

EL HORROR PSICOLÓGICO EN TENNESSEE WILLIAMS: EL TORMENTO DE SUS PERSONAJES EN EL CINE

VALERIANO DURÁN MANSO

UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)

Investigador del Grupo de Investigación en Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales (ADMIRA). Plan Andaluz de Investigación (PAI): SEJ-496

valerioduran@gmail.com

Resumen: El dramaturgo norteamericano Tennessee Williams planteó en su producción literaria una serie de situaciones muy intensas que no eran más que un reflejo de su compleja personalidad. El tormento sexual, el caos vital o el temor a la realidad se convirtieron en sus señas de identidad y causaron un gran impacto al aparecer en sus adaptaciones cinematográficas. Este trabajo reflexiona sobre la forma en la que el horror que constituían los problemas psicológicos de los personajes del autor se representó en el cine, en un momento en el que la censura impedía que se hablara claramente de los mismos.

Palabras clave: horror, psicología, Tennessee Williams, personajes, adaptación cinematográfica, censura.

Abstract: The American playwright Tennessee Williams raised a number of very intense situations that were nothing more than a reflection of his complex personality in his literary production. Sexual torment, the vital chaos, or the fear of reality became its hallmarks, and caused a great impact to appear in their film adaptations. This work reflects on the way in which the horror that constituted psychological problems of the characters of the author represented in cinema, at a time in which censorship prevented you to speak clearly of them.

Keywords: horror, psychology, Tennessee Williams, characters, film adaptation, censorship.

1. INTRODUCCIÓN

Tennessee Williams (1911-1983) estuvo marcado por una situación personal compleja que lo llevó a plantear diversos problemas de carácter psicológico en su obra dramática, novelística y ensayística. Sus personajes encarnaron el horror que les producía la soledad, la no aceptación sexual, la frustración personal o la imposibilidad de huida, entre otros muchos aspectos; y aunque estos se podían expresar de forma clara en la escena –sobre todo en Broadway–, en el cine tuvieron que enfrentarse a los recortes del sistema de censura imperante en Hollywood, el Código Hays, y a las presiones morales de organizaciones ultra-

conservadoras como la Legión Católica de la Decencia. Por este motivo, productores, cineastas y guionistas se vieron obligados a maquillar, y también a eliminar, algunos de los temas que el autor planteaba para que las adaptaciones pudieran estrenarse en la gran pantalla. Uno de los principales objetivos de los estudios era evitar dañar la sensibilidad de los espectadores –ya que los organismos censores consideraban que los textos de Williams ahondaban en la perversión sexual y, en consecuencia, esto impedía que todo tipo de público pudiera visionar las películas–, pero, a la vez, tenían un gran interés por adaptar las controvertidas obras del dramaturgo.

El horror psicológico de los protagonistas de las mismas se mantuvo a través de una serie de metáforas que hicieron posible que los espectadores pudieran percibirlo y, sobre todo, que los filmes se pudieran estrenar. Esta es la razón por la que en el cine, la violación de Blanche DuBois en *A Streetcar Named Desire* se representó a través de un espejo roto que mostraba su rostro fragmentado; el alcoholismo y una muleta se convirtieron en los emblemas de Brick Pollit en *Cat on a Hot Tin Roof* para representar la imposibilidad de tener relaciones íntimas con su esposa y, también, su verdadera condición sexual; el canibalismo fue el castigo social que pagó el personaje principal de *Suddenly, Last Summer*, Sebastian Venable, por la incompreensión que suscitó su condición homosexual; o la castración de Chance Wayne en *Sweet Bird of Youth* fue sustituida por la desfiguración de su rostro tras abandonar a su novia en el pasado, y sin saber que estaba embarazada. Estas situaciones nunca se habían tratado antes en Hollywood, y sirvieron para que a través de la gran pantalla el público de los años cincuenta y sesenta empezara a familiarizarse con la presencia de las situaciones cotidianas, de la realidad social y, cómo no, del horror que a veces va unido a la vida; en definitiva, para que pudiera sentirse identificado con los personajes que protagonizaban las películas, al padecer estos sus mismos problemas, temores e inquietudes.

Con estos planteamientos, este artículo pretende hacer una aproximación al proceso de adaptación cinematográfica de los textos dramáticos de Williams desde una perspectiva tan pertinente, dada la personalidad del autor, como es el tratamiento del horror de carácter psicológico presente en los protagonistas de algunas de las adaptaciones cinematográficas más relevantes de su producción literaria, con el objetivo de ahondar en la influencia del mismo para la construcción de un cine más maduro.

2. LIBERTAD EN EL TEATRO Y CENSURA EN EL CINE

El estreno en Chicago de *The Glass Menagerie* en 1944 causó un notable impacto en el panorama escénico de Estados Unidos por la dureza de las situaciones planteadas y por la complejidad psicológica de unos personajes que intentan sobrevivir en medio de unas circunstancias totalmente desfavorables y que no les permiten posibilidad de huida. Así, a través de la existencia de Amanda, Tom y Laura Wingfield, quienes eran un fiel reflejo de la madre de Tennessee Williams, del propio dramaturgo, y de su enferma hermana Rose, respectivamente, el escritor obtuvo el New York Drama Critics' Circle Award y consiguió hacerse un hueco en Broadway ya que ofrecía algo totalmente diferente pero, a la vez, sencillo y sin la intención de ser pretencioso: hablar de la vida a través de los personajes. Sobre esta tendencia, el autor explicó años más tarde lo siguiente:

When I write I don't aim to shock people, and I'm surprised when I do. But I don't think that anything that occurs in life should be omitted from art, though the artist should present it in a fashion that is artistic and not ugly. I set out to tell the truth. And sometimes the *truth* is shocking (Devlin, 1986: 331-332).¹

Este interés de Williams por hablar de la verdad del ser humano y, en extensión, de sus ilusiones, sueños, debilidades y flaquezas, lo llevó desde el inicio de su carrera literaria a indagar sobre sí mismo y a recurrir a su familia para la descripción de las situaciones de sus obras y, sobre todo, a construir a los personajes que las protagonizaban. Sin duda, esta particularidad le otorgó un carácter diferenciador con respecto a otros dramaturgos de su generación –como Arthur Miller– y, en consecuencia, lo llevó al éxito porque su producción resultó muy interesante tanto a los productores teatrales como al público. Gracias a esta coyuntura, Williams plasmó en la escena el horror psicológico de sus circunstancias a través de sus atormentados personajes, ya que el ámbito teatral norteamericano era un espacio bastante libre para tratar cualquier tipo de temas y situaciones.

Tras el apoteósico estreno de *A Streetcar Named Desire*, en 1947, con la que el escritor ganó su primer Premio Pulitzer, además del New York Drama Critics' Circle Award y el Donaldson, Hollywood puso sus ojos en Williams para adap-

1 “Cuando escribo, no pretendo impactar a la gente, y yo estoy sorprendido cuando lo hago. Pero no creo que nada de lo que ocurre en la vida deba ser omitido del arte, aunque el artista debe presentarlo de una manera artística y no fea. He tratado de contar la verdad. Y a veces esa verdad es impactante”. Estas palabras pronunciadas por Tennessee Williams aparecen en la entrevista “The Art of Theatre V: Tennessee Williams”, realizada por Dotson Rader en 1981 y publicada en *The Paris Review*.

tar sus textos a la gran pantalla. Sin embargo, la libertad del teatro para hablar de ciertos asuntos no existía en el cine, y la censura era la que marcaba las directrices de los contenidos de los filmes desde que en 1933 la propia industria aprobara el Código de Producción, popularmente conocido como el Código Hays. Este factor fue decisivo para que las adaptaciones cinematográficas de los dramas del escritor sufrieran un largo peregrinaje desde el momento en el que sus derechos fueron comprados por los estudios o los productores hasta que se estrenaran en las salas de cine. El interés de Hollywood por la obra de Williams se debía, en buena parte, al deseo de un grupo de cineastas por llevar a la gran pantalla temas de índole social y sexual con el propósito de paliar el notable descenso de público en las salas de cine, que se había originado a causa de la expansión de la televisión en los hogares norteamericanos. De esta manera, se produjo una dicotomía marcada por la necesidad de la industria cinematográfica por abordar nuevos temas más atrevidos y de relevancia social que resultaran interesantes para los espectadores, y por sus propias restricciones a la hora de abordarlos, ya que tanto el código de censura como la Legión Católica de la Decencia velaban por el tratamiento moral de las películas. Sin duda, el escenario en el que se gestaron las primeras adaptaciones fílmicas de Williams a finales de la década de los cuarenta, fue determinante a la hora de decidir el tipo de tratamiento que tendrían en pantalla las delicadas realidades que planteaban sus textos. Desde este momento, tanto los directores como los guionistas tuvieron que realizar una serie de cambios a nivel visual y argumental para intentar ser lo más fieles posible a los planteamientos del autor, respetando, a la vez, las directrices del código, pero este delicado equilibrio no tuvo el mismo resultado en todos los casos.

Por este motivo, el dramaturgo indicó años más tarde al referirse a la adaptación de *The Glass Menagerie*, dirigida por Irving Rapper en 1950, que era: “la peor película que se haya hecho de alguna de mis obras, a causa, sobre todo, de los cambios introducidos para darle un final feliz” (1975, créditos fotográficos centrales). La implantación del *happy end*, al igual que el castigo a los personajes culpables o perversos, era una de las reglas morales que había que respetar en Hollywood, y resultaba complicado aplicarla en las obras de Williams porque, al igual que en la vida, la mayoría no concluye con un desenlace de ese tipo y, además, sus protagonistas no eran condenados por sus actos. Sobre este aspecto, es necesario destacar que los personajes williamsianos no podían ser catalogados como buenos o malos, incluso en la actualidad, sino que simplemente, y casi de forma cruel, eran víctimas de unas circunstancias que no les han favorecido lo más mínimo. Sin embargo, la experiencia sufrida con *The Glass Menagerie* quedó ensombrecida con el

apoteósico éxito de *A Streetcar Named Desire* (Elia Kazan, 1951), una adaptación muy fiel a la obra de teatro que marcó el inicio de la estrecha relación del escritor con Hollywood, y que abrió el camino para que los temas considerados para adultos tuvieran paulatinamente una mayor presencia en la gran pantalla.

3. TENNESSEE WILLIAMS: TENDENCIA AL HORROR PSICOLÓGICO

El horror psicológico, también denominado terror psicológico, alude normalmente a los miedos de los personajes, a su sentimiento de culpa o a las confusiones que sufren; y tanto en la literatura, donde el escritor estadounidense Edgar Allan Poe se considera el pionero de esta tendencia, como en el cine, suele representarse mediante efectos sutiles, a través de la sugerencia, y nunca de una forma estrictamente violenta o agresiva. Con el objetivo de que el espectador se identifique con el sufrimiento de los personajes, en la gran pantalla se suele recurrir a elementos de sonido e iluminación, o al empleo de distintos encuadres para reforzar la inestabilidad emocional de los mismos. Aunque esta tendencia dio lugar a un género tan desarrollado posteriormente como el suspense, se puede considerar que los personajes williamsianos son víctimas del horror psicológico y, a pesar de que Poe y Williams escribían sobre temas muy distintos, el primero influyó notablemente en el segundo. Prueba de ello es que el dramaturgo sureño lo menciona en algunas de sus obras, como sucede en *A Streetcar Named Desire* a través de la inestable Blanche DuBois, la protagonista, una mujer muy culta cuyas violentas experiencias vitales y su trágico desenlace parecen sacados de la pluma de Poe.

Por otra parte, el dramaturgo ha tenido un claro interés por abordar el miedo a través de sus personajes debido, casi de forma paradójica, a sus tensas circunstancias familiares. Con un padre ausente por motivos laborales y, en consecuencia, ajeno a su educación; una madre estricta y con perfil castrador; y una hermana afectada por una enfermedad mental, lo lógico habría sido que Williams, a la hora de escribir sus obras, hubiera huido de cualquier tipo de dramatismo por la natural tendencia del ser humano de evadirse ante una realidad amarga y angustiada. Sin embargo, decidió recurrir a la complejidad familiar en la que estaba inmerso y a lo más íntimo de su propia naturaleza emocional para crear y, en definitiva, crecer. En este sentido, se puede afirmar que: “Tennessee Williams justifica la violencia que contamina sus historias con ese miedo que ha condicionado su vida y se ha hecho presente en su obra. Parecería que con esa violencia se hubiera librado del miedo pero no fue así, pues fue inseparable compañero a lo largo de toda su

existencia” (Garrido Chamorro, 2004: 81). La incertidumbre vital, el temor ante el rechazo social y la incomprensión, o el miedo originado por la soledad, marcaron al autor a pesar de su espíritu independiente y totalmente libre de cualquier tipo de convencionalismos. Esta complejidad lo llevó a experimentar un gran interés por mostrar la inestabilidad psicológica del individuo a través de la suya propia, y a reflejar su tormento interno a través de unos personajes al límite. Por ello: “El miedo participa lateralmente en la trama de las obras de Tennessee Williams, propiciando en la mayoría de los casos un desenlace fatal” (Ibid.: 84).

3.1. Tipos de horror

En los textos del dramaturgo sureño, el horror que padecen sus seres de ficción aparece representado con diversos matices y suele tener un origen heterogéneo en función de la naturaleza de los mismos. Sin embargo, y como le sucedía al autor, el entorno familiar y social de los personajes es un factor excluyente que determina tanto su realidad como su futuro y, cómo no, su capacidad de enfrentarse a él o la posibilidad de huida. Asimismo, es necesario tener en cuenta que: “Los seres vivos proceden de tres formas ante el miedo: paralizándose, huyendo o atacando”, y esto se puede aplicar fielmente a cada personaje williamsiano, ya que: “Así, Laura se mantiene paralizada por el miedo, Blanche huye de la cordura por temor a aceptar la realidad presente, y Stanley ataca a aquella persona que despierta su miedo” (Ibid.: 83). Williams planteó que el horror del individuo se podía producir por distintos motivos, pero se considera que existen tres que destacan notablemente: la soledad, la aceptación sexual y el fracaso.

3.1.1. A la soledad: *A Streetcar Named Desire*

La soledad era un estado que producía en el autor una serie de sentimientos enfrentados. Por una parte, disfrutaba plenamente de ella porque le servía para buscar inspiración y escribir; pero, por otra, huía de ella pues el viaje interior que experimentaba le causaba sufrimiento. Esta dicotomía provocó que conforme transcurría su vida necesitara con más fuerza la compañía de amigos o conocidos pero, a la vez, que también se enfrentara a ellos por su personalidad independiente; sin duda, una muestra de que su carácter se fue agravando con los años. Este tema estuvo presente en toda su producción literaria y, en extensión, en la cinematográfica, y le acompañó durante toda su vida. No obstante, tuvo un tratamiento diferente en cada una de sus obras y películas, debido a las directrices de la censura y a los intereses de los estudios de cine.

La obra de teatro en la que abordó este tema de forma más clara es *A Streetcar Named Desire*; en concreto, porque la soledad que sufre la puritana Blanche DuBois la lleva a la perdición moral. La protagonista, una distinguida dama sureña que pierde su estatus, tanto a nivel económico como social, debido a las deudas a las que tiene que enfrentarse tras el fallecimiento de sus padres, experimenta una profunda soledad que la llevan desde la idílica plantación de Belle Rêve al mediocre apartamento de su hermana pequeña en Nueva Orleans. Antes de trasladarse a la ciudad de Louisiana, y cuando aún no le habían arrebatado su hogar familiar, Blanche se sentía muy sola y se veía incapaz de enfrentarse a su situación económica, de manera que tuvo que recurrir a mantener relaciones sexuales con extraños para poder sentirse viva. Esta huida de la soledad la llevó irremediamente a perder su dignidad y se hizo evidente cuando la expulsaron del colegio donde trabajaba como maestra por tener un idilio con un alumno. Resulta muy duro para una mujer joven que lo ha tenido todo –es decir, belleza, posición social, éxito, educación, dinero, prestigio y respeto– ver cómo en muy poco tiempo su mundo se desmorona y de todas sus cualidades solo le queda la belleza, la única que perdura por su condición genética, aunque por poco tiempo, pues la belleza física es efímera. De esta manera, se constata que la situación personal que padece la protagonista la lleva a sufrir la soledad, y el horror psicológico que esto le produce la termina destruyendo al caer en un mundo de perversión opuesto a sus propios principios éticos.

Las circunstancias de Blanche no mejoran cuando huye de Belle Rêve y aterriza en la casa de Stella, ya que allí no se siente cómoda y se encuentra de frente con su verdugo, Stanley Kowalski. Cuando intenta salir adelante con la compañía de un caballero similar a los pretendientes que tuvo en su juventud, el apocado e inocente Harold Mitchell, su cuñado investiga su pasado y descubre que la ninfomanía fue el verdadero motivo por el que ella perdió su trabajo. Así, su pasado queda al descubierto, y Blanche se ve incapaz de mantener el mundo de ilusión y fantasía que se había creado para no reconocer su triste realidad; de manera que su afán por evitar la soledad la conduce a experimentar un nuevo horror, la demencia, pues: “Kowalski forces her to face reality briefly and then she sinks into the safe unreality of madness” (Vickers, 1988: 194)². Sin duda, en esta obra: “la esencia de la dramaturgia es la palabra: ‘No exit’ (Sin salida)” (Ciment, 1998: 95), y esta idea se mantiene de forma fiel en la versión cinematográfica que filmó Elia Kazan en

2 “En resumen, Kowalski la obliga a enfrentarse a la realidad, y entonces ella se hunde en la segura irrealdad de la locura”.

1951 con Vivien Leigh y Marlon Brando como pareja protagonista. Debido a que el director respetó lo máximo posible los planteamientos de Williams, el espectador de la época pudo contemplar el sufrimiento y la decadencia de una mujer que cuando intenta remontar vuelve a caer, pues en el nuevo mundo en el que ahora habita predominan los seres implacables que, como Stanley, no respetan al diferente y tampoco les ofrecen una oportunidad. Así queda demostrado en la escena en la que él la viola, sin duda, algo muy difícil de tratar en el momento del rodaje porque la censura impedía que semejante atrocidad apareciera en la gran pantalla. Sin embargo, Kazan incidió en el espejo que se rompe durante el forcejeo de los personajes para representar a través de los cristales el rostro fragmentado de Blanche, y su gesto abatido por el sufrimiento; la mejor prueba de que desde ese momento queda totalmente destruida y aniquilada como ser humano.

En la construcción de la protagonista, muchos investigadores coinciden en que tanto sus valores como su esencia eran los mismos de Tennessee Williams, y que el dramaturgo decidió retratarse en el drama a través de ella, una idea que el propio autor no desmintió. No obstante, otros, como el periodista norteamericano Mike Steen, apuntaron que en la compleja personalidad del escritor también existían algunos de los rasgos de Kowalski: “I have always felt everything he has written is autobiographical. I think there is as much of Blanche DuBois in his personality as there is Stanley Kowalski. I think he can be refined and sensitive like Blanche DuBois and I think Tennessee can be just as vulgar and gauche and insensitive as Stanley Kowalski, on occasion” (1969: 38-39)³. Esta declaración pone de manifiesto que Williams volvió a indagar en su propio horror interno para construir a los seres de ficción de sus textos. Otro personaje del escritor que también sufre las trágicas consecuencias de la soledad es Karen Stone, la protagonista de su novela *The Roman Spring of Mrs. Stone*, una dama de la escena próxima a los cincuenta años que en poco tiempo sufre una crisis profesional, se queda viuda, y al retirarse a Roma por una temporada se enamora de un apuesto joven que en realidad se dedica a la prostitución y solo se le acerca para conseguir su dinero. De nuevo, Williams recurre a la soledad unida a la pérdida de la dignidad para explicar el descenso a los infiernos de personajes femeninos de buena posición y excelente aspecto, un binomio con el que pretende dejar claro que la soledad, y la deriva exis-

3 “Yo siempre he sentido que todo lo que él ha escrito es autobiográfico. Yo creo que hay tanto de Blanche DuBois en su personalidad como de Stanley Kowalski. Pienso que él puede ser refinado y sensible como Blanche DuBois y pienso que Tennessee puede ser tan vulgar, y torpe, e insensible como Stanley, en ocasiones”.

tencial que esta conlleva, puede suponer la contaminación y la pérdida de lo auténtico, lo bello y lo sensible.

3.1.2. A la sexualidad: *Cat on a Hot Tin Roof*

El sexo es un tema que está muy presente en la producción de Tennessee Williams, ya que el escritor considera que tiene una función liberadora para los seres de ficción, en su mayoría víctimas de un entorno que no los entiende y que, además, los condena. La aceptación de la propia sexualidad permite a los personajes realizarse como individuos, poder vivir en plenitud y, en definitiva, alcanzar la felicidad, pero a pesar de que el autor disfrutó de su condición homosexual –aunque no habló de este aspecto de forma abierta hasta la publicación de sus *Memorias* en 1975–, manifestó una cierta tendencia por abordar en su obra literaria el horror psicológico que produce en uno mismo la no aceptación de la sexualidad. El primer personaje donde se da esta circunstancia es Allan Grey, el marido de Blanche DuBois, quien se suicida tras ser descubierto por su esposa en actitud íntima con un hombre y recibir su desprecio, una situación que en el filme de Kazan aparece tratada de forma sutil porque la homosexualidad era un tema tabú. Este caso pone de relieve que la no aceptación de algo tan natural como es la sexualidad inherente en cada persona puede desencadenar en la tragedia más absoluta: la muerte.

El personaje que mejor representa el miedo a aceptarse a sí mismo desde el punto de vista sexual es Brick Pollit, el protagonista de *Cat on a Hot Tin Roof*. Este joven lleva una vida socialmente ordenada debido a su trabajo estable como locutor deportivo, su feliz matrimonio con Maggie y la buena posición económica de su familia, pero todo se desmorona cuando fallece su íntimo amigo Skipper. En realidad, Brick vive en una farsa porque es homosexual y estaba enamorado de su difunto colega deportivo, un amor que era totalmente recíproco, de manera que la aparente estabilidad vital que disfrutaba era solo eso: una apariencia. Esta pérdida lo sume en una profunda depresión que deriva en el alcohol, en un desdén absoluto hacia su mujer, quien se afana en ayudarlo sin éxito y, también, en una apatía por su familia, aun sabiendo que a su padre, Big Daddy, le quedan pocos meses de vida. Brick no acepta su sexualidad y durante toda su vida ha confundido sus sentimientos hacia Skipper con una amistad cómplice, a pesar de que su amigo sí era consciente de lo que ambos sentían. Esta negación se acrecienta tras la ausencia de Skipper, pues es en ese momento cuando el protagonista se da cuenta de que en realidad estaba enamorado de él, y no es capaz de disimular lo que siente. En este sentido, se puede afirmar que: “Brick tiene miedo de reconocerse a sí mismo pues en su mente no cabe otro comportamiento que no sea el heterosexual y, además, su

posición social se lo impide. Esto lo lleva en caer en la mendacidad, ese concepto que él tanto critica, y a no poder evitar rechazar a su atractiva esposa” (Durán Manso, 2011: 53).

Por ello, Brick se refugia en el alcohol para no pensar y evadirse de su realidad; una vía de escape tan efímera que solo le dura el periodo de embriaguez. Sobre este aspecto, Williams indicó los motivos que llevan a una persona a caer en el alcohol: “Why does a man drink: in quotes ‘drink’. There’s two reasons, separate or together. 1) He’s scared shitless of something. 2) He can’t face the truth about something” (Devlin y Tischler, 2004: 555)⁴. Esta explicación resulta muy adecuada para el caso del protagonista debido a que él tiene pánico de algo y, a la vez, es incapaz de enfrentarse a la verdad de ese algo. Además, al inicio de la trama, él camina con una muleta porque se ha lesionado al saltar unas vallas estando bebido, y este punto de apoyo indica muy bien la necesidad del personaje de salir adelante con la ayuda de soportes y objetos, y no a través de su propio interior. A diferencia de otros seres williamsianos, Brick carece de arrestos para superar su depresión y asumir su sexualidad, y, paradójicamente, su propio padre es quien lo anima a vivir a pesar de estar al borde de la muerte. Debido a la censura, el dilema sexual de Brick no se pudo mostrar de forma clara, como sí se había producido en Broadway, y el estudio que produjo la película –Metro Goldwyn Mayer– decidió que el estado del protagonista se debía a que se sentía mal por la pérdida de su amigo y esto le impedía enfrentarse a las responsabilidades de la madurez. Así, en el filme: “His father forces Brick to admit that he depended on Skipper to help him keep alive that adolescent world in which they would both be ageless athletes and would never have to grow up and face the unromantic facts of adult life” (Philips, 1980: 137)⁵. A pesar de que el director de la adaptación, Richard Brooks, realizó una serie de cambios en el guion para que el espectador conociera el verdadero problema de Brick, en la escena final tuvo que apostar por la feliz y esperanzadora reconciliación de este y de Maggie, encarnados por Paul Newman y Elizabeth Taylor, a través de la gestación de un hijo: una fórmula que resolvía los males del matrimonio pero no los del protagonista.

4 “¿Por qué bebe un hombre?: entre comillas ‘beber’. Hay dos razones, separadas o juntas. 1) Él está aterrorizado por algo. 2) Él no puede enfrentarse a la verdad sobre algo”. Esta cita pertenece a una carta enviada a Elia Kazan el 30 de noviembre de 1954 desde Beverly Hills.

5 “Su padre fuerza a Brick a admitir que dependía de Skipper para ayudarlo a mantener vivo ese mundo adolescente en el que ambos eran jóvenes atletas y nunca tendrían que crecer y enfrentarse a los poco románticos hechos de la vida adulta”.

Otro personaje del dramaturgo que sufre las consecuencias del reconocimiento de su sexualidad es Sebastian Venable, el protagonista ausente de *Suddenly, Las Summer*. Él se acepta a sí mismo pero su aceptación genera tal incomprensión que su propia madre, Violet Venable, se niega a asumir esta realidad, y, además, es asesinado por ello por un grupo de adolescentes. La adaptación cinematográfica dirigida en 1959 por Joseph L. Mankiewicz, solo un año después de *Cat on Hot Tin Roof*, mantuvo los planteamientos originales a pesar de su crudeza y se considera la primera película en la que un tema tan delicado como la homosexualidad apareció en la gran pantalla de forma más o menos explícita. No obstante, esta tendencia queda aniquilada con la muerte del Sebastian, y esto fue clave para que la adaptación finalmente pudiera estrenarse.

3.1.3 Al fracaso: *Sweet Bird of Youth*

Al igual que muchos otros escritores, Tennessee Williams sentía una gran inseguridad cuando una de sus obras se estrenaba. A pesar de que solía estar convencido tanto de la trama que construía como de los personajes que la desarrollaban, su miedo al fracaso se hacía latente cuando llegaba a la escena. Esto produjo que en muchas ocasiones no pudiera estar presente durante los ensayos previos o, incluso, que tras el estreno de cada una de ellas no pudiera esperar, junto a su agente teatral –Audrey Wood, el director de las mismas– y los actores que las protagonizaban, la respuesta de los primeros críticos. El autor no aprovechó este miedo al fracaso para crear a algún personaje que, como él, se dedicara a la dramaturgia, lo cual hubiera sido muy interesante para conocer en qué términos habría construido a su *alter ego*, sino que prefirió hacerlo a través de dos seres de ficción que viven por y para el cine con todas sus consecuencias: Chance Wayne y Alexandra del Lago, la excesiva pareja protagonista de *Sweet Bird of Youth*.

En esta obra de teatro, Williams habla de las miserias de la industria del cine y de la sordidez de un mundo aparentemente idílico y fácil al que todos quieren llegar movidos por el aura que desprende, pero que se convierte en una verdadera cárcel de oro para sus víctimas. En este drama se dan cita dos personajes que encarnan con acierto los dos perfiles que habitan en él: un joven aspirante a actor que está dispuesto a todo con tal de conseguir una oportunidad para demostrar su talento, y una actriz de prestigio que ahora se encuentra en horas bajas y emocionalmente inestable, pues está convencida de que su última película ha sido un fracaso y de que Hollywood le ha dado la espalda. Ambos coinciden en que les aterroriza el fracaso, y este pavor casi patológico los sumerge en un estado de ansiedad donde el sexo y las drogas son los protagonistas. Para lograr un breve papel que le permita

alcanzar a la fama, Chance no duda en trabajar como socorrista, chófer y, en última instancia, prostituto de Alexandra, a la que utiliza para que a través de sus influencias y contactos poder llegar a Hollywood. Los sueños y las ínfulas del protagonista lo llevan a abandonar a su madre enferma y a su inocente novia porque está convencido de que va a triunfar, pero en el camino se topa con un mundo implacable y lleno de sinsabores que le impedirá salir del bucle en el que está metido con Alexandra.

La versión cinematográfica de este texto fue rodada por Richard Brooks en 1962 con Paul Newman y Geraldine Page en los papeles principales, los mismos actores que lo habían protagonizado en Broadway, y resultó bastante fiel al original a pesar de que se introdujeron algunos cambios; sin duda, una prueba de que la industria del cine estaba apostando por el aperturismo temático a principios de la década de los sesenta. En este sentido, en la película se dejó claro que Chance no duda en emplear cualquier tipo de estrategia para sacar provecho de la protagonista, ya que: “He does not give up on his desires to become a star, but his chances wane as a result of the passing of time and his youth” (Smith-Howard y Heintzelman, 2005: 293)⁶. Además, la actriz, tras beneficiarse de la ayuda y de los servicios de su acompañante no duda en abandonarlo cuando le comunican que su último filme ha sido en realidad un éxito y que la esperan con los brazos abiertos en Hollywood. En este sentido, a diferencia de Chance, y “Like many of Williams’s heroic women, Alexandra has the strength to face an uncertain, potentially bleak future” (Roudané, 1997: 144)⁷, y estas características la convierten en un ser fuerte a pesar de su desequilibrio emocional y de su imagen débil y vulnerable.

Cuando Alexandra le deja claro a Chance que ya no lo necesita, él decide enfrentarse por primera vez al fracaso, ya que sin ella tendría que empezar de cero y se encuentra agotado. Curiosamente, en lugar de sentirse hundido decide buscar a su antigua novia, Heavenly, de la que aún está enamorado y a quien siempre dijo que volvería a por ella cuando hubiera conseguido el éxito, con el objetivo de que huyan juntos a Hollywood. Sin embargo, el tiempo ha pasado, y aunque la chica quiere irse con él, los secuaces de su padre, que es un corrupto político local, le proponen una brutal paliza que le desfigura el rostro. A pesar de que en el texto original el castigo que recibía el protagonista era la castración sexual por haber dejado embarazada a su novia en el pasado, este cambio exigido por la censura resultó

6 “Él no desiste en sus deseos de convertirse en una estrella, pero sus posibilidades disminuyen como resultado del paso del tiempo y su juventud”.

7 “Como muchas mujeres heroicas de Williams, Alexandra tiene la fuerza de enfrentarse a un incierto, y potencialmente futuro sombrío”.

más efectivo que el planteado inicialmente por Williams porque la principal arma que tiene Chance para poder triunfar es su belleza física y, con el rostro desfigurado, ya no podrá conseguirlo. De esta manera, el personaje paga muy caro todas las acciones que realiza durante la película para conseguir el éxito, y a la vez, evitar el horror psicológico que le produce el fracaso pues, tras la paliza, ingresa en el fracaso directamente. Chance y la chica consiguen irse juntos pero el ansia de triunfo de él queda mermada, mientras que Alexandra sí consigue encaminar su carrera al éxito, o, más acertadamente, al infierno dorado que este realmente representa.

4. IMPACTO DE LAS ADAPTACIONES DEL AUTOR EN EL CINE

Como asegura el crítico de cine Juan Antonio García García: “el cine se ha ocupado fundamentalmente del hombre, sus características psicológicas y sus comportamientos desde los más diversos puntos de vista”; una reflexión que: “evidencia la especial capacidad del cine, como medio comunicativo y artístico, para reflejar los caracteres y los comportamientos humanos” (García García, 2006: 320). Partiendo de esta idea, es necesario destacar el importante papel que ha desempeñado el cine, y sigue haciendo en la actualidad, en el tratamiento del ser humano a nivel psicológico, en la medida en que esta notable presencia ayuda a la identificación del espectador con lo que les sucede a los personajes y, en consecuencia, a su crecimiento personal como individuo. De esta manera, la función psicológica que ejerce el séptimo arte en el público va unida de una extensión pedagógica, pues a través de los ejemplos vitales que aparecen en los filmes se fomenta el aprendizaje de un ser humano que se siente inquieto, e incluso, examinado y reconocido, con lo que ve en las imágenes y, en definitiva, que se plantea preguntas y, cómo no, necesita respuestas para comprender su propio comportamiento.

Por este motivo, resulta significativo que el cine de Hollywood de finales de la década de los cuarenta apostara por la presencia de nuevos temas en la gran pantalla que acabaran con el puritanismo que predicaban las normas de censura y hablaran al público del ser humano, de su vida, sus inquietudes y sus circunstancias. En este sentido, se considera que la adaptación cinematográfica de las obras literarias de Tennessee Williams significaron un antes y un después en el aperturismo temático de Hollywood, tanto por los aspectos de carácter argumental que el dramaturgo abordó en ellas como por la dimensión psicológica de los seres de ficción que las protagonizaban, algo que nunca se había tratado antes en el cine norteamericano. Así, el horror psicológico que padecen la mayoría de

sus personajes por cuestiones tan diversas como las planteadas anteriormente, que son de carácter universal y que han impactado en el espectador desde siempre, constituye una herramienta adecuada y, sobre todo, decisiva para entender y analizar la vulnerabilidad del ser humano cuando se halla perdido, sufre algún peligro o se siente indefenso ante un problema o frente a la forma de canalizar su propio tormento interior. El horror psicológico está presente en los individuos de todas las culturas, y su riqueza reside en que en cada uno de ellos tiene una dimensión diferente que depende de factores personales, educativos, económicos y sociales, entre muchos otros, y que a su vez les ayudan a crecer y evolucionar de una forma determinada.

En este sentido, la principal aportación de Williams en el desarrollo del cine en Estados Unidos ha sido su capacidad para hablar al espectador a través de unos seres que son un reflejo de ellos mismos, aunque en la mayoría de los casos el autor los diseñara al límite de sus posibilidades. Asimismo, es necesario destacar que el estreno de estas películas ayudó a que el código de censura creado por la propia industria se fuera diluyendo, y prueba de ello es que la violación de Blanche en *A Streetcar Named Desire* solo se pudo abordar de forma sugerida, mientras que en *Boom!* (Joseph Losey, 1968), basada en la obra del autor *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* y realizada solo diecisiete años después, la protagonista, una actriz retirada que padece una enfermedad de carácter terminal, habla sin tapujos de su necesidad sexual de tener compañía masculina. De esta manera, el impacto que provocó en la industria del cine y en el espectador la aparición de las adaptaciones del autor tuvo dos vertientes, una temática y otra psicológica que iban estrechamente unidas, ya que el aperturismo temático se pudo dar gracias a unos personajes psicológicamente complejos y muy cercanos a los seres de carne y hueso.

Por este motivo, se puede afirmar que la obra de Williams permitió a un nutrido grupo de productores y cineastas que temas como la soledad, la homosexualidad, el miedo al fracaso, la necesidad de huida física y psicológica, la incompreensión social que lleva a la muerte, el tormento interno que representa la represión sexual, el alcoholismo como vía de escape, o la prostitución masculina, presentes en muchos de sus textos, llegaron a un Hollywood pacato a nivel argumental en un momento en el que las vanguardias europeas estaban empezando a marcar las pautas al tratar la profundidad del individuo. Así, el tratamiento del horror psicológico en los personajes del dramaturgo sureño sirvió para introducir en el cine americano una complejidad temática sin precedentes que hizo posible que Hollywood avanzara hasta la configuración del cine posmoderno.

5. CONCLUSIONES

Tennessee Williams ha sido un escritor que ha marcado tendencia en la historia del teatro norteamericano por su aportación a la literatura desde un nivel tan personal e íntimo como fue la plasmación de su propia vida y la de su familia en los personajes de sus obras. La particularidad de sus circunstancias personales y sexuales hizo posible que tuviera una especial sensibilidad para abordar a través de sus textos la debilidad del ser humano, la incertidumbre de su existencia o la inquietud de su alma, y esta profundidad psicológica se convirtió en su principal seña de identidad durante el proceso creativo de unos seres de ficción que no dejaron indiferente a nadie. En este sentido, su apuesta por lo complejo, lo diferente y, en definitiva, dado el momento en que el que se publicaron y estrenaron sus obras, lo transgresor, puso a Williams en el objetivo de una industria cinematográfica que lo necesitaba para poder conectar con un público que demandaba que las películas mostraran aspectos vinculados a la realidad social y que, además, no se sentía interesado por desplazarse a las salas de cine. En este contexto, se considera que las adaptaciones fílmicas del dramaturgo tuvieron un importante papel en la conquista de la libertad temática y, en consecuencia, en la paulatina destrucción del Código Hays; una influencia que cambió definitivamente las estructuras de la censura en Hollywood, favoreció el aperturismo hacia un cine más íntimo y, en definitiva, de carácter adulto, y permitió la aparición del sistema de clasificación por edades.

Resulta pertinente destacar que la tendencia de Williams por ahondar en la complejidad interna del individuo y por abordar sus miedos, carencias y anhelos es el factor que ha posibilitado su tendencia hacia el horror psicológico en la construcción del personaje. Sus adaptaciones lo representaron mediante la sutileza en la composición de las escenas, la perspicacia de los diálogos para tratar temas tabú, o el empleo de una iluminación casi expresionista que incide en la personalidad de cada personaje. Del mismo modo, otros escritores contemporáneos a Williams también recurrieron a este tipo de horror, como Lillian Hellman, quien en *The Children's Hour* planteó un tema tan espinoso como la homosexualidad en un internado femenino, y las nefastas consecuencias que tiene el descubrimiento de la verdad en la vida y el destino de las protagonistas.

Por otra parte, el visionado de estas películas en el aula resulta muy recomendable para que el alumnado pueda conocer cómo se empezó a representar el horror psicológico de los personajes en la gran pantalla, y en qué circunstancias se desarrolló; de manera que se puede afirmar que el cine basado en los textos literarios de Tennessee Williams tiene una dimensión pedagógica al permitir a los estudiantes

conocer la historia del cine y profundizar sobre ella y, además, ayudarles a crecer como individuos, pues los invita a ahondar en su propia naturaleza emocional en una etapa decisiva de sus vidas para la construcción de su personalidad. En este sentido, las adaptaciones del autor forman parte del patrimonio histórico-educativo, y su visionado es una tarea casi imprescindible en la formación cinematográfica del alumnado actual y de las nuevas generaciones.

6. BIBLIOGRAFÍA⁸

- ANTÓN-PACHECO, A. (2005): *El teatro de los Estados Unidos. Historia y crítica*. Madrid, Langre Biblioteca Paralela.
- BARTON PALMER, R. y BRAY, W. R. (2009): *Hollywood's Tennessee. The Williams Films and Postwar America*. Austin, University of Texas Press.
- CIMENT, M. (1998): *Elia Kazan por Elia Kazan*. Barcelona, Fundamentos.
- BLACK, G. D. (1999): *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid, Cambridge University Press.
- DEVLIN, A. J. (1986): *Conversations with Tennessee Williams*. University Press of Mississippi.
- DEVLIN, A. J. y TISCHLER, N. M. (2004): *The Selected Letters of Tennessee Williams. Volume II. 1945-1957*. New York, New Directions Publishing Corporation.
- DOMÉNECH FERNÁNDEZ, J. (1990): *La soledad en la obra de Tennessee Williams*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Colección Tesis Doctorales. Nº 68/90.
- DURÁN MANSO, V. (2011): "La complejidad psicológica de los personajes de Tennessee Williams", en *Revista Frame*. Sevilla, Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla, 38-76. (23.11.2011): <http://fama2.us.es/fco/frame/frame7/estudios/1.3.pdf>
- GARCÍA GARCÍA, A. (2006): *Psicología y cine: Vidas cruzadas*. Madrid, UNED.
- GÓMEZ GARCÍA, A. (1988): *Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

8 Los títulos que aparecen en inglés no han sido traducidos porque en la mayoría de los casos no han sido editados en español y el ejemplar que se ha utilizado para la elaboración del artículo ha sido en su lengua de origen. Por ello, se ha decidido mantener en la bibliografía los títulos originales en lengua inglesa.

- GARRIDO CHAMORRO, M. N. (2004): “El miedo en la producción dramática de Tennessee Williams”, tesis doctoral. Cáceres, Universidad de Extremadura. (25.10.2008): <http://goo.gl/ZtIB5q>
- LÓPEZ, O. y VILABOY, P. (2013): *Madres de película*. Madrid, Alianza.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, J. M. (2010): *Patologías de la sexualidad en el cine*. Granada, Lichtung Libro.
- MÁRQUEZ REVIRIEGO, V. (2011): “Tennessee Williams: El matriarcado está latente en muchas de mis obras. Auténtica entrevista falsa”. *Leer. Cine y Estío. Cien años de Tennessee Williams (1911-2011), el dramaturgo más cinematográfico*. Madrid, nº 224, julio-agosto 2011, 16-21.
- MÜLLER, J. (2004): *Cine de los 60*. Barcelona, Taschen Benedikt.
- O’CONNOR, J. (1997): *Madness in the Plays of Tennessee Williams*. Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press.
- PHILLIPS, G. D. (1980): *The Films of Tennessee Williams*. Philadelphia, Art Alliance.
- ROUDANÉ, M. C. (ed.) (1997): *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge, Cambridge University Press.
- SMITH-HOWARD, A. y HEINTZELMAN, G. (2005): *Critical Companion to Tennessee Williams. A literary Reference to His Life and Work*. New York, Checkmark Books.
- SPOTO, D. (1985): *The Kindness of Strangers. The Life of Tennessee Williams*. Boston, Da Capo Press Inc.
- STEEN, M. (1969): *A Look at Tennessee Williams*. New York, Hawthorn Books.
- VICKERS, H. (1988): *Vivien Leigh*. London, Hamish Hamilton LTD.
- WILLIAMS, T. (2009a): *Baby Doll and Other Plays. The Scrip for the Film, Something Unspoken and Summer and Smoke*. London, Penguin Books.
- (2004a): *Dulce pájaro de juventud/ Escaleras al techo/ El cuaderno de Trigorin*. Buenos Aires, Losada.
- (2007a): *El zoo de cristal/ Un tranvía llamado deseo*. Introducciones de Robert Bray y Arthur Miller. Barcelona, Alba.
- (2007b): *La noche de la iguana*. Buenos Aires, Losada.
- 1998): *La noche de la iguana y otros relatos*. Barcelona, Alba.
- (2006): *La primavera romana de la Señora Stone*. Barcelona, Ediciones B para Bruguera.
- (2005): *La rosa tatuada/ Especie fugitiva*. Buenos Aires, Losada.
- (1975): *Memorias*. Barcelona: Ediciones B para Bruguera, Ensayo, 2008.
- (2009b): *Suddenly Last Summer and Other Plays. The Milk Train Doesn’t Stop Here Anymore and Small Craft Warnings*. London, Penguin Books.

- (2009c): *Sweet Bird of Youth and Other Plays. Period of Adjustment and The Night of the Iguana*. London, Penguin Books.
 - (2009d): *Tennessee Williams. New Selected Essays: Where I Live*. New York, New Directions Publishing Corporation
 - (2009e): *The Glass Menagerie*. London, Penguin Books.
 - (2007c): *Tormenta de primavera/ Orfeo desciende*. Buenos Aires, Losada.
 - (2007d): *Una gata sobre un tejado de zinc/ Un análisis perfecto hecho por un loro*. Barcelona, Alba.
 - (2004b): *Verano y humo*. Buenos Aires, Losada.
- YACOWAR, M. (1977): *Tennessee Williams & Film*. New York, Frederick Ungar Publishing Co.