

Marlon Brando. La conceptualización de los personajes de Tennessee Williams

Marlon Brando. The Conceptualization of Tennessee Williams' characters

Ramón NAVARRETE-GALIANO

Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla
galiano@us.es

Recibido: 16/03/2010

Aceptado: 17/01/2011

Resumen

La figura de Marlon Brando dentro de la historia del cine universal, supone un referente global sobre determinados personajes icónicos. Brando se convirtió en el símbolo del personaje y transgresor y maldito, como se puede observar en la mayoría de su filmografía. Ese tipo de personajes cuentan con un referente en la obra teatral de Tennessee Williams. Brando obtuvo uno de sus primeros éxitos, justo al inicio de su carrera, en la película *Un tranvía llamado deseo*, inspirada en la obra homónima de Williams. A partir de ese momento el actor conceptualizó, dio forma y expresión a esos seres malditos y transgresores de la obra williamsiana, que ya nunca abandonó y que reflejó en muchas de sus posteriores intervenciones filmicas como *La jauría humana* (1966) o *Apocalypse Now* (1979).

Palabras clave: personajes icónicos, transgresión, malditismo, conceptualización.

Abstract

The figure of Marlon Brando in the history of the universal film, is a benchmark global envelope certain iconic characters. Brando became the symbol of the character and transgressor and cursed, as seen in the majority of his filmography. This type of characters have a reference in the play by Tennessee Williams. Brando was one

of their early hits right at the beginning of his career in the film *A streetcar named desire*, inspired by the eponymous Williams work. From is currently the actor conceptualised, form and expression gave those cursed and transgressors beings work wiliansiana, already neck left and reflected in many of his later film interventions such as *The Chase* (1966) or *Apocalypse Now* (1979).

Keywords: Iconic characters, transgression, cursed, conceptualization.

Sumario

1. Introducción
2. Qué es un personaje
3. Los personajes de Williams
4. Brando/Kazan/*Actor's*
5. Brando y el mundo de Williams

1. Introducción

Durante el desarrollo de una película, la acción de la misma, el hilo argumental, la estructura narrativa y dramática, nos conducen del principio al final de la misma. Es el desarrollo de la acción la que guía al espectador por el tejido de la trama. Pero también es evidente que los personajes son una parte importante para poder desarrollar toda la historia, para iniciar el camino dramático y concluir el mismo. Tan importantes son, que en ocasiones los propios personajes son los que dirigen la acción, ellos son los encargados de desarrollar todo el trazado, es decir, no son utilizados como instrumentos por la dramaturgia, sino que son los que se hacen con la estructura narrativa, para llevar adelante su acción.

Serán pues, en esa ocasión, los personajes los que lideren y centren la acción. Se han dado muchos ejemplos a lo largo de la historia del cine mundial. En concreto dentro de del corpus del cine norteamericano hay un caso determinado y concreto: los personajes que interpreta Marlon Brando. Este conjunto de creaciones de ficción poseen una peculiaridad especial, unas características determinadas, que son la máquina que lleva la acción hacia su desenlace.

Estas peculiaridades, que tendrían en común una gran capacidad de subyugación, son algo habitual en muchos de los papeles de Brando. A lo largo de su filmografía, el actor, llegaba a traspasar la pantalla, como se dice en esas ocasiones en que la interpretación es tan auténtica, tan verdadera, además de verosímil, que el personaje parece real, alguien a quien podemos tocar y palpar.

Desde luego es obvio que esa fuerza tiene un embrión que arranca en los trabajos teatrales de Brando, pero no por su trayectoria, sino desde su primera comparecencia. Esto es una cuestión indiscutible, es decir la incorporación de Brando al elenco del reparto teatral de *Un tranvía llamado deseo*, interpretando al polaco Stanley Kowalski, facilita que el artista haga suyos algunos aspectos de este personaje, que luego recreará en su traspaso al cine, y volverá a reinterpretar en otras de sus actuaciones cinematográficas.

El propio actor dotará de cuerpo a ese papel ya que aseguraba que Kowalski era una creación inacabada, falta de matices y de algún aspecto humano que él podría haberle aportado, por lo que lo enriqueció a lo largo del tiempo que lo interpretó en escena¹.

La aparición de Marlon Brando en la pantalla cinematográfica, rehaciendo uno de los personajes creados por el dramaturgo Tennessee Williams, es evidente que supuso un cambio estructural importante en lo que a la concepción y configuración de un personaje cinematográfico se refiere, por lo menos lo que hasta aquel entonces se había hecho:

Después de *Un tranvía llamado deseo*, el estilo de actuación en Hollywood no será el mismo. Marlon ha impuesto un nuevo estilo natural que afectará a toda la década siguiente. En el plató Brando tiene la capacidad de arrastrar al resto de actores hacia su campo, de hacerles actuar en consonancia con su personaje, obteniendo de ellos una mejor interpretación. Es el primer actor del Método de Stanislavsky que se convierte en estrella. Desde entonces “el Método” será para todos su método².

Desde luego una cuestión precisa, ya que será el personaje de Brando el que arrastre a los demás. No se puede olvidar que en el guión sufre distintos cambios según avanza el rodaje, dada la fuerza interpretativa de Brando. La producción cinematográfica se inicia con Blanche como personaje principal, destacado entre el “*dramatis personae*”, pero a medida que avanza la película Tennessee Williams añade más diálogos al papel del actor, ya que su potencia hermenéutica hace que se produzca un cambio en el epicentro del drama, y que todo empiece a girar a su alrededor.

Bien es cierto que había unas similitudes físicas y anímicas entre el personaje y la persona que lo interpreta. Cuando comienza a interpretar a Kowalski en teatro, Williams definió al actor como un animal “igual que mi polaco”, en referencia al personaje de la obra.

El dramaturgo quedó impactado desde el principio por la presencia y maneras de decir del, hasta entonces, desconocido actor:

¹ Gasca, L., *Marlon Brando. El hombre salvaje*, Madrid, ABC, 2005, p. 38.

² *Ibidem*, p. 50.

En esas mismas fechas Kazan me anunció...que me enviaba a un joven actor de talento y que tenía interés en que este me leyese el papel de Stanley...Telefoneé inmediatamente...era la mejor lectura de Stanley.³

El Brando “williamsiano” ya no tiene nada que ver con aquel jovencito, con aspecto de galancete “teenager” que había hecho una prueba en los estudios de la Warner Bros, que la compañía todavía guarda en sus fondos filmicos. Aquel joven no tiene nada que ver con ese hombre, que se echa sobre los hombros y sobre la mirada la profundidad de un personaje que reinterpretará y revivirá a lo largo de su carrera y hasta el final de la misma, sobre todo en aquellos de gran carga y hondura como son sus apariciones en *Apocalypse Now*, *El último tango en París* o *El Padrino*.

Por ello tras su primera aparición se le comparó y equiparó con los grandes actores del momento:

Monty Clift por entonces el galán más prometedor de Broadway, pues todavía faltaban dos años para la espectacular aparición de Brando.⁴

Brando tuvo la genialidad de hacer suyos unos tipos, para filtrarlos a través de su propia experiencia, a través de su propio hacer, y crear unos elementos cinematográficos, icónicos y referenciales, que suponen un revulsivo en la industria de aquel momento, ya que se abre una nueva forma de llevar a cabo, una desconocida manera de mirar a la cámara, un insólito estilo de decir. Así surgen películas donde el héroe es un ser atormentado, con una serie de problemas internos, que afloran en su conducta del día a día. Ahí están, por ejemplo películas como *De aquí a la eternidad* (*From here to Eternity*, 1953), *Ha nacido una estrella* (*A Star is Born*, 1954), *Johnny Guitar* (1954), *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, 1954), *El hombre del brazo de oro* (*The Man With the Golden Arm*, 1955), *Rebelde sin causa* (*Rebel without a cause*, 1955), *Marcado por el odio* (*Somebody Up There Likes Me*, 1956),

Pero antes de adentrarnos en el mundo interpretativo de Marlon Brando vamos a conocer qué es un personaje, cómo se configura el mismo, y los tipos que puede haber.

2. Qué es un personaje

Siempre se ha considerado que un personaje es una representación escrita o en imágenes de una persona, de sus acciones y sentimientos. Es decir, un personaje se

⁴ *Ibidem*, p. 139.

³ Williams, T., *Memorias*, Barcelona, Bruguera, 1985, p. 185.

ha configurado y valorado como el reflejo de un elemento real, un elemento que surge de la creación, pero que tiene un referente tangible. Este valor, esa referencia continua, es una cuestión repetida desde la antigüedad, desde los clásicos, como es el caso de Aristóteles que en su *Poética* asegura que “los artistas imitan a los hombres en plena acción”.

Además, Aristóteles destacaba también que los personajes debían tener unas características que los definieran y que sirvieran como apoyo para desarrollar la acción. En suma, unos instrumentos para alcanzar el cénit, el clímax de la narración. Esa cuestión se ha mantenido y pervivido a lo largo de la historia de la crítica. Así los formalistas, también en alguna ocasión, los estructuralistas, y los seguidores de Derrida, en su concepto de la desconstrucción, han llegado a plantear que los personajes son producto de las tramas, son participantes de la acción. Nunca personas reales. Los aspectos del personaje son funciones, en suma lo que son, su ente, está relacionado a una medida moral o psicológica externa.

Vladimir Propp, considera que los personajes son simplemente productos de aquello que tengan que desarrollar en un determinado cuento. Roland Barthes asegura que no hay una sola narración en el mundo sin personajes, pero que esos personajes no pueden considerarse elementos propios, con vida y con independencia, dentro de la acción dramática. Esta consideración del teórico nos vale evidentemente para una clasificación formal y conceptual del universo del personaje que no podemos encontrar a la hora de analizar cualquier discurso filmico o literario. Pero, sin embargo, hay muchas ocasiones en que la trama y el personaje se pueden mantener independientes. En ocasiones hay personajes, dentro de narraciones, que son construcciones abiertas. Por lo tanto, de esta manera el personaje es rehecho por el público gracias a la evidencia declarada o implícita en una construcción original y comunicada por el discurso a través del medio que sea.

Seymour Chatman señala en un estudio sobre la estructura narrativa que hay que apostar por:

una concepción del personaje como un paradigma de rasgos; *rasgo* en el sentido de *cualidad personal relativamente estable o duradera* reconociendo que tanto puede revelarse, es decir, aparecer más pronto o más tarde en el curso de la historia, como puede desaparecer y ser sustituido por otro.

De esta forma, el rasgo sería un elemento que aparecería o desaparecería, sin tener nada que ver con la acción. Mientras que los sucesos, los hechos acontecidos, han de tener una continuidad en la acción. El rasgo podrá imperar a lo largo de toda la obra, e incluso más allá, perviviendo en la memoria colectiva. Es decir superponiéndose al tiempo y el olvido. Convirtiéndose en un símbolo, en algo que se superpone a la obra original.

Por ello no se puede seguir considerando, de forma sistemática, a los personajes como unos elementos, que se utilizan para la acción, a través de sus diálogos o acciones. Así la estructura de la narración y la estructura del discurso discurrirían paralelas, pero independientemente una de la otra.

En suma, llegaríamos al eterno dilema de la dependencia entre tema y trama. Es decir, que resulta más vital la idea, la tesis que queremos defender. Aquellos valores que deseamos propugnar con nuestra creación, o la trama, la historia, el soporte del que nos vamos a valer para plantear nuestras cuestiones.

Este planteamiento no ha de llevar a la pueril conclusión de que los personajes tienen vida, van más allá, se le escapan al autor de las manos. No, sólo manifestar que en ocasiones son entes universales, que se elevan por encima de lenguas, barreras, idiomas, fronteras, ideologías y el tiempo histórico.

Y será ese arquetipo de personaje el que el actor Marlon Brando lleva a cabo en muchos de sus trabajos. Creará unos elementos que se elevan por encima de la estructura dramática, convirtiéndose en mitos, en entes universales y generales.

3. Los personajes de Williams

Lo que podríamos denominar creación “brandoniana”, su concepción global de un ente de ficción que se reproduce en diversas creaciones, viene auspiciada por una serie de trabajos con los personajes de Williams a los que Brando dotó de corporeidad y, hasta, en ocasiones, de alma. Por ello habría que considerar cuáles son las claves de la dramaturgia de Tennessee Williams y cómo el actor consigue fagocitar esos elementos para luego hacerlos aflorar a lo largo de otras de sus creaciones.

Si hay algo que resulta evidente y que hay que dejar patente desde el inicio del análisis de la obra de Tennessee Williams, es que el autor otorga una gran verosimilitud a sus personajes. Trata de ir a la verdad con cada uno de ellos. Con cada uno intenta alcanzar su esencia, sus virtudes y defectos más recónditos. Hay una aproximación a lo veraz, pero no desde el realismo, sino a través de otras formas, alejadas de las convencionales, de los estereotipos teatrales y habituales para muchos personajes. Así, al alejarse de la convención, de lo particular, se acerca a lo global, a lo universal.

Con esa universalización, Williams logra crear el mito. Sus personajes y temas trascienden la realidad concreta y particular de la situación que cada obra representa y se convierten en algo extrapolable a cualquier momento o lugar. Los mitos que Williams incorpora son, por un lado, los clásicos, aquellos que reconocemos dentro de la cultura occidental. Pero lo que realiza el escritor es una catarsis, un cambio importante, ya que no se limita a realizar, a efectuar, una recreación, una mera transformación, como se han hecho en otras ocasiones. El autor sureño va mucho más

allá, ya que retoma los mitos antiguos, y los desplaza de sus contextos originarios, para actualizarlos.

Al llevar a cabo esta labor, no recreativa, sino creativa, los mitos, los elementos escogidos de nuestro ideario colectivo, se cargan de contenidos históricos y se transforman en mensajeros de una concepción del mundo, determinada por el contexto histórico de aquel momento en que se ubican. Evidentemente se puede llevar a cabo esta labor, este rescate de entre los tiempos, para hacer aflorar una figura mítica en un contexto social, político e histórico determinado, gracias a la naturaleza misma del mito, que es evidentemente simbólica. Esa razón de ser simbólica no quiere decir que las figuras míticas sean algo estático, algo inamovible, arquetipos, sino muy al contrario son elementos, que pueden ser transformables. Son una materia que se conserva a lo largo del tiempo y que según cada uno de los creadores la obra resultante final que se haga con ese cuerpo, variará en función de la idea, valores o intencionalidad del autor.

El pensador y filósofo español, José Ortega y Gasset, apuntaba esa calidad y cualidad de la figura mítica:

La perspectiva épica [...] no muere con Grecia. Llega hasta nosotros. No morirá nunca. Cuando las gentes dejan de creer en la realidad cosmogónica e histórica de sus narraciones ha pasado, es cierto, el buen tiempo de la raza helénica. Más descargados los motivos épicos [...] ganan en agilidad y poder plástico.⁵

De esta materia moldeable los autores pueden tomarse licencias a la hora de la reconstrucción de esa figura, pero sin destruir nunca su significado primigenio o caer en la utilización de símbolos, o nombres reminiscentes, que lo único que hacen es desvirtuar la esencia de esa materia plástica. Es decir, el mito, el elemento mítico, ha de estar englobado dentro de la obra, y el escritor le dará la forma que sea, de acuerdo a sus necesidades y circunstancias, así como al contexto que rodea su obra creativa. Pero jamás el mito perderá su esencia.

Tomando como modelo una tradición mítica, como la religión católica, podemos comparar lo que para los miembros de esa manifestación religiosa es la comunión, el pan consagrado, el cuerpo de Cristo. Sea el pan como sea, más grande o pequeño, de la forma que se haga o de la forma en que se parta, siempre tendrá la esencia primigenia, aquélla que le otorga, evidentemente la consagración. Nunca, adopte la forma que adopte, dejará de perder su sustancia, su alma.

Williams desde los inicios de su carrera ha procurado acercarse a la verdad, desnuda, y real, sin tapujos, con lo que sus personajes han sido elementos verdaderos que mostraban los músculos y vísceras de seres humanos, y que tenían que ver, y mucho, con el desarrollo de la acción.

⁵ Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 116.

Para acercarse a la verdad, a lo real, realiza un proceso, que en ocasiones, resulta extraño, ya que parece que se aleja de lo circundante, para alcanzar otro estadio de lo real, que sí que es universal y refleja su tiempo actual y, a la vez, puede superponerse a ese tiempo, como vemos actualmente. Ahí están sus obras dramáticas, que siguen teniendo vigencia y que siguen captando seguidores entre el público teatral. Sus personajes y temas trascienden la realidad concreta y particular de la situación dramática que la obra presenta⁶.

De esta forma se consigue una realidad mayor, ya que el autor sitúa la obra dentro de un espacio real, en tiempo y lugar, pero al llegar a la conclusión de la obra, el conjunto del texto se puede llevar a otro momento y espacio distintos. Es decir, queda por encima del tiempo. Williams escoge gentes de la calle, reales, pero les otorga esa categoría mítica, que los aleja de la vida del día a día, y los hace eternos, universales; en suma, mitos.

Williams se sobrepone al tiempo y a esa concepción efímera, tan latente en la tradición judeocristiana, que ha calado en el espectro de la cultura occidental. Por ello esa necesidad imperiosa de utilizar los mitos, ya que consigue esa finalidad primera, la de alzarse sobre un momento determinado. Williams escoge los mitos de la tradición griega y también de la cristiana, que él ha “introspeccionado” en su interior, dada su procedencia del sur de los Estados Unidos de América del Norte. Ahora bien, escoge seres alejados de lo que sería un ser ejemplar, lo que se considera un ideal. Busca todo lo opuesto al hombre equilibrado, perfecto, el ser ideal, el héroe por antonomasia. Al contrario, escoge depravados, mutilados, homosexuales, atormentados, pero alejados del ser humano normal, lo que, sin embargo, les acerca a los dioses mitológicos. Escoge hombres y mujeres alejados del estereotipo común. Personajes desarraigados que al igual que Blanche Dubois, siempre apelan a la ayuda del azar, de las fuerzas sobrenaturales, que le aportan los desconocidos:

Tennessee Williams utiliza al hombre poco o nada corriente. El autor parece estar de acuerdo con los trágicos griegos en que los personajes de la tragedia deben ser seres en cierta medida extraordinarios.⁷

Quizás la elección de estos personajes obedezca a la vida del autor, que sufrió el alejamiento de la sociedad y su misma automarginación por su opción sexual. Como apunta la autora antes citada:

Los personajes williamsianos son hombres y mujeres que huyen de la sociedad para así no verse rechazados. Seres en continua huida a los que ha dado el nombre genérico de

⁶ Gómez García, A., *Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams*, Salamanca, Universidad de Salamanca. Estudios Filológicos, 1988, p. 20.

⁷ *Ibidem*, p. 23.

fugitive kind. Seres que se saben diferentes y a los que la sociedad, como bien apunta Williams en ningún momento deja de olvidar que lo son...⁸

Obviamente lo que los diferencia en casi todos los casos, es su hipersensibilidad, que los hace seres, entes, extremadamente vulnerables, aunque siempre mantengan una mixtura de fuerza y debilidad, sensibilidad y dureza, pureza y corrupción. Al final siempre será su flanco más vulnerable, su debilidad y fragilidad, la que acabe dominando y eso es lo que hace su triunfo final imposible. Son seres que huyen de la sociedad para no verse rechazados. Hipersensibles y vulnerables en continua huida, que les llevará a su destrucción final. Lo cierto es que crea mitos, pero dentro de la categoría del antihéroe. Williams no es escritor social, no hace crítica, sino que eleva por encima a sus seres imaginarios, quienes pese a su debilidad, son verdaderos héroes. La sociedad corrompe a los humanos. Por ello los personajes de Williams huyen de esa sociedad opresiva y se convierten en héroes de lo marginal. Es decir, también comportan un aspecto de heroicidad al oponerse a un frente, a un elemento, que no es más que una sociedad establecida y que sigue unas normas acorde a las pautas prefijadas por una norma y moral. Algo a lo que se opone ese conjunto de marginados, que rechazan esas cláusulas, y que hacen frente a un enemigo común que no es más que una sociedad que fija y sigue las pautas de su doctrina.

En esa postura común, en ese oponerse a lo establecido, podemos encontrar rasgos idénticos. Podríamos sintetizar algunos aspectos del corpus dramático de Williams:

- Los personajes muestran sus emociones sin tapujos.
- Presenta conflictos sociales comunes, pero que afectan a personajes icónicos.
- Los personajes son duales.
- Intentan encontrar un hueco en el mundo.
- Son seres solitarios, individuales.

4. Brando/Kazan/Actor's

Además de cómo Brando se adaptó a los personajes de Williams y cómo luego recurrió a ese corpus para configurar sus siguientes actuaciones, no cabe duda de que su paso por el *Actor's Studio* y el trabajar con Kazan fueron los dos soportes, los dos puntales, sobre los que elevar su carrera. El director sirvió de nexo entre autor y actor, ya que Kazan gustaba mucho del teatro de Williams. El propio dramaturgo lo ha reconocido en sus memorias:

⁸ *Ibidem*, p. 24.

No creo que nadie con la excepción de Elia Kazan, haya sabido nunca lo infinitamente importante que era para mí, y en consecuencia lo haya tratado (mi trabajo literario) con la consideración necesaria.⁹

Curiosamente Kazan no se atrevió en un primer momento a afrontar la dirección de la película basada en la obra *Un tranvía llamado deseo*. Williams había quedado impactado con el montaje que Kazan había hecho del texto *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller. Por ello decidió que quería que éste se ocupara de llevar a cabo su texto más señero. Sin embargo, el director no estaba decidido, y tuvo que ser su esposa, Molly Dan Tacher Kazan, la que medió y consiguió la aprobación definitiva del director para emprender el proyecto, como el propio Kazan explica en sus memorias. La implicación de Elia Kazan fue total, y contó siempre con los actores del “Método”, cuya interpretación se adecuaba perfectamente a los personajes que Williams necesitaba para sus obras:

Kazan había asignado todos los papeles de la obra a miembros del *Actor's Studio*...la práctica totalidad de los actores que prometían se formaban allí...Y el método se adaptaba tan bien a mi teatro.¹⁰

Hubo una estrecha relación entre autor y director que le sirvió a Brando de acicate para estimular su particular forma de creatividad dramática. El actor reconoció desde el principio el talento de Kazan y, siendo un indomable como lo fue a lo largo de toda su vida, aceptaba las recomendaciones y consejos del director, quien por cierto le facilitó la entrada en el *Actor's*. Así Brando aceptó trabajar en películas tan alejadas de lo que podría considerarse su tipología básica como fue *Viva Zapata*, (*¡Viva Zapata!*, 1952) porque Kazan le convenció de tal forma que se apasionó por su papel hasta el punto de cuidar el más mínimo detalle, como pudo ser el maquillaje. Esa interdependencia entre Kazan y Brando arranca desde sus primeros encuentros:

Durante los primeros contactos entre Brando y Kazan ya se establece entre ellos una magia inusual. Se odian y se aman, el joven discute con el veterano y acaba acatando sus ordenes, como presintiendo que pronto le deberá sus mayores éxitos.¹¹

La conjugación de Kazan y Williams, permitirá a Brando un lucimiento tremendo, que le sitúa desde sus primeros papeles entre los actores destacados del momento. Pero también hay que señalar que Brando, además de contar con el apoyo de sus dos mentores, poseía una fuerza inusual, una capacidad interpretativa que iba

⁹ Williams 1985, *op. cit.* (nota 3), p. 147.

¹⁰ *Ibidem*, p. 232.

¹¹ Gasca 2005, *op. cit.* (nota 1), p. 27.

mucho más allá de lo que podía haber aprendido en el *Actor's Studio*. Marlon Brando portaba un talento propio y especial para revestir a los personajes de una mayor crudeza y vitalidad. Pero esta cualidad era algo interno, visceral, que el actor vomitaba en sus trabajos.

Valga como ejemplo la concepción de su papel para *El último tango en París* (*Last Tango in Paris*, 1972) según lo explica su director Bernardo Bertolucci:

Le dije a Marlon: ¿Ves ese cuadro? Bueno, quiero que recrees ese mismo dolor intenso. Y esa fue prácticamente la única – o, mejor dicho, la principal- instrucción que le di en mi película.¹²

Quizás Brando se sobrepone al trabajo de actor o vive en una permanente actuación. Ha habido ocasiones, como recogen sus biógrafos, en las que afirmó que no era actor “y nunca lo he sido. Soy un ser humano que ocasionalmente actúa”¹³. Incluso ha vinculado el trabajo actoral con desequilibrios psicológicos al considerar que trabajaba por impulsos neuróticos. Durante toda su vida, el actor fue presa de alteraciones mentales, transitorias, pero que le dotaban de determinadas señas de identidad que le convertían en un ser especial, que mezclaba realidad y ficción durante su infancia, como aseguraba su propia madre¹⁴. Incluso llegó a calificarlo de “patán” y a asegurar que no tenía ninguna cualidad para el teatro, dado los desórdenes que padecía.

Es decir, la vida interior de Brando hacía que el actor poseyera unas cualidades innatas, que enriquecerían de sobra su formación en las academias de interpretación actoral. Esa sería la culminación, natural, *per se*, de su educación dramática, de la dirección de Kazan y de los papeles que escribiera Williams. Bertolucci relata cómo en la película en que lo dirigió el actor extraía de sus adentros, de sus vísceras, de sus vivencias privadas y recónditas la fuerza de su personaje:

Empezó a describir todas esas cosas perturbadoras y, en tanto que director, yo era como el público; en otras palabras, no podía decir si estaba mintiendo o diciendo la verdad. Pero para eso está la improvisación: tratar de tocar la verdad y mostrar que, detrás de la máscara del personaje, puede esconderse algo muy cierto.¹⁵

Tal fue su interpretación de hombre atormentado y convulso espiritualmente que Williams¹⁶ la considera de sus mejores trabajos y niega cualquier cualidad por-

¹² Tirard, L., *Lecciones de cine*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2003, p. 67.

¹³ Gasca 2005, *op. cit.* (nota 1), p. 34.

¹⁴ *Ibidem*, p. 27.

¹⁵ Tirard 2003, *op. cit.* (nota 12), p. 69.

¹⁶ Williams 1985, *op. cit.* (nota 3), p. 122.

nográfica al filme y al protagonista, ya que apunta que es una conceptualización que va mucho más allá.

5. Brando y el universo de Williams

Llegados a este punto es evidente que Brando poseía unas peculiaridades innatas que le convertían en un elemento propicio para enriquecer y aportar más elementos a los personajes, al mundo de Williams. Hay en los seres del dramaturgo una forma de afrontar e incluso de enfrentarse a la vida que Brando conocía muy bien, por lo que en ocasiones su forma de interpretación podría ser más una reinterpretación de su vida. De todos es conocida su rebeldía y su alejarse de convencionalismos, su rechazo al reconocimiento oficial y el mantenerse al margen, es decir, cerca de lo marginal. Recordemos la afrenta que realizó a la Academia de Hollywood, cuando denunció la opresión que se sometía a los pueblos indígenas norteamericanos. Así actuaba Brando, más por norma que por rebeldía. El era un ser que era ajeno a esas convenciones y no quiso nunca dejarse engullir por ellas, quizás como una señal de identidad. Igual sucede con los personajes de Williams. Evidentemente porque el dramaturgo también se movía en un mundo marginal, como era la homosexualidad, callada y oculta de aquel entonces, que ya se visualizaba. Williams fue un hombre que vivió su sexualidad de forma natural, es decir mantuvo relaciones y tuvo parejas, pero quizás buscó una aceptación que en aquel momento la sociedad no estaba todavía preparada para llevarla a cabo. Por ello sus personajes buscan un reconocimiento que nunca llega del todo. Son seres al margen, a los que se acepta si no dejan a las claras su modo de vida. En *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar named desire*, 1951) observamos cómo la figura del polaco que interpreta Brando servirá para hacer justicia a la desfavorecida Blanche. La obra, supone un tránsito entre la vida y la muerte. Y, desde luego, Stanley resulta un verdugo para Blanche. La mujer ha cometido muchos errores en su vida y será el hombre el que le haga justicia por los que cometió. Señalan los especialistas en la obra de Williams que Blanche es decadente porque no conjuga el deseo con la realidad, es ajena a ésta. Kowalski es lo opuesto. Es lógico: Stanley conoce mejor el mundo tangible, ya que está inmerso en él, aunque no quiera implicarse en la realidad. Por ello hay una dualidad en el ente de ficción, ya que por un lado vemos a un ser ficticio, pero también podemos apreciar la encarnadura de Brando, pues podríamos afirmar que hay un trasvase de partes de la vida íntima del actor a ese trabajo.

En la otra obra de Williams llevada al cine *Piel de serpiente* (*The Fugitive Kind*, 1959) vuelve a suceder algo parecido, en esa marginalidad de Brando, ya que nos encontramos ante un ser extremo, pero con una doble referencia mítica. Estamos ante una clásica premisa dramática. A fin de cuentas su personaje realiza un descen-

so a los infiernos, como Orfeo, en busca de Eurídice. Junto a esta figura mitológica, nos encontramos otros referentes de ese corpus. Pero todavía si se analiza en profundidad la obra encontramos otro personaje mítico e histórico, Jesús de Nazaret, ya que existe un paralelismo con la pasión de Cristo. A fin de cuentas trata de resucitar, de volver a una nueva vida. La obra teatral original llevada al cine fue un fracaso en los escenarios. Sin embargo se escribe el guión para el cine, y nos encontramos ante una obra fílmica interesante y respetada. Eso sí, en el reparto intervienen los dos actores preferidos de Williams, Ana Magnani y Brando, algo que dota al filme de un gran atractivo. La actriz aceptó sin ninguna cortapisa el papel, estaba encantada de trabajar en ese conjunto. Sin embargo, Brando, como siempre inmerso en contradicciones, aceptó el papel por el sustancioso contrato que firmó con la productora.

Obviamente la personalidad de Brando, aportó muchos aspectos al ideario williamsiano, que retroalimentaron la interpretación del actor en las obras que parten de los libretos del dramaturgo, pero que posteriormente se prolongaron en el tiempo y formaron parte de la composición de los personajes que llevó a cabo a lo largo de su trayectoria.

Marlon impuso un nuevo estilo natural que conseguirá arrastrar al resto de actores hacia unas nuevas formas de expresión, lo que les llevará a conseguir altas cotas y marcará un nuevo tiempo en el espectro cinematográfico.

Brando y Williams, una conjunción que supondrá un revulsivo para la industria cinematográfica, y que posibilitará la creación y consolidación de unos nuevos cánones sobre la construcción del personaje del héroe, en este caso con una porción de malditismo, que en aquel momento fue una renovación y en la actualidad es una manera clásica, que sigue apareciendo en la construcción de personajes que han podido realizar Robert de Niro o Sean Penn.

Bibliografía

- GASCA, L., *Marlon Brando. El hombre salvaje*, Madrid, ABC, 2005.
GÓMEZ GARCÍA, A., *Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams*, Salamanca, Universidad de Salamanca. Estudios Filológicos, 1988.
PERALES, F. (ed.), *El método Brando*, Madrid, T&B, 2009.
TIRARD, L., *Lecciones de cine*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2003.
WILLIAMS, T., *Memorias*, Barcelona, Bruguera, 1985.