

INNOVACIÓN EN EL TEATRO DE TENNESSEE WILLIAMS

INNOVATION AT THE TENNESSEE WILLIAMS THEATER

Catalina Julia Artesi*

RESUMEN

Destacamos la producción de Tennessee Williams (1911-1983) durante la etapa de sus primeras producciones, cuando se hizo famoso con *El zoo de cristal* (1945). Ya en la segunda época, y más adelante, con *Un tranvía llamado deseo*. Fue encasillado erróneamente en el denominado realismo norteamericano sin tener en cuenta que el lenguaje poético, los simbolismos y el uso de procedimientos cinematográficos en su producción evidencian una búsqueda superadora del realismo canónico, cercana al expresionismo.

En nuestra exposición, primero, caracterizaremos el Expresionismo europeo y su influencia en Estados Unidos, principalmente con la hegemonía del cine. En segundo lugar, estudiaremos su propuesta teatral innovadora, ejemplificando con dos piezas suyas, ambas de períodos diferentes. Del primero, *El zoo de Cristal* y, del segundo, *Orfeo desciende* (1957). Finalmente, elaboramos nuestras conclusiones.

Palabras clave: teatro estadounidense, Tennessee Williams, Expresionismo

ABSTRACT

We highlight the production of Tennessee Williams (1911-1983) during the stage of his first productions; he became famous first with *The Crystal Zoo* (1945). It was erroneously classified in the so-called North American realism, without taking into account that the poetic language, symbolism and the use of cinematographic procedures in its production show a search beyond canonical realism, close to Expressionism.

In our presentation, first, we characterize European Expressionism and its influence in the United States, mainly with the hegemony of cinema. Secondly, we study his innovative theatrical proposal exemplifying with two pieces of both from different periods. Of the first, the *Crystal zoo* and, of the second, *Orpheus descends* (1957). Finally, we draw our conclusions.

Key words: American theater, Tennessee Williams, Expressionism

* La autora pertenece a la Universidad de Buenos Aires, Argentina, (catalinajulia.artesi2@gmail.com).

El Expresionismo europeo y su expansión

Como lo expresa Jean Pierre Sarrazak en su *Introducción* (2013), cuando surgió la crisis del drama moderno, se observaba en las poéticas de diversos autores europeos innovadores (August Strindberg, Anton Chejov, Sara Kane y otros) la preeminencia de una dramaturgia de la subjetividad, lo intrasubjetivo, lo íntimo, la “dramaturgia de la subjetividad” (p. 30), donde aflora “lo íntimo” (Balaudé, 2013, p.111).

Una de las corrientes que revela la ruptura del drama moderno es el Expresionismo. Como tendencia artístico-cultural, nace en Alemania en los comienzos del siglo XX, pero ya en los finales del siglo XIX hubo creadores que la prefiguraron: en pintura, Eduard Munch (1863-1944) y su obra *El Grito*; en teatro, Georg Büchner (1813-1837) con su pieza *Woyzeck* (1836-7) y August Strindberg (1849-1912) quien en *El camino de Damasco* (1894-1904) desarrolla su drama de estaciones; en música, Arnold Schönberg (1854-1971) con su sistema dodecafónico. Hacia 1907, aparecen obras teatrales expresionistas de autores alemanes. Algunos de ellos fueron Frank Wedekind (1864-1918), George Kaiser (1878-1945) y Reinhart Sorge (1891-1916). Su hegemonía se dio principalmente durante la Primera Guerra Mundial extendiéndose hasta 1930, incluso en las primeras obras de Bertolt Brecht.

Para Odette Aslan, el expresionismo no surge como una escuela ni como un movimiento artístico, sino que expresa el comportamiento de una generación que rechazaba el naturalismo, afirmaba la supremacía de la vida del alma, revelaba la esencia humana:

Son obras de ruptura, de protesta, de clamor. La guerra fratricida y la subsiguiente crisis económica propician la desesperación y la rebeldía. ¿Es el fin del mundo? Hay que cambiar al hombre, preparar un hombre nuevo. Toma de conciencia, rebelión, proposición (1979, p. 121).

Pero también puede tomárselo como una forma de ver la realidad, pues “esta “realidad” puede encerrar planos muy diferentes. Así lo hace, efectivamente, el teatro medieval, donde tierra, infierno y cielo son lugares que coexisten con los mismos derechos en cuanto a “su realidad” para el espectador” (Brugger, 1959, p. 13), y evidentemente aparecía reflejado el mundo espiritual, las ideas y lo trascendente.

Como lo expresamos anteriormente, en general las piezas expresionistas se organizan como drama de estaciones, donde en cada secuencia se muestran enfoques de un mismo problema o idea, produciéndose una yuxtaposición de los hechos: “tiende a representar las cosas tal como se reflejan en la visión del alma [...]

en este teatro las cosas no **son** sino que **significan**¹ (Brugger, 1959, p. 50). Por eso, muchos personajes llevan un nombre genérico que indica su función o se muestran como alegóricos, corporizando ideas semejantes al drama religioso medieval. Como la acción se encuentra centrada en el héroe expresionista, es frecuente el procedimiento del monólogo, similar al diálogo interior de la novela moderna. Se busca la estilización de la escena, por lo tanto, los dramaturgos acuden a diversas formas premodernas, entre ellas la tragedia griega. Por ejemplo, el empleo de la máscara pero con la intención de denunciar conductas hipócritas del hombre actual, como en el teatro norteamericano *El gran Dios Brown* (1926) de E. O' Neill. También, aparece el coro utilizado con diferentes intenciones, en algunos casos para romper el naturalismo y, en otros, “para revelar exteriorizaciones dionisíacas de la existencia” (Brugger, 1959, p. 53).

Al organizar la escena en forma episódica, la concepción escenográfica cambia. Surge un tratamiento abstracto del espacio y “con haces de luz que parcelan el escenario y ponen en relieve aquellos aspectos escenográficos o personajes que asumen especial significación en determinados momentos de la fábula y que expresan la interioridad pesadillesca del ser humano” (Trastoy, B. & Zayas de Lima, 2006, p. 78). O sea, se revelan aspectos insólitos del mundo representado, resaltando el carácter espiritual del drama: “para lograr una gradación simbólica, se usan escaleras, cortinados y algunos dispositivos que aluden a situaciones reales. Se procede también a la inclusión de recursos procedentes de otras artes” (Brugger, 1959, p. 56), como la proyección de filmes, uso de letreros, o la utilización de la técnica del montaje, la música o sonidos que evidencian situaciones simbólicas. Como pretenden romper la ilusión de realidad, la interpretación actoral no debe ser naturalista.

Según lo expresamos anteriormente, esta poética se extiende hacia otros países. En Estados Unidos, influye en algunos dramaturgos de la primera corriente dramaturgic que surgió gracias a la proliferación de grupos de teatro independiente que estrenaron a los nuevos autores. Uno de ellos, Elmer Rice, quien en *La máquina de sumar* (1923) revela su compromiso político –como muchos autores de la izquierda norteamericana–, su disconformismo, el horror de la posguerra, el acelerado proceso de industrialización, a tal punto que al hombre se lo deshumaniza. Más adelante, Eugene O'Neill también revela el fracaso del mito del sueño americano en su producción, desplegando un expresionismo muy personal, donde asocia dicho sueño con lo trágico, incluyendo en algunas piezas elementos autobiográficos como en *El viaje de un largo día hacia la noche* (1940), donde al mito del viaje iniciático del protagonista se une la idea

¹ El subrayado es nuestro.

del sueño, mientras que lo nocturno se conecta con lo trágico (Chocrón, 1984).

Su teatro expresionista

Tennessee Williams (1911-1983) adoptó su nombre por su identidad sureña (Mississippi). Dueño de una sensibilidad muy aguda, habiendo sufrido una infancia muy difícil por causa de una familia puritana, se dedicó a escribir sobre hechos y personas que había conocido, pero también referidos a su vida, o como él mismo lo expresa en una entrevista, “mi obra es emocionalmente autobiográfica” (Arder, 1981).

El sur norteamericano había sufrido un agudo proceso de industrialización que se había iniciado durante la Primera Guerra Mundial y se profundizó en la segunda contienda, generándose el desplazamiento de actores sociales tradicionales por la incorporación de nuevos sectores a partir del proceso inmigratorio. Por lo tanto, nuestro dramaturgo refleja un conflicto clave de la sociedad estadounidense del '40: los valores tradicionales sureños enfrentados a los nuevos que el proceso de industrialización instaló. Esto aparece en muchas de sus piezas, donde su lenguaje poético rompe con el realismo-naturalista. En la misma entrevista, citada más arriba, dice “pero no creo que deba omitirse del arte nada de lo que ocurre en la vida, aunque el artista debe presentarlo de una manera artística y no fea” (Arder, p. 192). Más adelante, agrega “soy un poeta. Y después pongo la poesía al drama [...] La poesía es la poesía. No tiene por qué ser llamada poema, ya sabe” (p. 194).

En su forma de escribir predomina la imagen poética, esencialmente expresionista, asomando lo onírico en algunas piezas, donde aparece una dramaturgia de la subjetividad (Sarrazac, 2013, p. 30): revela los sentimientos del héroe o de la heroína, sus pensamientos interiores y sus contradicciones. Con esta inserción de lo íntimo (Baludé, 2013, p. 111) aborda sus tópicos frecuentes: los prejuicios sociales, la situación de la mujer y los marginados, la codicia, el alcohol, el deseo sexual, la muerte.

La estructura dramática refleja un universo mítico-simbólico, mostrando otra manera de reflejar la realidad. Por un lado, su concepción escénica, el tratamiento del espacio, la preeminencia de signos no verbales auditivos y visuales de extracción expresionista. En el plano dramático, la construcción de los personajes femeninos, trágicos y controversiales con la incorporación de personajes simbólicos o de la mitología clásica. Para ejemplificar el carácter experimental de su teatro, abordamos obras que pertenecen a diferentes etapas de su producción: *El zoo de cristal* (1945) y *Orfeo descende* (1957).

Como en otras piezas suyas, observamos la complejidad de sus personajes

femeninos. Tal como acontece en *El zoo...*, donde una madre autoritaria, Amanda Wingfeld, pretende que su hija, Laura, se case con un candidato, Jim, quien es compañero de trabajo de su hijo, Tom. Sin embargo, esta trama argumental que parece sencilla encierra un universo complejo pues revela, por un lado, que la anacrónica dueña de casa –obsesionada por los antiguos ideales sureños– no se adapta a la época actual. Por lo tanto, sus jóvenes hijos se convierten en las víctimas de este angustioso contexto. Tom, un soñador frustrado, disconforme con su empleo, se evade viendo cine, donde imagina aventuras posibles; sale de esta situación abandonando a su familia como lo había hecho su padre. Mientras que Rose, su hermana menor, disminuida psicológica y físicamente, al fracasar su noviazgo, queda condenada a la soledad y al encierro en el Zoo de Cristal que colecciona.

Nuestro autor que había escrito en 1940 *Batalla de Ángeles*, la reescribió varias veces, hasta que la convirtió en una versión moderna del mito clásico de Orfeo y Eurídice, por lo que queda con el título de *Orfeo desciende*. Como en *El Zoo...*, la ambienta en el sur de los Estados Unidos, pero ya no en los suburbios de la urbe sino en un pueblo perdido. Recurre a una estructura mítico- simbólica proveniente de la tragedia griega. Nuestro héroe, en una especie de *catábasis*, desciende a un pueblo casi infernal, donde halla a Lady, una mujer solitaria que sufre un matrimonio infeliz con el hombre que había asesinado a su padre. Ambos se enamoran y, en su periplo trágico, por ser una relación prohibida, la sociedad puritana los castiga. A ella la mata su marido, mientras que Val es ajusticiado por los hombres del pueblo debido a una falsa acusación.

Estructura tradicional vs estructura experimental.

En las *Memorias* (1985) que Williams escribió, trasmite su preferencia por las formas clásicas, sin embargo, no siempre mantiene estas estructuras. *El Zoo...*, cuyo final es abierto, se divide en dos partes: a la primera la titula “Preparación para un candidato” y a la segunda, “El candidato de visita”; mientras que Orfeo se divide en tres actos. Además, quiebra algunas de las unidades aristotélicas en ambas piezas. No mantiene la unidad de tiempo en *El Zoo...*, que comienza con una narración retrospectiva; transcurre entre el presente y el pasado de los personajes. En *Orfeo* tampoco, pues la historia se extiende “de fines de invierno y principios de primavera” (Williams, 1958, p. 9). Aunque, la unidad de espacio sí la mantiene en las dos: una, ambientada en Saint Louis y, la otra, en “una tienda de ramos generales y parte de un bar contiguo a ella” (p. 9.). Incluso inserta un “Prólogo” en *Orfeo*, donde se presenta el conflicto entre Lady y su marido, que –como en las tragedias griegas– funciona como presagio funesto.

Respecto de la unidad de acción, en el *Zoo*... hay una sola trama y en cambio, en la otra, hay tramas paralelas.

Ambientación no realista

En las dos obras pone énfasis en una desrealización de la escena. Nos detenemos en un metatexto suyo muy importante, pues aparece claramente su cosmovisión subjetivista de raigambre expresionista. También, seguimos con el análisis comparativo de *Orfeo desciende*.

Nos referimos a sus "Notas del autor para la representación de *El Zoo de Cristal*", incluidas en la edición de Losada que seguimos. Previa a la caracterización de los elementos escénicos, el autor realiza una serie de observaciones con el fin de que el director –y los lectores de la edición– comprendan el carácter no mimético de su teatro, donde se representan las cosas desde la visión del alma. Su interés en el universo interno de los personajes ya aparece en la denominación de la pieza "comedia de recuerdos", donde Tom narra la historia de su familia. El carácter evocativo de la misma plantea una estructura dramática fragmentaria, a tal punto "que se la puede representar con una insólita liberación de todo convencionalismo" (Williams, 2007, p. 9).

Más adelante, explicita los rasgos de su poética:

El expresionismo y todas las demás técnicas no convencionales del teatro tienen un solo objetivo válido, y es un mayor acercamiento a la verdad. Cuando una pieza emplea técnicas no trata -o, ciertamente, no debiera tratar- de eludir su responsabilidad de habérselas con la realidad o de interpretar la experiencia; pretende o debe pretender al menos hallar un ángulo de enfoque más próximo, una expresión más penetrante y vívida de las cosas tales como son, o por lo menos intentarlo (...) 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, pp. 9-10).

Evidentemente en su Prefacio ataca al teatro de su época, que seguía un realismo canónico: "una concepción de un teatro nuevo y plástico, que debe sustituir al agotado teatro de los convencionalismos realistas si se quiere que el arte dramático recobre su vitalidad como parte integrante de nuestra cultura" (2007, p. 10). Por eso, los signos de escenario son fundamentales, ya que cumplen diferentes funciones dramáticas dentro de esta propuesta no naturalista, donde muchos de sus recursos provienen del cine y de las artes visuales: la música, la iluminación, la escenografía y los signos de caracterización de los personajes.

La música

Si bien la utiliza en muchas escenas, prevalece: “una sola melodía que reaparece, El zoo de Cristal, se utiliza para subrayar emocionalmente los pasajes adecuados. Esta melodía es como la música de circo [...] sino cuando se encuentra a cierta distancia y pensando probablemente en otra cosa” (2007, p. 10). Así como funciona para marcar el carácter evocativo, también “sirve de eslabón y alusión entre el narrador, con su ubicación independiente en el tiempo y en el espacio, y el tema de su relato” (p. 10). Además, como en las películas, constituye el *leitmotiv* musical que permite identificar al personaje. Por ejemplo, resalta la imagen femenina central: “es esencialmente la música de Laura y por eso aparece con más claridad cuando la pieza se concentra sobre ella y la hermosa fragilidad del vidrio que es su imagen” (2007, p. 11).

Respecto a *Orfeo desciende*, también resulta importante pues Val –especie moderna de Orfeo, al igual que la figura mítica clásica– posee su propio instrumento; él mismo toca su música en escena y puede cambiar el clima del ambiente. En el Prólogo de la pieza, la didascalia expresa: “se oye una suave música de mandolina” (Williams, 1960, p. 13).

La iluminación y lo visual

Tal cual sucede en el teatro, en el cine y en la pintura expresionista, donde predomina una ambientación plástica y espiritual, la luz se convierte en un lenguaje escénico muy importante. Williams recurre a intertextos pictóricos, por ejemplo, la referencia al pintor de origen griego que se afincó en Toledo, El Greco (1541-1614), quien desarrolló una pintura que se destacaba por la estilización de las formas y de las figuras. En *El Zoo* predomina el claroscuro y este tratamiento de la luz provoca la desmaterialización del espacio, tornándolo abstracto (Trastoy & Zayas de Lima, 2006, p. 76). La iluminación cumple, entonces, diferentes funciones en la obra: delimita espacios, crea climas dramáticos, caracteriza y resalta personajes o, como lo dice Williams,

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 usada en los primitivos cuadros religiosos como los de El Greco, donde las figuras se presentan radiantes en atmósferas relativamente sombrías (2007, p. 11).

Escenografía

Si bien el tratamiento del espacio se halla especificado fuera de las “Notas”, en

el Zoo, la didascalía inicial de la primera parte apunta a una propuesta escénica no naturalista, un teatro plástico. Como en toda obra expresionista, los espacios se encuentran inconclusos y atravesados generalmente por líneas geométricas, con un sentido constructivista del escenario. Presenta a la callejuela de Saint Louis como un sitio donde las grandes moles evidencian la despersonalización del hombre norteamericano moderno: “el apartamento de los Wingfeld está en los fondos del edificio, y es uno de los vastos conglomerados de unidades de vida celular semejante a una colmena” (2007, p. 15). Sus habitantes se encuentran degradados (“florecen como excrecencias”), ubicados en lo más bajo de la sociedad (“fundamentalmente esclavizados”) y deshumanizados (“entretejida masa de automatismo”). En suma, el tratamiento del espacio no apunta a una representación mimética de la vida cotidiana, sino que

El escenario es el recuerdo y por lo tanto no es realista. El recuerdo permite muchas licencias poéticas. Omite algunos detalles, otros se exageran, según el valor sentimental de los objetos que toca, ya que la memoria radica preferentemente en el corazón. Por eso el interior es bastante oscuro y poético (2007, p. 16).

Como en la pieza anterior, en el Prólogo del Acto Primero de *Orfeo desciende*, la escenografía muestra un lugar donde también aparece el claroscuro, caracterizando a una tienda de ramos generales con un bar contiguo como un espacio mítico-infernal, donde “una ventana polvorienta ofrece en la parte posterior del escenario una vista de perturbador vacío, que se desvanece en las penumbras crepusculares” (Williams, 1960, p. 9).

Personajes

En *El Zoo*, el personaje con más rasgos expresionistas es Laura Wingfield, que se destaca por su disminución física. El autor señala en sus “Notas”: “una enfermedad en su infancia la ha dejado tullida. El retraimiento de Laura, nacido de esta circunstancia, se ha acrecentado hasta convertirla en una pieza de su propia colección de vidrio, demasiado exquisitamente frágil para moverla del estante” (Williams, 2007, p. 12). Respecto de Tom, el narrador de la pieza, lo caracteriza como un hombre que “viste indumentaria de marinero de la marina mercante y va despaciosamente por el frente del escenario hacia la escalera de emergencia” (2007, p. 18), expresa la didascalía inicial.

En cuanto al personaje de Val, al igual que en el Orfeo mítico, es un músico y un vagabundo, caracterizado con rasgos dionisiacos, expresados en su caudal erótico-sexual, motivo por el cual todas las mujeres del pueblo lo desean. En los comienzos del primer acto, durante una especie de ritual, la didascalía lo muestra con los atributos que aluden al Orfeo mítico:

Val entra en la tienda. Es un hombre joven de unos treinta años con una suerte de salvaje belleza que el grito debería sugerir. Viste un par de pantalones de sarga oscura [...] Llama la atención por la chaqueta de piel de víbora, moteada de blanco, negro y gris. Lleva una guitarra cubierta de inscripciones (Williams, 1960, p. 26).

Reflexiones finales

Según lo trabajado anteriormente, hacia fines del siglo XIX e inicios del XX, se produjo la crisis del drama moderno. Esto lo observamos en las diversas vanguardias europeas, como en el movimiento expresionista. El Expresionismo Teatral surgió en Alemania como una poética que mostraba una visión disconforme respecto del mundo contemporáneo, presentando su visión mística, pacifista y antiautoritaria, mediante una propuesta escénica no naturalista, donde predomina una dramaturgia de la subjetividad.

Observamos que esta se ha expandido hacia América, tanto en el Norte como en el Sur de este continente. Tempranamente, ya iniciado el siglo XX, influyó en el teatro estadounidense en la época de la Gran Depresión en autores claves de entonces (Elmer Rice, O'Neill) que criticaban a la sociedad norteamericana. Posteriormente, finalizada la Segunda Guerra, una nueva generación de autores renovó la escena. Uno de ellos fue Tennessee Williams que desarrolló un teatro moderno, incorporando técnicas provenientes de diferentes artes, con el objetivo de romper con el realismo tradicional.

Así lo verificamos en *El Zoo de Cristal* y en *Orfeo desciende* –piezas de períodos diferentes– donde Tennessee Williams trata las problemáticas de la zona sureña: la soledad, la situación de la mujer, la sexualidad y la hipocresía puritana, con una perspectiva altamente poética de la escena, donde los lenguajes artísticos revelan la subjetividad del hombre moderno frustrado. Consideramos que su teatro plástico, altamente innovador, se encuentra vigente en el teatro del siglo XXI. Precisamente porque, en la escena actual, la fusión de las artes se encuentra atravesada por el relato audiovisual, donde aparecen propuestas teatralistas que superan la representación mimética.

Referencias

- Arder, D. (1981). "Tennessee Williams". En Russo, E. (Dir.) *Confesiones de escritores. Los reportajes de The París Review*. Buenos Aires: Librería-Editorial El Ateneo.
- Aslan, O. (1979). *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- Balaudé, C. T. (2013). "Íntimo". En Jean- Pierre Sarrazac (Dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducción de Víctor Viviescas (y otros más), México: Toma Ediciones y Producciones escénicas y Cinematográficas/Paso de Gato; 111-113.
- Brugger, I. T. (1959). *El teatro alemán expresionista*. Buenos Aires: La Mandrágora.
- Chocrón, I. (1984). *Sueño y tragedia en el teatro norteamericano*. Buenos Aires: Alfa.
- Krasner, D. (2006). *American Drama 1945-2000: an introduction*. USA: Blackwell Publishing.
- Krutch, J. W. (1966). "El teatro de crítica social". En *Historia informal del teatro norteamericano a partir de 1918*. Buenos Aires: Hobbs- Sudamericana.
- Michel, A. (1993). *El teatro norteamericano*. México: Instituto de Investigaciones
- Dr. José María Luís Mora, (2008). Williams, T. *Memorias*. Barcelona: Bruguera.
- Sarrazac, J. P. (Dir.) (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducción de Víctor Viviescas. México: Toma Ediciones y Producciones escénicas y cinematográficas/Paso de Gato,
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Viviescas, V. (2013). "Presentación a la edición en español". En Jean- Pierre Sarrazac (Dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (Tr. Viviescas, V. et. al.), México.: Toma Ediciones y Producciones escénicas y Cinematográficas/ Paso de Gato; 13-19.
- Williams, T. (1960). *Orfeo desciende*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Williams, T. (1985). *Memorias*. Bruguera. Barcelona.
- Williams, T. (2007). *El Zoo de Cristal*. Buenos Aires: Editorial Losada.