

## **SOBRE TENNESSEE WILLIAMS Y LA RENOVACIÓN DEL TEATRO NORTEAMERICANO DEL SIGLO XX<sup>1</sup>**

José MUÑOZ RIVAS  
*Universidad de Extremadura*

### **Resumen**

El estudio aborda la posición incómoda que ocupa la 'aventura teatral' de Tennessee Williams desde sus inicios en los años treinta hasta aproximadamente mitad de los sesenta en la literatura norteamericana del siglo xx. El motivo de esta incomodidad es precisamente su continuo situarse frente a la tradición retórica de la literatura de su país para realizar, a través de los más variados materiales, una profunda renovación del género dramático que deriva a lo largo de estas tres décadas precisamente en lo contrario, es decir, en antirretoricismo, en estilo que apunta a la transparencia neutral. Se insiste en que la habilidad en el manejo de la biografía personal y especialmente de la mitología por parte de Williams, representan la principal característica *innovadora y sorpresiva* que ofrece su obra.

*Palabras clave:* Teatro, cine contemporáneo, Tennessee Williams, antirretoricismo, mitología, renovación teatral.

### **Abstract**

The study tackles the uncomfortable position of Tennessee Williams' 'theatrical adventure' from its beginnings in the 1930's until approximately the mid 1960's in 20<sup>th</sup>-century American literature. The reason for this uncomfortableness is precisely his continuous positioning against his country's rhetorical tradition in literature in order to carry out, through various materials, a deep renewal of the dramatic genre which, through these three decades, becomes precisely the opposite, that is to say, antirhetorical, a style that points towards neutral transparency. There is an emphasis on Williams' ability to use personal biography and mythology in particular as the main innovative and surprising characteristics of his works.

*Keywords:* Theatre, contemporary cinema, Tennessee Williams, antirhetoricism, mythology, theatre renewal.

<sup>1</sup> Agradezco al Departamento de Historia de la Universidad de Extremadura la oportunidad de contribuir con un trabajo al homenaje que *Norba. Revista de Historia* le ofrece al prof. Fernando Serrano Mangas recientemente (y muy prematuramente) desaparecido. Aprovecho para decir que me honra haber sido amigo suyo. Y que en el recuerdo a menudo lo relaciono con la bondad, la mucha inquietud intelectual y la inteligencia, así como al profundo amor por su tierra extremeña.

1. La popularidad como escritor de Tennessee Williams durante décadas se ha mantenido intacta a pesar de su brusca muerte en 1983. Si bien su carrera como dramaturgo permanecía bastante apagada en los años ochenta por los motivos que el mismo autor comenta en sus memorias, sus obras más conocidas no han dejado de ser en nuestros días referentes artísticos de primera fila a través del medio cinematográfico en el que también Williams fue maestro de arte. Aunque como suele ocurrir con los autores contemporáneos, el norteamericano es más desconocido como “escritor” a secas, escritor de libros en sentido tradicional, quedando el estudio de su producción literaria y especialmente la dramática relegado a ambientes estrictamente académicos que desde hace aproximadamente una década creo que están consiguiendo situar su obra en el lugar que realmente se merece dentro del panorama literario internacional.

El que en este año del centenario de su nacimiento se estén celebrando congresos en todo el mundo en el que intervienen profesionales de los más variados ámbitos en los que se estudia su obra creo que es un signo claro y contundente de que sus textos han superado las barreras del tiempo y se encaminan hacia el reconocimiento que se les ofrece a los clásicos. Y esto a pesar de que su actividad de escritor estuviese al servicio de la maquinaria económica de Hollywood desde prácticamente el inicio de su carrera en los años cincuenta. Condicionando su figura de autor, digamos su imagen de escritor para el gran público, con obras como *La rosa tatuada* de 1951, adaptada al cine y dirigida por Daniel Mann en 1955. O uno de sus mejores éxitos, *27 Wagons Full of cotton*, de 1946 que Williams modificó y preparó para el cine en 1951 para que Elia Kazan la dirigiera en la espléndida adaptación cinematográfica titulada *Baby Doll* en 1956.

Ya desde aquí me interesaría resaltar el hecho de que la producción artística de Williams en todas sus facetas y especialmente en lo que se refiere a la dramática, se sitúe justo en el período de la segunda guerra y posguerra mundial, y que su generación pueda firmemente caracterizarse por haber progresivamente funcionado como motor en EE.UU. de una serie de cambios radicalmente importantes con respecto a la literatura que heredaron y les fue contemporánea. Estos cambios, o experimentaciones se enlazan con el replanteamiento también en la literatura norteamericana de técnicas escénicas innovadoras que aparecen en Europa, frente a las que Williams particularmente se va a mostrar receptivo desde los inicios de su producción dramática, y en un sentido más amplio, en el cambio radical del panorama intelectual internacional durante la “guerra fría” a partir de los años cincuenta cuando el teatro de Williams empieza como vengo afirmando su firma andadura en distintos ámbitos, el teatro de Broadway y el cine.

Si de un lado la compleja cultura europea de entre guerras tiene un espacio más que digno en la producción literaria de la generación de Williams, pudiendo establecerse una conexión clara entre ambas, de otro lado su generación también digirió la experimentación de la gran literatura norteamericana que ha influido profundamente el panorama literario internacional. Me refiero a escritores como Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos, Francis Scott Fitzgerald por citar ahora solo a cuatro de los más conocidos, claramente modelos de la llamada “generación perdida” que inicia su andadura en los primeros años del siglo XX, de cualquier modo en el período de entre guerras.

Creo por lo demás que se produce en Williams y otros autores de su generación un fenómeno paralelo de asimilación de la literatura europea que les fue contemporánea y que este contrasta bastante con la posición frente a esta cultura literaria europea de sus “fuentes” norteamericanas de alto prestigio (Faulkner, Hemingway) en la acepción que al término le ofrecía, diferenciándolo del de “influencias” Claudio Guillén (1957). Y que al mismo tiempo como vengo defendiendo esta generación haya recurrido con gran honestidad intelectual a la experimentación del viejo continente, ofreciendo un panorama muy rico de apertura literaria

hacia posiciones estéticas novedosas que no colisionaron absolutamente con las norteamericanas, de cuyo calado en la literatura universal es imposible dudar.

Desde esta perspectiva, y acercándonos ya a las fuentes literarias directas de Williams, habría que entender por ejemplo la revisión del realismo decimonónico que realiza Williams tomando en un primer momento casi exclusivamente el drama *naturalista* de Antón Chéjov como modelo. Este como es sabido lo cultivaron autores tan dispares y pertenecientes a mundos culturales tan distintos como Luigi Pirandello, y más cerca de la posición vital de Williams, de Jean Paul Sartre<sup>2</sup>, Albert Camus, y el admirado dramaturgo alemán Bertolt Brecht durante la primera mitad del siglo XX, que quizá sea el referente europeo de su teatro más claro, admirado por el polemismo escénico que Williams encuentra en el dramaturgo alemán.

La literatura naturalista en su contexto dramático ruso va a ser un movimiento literario, desde la generalidad desde la que debo moverme por motivos de espacio, que sacudió por así decirlo fuertemente a las “instituciones literarias” siguiendo la terminología del teórico italiano Luciano Anceschi (1989), vigentes a ambos lados del atlántico, provocando y desde luego que también favoreciendo una profunda renovación a través de una fuerte experimentación sobre la literatura de algún modo estancada, anquilosada a nivel de expresión y contenidos en lo que Williams llamará abstractamente “literatura social” (Espejo Romero, 2002), refiriéndose de algún modo a la literatura dramática institucionalizada en EE.UU. Tratándose esta de una experimentación que va a marcar el final de un período y el inicio de otro claramente más acorde con los cambios que se producían en el mundo después de la segunda guerra mundial.

2. De estos cambios importantes de *situación* de las poéticas activas a nivel internacional durante este período al que aludo, y especialmente por lo que se refiere a la narrativa y teatro, la obra de Williams y en buena medida también la de Arthur Miller es un claro y a menudo controvertido testimonio, presente en los escenarios de su país, y posteriormente del resto del mundo, durante cuatro décadas (*Battle of Angels*, 1940, *A House Not Meant to Stand*, 1981). Unas obras por lo demás y como decía más arriba, de las más mediáticas, ya que de ellas tenemos testimonio a través del cine y de la televisión que ha inmortalizado muchos de sus personajes a menudo interpretados por actores muy famosos. Y evidentemente, de gran material documental, que forma parte de nuestras vidas a partir de la infancia, al ser la maquinaria de Hollywood implacable en este sentido.

Adentrándonos ya en la poética williamsiana decir que aunque el mismo dramaturgo estadounidense sitúa el inicio de su actividad teatral de carácter casi profesional en 1934, el inicio de la actividad profesional plena va a ser *The Glass Menagerie* (1945) la obra teatral que funciona como punto de partida de su producción dramática, que se mantiene constante durante la década de los cincuenta, bastante activa en los sesenta, y con grandes altibajos en los años setenta hasta la muerte del autor en 1983. Aunque en la década de los ochenta, en 1987, el actor Paul Newman la dirigió como un homenaje póstumo al maestro desaparecido recientemente.

De todo ello nos informa cuidadosamente Williams en sus *Memorias* (Williams, 2008 [1972]) que tienen la ventaja de aportar innumerables datos sobre las relaciones entre su producción dramática y la acogida por parte del público de distintas generaciones y “gustos” cuando su éxito según afirma el autor retóricamente ya ha llegado a su final. Así como de

<sup>2</sup> No es marginal el interés por parte de Williams por la filosofía existencialista y, muy especialmente, por el teatro de Jean Paul Sartre (en concreto la obra *A puerta cerrada*). De ello y de su relación con otros intelectuales franceses (Cocteau, Bésé Bérard, Jean Marais) el autor nos habla en sus *Memorias* (Williams, 2008 [1972]: 230).

indicar al estudioso de sus textos la evolución de su concepción de la literatura, de sus lecturas, desde la *Ilíada* de Homero hasta *Amarcord* de Federico Fellini, poniendo claramente de manifiesto el recorrido intelectual y humano que ha sustentado obras de la importancia de *La noche de la iguana*, y *La gata en el tejado de zinc*.

Me parece indiscutible que tanto Miller como Williams representen el mayor compromiso de esta generación norteamericana por el digamos fuerte “interés experimental” del que he comentado. O en otras palabras, por la literatura con mayúsculas, como por ejemplo el teatro “Off-Broadway”, si bien desde posiciones muy distintas pero nunca antagónicas. Un fuerte interés experimental, entonces, al que la crítica norteamericana reciente ha puesto etiquetas ligeramente distintas, o algo confusas, así el “teatro pasional” de Williams, y el “teatro social” de Miller, tan característico de un modo de entender la literatura en general y el teatro en particular, por polémico que fuera, hasta el final de sus vidas.

Con todo, y como intentaré brevemente mostrar, me parece irrefutable el que sea la posición frente al discutido, debatido, y a menudo fantaseado “realismo” lo que defina a los artistas de esta generación a la que me refiero a ambos lados del atlántico<sup>3</sup>, y que la posición de Williams a menudo se presente como *ecléctica*, es decir, muy tendente a rechazar los “ismos” a lo largo de su producción dramática de manera no del todo radical, sino más bien gradual. Lo que inyecta a su producción literaria, dramática, una buena dosis de excentricidad, a menudo difícil de sistematizar críticamente, y fácilmente detectable, e inconfundible.

Resulta realmente curioso que un libro publicado, y cito textualmente, “por razones mercenarias”, “el primer trabajo literario que acometo a cambio de un beneficio material”, como afirma su autor en el prefacio de sus *Memorias* (1972), venga a resultar de tanta importancia a la hora de efectuar una valoración de la experiencia dramática de Williams, y sobre todo, de su poética. O bien, de su continuo experimentar sobre una base dramática digamos “convencional” que él mismo explica con más o menos claridad, como veremos en seguida, a la que se sobrepone todo un entramado repleto de “innovaciones” como las viene a llamar, recogidas tanto de la literatura anterior, sustancialmente europea, como del teatro norteamericano contemporáneo.

De este habría que resaltar enseguida la figura del admirado Eugene O’Neill, del que admira Williams más de lo que cuenta que admira, admitiendo su tendencia al “patetismo” en el drama, el “ser patéticamente elocuente”, que viene a camuflar la lección expresionista alemana, así como sus influencias del cine mudo también de origen alemán, que tanta repercusión han tenido para el teatro de Luigi Pirandello por ejemplo, uno de los autores de mayor repercusión en el panorama dramático internacional de los años veinte y treinta del siglo anterior.

Sus narradores preferidos no nos pueden sorprender en absoluto. Comenta, entre anécdotas y recuerdos, lo muy presente que tiene la narrativa sureña, el filón sureño, profundo, y tan absolutamente familiar a Williams: Sherwood Anderson, Williams Faulkner. Y por supuesto, nos habla de la estupenda literatura norteamericana triunfante en las librerías y también en Hollywood: Francis Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, así como de su relación personal con la mayoría de los autores que cita, en su mayor parte desde la admiración y reconocimiento de grandes maestros.

Con todo, se echa a faltar una edición completa de los diarios que Williams llevó a cabo durante su etapa de formación, como él mismo nos informa en los primeros capítulos de las *Memorias*, que sin duda serían de ayuda inestimable para la elaboración de las fuentes más directas y muy particularmente de la influencia en el conjunto de su obra de la poesía de

<sup>3</sup> Cfr. “Myth and Reality in Theatre” (Sartre, 1976 [1966]) y muy especialmente “Tennessee Williams: a Candid Conversation with the Brilliant, Anguished Playwright” (Jennings, 1973: 80).

Hart Crane, considerando que sus inicios literarios son los de un poeta, y que el lirismo es una de las características más definitorias de su arte a lo largo de toda su producción. De hecho, en poesía, domina la potente imagen de Crane, que viene a presentarse para Williams [1972] como uno de los pocos autores a los que nunca abandonó, por razones que nos explica él mismo con palabras muy sentidas al final de sus *Memorias* y que reproduzco por su importante interés documental:

*Un poeta como el joven Rimbaud es el único escritor, de los que ahora me acuden a la memoria, que logró escapar de las palabras para penetrar en las sensaciones del ser, a través de una juventud sacudida por la rebeldía, a la que daban elocuencia las noches de absentia. Y también, a buen seguro, Hart Crane. Esos dos poetas tocaron un fuego que los consumió vivos. Y quizá solo por medio de una autoinmolación de ese género podamos, los que vivimos, ofrecerles a ustedes toda la verdad sobre nosotros mismos dentro de los límites razonables de un libro (Williams, 2008 [1972]: 386).*

Pese al carácter ficcional inherente al género autobiográfico, diarístico, y memorialístico magistralmente estudiado por Roland Barthes entre otros grandes críticos (1983 [1967]), considero muy a tener en cuenta las escasas alusiones que Williams realiza en sus *Memorias* sobre su “taller” de escritor. Creo en este sentido que es de fundamental importancia el empeño en aclarar la inserción de su teatro en el canon aristotélico tradicional. Y sobre todo en lo referido a la *verosimilitud*, y muy posiblemente a otros aspectos desde luego que discutibles de la *Poética* de Aristóteles, que se propone como modélica, o al menos, como única alternativa para la tragedia que él cultiva. De hecho, uno de los elementos discutibles y que nos conducirían al contemporáneo y paralelo teatro de Bertolt Bercht es sin duda la *katharsis*, que en su obra viene a menudo anulada para “dejar la cabeza fría” y favorecer así el análisis crítico de los problemas del mundo que a él le interesaban.

Las alusiones que hace Williams al respecto son dos, y están referidas a dos obras importantes suyas: *Camino Real*, estrenada con problemas de crítica en Nueva York, en 1953 y *La gata sobre el tejado* en su montaje de 1954. Póngase atención a que el autor utiliza en su texto el término “realismo” con un sentido peyorativo, como de algo superado por su poética, mientras que usa en cambio el concepto de “verosimilitud” apenas dos páginas después en sus *Memorias* con una connotación absolutamente positiva. Por lo que habría que considerar que aquí “realismo” indica “realismo social”, que era el que el público buscaba en el teatro. En este sentido, y a propósito de su compleja obra *Camino Real*, leemos:

*Camino Real se estrenó en Nueva York en 1953. Yo estaba en un palco, con mi madre y Dakin, y recuerdo haber pensado que, aunque tenía defectos, la obra estaba por encima de ellos [...] A la función siguió la fiesta de estreno, y empezaron a recibirse las críticas neoyorquinas. Se mostraron despiadadas para con aquella pieza llamada a liberar a gran parte del teatro contemporáneo americano del realismo que lo cohibía (Williams, 2008 [1972]: 256).*

En cambio, y en una visión retrospectiva, sobre el montaje de *La gata sobre el tejado de zinc caliente* [1954]), mucho más aplaudida en los escenarios estadounidenses y posteriormente a través de su adaptación cinematográfica de enorme éxito leemos este otro texto, donde su concepto de “realismo” se asocia al de “verosimilitud”, que junto al respeto de la unidad de tiempo y espacio, la convierten en una obra consistente argumentalmente y triunfadora para el público y especialmente para la crítica:

*De mis piezas, es la más próxima de ser a un tiempo una obra de arte y una muestra de oficio. En mi opinión, no solo está muy bien montada, sino que todos sus personajes resultan divertidos, verosímiles y conmovedores. Y también responde al honorable canon aristotélico*

*según el cual una tragedia debe ofrecer unidad de tiempo y espacio y, con eso, consistencia argumental [...] El decorado de La gata no cambia en ningún momento, y el tiempo de su desarrollo es exactamente el de la acción: cronológicamente, un acto sucede de forma inmediata al anterior, cosa que no se ha logrado, que yo sepa, en ninguna otra pieza del moderno teatro americano (Williams 2008 [1973]: 259).*

3. Dejando a un lado la alusión a la poética aristotélica, y especialmente a la relación que el autor establece entre verosímil y divertido-conmovedor, creo que importa más señalar y ahondar lo que Williams llama el “nivel de expresión” alcanzado como logro como escritor. Lo que nos llevaría por múltiples derroteros y nos desviaría sin duda de nuestro objetivo, ya que parece que Williams se sienta cómodo situando a sus a menudo siempre pintorescos, grotescos, extraviados, necesitados o simplemente autobiográficos<sup>4</sup> personajes, en una estructura convencional “realista” de coherencia psicológica, y por qué no sociológica, que ansían siempre lo que su autor quiere dentro de unos límites muy amplios de libertad.

Es decir, ir siempre más allá de lo que se percibe a simple vista, acercarse lo más posible a “la verdad”, aunque a menudo el camino a la verdad esté en su obra dramática profundamente salpicado de una sensación de “onirismo patético” y una profunda atemporalidad (así *Baby Doll*, *La Rosa tatuada*, *Verano y humo*, etc.) que contiene el enormemente construido “teatro del exceso” williamsiano, por citar una de las muchas etiquetas que como se sabe son tan gratas a los historiadores de la literatura, pero que me parece que define bastante bien buena parte de los títulos que estoy citando.

Un acercamiento lleno de sutilidad a “la verdad”, entonces, a través de una estructura dramática “convencional” que entraña un deseo implacable durante décadas a partir de *El zoo de cristal* (1945), de experimentación de las más variadas técnicas dramáticas que se apartan radicalmente, rabiosamente habría que decir, de las técnicas más convencionales que Williams consideraba incapaces de realizar o conformar, en todo su esplendor, el efecto dramático deseado. Y que convierten cualquier obra de Williams en una pieza desgarradoramente viva y llena de impulsos que la hacen única, inconfundiblemente rebelde.

Como comentaba más arriba, y el mismo Williams afirma, es Antón Chéjov, el maestro del naturalismo ruso y fiel seguidor de la literatura francesa y especialmente de Maupassant, maestro de la forma concisa (relato) y también del teatro “antiteatral”, es decir, de un teatro caracterizado por una atmósfera repleta de “insinuaciones”, y a menudo casi sin trama visible, uno de sus primeros *amores* literarios del norteamericano, siguiendo su terminología. Estas son las palabras que le dedica en las *Memorias*, que creo hablan por sí solas de la importancia del autor ruso para el planteamiento de su teatro:

*Aquel verano [1934] me enamoré de la obra de Antón Chéjov o cuando menos de sus numerosos relatos cortos. Ellos me iniciaron en un estilo de sensibilidad literaria con el que me sentía muy identificado en aquella época. Hoy considero que Chéjov se contiene en exceso. Aun así sigo enamorado de la delicada poesía de su narrativa, y La gaviota continúa pareciéndome la más grande obra de teatro moderna, con la posible excepción de Madre coraje, de Brecht [...] Se ha dicho a menudo que mi mayor influencia literaria proviene de D. H. Lawrence. Pues bien, Lawrence tuvo sin duda un gran influjo empático en mi formación de escritor, pero como influencia le supera Chéjov, suponiendo que en mi obra haya existido influencia de carácter específico, de lo cual no estoy seguro todavía y probablemente nunca lo estaré (Williams, 2008 [1972]: 72).*

<sup>4</sup> No se pierda de vista que el autobiografismo es una de las mayores constantes en su obra desde la primera pieza dramática citada, *The glass Managerie*, que es una biografía dramatizada de su adolescencia y primera juventud.

La cita aclara bastante bien el carácter de “influencia” y no de “fuente” que sobre todo la obra de Chéjov representa para el norteamericano en el sentido que Claudio Guillén le da al término (1957), permaneciendo así Lawrence como también explica Williams en el estadio de “influencia”, pero estableciendo lo que Cesare Segre denominó relación interdiscursiva (Segre, 1982) muy clara, la problemática familiar común y concretamente la relación posesiva madre-hijo tan recurrente en todo el teatro williamsiano desde sus orígenes. Dos matizaciones importantes porque sitúan el teatro naturalista en primera línea a la hora de ahondarnos por el laberinto de los dramas de Williams que planteaban una ruptura radical con el teatro “social” (en terminología de nuestro dramaturgo) como he afirmado y proponían un teatro mucho más intelectualizado y abierto al hecho trágico en estado puro.

La alusión a la modernidad que Williams encuentra en *Madre coraje* de Brecht creo que nos podría introducir perfectamente en su poética, y especialmente en la acción sin contención a la que acostumbraba Williams a sus personajes que presenta salvando las distancias un fuerte paralelo con la obra de Brecht. En este sentido, sobre el “teatro verdadero” de Brecht en *Madre coraje* ha escrito un crítico de la importancia de Roland Barthes algo que creo de interés para nuestros propósitos y que sintetiza la reflexión de Williams en este sentido:

*Brecht rechaza en consecuencia: el romanticismo, el énfasis, el verismo, la truculencia, la farsa, el esteticismo, la ópera, todos los estilos de envasamiento o de participación capaces de impulsar al espectador a identificarse completamente con Madre Coraje, a perderse en ella, a dejarse arrastrar a su ceguera o a su futilidad* (Barthes 1983 [1967]: 59).

La conexión entre relato corto y teatro o drama que Williams admira en Chéjov, la conciencia y la aceptación de los límites de un género aparentemente modesto, y sobre todo, el establecimiento de un arte sin “pretensiones de sabiduría”, sobrio estilísticamente, y abierto a todo tipo de pasiones o coronado por el patetismo, creo que entran perfectamente a formar parte del universo dramático de Williams a lo largo de toda su producción literaria. Y no me cabe la menor duda de que está profundamente caracterizada por un genial equilibrio entre los elementos dramáticos a menudo desgarradamente trágicos y una genial buena dosis de “armonía retórica”, es decir, de medios escriturales casi siempre tendente, por lo demás, a la sencillez expresiva, que pese a todo es la principal característica estilística de su prosa.

Es fundamental para entender el teatro de Williams la importancia que él siempre dio a los efectos visuales y sonoros en relación con el diálogo. Lo que al autor le interesa y mucho es precisamente hacer visibles en escena sentimientos y *clímax* emocionales que las palabras por sí solas no lograrían expresar en toda su complejidad. Así, y como han analizado los numerosos críticos de su teatro, la trama que se va desarrollando en esta escena cada vez más cargada de emociones crece progresivamente en intensidad a menudo trágica que retrasa su desenlace, armoniosamente amortiguado dentro de las expectativas que el espectador o lector tiene, que son desde luego que trágicas, de desenlace trágico. En otros términos, del final de una atmósfera estrepitosamente irrespirable que deberá resolverse trágicamente.

En este sentido, no creo que se trate precisamente de una coincidencia que el relato de Chéjov *En el camino real* fuera uno de los pocos que al autor ruso se le impidiera escenificar. El título tenía toda una historia autónoma, ya que es también retomado por otro dramaturgo francés de la generación de Williams, André Malraux, *El camino real*, 1930 (*La voie royale*) del que las *Memorias* nos informan a propósito de un encuentro bastante bufonesco en la Casa Blanca (Williams, 2008 [1972]: 211-12). Quiero decir con esto que para expresar su mundo, que no nos engañemos, rebosa complejidad desde cualquier perspectiva desde donde se mire, Williams se sirve de todo tipo de técnicas dramáticas y literarias que considera adecuadas en un determinado momento, haciendo que aparezcan en las tragedias ecos expresionistas, im-

presionistas, simbolistas, que con los años se van a ir exasperando y aislando evidentemente su teatro del resto de producción más accesible y representable.

Con estos modela sus materiales escriturales, los abundantes elementos biográficos, la mitología clásica, y sobre todo cristiana, la temática sureña, el mito del Viejo Sur, a veces incluso activados ensordecedoramente a la vez, como han mostrado sus críticos y especialmente en ámbito hispano Ascensión Gómez García (1988). Temas eminentemente trágicos, para producir el efecto ficcional deseado, es decir, la producción en el escenario de infinidad de sentimientos y emociones inequívocamente “profundos”, y por tanto, siempre inconfundiblemente williamsianos, desgarradores dentro de su pulcritud y de su humanidad profunda.

Interesa destacar en este sentido el que también en el caso de Williams sus relatos cortos funcionen de auténtico “depósito” de materiales para elaborar o reelaborar las tramas de las piezas teatrales, y con el tiempo los guiones cinematográficos, según las obras en cuestión funcionaran o no en los distintos espectáculos casi siempre en relación a su acogida por parte del público. Las reelaboraciones a veces abarcaban también distintas piezas teatrales que se unían entre sí, o con algún relato de bastantes años atrás. Como ocurre por ejemplo con la novelita *La primavera romana de la señora Stone* de 1950 (Williams, 2006), que terminó siendo pronto un exitoso guión cinematográfico para una película de éxito *made in Hollywood*, como el resto de las otras que he ido citando.

Creo que es posible hablar en el caso de Williams de una tendencia a la funcionalización de todo tipo de materiales y géneros. A una primera fase en la que predomina casi exclusivamente la poesía le sucede otra básicamente de narrador, que con los años van asentando en los cimientos de su producción dramática que le ha dado la fama universal a partir de los años cincuenta. Haciendo de su arte una de las cimas del teatro de la segunda mitad del siglo XX justamente por haber dominado todos los recursos del espectáculo dramático y haber ofrecido una profunda intensidad poética.

En este sentido, me parece que la definición de su obra que he comentado más arriba de “teatro del exceso” se podría perfectamente matizar en “teatro del dominio del exceso”, ya que Williams propone una acción donde el actor debe consumirse a través de la trama sin concesiones pero como afirmaba siempre en armonía con su humanidad desgarrada a menudo expresada de manera intensamente poética. Y esto con un despliegue de medios retóricos realmente muy limitado, que contrasta fuertemente con el que el público encontraba en otras obras de teatro de autores contemporáneos en EE.UU. O visto desde otra perspectiva, un ensamblaje retórico enormemente escaso, que contrasta con la a menudo profunda gravedad del tema que mueve la acción en las obras del norteamericano, de la que el espectador o lector va siendo partícipe solo gradualmente como he afirmado.

4. Comentaba Susan Sontag a mitad de los años sesenta la distancia que ella veía entre el modo de hacer ficción típico del escritor anglosajón, muy poco dado, o acostumbrado al que relatar signifique palpablemente emplear la propia inteligencia, y el modo europeo de plantear la ficción como un acto de inteligencia, enmarcada en una forma de escribir a menudo reservada, básicamente neutral, afirmando en este sentido:

*Los escritores norteamericanos prefieren en su mayoría que los hechos se declaren, se interpreten a sí mismos. De haber una voz narradora, será seguramente inmaculadamente estúpida; o extrañamente hábil y ruidosa. Así pues, la mayor parte de la producción literaria norteamericana es burdamente retórica (es decir, hay una inflación de medios sin relación con los fines), en contraste con el modo clásico de escribir europeo, que consigue sus efectos mediante un estilo antirretórico –un estilo que se disimula, que apunta en último término a la transparencia neutral (Sontag, 1984 [1966]: 57).*

Yo estoy convencido de que el autor de *Verano y humo*, de *Un tranvía llamado deseo*, o de la inolvidable y más madura *La noche de la iguana* (Williams 2007 [1964]), y de tantas otras piezas que permanecen en nuestra memoria desde la infancia se sitúa justo en el medio de estas dos posiciones a la búsqueda precisamente de la “armonía” de medios retórico-ficcionales y fines dramáticos, por lo demás tan fácilmente reconocibles por el público. Una herencia del aludido naturalismo en literatura que en su obra, como por lo demás en el mismo Chéjov, se confunde con frecuencia con el impresionismo del que el mismo Williams es consciente cuando nos habla del modo de describir sus personajes a través de “situaciones”.

Es posible que la afirmación de Sontag según la cual los escritores norteamericanos prefieren en su mayoría que los hechos se declaren, se interpreten a sí mismos y que la mayor parte de la producción literaria norteamericana es burdamente retórica al haber una inflación de medios sin relación con los fines puede estar amplificando la situación real y efectiva. Pero en la generalidad desde la que habla la crítico deconstruccionista en el contexto de una reseña sobre la obra de Cesare Pavese creo que acierta plenamente al insistir en que el escritor europeo consigue sus efectos mediante un estilo antirretórico, un estilo que se disimula, que apunta en último extremo a la transparencia neutral.

En conclusión, estoy convencido de que esta “armonía” que defiende para sus piezas dramáticas, más tendente a la sencillez que al relleno, viene a amplificar con creces el efecto dramático deseado. Es decir, las situaciones límite hasta el delirio que viven cada uno de sus personajes, ya que si de algo están seguros, como también Williams, es de que “después de todo, la nobleza en la vida la da la valentía de sobreponerse con dignidad a las pruebas terribles”, una áspera sentencia sin lugar a dudas con la que el dramaturgo norteamericano concluía sus memorias y que podría estar sacada de cualquiera de sus obras.

## BIBLIOGRAFÍA

ANCESCHI, L.

(1989): *Cinque lezioni sulle istituzioni letterarie*, Milano, Guerrini e Associati.

BARTHES, R.

(1983): *Ensayos críticos*, traducción de C. Pujol, Barcelona, Seix Barral.

CLERICUZIO, A.

(2000): “Un luogo che si chiama desiderio: interni teatrali”, en Ed Graczyk, David Rabe e Sam Shepard, *Ácoma*, n.º 20, VII, pp. 39-49.

CHIARIGIONE, G.

(2011): “L’opera di Tatiana Oavlova al crocevia delle trasformazioni teatrali italiane del primo Novecento”, en *Il cuaderno di nessuno*, IV, pp. 48-74.

ESPEJO ROMERO, R.

(2002): “*Death of a Salesman*, de Arthur Miller, en España durante los años 50”, en *Atlantis*, vol. XXIV, 2, pp. 85-107.

GÓMEZ GARCÍA, A.

(1988): *Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams*, Salamanca, Universidad.

GUILLÉN, C.

(1957): “La literatura como sistema (Sobre fuentes, influencias y valores literarios”, en *Filología romanza*, IV, pp. 1-29.

JENNINGS, R.

(1973): “Tennessee Williams: a Candid Conversation with the Brilliant, Anguished Playwright”, en *Playboy*, 20 de abril, p. 80.

RODRÍGUEZ CELADA, A.

(1988): *Tennessee Williams. Textos sobre teatro norteamericano* (III) (texto bilingüe), León, Universidad.

SARTRE, J. P.

(1976): “Myth and Reality in Theatre”, en *Sartre on Theatre*, ed. de M. Contat and M. Rybalka, London, Quartet Books.

SEGRE, C.

(1984): “Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia” [1982], en *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, pp. 103-118.

SONTAG, S.

(1984): “El artista como sufridor ejemplar” [1966], en *Contra la interpretación y otros ensayos*, trad. de H. Vázquez Rial, Barcelona, Seix Barral.

WILLIAMS, T.

(2006): *La primavera romana de la señora Stone* [1950], trad. de A. Becciu, Barcelona, Bruguera.

(2007): *La noche de la iguana* [1964], trad. de M. Barberá, Barcelona, Bruguera.

(2008): *Memorias* [1972], trad. de A. Samons García, Barcelona, Bruguera.