parte, cumple el rol de Mitch, el caballero que supone la esperanza y la oportunidad de la protagonista de salir a flote.

Woody se sirve *del Tranvía* para abordar el tema de la constante mutación que acompaña la realidad del Siglo XXI. Es a partir de un hecho histórico: la crisis financiera del 2008, que el cineasta relaciona la temática de la icónica obra de Williams con las circunstancias de nuestra época. Dicha crisis, que se originó tras el colapso de la burbuja inmobiliaria estadounidense en 2005<sup>8</sup>, trayendo consigo grandes consecuencias económicas a nivel mundial, representó el derrumbe de la realidad de muchas personas. Los casos más destacados fueron los de varios millonarios que, de la noche a la mañana, vieron su fortuna evaporada y tuvieron que enfrentar la dificultad de reestructurar su vida por completo en condiciones abismalmente diferentes a las que estaban acostumbrados.

La concepción de Woody Allen sobre la realidad de nuestros días coincide con lo que Zygmunt Bauman plasma en su estudio acerca de lo que él denomina como *la modernidad líquida*. A través de *Blue Jasmine* el director norteamericano ofrece un análisis-crítica sobre un mundo que, cimentado en el capitalismo, encomienda su estabilidad al flujo de la economía; cuestión que deriva en un contexto de incertidumbre, incapaz de ofrecer cualquier tipo seguridad y estabilidad, en el cual toda persona es propensa a enfrentar, al igual que Blanche DuBois o Jasmine, la tragedia de ver su realidad —y por lo tanto su identidad— reducida a cenizas.

---

<sup>8</sup> El colapso de la burbuja inmobiliaria norteamericana tuvo como principal causa la concesión indiscriminada de créditos hipotecarios. En ese entonces, gracias a los denominados *créditos subprime*, la cantidad de personas que podían acceder a una hipoteca aumentó significativamente. Esta modalidad de crédito facilitaba préstamos a personas que debido a su nivel de ingresos no podían ni siquiera concebir la idea de comprar una casa. Para enganchar a los posibles clientes los prestamistas manejaban información maquillada y a medias. Las hipotecas que ofrecían mantenían bajos intereses los primeros años, aumentando de manera drástica y considerable posteriormente. No obstante, “en muchas ocasiones, a los prestatarios no se les explicaban todos los riesgos y se les decía que podrían refinanciar la hipoteca en unos años para mantener las tasas de interés bajas”. Aunque los especialistas en economía no se cansaron de alertar sobre el peligro de estas prácticas, la aparente prosperidad que imperaba en el sector bancario, inmobiliario y de construcción, aunado al regocijo de las familias que por fin tenían una casa propia, fueron suficiente motivo para ignorar sus predicciones. Para 2005 y 2006, sin embargo, la situación cobró otros matices. “Las tasas de interés de las hipotecas *subprime* se dispararon y muchos de los nuevos propietarios no [pudieron] pagarlas o refinanciarlas”. Ello condujo a una serie de acumulación de deudas de todos los implicados que terminó extendiéndose “por todo el sistema financiero mundial”, trayendo consigo múltiples consecuencias que acabaron consolidando la crisis económica de 2008 (Keating, 2008).

La propensión de la sociedad actual a amparar el curso de la vida en la economía provoca que el individuo termine por fundamentar la existencia propia en esta misma, edificándose así una identidad cimentada en la posesión. En consecuencia, la realización personal, la individualidad y la integridad quedan enteramente vinculadas al dinero, a la clase social y al poder adquisitivo. El constante estado de ansiedad, depresión y frustración que caracteriza a nuestra época está íntimamente ligado a la idea que el capitalismo ha infundado sobre el estado idóneo del ser, una condición a la que sólo muy pocos pueden acceder. En este sentido, Jasmine se erige como la fiel representación de la crisis existencial que inevitablemente acompaña a todo individuo en nuestra era —razón de la enorme demanda de medicamentos contra trastornos del sueño, el estrés, la ansiedad y la depresión, así como de prácticas de relajación como el yoga o la meditación— y de la ambición e individualismo que tienen en declive a la humanidad —hay que tomar en cuenta el egoísmo que acompaña el carácter de Jasmine, un defecto que en cierta medida le hace formar parte del declive de otros, puesto que se hace de la vista gorda respecto a los negocios fraudulentos de su marido (que en algún momento atentan contra el bienestar de su hermana), todo con tal de mantener su estatus; este aspecto describe perfectamente “al capitalismo devastador del Siglo XXI, en el que la fortuna de unos es la pobreza de otros” (Sánchez, 2014) y en el cual, paradójicamente, la estabilidad de los de arriba es la estabilidad de los de abajo (una estabilidad siempre transitoria)—.

Por el cambio tan radical que ello supone, Woody Allen centra la atención de su filme en un declive que va de lo más alto a lo más bajo, sin embargo, también es consciente de que las clases medias y las clases bajas no están exentas de sufrir estas drásticas mutaciones que suponen una amenaza a su integridad; sabe muy bien que, por el contrario, son quienes más sufren la inestabilidad que rige la realidad de nuestra época. El individualismo/egoísmo que acompaña a estas clases sociales —puesto que hay que considerar que, sin importar el estrato social, las circunstancias de la realidad actual han adherido fuertemente este rasgo al individuo de nuestros días— está más ligado a la inestabilidad/desequilibrio individual, a la incerteza de saber cuál es su lugar en el mundo hoy y cuál será mañana, y a la inhabilidad de descifrar qué pueden/deben hacer para alcanzar o mantener cierta estabilidad y seguridad: ¿cómo pueden los individuos ser empáticos con su prójimo si ni ellos mismos pueden lidiar con su propia crisis existencial? El mejor ejemplo de este conflicto es Augie, quien vive en

el resentimiento de haber podido escalar socialmente, tras ganar la lotería, de no ser por la mala decisión de confiar su patrimonio a sus entonces cuñados, que terminaron por estafarle. En realidad, la situación económica presente de Augie no es muy distinta a la de su pasado antes de haberse sacado la lotería. Aunque la tirria contra Jasmine debido al timo tenga toda la justificación del mundo, el resentimiento y la infelicidad que rigen su vida parten de la frustración generada por la falta de estabilidad de su contexto. La sola idea de haber sostenido en sus manos la oportunidad de salir de la pobreza y que ésta se le haya escurrido como agua entre los dedos, en el presente se vuelve la justificación de todos sus males porque, por supuesto, ¿de qué otra manera puede explicarse a sí mismo la actual situación que le aqueja? (Ginger, por ejemplo, convive con la idea de que nunca será rica, fundamentando su situación en el determinismo: culpa a sus genes de no merecer una vida más acomodada). Aunque Allen bosqueje —a través de sus personajes— más relajadas a la clase media y baja, en ningún momento nos permite dejar de lado que los problemas existenciales, la ansiedad, la depresión y el estrés que generan la inestabilidad del mundo de este siglo, afectan a todos por igual. La diferencia con el pobre es que, ante el vertiginoso y constante cambio que le tiene al borde del abismo, no puede darse el lujo de sentarse a compadecerse a sí mismo, ni cuenta con los medios para sobrellevar sus males.

Aunque tal vez la protagonista de Allen no alcance el nivel tan sublime de la heroína de Williams, el cineasta norteamericano logra traducir perfectamente la esencia *del Tranvía* al poner en evidencia la fragilidad de la condición humana frente a la aterradora circunstancia de ver amenazada y herida la identidad propia, y al revelar la atrocidad de un mundo cada vez más despiadado y enajenado. Esta relectura de Allen constata los distintos matices que aún pueden ser concebibles alrededor de *Un tranvía llamado Deseo*, es una clara prueba de los muchos diálogos que el lector de hoy aún puede mantener con la obra respecto a las circunstancias que conforman su realidad, y que inevitablemente terminan por moldear su propio ser.

## CONCLUSIONES

*The world is violent and mercurial — it will have its way with you.*

*We are saved only by love — love for each other  
and the love that we pour into the art we feel compelled to share:  
being a parent; being a writer; being a painter; being a friend.*

*We live in a perpetually burning building,  
and what we must save from it, all the time, is love.<sup>1</sup>*

— Tennessee Williams

El desarrollo y consolidación de la esencia e identidad del teatro norteamericano están íntimamente ligados a un proceso de cambio en el espíritu nacional, que parte de los distintos acontecimientos históricos que sacaron de la burbuja de estabilidad a la nación estadounidense, y de la asimilación consciente del *pragmatismo* como la filosofía de vida nacional. Fue el realismo, que ciertamente sintonizaba con la ideología y las nuevas circunstancias de la población norteamericana, la corriente que el movimiento teatral del país adoptaría para dar voz a sus inquietudes. La solidificación de la identidad teatral nacional llega gracias a tres dramaturgos que hasta el día de hoy forman parte fundamental de la gran herencia dramática de Estados Unidos a la literatura universal: Eugene O'Neill, Arthur Miller y, por supuesto, Tennessee Williams. El contexto que envuelve a estos dos últimos, y que por ende inspira su creación, es el periodo de la segunda posguerra, una etapa importante de reestructuración mundial reinada por la confusión, el miedo y, evidentemente, el declive de la razón y la humanidad, que marcan los cimientos del mundo contemporáneo. Condicionados por tales circunstancias, cada uno, bajo su propio estilo, centran su dramaturgia en la indagación y reflexión de la condición humana de esa época. Ellos conciben al individuo como un ser trágico, ya que su integridad se ve constante e inevitablemente amenazada por la realidad decadente que le rodea. Dicha realidad corresponde a la de un mundo que ha dado paso a la deshumanización, es decir, un mundo

---

<sup>1</sup> “El mundo es violento y mercurial; él mismo se encargará de demostrártelo. Sólo el amor puede salvarnos: el amor mutuo y el amor que vertemos en el arte que nos sentimos empeñados en compartir: el ser padre, ser escritor, ser pintor, ser un amigo. Vivimos en un edificio perpetuamente en llamas, y lo único que en todo momento deberíamos proteger del fuego es el amor.”

Tr. Pedro Faritt Gutiérrez Alvarez

que enaltece a la máquina y cosifica al ser humano, en donde el hambre de poder y riqueza priman inclusive por encima de la vida misma.

El rasgo más sobresaliente de la genialidad de Tennessee Williams no sólo reside en su enorme talento para traducir la fragilidad de la condición humana en un estilo poético y piadoso —mismo que constituye su identidad artística, única y hasta ahora inigualable—, sino también en su capacidad de crítica. Bautizado como *el revolucionario silencioso (the quiet revolutionary)* por su bien camuflada —entre símbolos y metáforas— denuncia social y política, y aludido como *el poeta de las almas perdidas (the poet of lost souls)* por su empatía con los incomprendidos y la herida humanidad del mundo contemporáneo, Williams se alza como uno de los representantes más importantes del teatro realista de todos los tiempos, un dramaturgo de talla universal que a lo largo de su vida artística primó por contribuir, a través de su discurso, a la edificación de un pensamiento que condujera al enaltecimiento del espíritu, y con ello al mejoramiento de la coexistencia en el mundo.

Es a través de *Un tranvía llamado Deseo* —su obra maestra por excelencia— que Tennessee Williams consolidó su desoladora poética y demostró su capacidad crítica y revolucionaria. En primera instancia por el hecho de evidenciar y juzgar severamente la dinámica social y política de un mundo en donde, como él mismo lo dijo, “se había secado la primavera de la humanidad”, y en segunda porque tuvo la audacia de tocar temas que para la época resultaban totalmente irreverentes —transgresión que causó varios desmayos y le valió numerosas críticas y censuras—, pero que le permitieron penetrar genuinamente en la crudeza de la condición humana, convirtiéndose en pionero de una forma más madura de concebir el teatro —e incluso el cine—, principalmente en su país, pero también en otros tantos que recibieron la obra con cierto escándalo, mas reconociendo su genialidad.

En *Un tranvía llamado Deseo*, tal como en su momento lo mencionó el crítico y director norteamericano Harold Clurman, Williams retrata la flagelación y opresión del “instinto poético” y la “aristocracia del sentimiento” por parte de una mentalidad que “proporciona suelo al fascismo, visto no como movimiento político, sino como forma de ser”. Ello, además de fungir como una condena al contexto del mundo contemporáneo, que eligió

hondear la bandera de la brutalidad y pisotear lo que podría considerarse el estado más sublime del ser —aquél que eleva por sobre todas las cosas la riqueza del intelecto, la *belleza moral*, la *abundancia del espíritu* y la *ternura del corazón*—, representa una plegaría por el individuo frágil y vulnerable, es decir, de acuerdo con Williams, aquél sujeto humillado y marginado por no lograr encajar con la normatividad de la sociedad, ese patrón que constriñe la libertad del ser y pretende negar su diversidad. Es esto lo que concede a la obra un valor universal, y por ende la posibilidad de generar un diálogo con las épocas posteriores, puesto que ofrece a su lector/espectador la oportunidad de asignarle un valor o significado en relación con cualquier clase de despotismo, ya sea social, político o, incluso, doméstico, y convertirla en un himno de lucha en contra de cualquier acto de sometimiento, prejuicio o intolerancia.

Concretamente, en nuestra época: el reciente Siglo XXI, es la tiranía que ejercen el patriarcado, el capitalismo y la globalización —los sistemas que representan la columna vertebral del orden mundial actual— lo que nos permite empatizar con el discurso de *Un tranvía llamado Deseo* y asignarle un valor de acuerdo a nuestras necesidades de expresión. Así pues, es la posibilidad de vincular la temática del texto dramático con circunstancias particulares del mundo de hoy, lo que comprueba su vigencia. Entre dichas circunstancias está el sometimiento que aún ejerce el machismo —ideología sustentada por el sistema patriarcal— sobre la mujer y los grupos de diversidad sexual, colectivos que con su lucha de emancipación han puesto también en evidencia la desigualdad y la opresión ejercida sobre los demás grupos minoritarios, colocando el reconocimiento y la atención a la diversidad como uno de los grandes retos que enfrenta el actual Siglo XXI; lo cual dota, por supuesto, de gran valor al discurso de Williams en la actualidad. En el aspecto de la desigualdad, intolerancia y segregación, se considera también como enemigo al incesante proceso de globalización actual, que representa la principal causa de las *guerras* de exterminio cultural, y que da lugar al racismo y la xenofobia. De igual forma, otra de las circunstancias que comprueba la vigencia de la obra teatral estudiada, pues da sentido a la crítica de Williams, es la enajenación que impera en nuestro tiempo a causa del capitalismo, que basado en el consumismo y el insaciable hambre de poder y riqueza, funge como la causa del declive de la razón y la humanidad hoy en día; sumado, desde luego, al hecho de que no deja de dotar

de fragilidad a nuestra realidad, una realidad que al ser cada día más efímera, pone en constante amenaza la estabilidad y, por ende, la integridad del individuo de hoy, haciéndolo propenso a enfrentar la misma tragedia que aqueja a la heroína de Williams.

Conscientes de todo lo que representa *Un tranvía*, tanto Woody Allen como Pedro Almodóvar, con sus respectivos filmes *Jazmín Azul* y *Todo sobre mi madre*, usando como fundamento la esencia y temática de dicho texto dramático, discursan en torno a la realidad del mundo de hoy, generando así dos relecturas de la obra maestra de Tennessee Williams. De esta manera conceden al drama *williamsiano* un nuevo valor que enriquece la perspectiva con que originalmente era concebido, siendo sus películas evidencia de que, ya que la obra dramática posee la cualidad de seguir entablando un diálogo con el lector de hoy en día, *Un tranvía llamado Deseo* sigue siendo vigente y conserva un importantísimo lugar dentro de la literatura universal.

En términos generales, lo que otorga una gran valía al discurso que genera Tennessee Williams a través de *Un tranvía llamado Deseo*, y el motivo por el cual resulta tan importante tenerlo en cuenta hoy en día, es porque mediante este texto dramático el dramaturgo revela que ni el ser humano ni su espíritu pueden ser encasillados —constreñidos— a un patrón de *normalidad*. El hombre es diverso por naturaleza y el espíritu humano tiene ilimitadas formas de manifestarse, todas y cada una de ellas igual de valiosas, igual de dignificantes. Con la imposición de *normalidades* lo único que hemos logrado es coartar otras posibilidades del *ser* que pueden ser igual de fructuosas para la sociedad. De hecho, es justamente la egoísta e incesante intención de negar y destruir la diversidad que por naturaleza constituye al ser humano, lo que está llevando a nuestra especie al declive... lo que cada vez nos ha alejado más y más de la grandeza de la que alguna vez pudo dar cuenta la humanidad. Es, por ejemplo, esta intención la principal causa subyacente de las guerras y conflictos entre los seres humanos; lo cual a su vez ha saturado de violencia nuestro presente y nos ha impedido llegar a una verdadera era de esplendor y sublimidad.

## FUENTES CONSULTADAS

### **BIBLIOGRAFÍA:**

- A. Vidal, J.: “El teatro de Tennessee Williams desde la globalidad” en Williams, T. (2007). *Un tranvía llamado Deseo/Lo que no se dice/Súbitamente el último verano*. Buenos Aires: Losada. pp. 7-19.
- Alatorre, C. C. (1986). *Análisis del drama*. México: Escenología.
- Allinson, M. (2003). *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y medio.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2013). *Vida líquida*. México: Paidós.
- Bauman, Z.; Donskis, L. (2015). *Ceguera moral. La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida*. México: Paidós.
- Bentley, E. (2008). *La vida del drama*. México: Paidós.
- Berman, M. (2011). *El crepúsculo de la cultura americana*. México: Sexto Piso.
- Berman, M. (2012). *Las raíces del fracaso americano*. México: Sexto Piso.
- Bloom, H. (2011). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Chías, E. “Del teatro al cine y del cine al teatro” (Dossier) en *Paso de Gato: revista mexicana de teatro*. No. 21. Abril-Junio 2005. México. pp. 12-45.
- Colmenero Salgado, S. (2001). *Pedro Almodóvar: Todo sobre mi madre. Estudio crítico de Silvia Colmenero Salgado*. Barcelona: Paidós.
- Conn, P. (1998). *Literatura norteamericana*. Madrid: Cambridge University Press.
- Cordero, A. L.: “Referencias sobre la homofobia y heteronormatividad desde la lectura de los derechos humanos” en *II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVII Jornadas de Investigación Sexto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. 2010. Argentina. pp. 75-77.
- Cousines, M. (2015). *Historia del cine*. Barcelona: Blume.
- Cucuel, M.: “Seki Sano y el teatro de México: los primeros años 1939-1948” en *Tramoya*. No. 39. Abril-Junio 1994. México. pp. 42-59.
- Donahue, F. (1967). *El mundo dramático de Tennessee Williams*. México: Diana.



- Durán Manso, V.: “La complejidad psicológica de los personajes de Tennessee Williams” en *Frame*. No. 7. Marzo 2011. España. pp. 38-76.
- García Tsao, L. (1996). *Cómo acercarse al cine*. México: CONACULTA.
- Girgus, S. B. (1993). *El cine de Woody Allen*. México: Akal Ediciones.
- Glantz, M. (1964). *Tennessee Williams y el teatro norteamericano*. México: UNAM.
- Gómez Nashiki, A.: “Bullying: el poder de la violencia” en *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, vol. 3. No. 58. 2013. México. pp. 839-870.
- Gould, J. (1968). *Dramaturgos norteamericanos modernos*. México: Editorial Limusa-Wiley.
- Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Holguín, A. (2006). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- J. Levoratti, A.: “La obra literaria en el tiempo” en *CIRCE de clásicos y modernos*. No. 12. 2008. Argentina. pp. 117-128.
- Kazan, E.: “Notebook for Streetcar Named Desire” en Ceballos, E. (2013). *Principios de dirección escénica*. México: Escenología. pp. 543-550.
- Lucena Cayuela, N. (2002). *El cine: Historia del cine; técnicas y procesos; actores y directores; diccionario de términos; 100 grandes películas*. Barcelona: Editorial Larousse.
- Macgowan, K.; Melnitz, W. (2004). *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Magaña Esquivel, A. (2000). *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*. México: Escenología.
- McKee, R. (2002). *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial.
- Michel Modenessi, A. (1993). *El teatro norteamericano*. México: Instituto de investigadores Dr. José María Luis Mora.
- Millares Carlo, A. (1995). *Historia universal de la literatura*. México: Esfinge.
- Miller, A.: “Regarding Streetcar” en Williams, T. (2004). *A streetcar named Desire*. Nueva York: New Directions Publishing Corporation. pp. ix-xiv.
- Miller, A.: “Tragedy and the Common Man” en Martin, R. A. (Ed.). (1978). *The Theater Essays of Arthur Miller*. Nueva York: Viking Press. pp. 3-7.

- Montes de Oca, F. (2007). *Literatura universal*. México: Porrúa.
- Moreno Chimal, R. (2016). *Análisis comparativo y transtextualidad entre 'Hamlet' de William Shakespeare y 'Máquina Hamlet' de Heiner Müller* (Tesis de pregrado). Universidad Autónoma del Estado de México, México.
- Ngozi Adichie, C. (2016). *Todos deberíamos ser feministas*. México: Literatura Random House.
- Osborne, R.: “¿Son las mujeres una minoría?” en *La balsa de la Medusa*. No. 37. 1996. España. pp. 79-93.
- Paller, M. (2005). *Gentlemen callers: Tennessee Williams, homosexuality, and mid-twentieth-century Broadway drama*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Pariente, J. L.: “Te ven o no te ven, ésa es la cuestión. Breve evolución de los espacios teatrales en Occidente” en *Tamaulipas en la Cultura*. No. 1. Julio 1988. México. pp. 18-27.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pérez Portilla, K.: “Aproximaciones al concepto de ‘Minoría’” en Valdés, D.; Gutiérrez Rivas, R. (2001). *Derechos humanos. Memoria del IV Congreso Nacional de Derecho Constitucional III*. México: UNAM. pp. 245-264.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and appropriation*. Londres: New Critical Idiom.
- Seki Sano 1905-1966*, (Serie “Una vida en el teatro”; 10). CNCA / INBA-CITRU. México, 1996.
- Serrato Guzmán, A.; Balbuena Bello, R.: “Calladito y en la oscuridad. Heteronormatividad y clóset, los recursos de la biopolítica” en *Culturales*, época II, vol. III. No. 2. Julio-Diciembre 2015. México. pp. 151-180.
- Shone, T. (2015). *Woody Allen: A Retrospective*. Nueva York: Thames and Hudson.
- Sierra Campuzano, C. (2002). *Historia de nuestro tiempo a la luz de los especialistas*. México: Esfinge.
- Straumann, H. (1978). *La literatura norteamericana en el Siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Thorp, W. (1960). *American Writing in the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Williams, T. (1983). *Un tranvía llamado Deseo*. México: Editorial UAS.
- \_\_\_\_\_. (1984). *Piezas cortas*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. (1995). *Verano y humo*. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_\_. (2004<sup>a</sup>). *A streetcar named Desire*. Nueva York: New Directions Publishing Corporation.
- \_\_\_\_\_. (2004<sup>b</sup>). *La gata sobre el tejado de zinc caliente/No sobre ruiseñores*. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_\_. (2007<sup>a</sup>). *El zoo de cristal/Un tranvía llamado Deseo*. Barcelona: Alba Editorial.
- \_\_\_\_\_. (2007<sup>b</sup>). *El zoo de cristal*. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_\_. (2007<sup>c</sup>). *Un tranvía llamado Deseo/Lo que no se dice/Súbitamente el último verano*. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Camino real*. Nueva York: New Directions Publishing Corporation.
- \_\_\_\_\_. (2011<sup>a</sup>). *Dulce pájaro de juventud/Escaleras al techo/El cuaderno de Trigorin*. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_\_. (2011<sup>b</sup>). *Tennessee Williams: Collected plays 1937-1955*. Nueva York: The Library of America.
- \_\_\_\_\_. (2011<sup>c</sup>). *Tennessee Williams: Collected plays 1957-1980*. Nueva York: The Library of America.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Tormenta de primavera/Orfeo desciende*. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_\_. (2013). *La noche de la iguana*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. : “La catástrofe del éxito” en Williams, T. (2007). *El zoo de cristal/Un tranvía llamado Deseo*. Barcelona: Alba Editorial. pp. 133-141.
- Williams, T.; Windham, D. (2010). *You touched me!*. Nueva York: Samuel French, Inc.
- Wood Krutch, J. (1957). *The American drama since 1918: An Informal History*. Nueva York: George Braziller, Inc.
- Wright, E. A. (1982). *Para comprender el teatro actual*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Yacowar, M. (1979). *Tennessee Williams en el cine*. México: El Cid Editor.
- Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: UAM.

## MESOGRAFÍA:

- Ackerley, I. (2009). *Streetcar named Desire y Todo sobre mi madre, de la sociedad de disciplina a la sociedad de control. ¿El fraude de la tecnología?*. Babad, No. 34, primavera 2009. Recuperado de: <https://www.babab.com/no34/streetcar.php> [Fecha de consulta: Agosto 2018]
- Billington, M. (2009). *Tennessee Williams: the quiet revolutionary*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/stage/2009/jul/27/tennessee-williams> [Fecha de consulta: Julio 2017]
- Blake, N. (2009). *Todo sobre mi madre: ¿qué quiere una madre?*. Recuperado de: <http://www.eticaycine.org/Todo-sobre-mi-madre> [Fecha de consulta: Agosto 2018]
- Fernández, F. (2017). *Las grandes B.S.O.: “Un tranvía llamado deseo” (1951), música de Alex North*. Recuperado de: <https://www.efeeme.com/las-grandes-b-s-o-un-tranvia-llamado-deseo-1951-musica-de-alex-north/> [Fecha de consulta: Agosto 2017]
- González G., D. (2004). *Una lectura psicoanalítica de la cultura norteamericana*. Recuperado de: <http://antcritica.tripod.com/id24.html> [Fecha de consulta: Septiembre 2017]
- Keating, D. (2008). *La crisis económica de 2008 explicada*. Cafébabel. Recuperado de: <https://cafebabel.com/es/article/la-crisis-economica-de-2008-explicada-5ae0053bf723b35a145dd98e/> [Fecha de consulta: Enero 2019]
- Longreads (2015). *Tennessee Williams on His Women, His Writer’s Block, and Whether It All Mattered*. Recuperado de: <https://longreads.com/2015/04/16/tennessee-williams-on-his-women-his-writers-block-and-whether-it-all-mattered/#more-15868> [Fecha de consulta: Agosto de 2017]
- Muñoz Clares, F. (2010). *Teatro del siglo XIX: teatro realista y naturalista*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <https://arteescenicas.wordpress.com/2010/02/10/teatro-del-siglo-xix-teatro-realista-y-naturalista> [Fecha de consulta: Junio 2017]
- Niño Betancourt, R. (2008). *La consolidación de los personajes y la actuación en el film “Un tranvía llamado deseo” de Elia Kazan (1951)*. Creación y Producción en Diseño y Comunicación N°14. Ensayos sobre la imagen: Edición II. Año IV, vol. 14. Universidad de Palermo: Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de:

[https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_articulo=3894&id\\_libro=29](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=3894&id_libro=29) [Fecha de consulta: Julio 2017]

Niño Betancourt, R. (2008). *La construcción de los personajes de Tennessee Williams a partir de la transición del teatro al cine clásico*. Creación y Producción en Diseño y Comunicación N°14. Ensayos sobre la imagen: Edición II. Año IV, vol. 14. Universidad de Palermo: Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de:

[https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=29&id\\_articulo=3895](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=29&id_articulo=3895) [Fecha de consulta: Julio 2017]

Realismo literario. (Sin fecha). En *Wikipedia*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Realismo\\_literario](https://es.wikipedia.org/wiki/Realismo_literario) [Fecha de consulta: Junio 2017]

Reynolds, P. (1985). *His Battle Cry Was 'Valor!'*. Recuperado de: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/07/12/specials/price-williams.html> [Fecha de consulta: Julio 2017]

Sánchez, V. (2014). *Blue Jasmine*. Recuperado de: <http://enfilme.com/resenas/en-pantalla/blue-jasmine> [Fecha de consulta: Octubre 2018]

Shaw, I. (1947). *The Brutal Beauty of 'A Streetcar Named Desire'*. Recuperado de: [https://newrepublic.com/article/131954/brutal-beauty-streetcar-named-desire?fbclid=IwAR1x\\_xBeVdP82CYY5ujXJQXcDn8qx1-hRM6GwIjElkWFfdFbr2loIoVtAfQ](https://newrepublic.com/article/131954/brutal-beauty-streetcar-named-desire?fbclid=IwAR1x_xBeVdP82CYY5ujXJQXcDn8qx1-hRM6GwIjElkWFfdFbr2loIoVtAfQ) [Fecha de consulta: Julio 2017]

Triglia, A. (Sin fecha). *¿Qué es una lobotomía y con qué finalidad se practicaba?*. España: Psicología y Mente. Recuperado de: <https://psicologiaymente.com/neurociencias/lobotomia> [Fecha de consulta: Enero 2019]

#### **MATERIAL AUDIOVISUAL:**

*El dulce pájaro de la juventud (Sweet bird of youth)*. Dirección: Richard Brooks. Producción: Roxbury Productions Inc. Estados Unidos (1962). Con Paul Newman, Geraldine Page, Shirley Knight. 120 mins.

*El zoológico de cristal (The glass menagerie)*. Dirección: Irving Rapper. Producción: Charles K. Feldman. Estados Unidos (1950). Con Jane Wyman, Kirk Douglas, Gertrude Lawrence. 107 mins.

*Jazmín Azul (Blue Jasmine)*. Dirección: Woody Allen. Producción: Perdido Production. Estados Unidos (2013). Con Alec Baldwin, Cate Blanchett, Sally Hawkins. 98 mins.

*La gata sobre el tejado de zinc (Cat on a hot tin roof)*. Dirección: Richard Brooks. Producción: Avon Productions. Estados Unidos (1958). Con Elizabeth Taylor, Paul Newman, Burl Ives. 108 mins.

*La noche de la iguana (The night of the iguana)*. Dirección: John Huston. Producción: Metro-Goldwyn-Mayer. Estados Unidos (1964). Con Richard Burton, Ava Gardner, Deborah Kerr. 125 mins

*La reina de Versalles (The Queen of Versailles)*. Dirección: Lauren Greenfield. Producción: Evergreen Pictures/BBC Storyville. Estados Unidos (2012). Con David Siegel, Jaqueline Siegel. 100 mins.

*La rosa tatuada (The rose tattoo)*. Dirección: Daniel Mann. Producción: Hal Wallis. Estados Unidos (1955). Con Anna Magnani, Burt Lancaster, Marisa Pavan. 117 mins.

*Las Locuras de Woody Allen (Woody Allen: A Documentary)*. Dirección: Robert B. Weide. Producción: Robert B. Weide. Estados Unidos (2012). 195 mins.

*Súbitamente el último verano (Suddenly last summer)*. Dirección: Joseph L. Mankiewicz. Producción: Columbia Pictures Corporation. Estados Unidos/Reino Unido (1959). Con Elizabeth Taylor, Katharine Hepburn, Montgomery Clift. 114 mins.

*Todo sobre mi madre*. Dirección: Pedro Almodóvar. Producción: El Deseo/Renn Productions/France 2 Cinema. España (1999). Con Cecilia Roth, Marisa Paredes, Penélope Cruz. 105 mins.

*Un tranvía llamado Deseo (A streetcar named Desire)*. Dirección: Elia Kazan. Producción: Charles K. Feldman. Estados Unidos (1951). Con Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter, Karl Malden. 125 mins.

*Verano y humo (Summer and Smoke)*. Dirección: Peter Glenville. Producción: Paramount Pictures/Hal Wallis Productions. Estados Unidos (1961). Con Laurence Harvey, Geraldine Page, Rita Moreno, Una Merkel, John McIntire. 118 mins.

- American Theatre Wing. [American Theatre Wing]. (2013, Octubre 8). *Interpreting Tennessee Williams (Working In The Theatre #331)* [Archivo de video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=c6m2k\\_hflOg](https://www.youtube.com/watch?v=c6m2k_hflOg)
- BBC Radio. [Chris Hudson]. (2013, Noviembre 10). *BBC Radio - Woody Allen Interview 2013* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SzawA1yymfA>
- CB Films. [CB Films]. (2017, Marzo 17). *Tennessee Williams "The Lost Interview"* [Archivo de video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=F\\_CSP1cIWuo](https://www.youtube.com/watch?v=F_CSP1cIWuo)
- DP/30: The Oral History Of Hollywood. [DP/30: The Oral History Of Hollywood]. (2013, Julio 29). *DP/30: Blue Jasmine, actor Cate Blanchett* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=BjovJWUMXu4&feature=youtu.be>
- Philoctetes Center. [philoctetesctr]. (2011, Abril 6). *Realism and Expressionism in the Work of Tennessee Williams* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=EkWX6ACGA9k&t=2s>
- Screen Actors Guild Foundation. [SAG-AFTRA Foundation]. (2014, Enero 10). *Conversations with Cate Blanchett of BLUE JASMINE* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=qGJv7qFn4JU>
- TEDx. [TEDx Talks]. (2013, Abril 12). *We should all be feminists/Chimamanda Ngozi Adichie/TEDxEuston* [Archivo de video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU\\_qWc](https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_qWc)
- The Biography Channel. [Biography Documentary Channel]. (2017, Marzo 31). *Tennessee Williams: Wounded Genius/Biography Documentary Channel* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=5MqPxxw8SutE>
- The City University of New York TV. [cunytv75]. (2015, Enero 3). *Theater Talk: Tennessee Williams Mad Pilgrimage of The Flesh* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=5hQJXDGEUOE>
- The City University of New York TV. [cunytv75]. (2016, Marzo 7). *Theater Talk: James Grissom on Tennessee Williams* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=c2ByP7a30Ao&t=29s>

University of Illinois at Urbana-Champaign. [Center for Advanced Study, University of Illinois at Urbana-Champaign]. (2013, Noviembre 12). *Tennessee Williams: Radical of the Heart, October 8, 2005* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=YW7hmD4PR2Y>

Woody Allen Pages. [WoodyAllen Pages]. (2013, Diciembre 10). Playlist: *Blue Jasmine An American Story, Woody Allen Interview* [Archivo de video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLRKi6phymBsFWE\\_uRocqPIdnsQV-wJUXv](https://www.youtube.com/playlist?list=PLRKi6phymBsFWE_uRocqPIdnsQV-wJUXv)