



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**FUGITIVOS Y PRISIONEROS:
TRES DRAMAS DE
TENNESSEE WILLIAMS**

T E S I S

QUE PARA OBTENER LA LICENCIATURA EN
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO
P R E S E N T A
CLAUDIA ELENA FLORES GONZALEZ



MEXICO, DISTRITO FEDERAL

JUNIO 1994

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

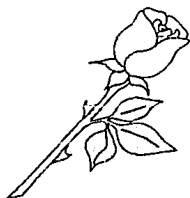


UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



a Elena González Arias
a Santiago Jesús, quien
"en un mundo iluminado por el relámpago,
apagó de un soplo voraz sus velas".

INDICE GENERAL

Introducción _____ 1

CAPÍTULO 1

Antecedentes del drama norteamericano

El contexto histórico del surgimiento del drama moderno
norteamericano _____ 6

Los grupos independientes _____ 10

El drama de los treinta _____ 15

Notas _____ 31

CAPÍTULO 2

The gentleman caller

Sobrevivientes de un mundo romántico _____ 32

Notas _____ 46

La imagen del amor _____ 47

Notas _____ 67

CAPÍTULO 3

Fugitivos, su libertad y su culpa

| | |
|----------------------------|----|
| Tom, la historia del poeta | 69 |
| Notas | 89 |
| Conclusiones | 91 |
| Bibliografía | 99 |

INTRODUCCIÓN

Cuando se habla del teatro de Estados Unidos como un evento propiamente profesional y de la altura del reconocimiento mundial, salen a la luz nombres como Eugene O'Neill y Arthur Miller, entre otros. El reconocimiento que merece Tennessee Williams casi siempre está más ligado a la cultura sureña y al tratamiento de temas locales. En este estudio me propongo relacionar análisis caracterológicos de algunos sus personajes de las obras tempranas de Williams con la problemática social de Estados Unidos, para señalar cómo los temas de estas obras participan de un interés mundial merecido.

Para poder entender el contexto en que surge el drama moderno norteamericano, cabe entender primeramente el panorama político, ideológico y tecnológico mundial a fin de ubicar el despunte de Estados Unidos en ese contexto global. Para ello comenzaré por buscar en el contexto mundial de conflictos bélicos y cambios tecnológicos, los orígenes de las inquietudes intelectuales que marcaron el cambio en el terreno literario y luego en el teatral, a modo de seguimiento de las vanguardias europeas. Así también deseo hallar cómo las potencias mundiales (la URSS, Alemania, y por supuesto Inglaterra) influyeron en la formación de los escritores incipientes en las artes del drama.

La necesidad de tocar temáticas nacionales y llegar a los escenarios de Broadway para refrescar la mente de los norteamericanos fue uno de los propósitos de lo que serían los

grupos independientes. Resulta necesario indicar cómo la independencia de los grupos nacientes en el periodo de los años veinte y treinta se refiere a la autonomía de los artistas para pensar en sus montajes fuera de la urgente premisa del interés mercantil. Para ello incluiré un apartado acerca de tales grupos, donde señalaré, mediante un repaso somero, la existencia de algunos de ellos y sus objetivos, mismos que representaron la cuna de escritores de importancia, y asimismo impulsaron con valor la educación del auditorio con problemáticas y técnicas teatrales de novedad.

El tercer apartado del primer capítulo concentrará el análisis breve de tres obras que corresponden al periodo de los treinta, con el objeto de señalar antecedentes caracterológicos de personajes atrapados por las circunstancias sociales e históricas. He tomado cuatro obras como ejemplos: The Petrified Forest de Robert Sherwood, The Little Foxes de Lillian Hellman, Mourning Becomes Electra de Eugene O'Neill y Our Town de Thornton Wilder. A través de la temática y la problemática que envuelven estas obras pondré de manifiesto algunos de los intereses que ocupaban la mente de los dramaturgos anteriores a Williams y describiré una serie de conflictos generales a los que se enfrentan los personajes para desmitificar la fantasía de la felicidad humana y dejar entrever la realidad interna de éstos, los cuales representan a la sociedad norteamericana.

También resulta de importancia indicar la relación que existe entre los ambientes hostiles de los personajes de los treinta y los de las obras de Williams y cómo éstos determinan,

según el interés del dramaturgo, sus esperanzas respecto a su felicidad. Marcaré en las aspiraciones de los personajes la manera en que conforman su búsqueda del amor y de la felicidad, pues considero que este rasgo es interesante para determinar hasta dónde son capaces de ejercer su autodestrucción por el fracaso o el éxito de su búsqueda. Buscaré situar a la familia como el elemento generador de los valores heredados y como el policía que acusa las conductas y, en ocasiones, destruye los sueños de los jóvenes; aunque, por otro lado, trataré de situarla también como una institución participativa de las reglas morales que conforman la filosofía del ciclo vital más allá de los límites históricos del mundo terreno, como en el caso de Our Town.

De esta manera, terminado el breve análisis de los antecedentes históricos y caracterológicos de los personajes de Williams, daré inicio a una discusión sobre la problemática del amor, los sueños, las fantasías, los lastres históricos y las frustraciones que se relacionan con las parejas amorosas en las obras The Glass Menagerie, A Streetcar Named Desire y Summer and Smoke. Habré de relacionarlos, por un lado, con el concepto del "gentleman caller" como figura social y con la idea del "sueño americano" como modelo de las aspiraciones que algunos personajes tienen ante la exigencia social del éxito, y también con las características culturales del "viejo sur" y la personalidad de los caracteres femeninos; y, en segundo lugar, intentaré explorar cómo los atributos físicos de los personajes

masculinos son objeto del deseo sexual enfermizo de las mujeres.

El segundo apartado del capítulo dos tiene como objetivo señalar cómo todas las características arriba mencionadas, propias de la cultura norteamericana de los años de entreguerra, se suman al conflicto interno de los personajes atrapados por la voracidad sexual y por la indiferencia de la sociedad. También señalaré cómo ambas clases de personajes (femeninos y masculinos) son víctimas de los estereotipos sociales del amor: cómo sus aspiraciones y sus sensibilidades se ven agredidas por exigencias superiores a su fragilidad. Así es posible que las historias de Laura y Tom Wingfield, personajes de The Glass Menagerie, tomen rumbos diferentes por sus suertes finales, pero serán parecidas a las de los personajes anteriores en tanto el sufrimiento y la culpa los perseguirán hasta el final.

Por último, la historia del poeta como fugitivo de las hipocresías sociales, y fugitivo también de su propia culpa, se relacionará con la misión del personaje que, poseedor de una conciencia superior a la de su medio, busca en la poesía un camino hacia la libertad personal. Teniendo que sacrificar la suerte que correrá el corazón de Laura ante el abandono de Tom, Williams nos hace cómplices de la tortura de sus sentimientos en las escenas finales de la obra The Glass Menagerie con una elocuencia lírica que merece ser señalada en este estudio porque representa uno de los motivos que lo impulsaron con más ardor hacia las letras; y merece ser captada como una preocupación contemporánea porque aún a diez años

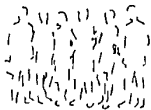
de su fallecimiento nadie podría condenar la fragilidad de Laura, el valor para enfrentar la vida de Amanda, los sueños de amor de Blanche y, mucho menos despachar por la puerta del olvido el mensaje de libertad que sostiene Tom Wingfield.

CAPÍTULO

1

El progreso de un
artista es un continuo
sacrificio de sí mismo,
una extinción continua
de la personalidad

T.S Eliot



**ANTECEDENTES
DEL DRAMA
NORTEAMERICANO**

EL CONTEXTO HISTÓRICO DEL SURGIMIENTO DEL DRAMA NORTEAMERICANO MODERNO

En la primera década del siglo XX el interminable conflicto entre Francia y Alemania desata odios y deseos de venganza que, a través de la cultura y educación propias de sus tradiciones, se alimentan con un fuerte impulso nacionalista, el cual posteriormente tendrá repercusiones mundiales. Estas teorías nacionalistas involucran la mentalidad de pueblos que, después de años de opresión, deseosos de su libertad, buscaban el momento de emprender la lucha. Enmascarado en el conflicto entre Austria-Hungría y Serbia, el rencor de Alemania y Francia encuentra la ocasión de enfrentarse en una guerra sangrienta que tiene coros mundial como posibilidad de alianzas y dominación política.

La guerra, prolongada por cuatro años, deviene en un desgaste económico y en un número sorprendente de pérdidas humanas, que dejan a Europa destruida. La única oportunidad de paz que vislumbra Europa como forma de poner freno a la guerra que se prolonga innecesariamente es buscar alianzas y refuerzos políticos en Estados Unidos.

El hecho de que los americanos entraran en la guerra del lado de los aliados obedeció en parte a que la mitad de los habitantes de los Estados Unidos descendían de antepasados británicos o canadienses, mientras que solamente una quinta parte era de origen germánico o austriaco.(1)

La intervención de este país en la guerra que ya finalizaba le brinda la oportunidad de entrar en la lista de los vencedores, además de obtener beneficios territoriales compartidos con Inglaterra, Francia y Rusia. Cabe señalar en este contexto que la suerte de Estados Unidos cambia con su intervención en este evento, ya que antes de la guerra era un país deudor y al término de la misma no sólo era un país acreedor, sino el principal mercado de dinero en el mundo. La popularidad de Estados Unidos en Europa en esos tiempos se debe a que ellos representaban la única oportunidad de restablecimiento de la paz mundial.

Las pasiones políticas en Europa seguían encendidas, sobre todo en las naciones derrotadas; así, los sistemas totalitarios emprendieron su rápida carrera hacia el establecimiento, violando las garantías de paz de los tratados de Versalles. La URSS desquebrajada se enfrentaba a guerras civiles de duras repercusiones nacionales y el cambio de la dictadura de Lenin por la de Stalin atrajo sólo cambios en niveles industriales afectando profundamente la situación del proletariado y su camino hacia la democracia. Los intelectuales creyentes en el socialismo miraron con decepción el destino desafortunado del sistema en la URSS, decepcionados no sólo del camino de éste país, sino también de las consecuencias de la guerra, los intelectuales norteamericanos se sumaron a la idea de que el esfuerzo de su país en la intervención por la paz había sido inútil. Ciertamente la nación norteamericana logró

una prosperidad extraordinaria entre 1922 y 1929 y el pueblo experimentó una transformación en sus formas de vida, gracias en parte al avance de la tecnología.

Las dos guerras mundiales significaron para los Estados Unidos, como para la mayor parte de los países, rupturas bien definidas... La profunda depresión posbélica fue seguida de una fase de prosperidad en la década de 1920. La sociedad americana de la década de 1920 fue la primera sociedad de consumo de masas, con todas sus virtudes y defectos, treinta años antes de que otros países alcanzaran este nivel.(2)

En la mayor parte de las naciones la decepción de la guerra dejó huellas en la población: las muertes masivas, los respectivos errores y el reconocimiento de cuán grande puede ser la capacidad de destrucción del hombre. Los pensadores de la época de entreguerras describieron al hombre del siglo XX como un dios por sus logros en la ciencia y como un demonio por su instinto bélico.

Entre los pensadores de la época hay que destacar a Nietzsche y Freud cuyas respectivas teorías contribuyeron esencialmente a la concepción moderna del hombre y por ende del arte de nuestro tiempo.

Así mismo se debe considerar que en Rusia el siglo XIX ve languidecer el romanticismo de los grandes personajes de Dostoievsky conformes con el poder zarista. Esta nación ve

nacer una literatura que aplica en todas sus obras un realismo combativo. En el teatro principalmente Antón Chéjov puso los cimientos del realismo teatral poético y su ejemplo sirvió a muchos de los dramaturgos jóvenes de Estados Unidos. Como lo he mencionado, la población norteamericana estaba inconforme con las alianzas de paz y sus implicaciones. Para los intelectuales, el mundo de influencias europeas tenían el importante significado de determinar lo que era ahora el hombre moderno y además la imagen de lo que debía ser al límite del resto del mundo

El cine llevaba a los rincones más alejados del país una imagen estereotipada de la 'buena vida'. En aquella época ningún otro país, niquiera remotamente, alcanzó esta situación económica y los europeos miraban a los Estados Unidos con una mezcla de incredulidad, admiración y envidia.(3)

Y en el terreno del arte, el teatro de los Estados Unidos del fin del siglo XIX ya no respondía a las expectativas de algunos artistas conscientes del paso de su país por los eventos de las guerras. Es por todo eso que, al asomarse al siglo XX se intenta hacer un teatro con formas y contenidos que interesaran a los pobladores de las ciudades nuevas que se enfrentaron a problemas tales como que:

Para las familias que se mudaban, el cambio de un ambiente rural a otro urbano y superpoblado significaba una serie de dificultades

edicionales. Surgían fricciones entre los recién llegados y los antiguos residentes. Un indicio de la inestabilidad de aquellos tiempos fue el aumento experimentado por el índice de divorcios; en 1944 se producían 27 divorcios por cada 100 matrimonios, frente a sólo 16 cuatro años antes.(4)

Esta estadística refleja la fractura familiar y contradice la imagen de "buena vida", que la sociedad se empeñaba en demostrar tanto en el cine como en el teatro. Estos datos tienen mucha relación con las circunstancias que rodean a los personajes de las obras y con la vida de los escritores sureños principalmente, y específicamente con Tennessee Williams.

Así, bajo este panorama mundial y nacional, surgen los grupos independientes y, con ellos, la dramaturgia moderna de los Estados Unidos.

LOS GRUPOS INDEPENDIENTES.

El nombre de George Cook es quizá el primero que debe asociarse con el principio del teatro norteamericano. Cook y su esposa Susan Glaspell emprenden una de las empresas más difíciles de su tiempo: formar un grupo de teatro independiente. Esto quería decir realizar un espectáculo sin subsidios ni producciones de altos costos; sólo contaban con un libreto

escrito por ellos mismos y algunos amigos de confianza que creían en su proyecto.

...cuatrocientas millas al noroeste de la ciudad de Nueva York, en una pequeña aldea pesquera situada en el extremo del cabo Cod, un grupo de artistas con múltiples especialidades, pintores, escultores, poetas, novelistas, reunidos por el entusiasmo de George Cook, organizó un grupo teatral denominado Provincetown Players.(1)

Así, en 1915, nació el grupo The Provincetown Players y dió a luz dos de sus montajes que Bigsby denomina como los pioneros del teatro norteamericano moderno: Suppressed Desires y Constancy (2). Con estas obras el grupo pretendía hacer una crítica a las falsas posturas intelectuales frecuentes en Estados Unidos. Además, quería demostrar que era posible ver representados en el teatro de Estados Unidos temas de interés mundial en torno al arte y su naturaleza liberadora, el rol de la mujer en la historia y la importancia de un cambio cultural en el país.

Este grupo fue cuna de uno de los dramaturgos modernos más importantes hasta nuestros días, Eugene O'Neill. Con su obra Bound East for Cardiff el grupo logró su consolidación, en 1916.

Se trataba de una pieza sencilla, totalmente distinta a todo lo que se podría haber visto en esa época en la ciudad de Nueva York... El espectador común de la época difícilmente habría interpretado *Bound*

East for Cardiff como una pieza teatral. No tenía ni acción, ni violencia, ni romance. Era poco más que un estado de ánimo, o un comentario perspicaz sobre la experiencia.(3)

El interés principal de los Provincetown Players es proporcionar a los escritores jóvenes una oportunidad de hacer teatro que responda a fines culturales, que establezca una tradición de buen drama norteamericano, y sobre todo que adquiriera una categoría profesional.

Paralelo al nacimiento de los Provincetown Players, está el de los Washington Square Players, otro grupo independiente que cobra importancia por su forma de trabajo empresarial sobre una base de mercado muy realista y que emprende la iniciativa de equilibrar la balanza entre la empresa comercial y la cultural. El Washington Square Players fue creado por Lawrence Langner, Max Eastman, Ida Rauh y Robert Edmond Jones, nombres que se repetirían constantemente en las calles de Broadway. (4)

En tanto los Estados Unidos iba creciendo culturalmente y el auge del país se acercaba, Europa se movilizaba para dar fin a la primera guerra mundial en 1918. Este año el grupo The Theatre Guild comienza a trabajar como una organización que produce obras extranjeras y norteamericanas, teniendo a la cabeza a directores y dramaturgos como Philip Barry, Sidney Howard y S.N Berman. Entre las obras extranjeras que dió a conocer destacaban las de dramaturgos como Ibsen, Strindberg y Shaw, y los norteamericanos Maxwell Anderson, Glaspell,

O'Neill, Elmer Rice, Sidney Howard y S. N. Berman, en Nueva York y Cleveland.

Otro de los nombres que destacan entre los grupos independientes por una labor individual que se confirma en la formación de un grupo es el de Harold Clurman. El, como muchos de los artistas antes mencionados, viajó a Europa. Sus gustos se inclinaron hacia el drama francés y a su regreso a Estados Unidos aplicó todo lo aprendido con la pasión que caracterizó a sus contemporáneos. Realizó estudios como actor en el Theatre Guild y en el camino de su preparación se encontró con otros, también interesados por los mismos temas y afines a sus propósitos de teatro; con ellos formó su propia compañía: The Group Theatre. Harold Clurman junto con Lee Stasberg, Stella Adler y Cheryl Crawford querían desbordar sus experiencias como actores y examinar el potencial teatral de cada obra que se proponían montar.

La búsqueda en las teorías escénicas europeas modernas caracterizó la labor de los grupos independientes, al tiempo que buscaron insertar al hombre moderno en su medio ambiente y explicar su comportamiento social y psicológico a través de sus circunstancias sociales, lo que benefició la tarea de los dramaturgos. Al respecto del nacimiento del teatro que de verdad puede llamarse de los Estados Unidos, Alfredo Michel dice:

La historia de este teatro está ligada a la historia de un proceso de cambio en el espíritu norteamericano... La época se caracteriza por la

consolidación de la nueva economía, simbolizada en la proliferación de ciudades e industrias y sus consecuentes problemas de miseria y anonimato, en contraste con una visión más idílica, rural o semirural, y de población con identidades casi familiares. Sobre todas estas imágenes domina la de la alienación, la de la pérdida de la calidad humana, del individuo consagrado a la filosofía de Estados Unidos, y su conversión en artículo de consumo o mera pieza de la maquinaria moderna.(5)

El drama de los veinte y los treinta gira en torno a problemas de índole social y de la identidad del hombre con su medio ambiente, la alienación del hombre frente a Dios, frente a su entorno geo-político y frente a su igual. Estos temas confieren al drama una tendencia de interés individual en donde el hombre se enfrenta principalmente consigo mismo. También es de notar que los rumbos del nuevo humanismo ganan terreno en las consideraciones del público norteamericano y comienzan a influir de tal modo que lo que fue terreno exclusivo del teatro comercial se convierte en espacio común donde las vertientes del teatro se encuentran. Así Nueva York es, en este sentido, la cuna de algunos de los más grandes renovadores del teatro, tanto en el caso del drama moderno como, por ejemplo, en el de la comedia musical.

De estos grupos independientes surgen dramaturgos que como antecedentes de Tennessee Williams, marcan temáticamente un camino hacia el entendimiento de lo que significan los personajes de este autor. He encontrado en The

Little Foxes, de Lillian Hellman, The Petrified Forest, de Robert Sherwood, Mourning Becomes Electra de Eugene O'Neill y Our Town de Thornton Wilder el hilo conductor de mi tema central: prisioneros y fugitivos.

Por esta razón en el apartado siguiente haré un análisis somero de las obras arriba mencionadas.

EL DRAMA DE LOS TREINTA.

El propósito de este capítulo es abordar los personajes de la época del drama de los treinta como antecedentes a las obras de la primera etapa de Tennessee Williams y al tema que da título a este estudio: fugitivos y prisioneros.

Resulta de importancia tratar a algunos escritores cuyas obras, dentro de la dramaturgia de los treinta, representan el resultado de la búsqueda de la identidad norteamericana, aunque se encuentren a cierta distancia de lo que en apartado anterior se menciona como la fecha de inicio del drama moderno de los Estados Unidos. Sus obras anteceden en una década al drama de Tennessee Williams, pero su cercanía temática les confiere un valioso grado de interés. Los dramaturgos que menciono a continuación abren camino de análisis con personajes, temas y formas que tienen relación con los dramas de Williams.

La experiencia de los grupos independientes sirvió a Thornton Wilder, Eugene O'Neill, Lillian Hellman y Robert Sherwood como modelo para consolidar las bases del auténtico drama norteamericano. Las piezas cortas de un acto, bien logradas derivan en piezas completas de tres actos. Los temas, los personajes con variados perfiles psicológicos y los planteamientos escenográficos se perfeccionan para ofrecer al espectador del mundo moderno imágenes y mensajes relacionados con su vida. La nueva visión en la construcción de personajes no puede ignorar la influencia de las teorías freudianas. La psicología intervendrá y explicará, a partir de ese momento, las decisiones y actitudes de los personajes: la manifestación del inconsciente, a través de los deseos reprimidos, la educación como modelo moral regidor de las conductas sexuales en la vida del individuo, la dualidad entre el mundo físico y el mundo de los sueños; todos estos elementos se involucran en mayor o menor medida, en la dramaturgia de los años treinta. Estas influencias no sólo modifican la construcción y el análisis de personajes, también los espacios y los signos escénicos se ven afectados. De tal modo, los estilos expresionistas y simbolistas se acomodan a las nuevas necesidades dramáticas, acercándose de mejor manera a las formas de la memoria de las experiencias humanas.

They took as their favorite theme one which had proved serviceable to writers since the beginning of the economic downturn: the obligation of the individual to renounce self-interest for the good of his fellow man.

Should the protagonist of a play on this theme forswear ambition at an early point in his career, peace of mind was his for the rest of his life; but should he obtain his goal of wealth or power, he was fated either to die before the final curtain or to fall victim to enduring unhappiness. With or without happy endings, the plays were optimistic, because they demonstrate their author's beliefs that the audience could take example from the dramatic characters and follow a socially constructive course of action.(1)

De tal modo las obras elegidas en este apartado tienen que ver con la dramaturgia que se deriva de la labor de los grupos independientes. El auge de Estados Unidos durante la época de los veinte, en donde los intereses de los poblados pequeños ceden terreno a los intereses industriales en busca de la conformación de ciudades, parece a principios de los treinta un globo que estalla en crisis económica. Los primeros años de esta década están impregnados de las voces de desaliento frente a los acontecimientos mundiales. Los dramaturgos recogen a su modo y estilo el sentir de los jóvenes, presentando temas y personajes con una calidad compleja en donde la realidad ya no sólo es motivo de juicio sino más que nada de meditación interna hacia los sentimientos y hacia la sociedad. Estas características son importantes como antecedentes para las obras a tratar de Williams. A fin de ejemplificar estos rasgos, procederé a explorar las obras Mourning Becomes Electra de Eugene O'Neill y Our Town de Thornton Wilder.

También estudiaré la obra de Robert Sherwood The Petrified Forest y la de Lillian Hellman The Little Foxes, en las cuales buscaré personajes modelo como ensayos que sirven al propósito de análisis de mi tema central: prisioneros y fugitivos.

Los cambios sociales que sufre Estados Unidos son preocupaciones que abordan los dramaturgos, y sus posiciones frente a ellos varían desde el entusiasmo hasta la decepción total. Por ejemplo, el cambio de poderes entre la aristocracia y la burguesía es para Hellman un problema de índole ideológica, mientras que para Thornton Wilder tiene repercusiones de orden universal, es decir, es un problema filosófico.

Regina, el personaje central de The Little Foxes de Hellman, representa los intereses de un grupo social de poder económico que tiene como característica primordial un carácter individualista. Considerando que en esta obra el tratamiento es melodramático podemos decir que los opositores de Regina son quienes defienden intereses de carácter humano antes que materiales, como Alexandra, su hija, y Horacio, su esposo.

In the *Little Foxes*, produced in 1939, Miss Hellman wrote with still greater severity; again she was reluctant to suggest a solution to the problems imposed on mankind by the misuse of money and position. In the very act of writing the play she revealed her wish for a change in popular values, but her plot offers no comforting thought that it will take place tomorrow.(2)

La posición social que Regina ostenta en la obra finalmente le concede el poder necesario para imponer sus propósitos: la construcción de una fábrica en el pequeño pueblo sureño, caracterizado hasta entonces por su economía agrícola. Las consecuencias son que un pequeño poblado, hasta entonces dirigido por tradiciones familiares aristocráticas, se convierte en una ciudad encaminada a servir las órdenes de los que controlan los medios de producción industrial. Los intereses materiales sustentados por la familia Hubbard (Regina y sus hermanos) se tienen que conciliar final y gradualmente con los de toda la población que representará la fuerza de trabajo.

En este melodrama Alexandra (*The Little Foxes*) es la encargada de conciliar ambas fuerzas. El conflicto que se presenta entre Horacio y Regina por motivo de la construcción de la fábrica desata en el interior de Alexandra, hija de Regina, una disyuntiva moral, se pregunta cómo proceder ante ambos ejemplos paternos. No es raro encontrar en los jóvenes de los dramas de la época este tipo de reflexiones; como generaciones nuevas, están destinados a forjar un mundo ético que medie entre la generación de sus padres y la suya. Después de que Regina da muerte a Horacio negándole el medicamento requerido en un momento de crisis, Alexandra comprende su papel moral y, movida por el ejemplo de honestidad que le legó su padre, se enfrenta finalmente a su madre.

Alexandra experimenta un gran cambio en su interior que la lleva de ser una niña a ser una joven responsable de sus decisiones. En el transcurrir de la obra es importante observar

que la presencia de su padre fue fundamental para ello. La educación de sobreprotección que ejerce su madre en ella no le intimida para rebelarse ante las imposiciones de ésta, una fuerza interna que le grita rebelión contra la sumisión y la indignidad humana le impele a enemistarse con los móviles de las acciones de su madre. El caso de las rebeliones de los jóvenes y el enfrentamiento con sus padres por motivos de conciencia y adaptación del mundo sureño a los parámetros industriales del mundo moderno triunfante se repetirá pocas veces en los siguientes dramas(3) El optimismo de Lillian Hellman y su personaje Alexandra se verá cada vez menos y las salidas a sus problemas de los personajes jóvenes se reducirán por diferentes causas; por ello menciono que es importante observar que la relación de Horacio con Alexandra, como padre e hija y como amigos, las esperanzas de fuga de Alexandra, aunque la relación padre-hija en la obra Mourning Becomes Electra (1931) tiene visos de semejanza, no llega a ser totalmente sana en sus consecuencias como lo es aquí.

En las dos obras arriba mencionadas, las alianzas de amor y comprensión entre padre e hija representan la única esperanza para evitar el rompimiento de relaciones familiares sanas. Sin embargo, ello no es suficiente, en el caso de Little Foxes y Mourning Becomes Electra para evitar la disolución de los cimientos morales de la familia. En ambos casos la desaparición por muerte de los padres acaba con la esperanza de dar continuidad a los valores de la familia.

El rompimiento de la familia como tema recurrente en las obras de los treinta refleja las contradicciones sociales; por ejemplo, en Mourning Becomes Electra la obra de O'Neill, el desamor familiar, los odios y la moral social encarnan el origen de los conflictos familiares. Cristina, la madre de Lavinia y Odin, es una mujer frustrada en su matrimonio con Ezra Mannon. Ubicada en la época de la guerra civil, la obra trata conflictos de personajes que se autodestruyen por amores ilícitos y equívocos como armas de salvación contra la soledad. Cristina trató en algún tiempo de salvar este vacío de amor con su hijo Odin, pero los celos de Lavinia no le permitieron llegar muy lejos provocando la salida de éste hacia el extranjero como militar.

El problema central de estas familias -la de los Giddens en The Little Foxes y la de los Mannon en Electra- es el amor de las parejas como un sentimiento que va en direcciones opuestas: Ezra Mannon y Horacio Giddens tratan de mantener la estabilidad de su familia con conductas irreprochables ante la sociedad (aunque en el caso de Ezra estas conductas sean sólo máscaras de una personalidad más conflictiva); en tanto Cristina y Regina desbordan sus frustraciones: Cristina en ejercicios de amor extramaritales y Regina en su ilimitada ambición material.

La historia de culpa y expiación familiares tiene raíces en una relación ilícita de la cual se da procreación a Adam Brant, y se revierte como forma de venganza entre los Mannon con la relación pasional Cristina-Adam. El fracaso amoroso en el matrimonio lleva a Cristina a sostener relaciones amorosas con el capitán Adam Brant, desconociendo que por tercera vez

había un hombre de por medio entre Cristina y Lavinia (madre e hija) que las hacía enemigas, rivales amorosas. Cuando Lavinia se da cuenta de tales relaciones en ausencia de su padre entra en un conflicto moral y sentimental, porque el hecho de saber a su madre una traidora de los principios matrimoniales le permite tomar ventaja para arrebatársela nuevamente de los brazos del amante. Por otro lado el compartido amor de su madre con el capitán la hacen sentirse indispuesta al amor y cercana a la soledad, pues a pesar de la lucha con su madre no logra asirse de algo propiamente suyo. Esta serie de conflictos internos a los que se enfrenta Lavinia la aprisionan en una disyuntiva emocional y moral. En este drama de corte trágico las muertes de Ezra, de Cristina y del capitán Brant (quien resulta ser hijo ilegítimo de la familia Mannon y tío de Lavinia) pagan el precio de la supervivencia social que se impone Lavinia. La negación de sí misma es en todo momento una expiación de su historia familiar; la soledad y sueño social al que se relega hacen de Lavinia un personaje superior a Alexandra, porque posee una conciencia de su destino que no tiene salidas fáciles, que la sumen en la soledad de su cumplimiento y de su culpa.

Lavinia es dura al juzgar a su madre, es dura al obligar a Odin, su hermano, a que realice los crímenes contra su madre y el capitán, y es dura consigo misma al obligarse a una hermética conducta moral. La única posibilidad de escape que se permite dentro de su esclavitud es cuando se va lejos, a las islas soñadas por el capitán y por Odin en donde las costumbres exóticas tienen algo que ver con sus fracasados amores y en

una forma casi mitológica se suman a la práctica y el exceso de pasiones. Esta referencia del sueño y la fuga que experimenta Lavinia tiene que ver con los mismos deseos que mueven a Tom y a otros personajes de Williams a salir de la rigidez social.

Las condiciones de soledad en las que se refugia Lavinia y su capacidad de resistir la adaptación al rompimiento definitivo la hacen digna de alabanzas como personaje, porque soporta la conciencia y enfrenta la guerra interna de su pasado y sus sentimientos frente a los murmullos que se escuchan detrás de su puerta. De ninguna manera la escena final, la del cierre de sus puertas al mundo ajeno, ¿real?, simboliza un acto de retiro, de elección de la soledad por encima de todo. Sugiere más bien una reconstrucción de la mansión Mannon como la sugirió en otro tiempo Abe Mannon, antecedente de la historia de la familia de Ezra, una tercera reconstrucción sin síntomas de fertilidad en medio de amores ilícitos. Más bien Lavinia propone un permanente estado de soledad como expiación de la culpa que conlleva la extinción de los Mannon.

De esta manera es cómo los jóvenes de ese nuevo drama norteamericano sufren un extravío de valores y resisten la carga de responsabilizarse por los rumbos de la vida moderna. El caso de Odin se parece mucho al de Tom, uno de los personajes de The Glass Menagerie, pero por ahora sólo cabe mencionar que Odin es un personaje atrapado en las decisiones de la historia de la familia, su libertad esta coartada, así como sus sueños de poeta errante. Si para él, como para otros personajes, el mundo de sus padres fracasó porque

buscaban la realización del amor por medios equivocados (basados en principios ajenos a sus voluntades carnales y espirituales), entonces las esperanzas de realización personal se reducen ante los ejemplos de esas herencias. Odin es en este drama un soñador dominado siempre por su madre y por su hermana. Ha invertido su tiempo en sueños y a su regreso a casa los problemas lo abruman. Es una víctima de los deseos de Lavinia, a quien sigue en su hundimiento porque no encuentra la salida de una historia familiar que lo encadena. Odin se refugia en la voluntad de Lavinia porque se ve arrastrado por la culpa del asesinato cometido, se siente cómplice y, al igual que ella, merece la expiación de sus culpas en la soledad de la mansión Mannon.

Por otro lado hallamos el tema de los soñadores que no encuentran su esperada tierra de triunfos, como sucede con Squier en la obra The Petrified Forest de Robert Sherwood. Este personaje cumple la misión de desengañar a la pequeña Gabby Maple, quien aún cree que las tierras lejanas a su poblado están preñadas de triunfos, de caminos victoriosos. Las desilusiones acompañan el semblante y las palabras de Squier cuando desmorona de una vez por todas las historias del triunfador al que sólo le basta salir de su tierra para encontrar el triunfo. Esta referencia tiene relación con el sueño americano, que acompaña a los forjadores de la nación norteamericana, quienes por mucho tiempo creyeron en lugares remotos como otra forma de lograr y sumarse a los triunfos de los elegidos, y se verá de manera más amplia en los subsecuentes capítulos.

Squier, al regresar a Estados Unidos, después de un largo viaje por tierras europeas, descubre en Gabby a una muchacha llena de sueños que habita en el desierto de Arizona. Ahí encuentra ocasión de reparar en el tiempo que ha desperdiciado durante su vida errante; sus motivos de reflexión son obligados por el encierro que sufren él mismo, Gabby y otros visitantes del bar de la familia Maple, ya que unos asaltantes se han refugiado ahí obligados por las persecuciones policiacas.

Con la llegada de los asaltantes, el estado de sitio eventual y la cercanía de una posible muerte, cada uno de los presos de la situación encuentra motivo de reordenar su vida; un matrimonio que parecía consolidado descubre sus grandes diferencias; Gabby se desengaña del amor que sentía por un joven futbolista que ante los hechos reacciona con cobardía y desgano de líder; y lo más importante es que Squier y Mantee -el jefe de la banda de los asaltantes- discurren sobre el tema del amor y la libertad. Para ellos la vida no adquiere valor en la aventura simple sin objetivos: la vida sólo cobra valor cuando sirve a un principio de amor. Esta reflexión, hecha por dos tipos derrotados y cansados de la fuga y los sueños inalcanzables agotadores, quiere llamar la atención sobre el rescate de los valores fundamentales que revisten la naturaleza del hombre; de algún modo su soledad y disgusto buscan una convicción propia, que no distorsionada por ideales ajenos traídos de otras culturas como señales de salvación al extravío personal. Es por eso que Squier le sugiere

a Gabby buscar dentro de sí misma sus convicciones y transformar la aridez de su cultura en terrenos fértiles.

The play is a dramatisation of Shewood's conviction that his was a transitional generation, ironically poised between equally unacceptable possibilities. It is offered as a allegory of the collapse of individualism, the rise of a destructive chauvinism and the distant threat of totalitarianism.(4)

En la escena con la que abre la obra escuchamos la discusión entre el abuelo de Gabby y unos trabajadores de la compañía de luz. En ella, el abuelo representa los valores de una generación acabada, rebasada por los tiempos modernos. En cambio la escena entre Squier y Mantee reclama un aviso a las nuevas generaciones que han de surgir con esperanzas y sueños. Squier es la generación que transitó en el cambio y de su experiencia ha de aprender Gabby.

La concepción del amor y los ideales románticos en la historia de Squier se parece a la de Odin y a la de Tom, personajes que significan un medio de salvación para otras personas -Lavinia, Gabby Maple, Laura Wingfield y Amanda Wingfield- pero que en la disyuntiva de elegir entre sus ideales y los de las otras se encuentra su conflicto interno moral y sentimental.

En las obras anteriores, el amor difícilmente ocupa un lugar duradero en las esperanzas de la mayoría de los personajes. Más bien, los elementos característicos son la

ausencia del amor entre los padres, los engaños, los amores clandestinos y las ambiciones de bienes materiales. El amor, junto con la soledad y la muerte, son temas que rebasan las posibilidades de reflexión en un plano exclusivamente humano. En estas obras la relación del hombre con su realidad y las percepciones emocionales son tratadas por los dramaturgos principalmente en el terreno de la psicología y de la historia reciente.

La relación del hombre con el hombre, la del hombre con la familia y la del hombre consigo mismo sostienen el tema central de los dramas. Pero acerca de la relación hombre-Dios es Thornton Wilder, en su obra Our Town, quien plantea otra visión de los mismos conflictos. Esta obra sugiere una relación de orden filosófico con el drama de Williams, manifestada dentro de su tema y personajes. Las contradicciones sociales son para Wilder accidentes que tienen su origen en principios naturales de continuidad. Para este autor, la realidad del hombre y su devenir histórico cobra dos dimensiones, fluctuantes entre el significado de la vida y la muerte. A diferencia de los anteriores, éste se ubica en un lugar, llamado Grover's Corners, en New Hampshire, cuyo tiempo y ambientación gradualmente pierden precisión. Con ello se entiende que el interés del dramaturgo está centrado en el tema, los personajes y su discurso. Un personaje, el "Stage manager" hace las veces de conexión brechtiana entre el público y la escena antes de que ésta acontezca, enfriando así las posibilidades de relación

sentimental entre el espectador y el drama. Pretende con este método apelar a la reflexión y no tanto al corazón.

El lugar simbólico de la iglesia como centro de reunión y quehaceres populares del pueblo es de notar por la distribución de los espacios escénicos, sitúa el lugar como un espacio de convergencias donde la vida de los hombres se inicia, se desarrolla y muere en medio de eventos sociales que tienen relación con los valores de esa sociedad. La familia y la religión son las instituciones que rigen las conductas morales de la sociedad. Aquí resulta más claro que en las otras obras que la relación de los jóvenes y su entorno social se basa en principios heredados de la familia, y que los conflictos internos sentimentales se justifican por etapas de la vida de cada individuo.

Las preocupaciones humanistas de Wilder por el futuro del hombre le restan sentimentalismo a su propuesta dramática; esto lo confirma Bigsby de la siguiente forma:

Our Town (1938) is simply one the most effective and affecting American plays. Deceptively simple in construction, it is unashamed in its emotional directness but reaches for a universal perspective which will neutralise its own sentimentalities.(5)

Los personajes manifiestan este sentido de universalidad en cuanto, pasada la etapa de la vida, reflexionan sobre los impulsos egoístas que caracterizaba su comportamiento. Asumen la inutilidad de la existencia y exigen un cambio hacia la

salvación del alma, la cual es a fin de cuentas la única que se enfrentará a los designios de la eternidad. El concepto del alma se relaciona con uno de los personajes de Williams: Alma, personaje central de Summer and Smoke, que estará muy relacionada con los conflictos hombre- Dios y en este sentido las reflexiones de Wilder serán un antecedente importante para el tema de los prisioneros y fugitivos.

Resumiendo, los puntos de coincidencia entre los autores y Williams importantes para el propósito de este trabajo son:

- 1.- La familia como principal receptora de las contradicciones sociales de la modernidad.
- 2.- Las herencias de historias generacionales como un peso abrumador y como un atentado a la identidad de las nuevas generaciones.
- 3.- Los jóvenes y su misión de conciliadores entre los intereses sociales y los humanos.
- 4.- La concepción de la realidad y la imaginación en el mundo de percepciones del individuo.
- 5.- La extinción de la esperanza humana por un mundo indolente que asfixia las aspiraciones de felicidad por el amor en la realización personal.
- 6.- Las mujeres que expían sus errores en el amor sustrayéndose en la satisfacción de pasiones y conductas condenadas social y moralmente.

Este último punto, las mujeres y su relación con el amor, es la puerta para el siguiente capítulo, pues resulta común a las

obras The Glass Menagerie, A Streetcar Named Desire, y Summer and Smoke de Tennessee Williams.

NOTAS

Contexto Histórico del Surgimiento del Drama Moderno Norteamericano

(1) Willi, Paul Adams, (comp.), Los Estados Unidos de America, (Trad. Máximo Cajal y Pedro Gálvez), Siglo Veintiuno Editores, México, 1988, p. 254.

(2) Adams, op. cit. p. 257.

(3) Adams, op. cit. p. 257.

(4) Adams, op. cit. p. 335.

Los Grupos Independientes

(1) Alan S. Downer, "La rebelión desde Broadway", en Downer (comp.) Tiempo de cosecha, p. 75.

(2) Véase C. W. E. Bigsby, A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama, Cambridge, 1982, vol. 1, p. 12.

(3) "La rebelión desde Broadway", op. cit., p. 76.

(4) Alfredo Michel, El teatro norteamericano, Instituto Mora, México, 1993, p. 67.

(5) Michel, op. cit. p. 28.

El Drama de los Treinta

(1) Goldstein, Malcolm, "The Playwrightes of the 1930's" en Downer, (comp.), The American Theatre, p. 31.

(2) Goldstein, op. cit., p. 35.

(3) Véase Michel, op. cit., p. 89.

(4) Bigsby, op. cit., p. 140.

CAPÍTULO

2

La vida está llena de
pequeñas
misericordias, no
grandes misericordias,
sino pequeñas y
cómodas
misericordias. Y por
eso, seguimos
adelante.

Tennessee Williams. Verano y Humo



THE GENTLEMAN CALLER

THE GENTLEMAN CALLER

Sobrevivientes de un mundo romántico.

Las obras anteriormente comentadas muestran el interés de los escritores norteamericanos por las valiosas aportaciones científicas de los investigadores europeos en terreno del arte, literatura y de psicología. Este mundo de influencias dio como resultado la pauta para la formación del personaje sustancialmente norteamericano; dio lugar a una Lavinia; a la familia Giddens, prototipo de la familia arribista norteamericana; y a un Willy Loman, que representa la falla del sueño americano.

Estos antecedentes, útiles para comenzar el análisis de los personajes y el ambiente de las obras de Tennessee Williams, The Glass Menagerie, Streetcar Named Desire y Summer and Smoke, son precisamente los que ponen en lugar de relevancia al hombre dentro del drama, los enfoques de los escritores sobre la relación tormentosa del hombre con su ambiente inmediato y los valores morales de la sociedad.

Los dramaturgos norteamericanos mencionados en el capítulo anterior -tanto en los grupos independientes como en los escritores de la época de los años treinta- reparaban su atención en el tipo de relaciones hombre-sociedad que estableció el capitalismo desarrollado. Los enfoques de los autores sobre estos temas de relaciones sociales del hombre y su alrededor subrayan la carga moral que representan las herencias de valores caducos, la desintegración familiar debida

a las nuevas relaciones económicas que afectan los intereses de las parejas y el problema del desamor entre los padres, que modifican la integración social de los hijos con su mundo de valores establecido.

De entre los escritores tratados en el capítulo anterior cabe retomar a Eugene O'Neill. Los personajes de O'Neill son en su mayoría representaciones de fracturas o contradicciones de la relación tormentosa del hombre con la sociedad contemporánea. Al respecto Albert Croissant describe de la obra de O'Neill:

Los temas de O'Neill presentan, por regla general, personajes en desesperada búsqueda de Dios, de la verdad, de la felicidad, del poder o de cualquier otro sueño que no puedan realizar. (1)

El personaje de Lavinia es un ejemplo de esa desesperada búsqueda por algo que dé sustancia a su vida, que la libre de una cercana locura en medio de arrebatos amorosos clandestinos con su hermano Odín. Su búsqueda es del amor y, con la realización de éste, de la felicidad. Las características del hombre que espera y busca Lavinia están reunidas en la figura de su padre, por eso el título de la obra se refiere a Electra, personaje que en el terreno de la psicología remite al complejo del amor con que la hija idolatra al padre. A la muerte de su padre, Lavinia transfiere este sentimiento a su hermano Odín, y esta serie de equívocos inconscientes provoca su extravío emocional y su inadaptación social.

¿ Pero quién es este hombre que busca Lavinia ?

La búsqueda de lo que supla la necesidad de la verdad, de la felicidad, del poder, de cualquier otro sueño, también son motivos de tormento entre los personajes de Williams, sobre todo los femeninos. Pero quizá haya un error en decir que ellas buscan, pues según podemos descubrir en los planes de Amanda Wingfield de The Glass Menagerie, a la mujer por tradición no le corresponde buscar sino esperar la llegada del "gentleman caller".

El juego de Amanda, madre de Laura, es alimentar en su hija la ilusión de la espera haciéndole creer que la visita de un hombre a su casa representará un acontecimiento afortunado movido principalmente por el interés que Laura despierte en los jóvenes. La espera en el caso de esta familia, integrada por Amanda, Laura y Tom, transcurre en una atmósfera de irritación constante, pues todos ellos conocen la falsedad que envuelve su presente: saben que Amanda miente al referirse a los atributos físicos de Laura y lo mismo sucede cuando invoca a su pasado de juventud gloriosa.

El mundo de ilusiones en que Amanda ha transformado su historia la confina a una soledad insoportable, llena de frustraciones. La materia de sus sueños remite el deseo a una vida de fracasos, en su alma se debaten la experiencia vivida entre ilusiones aristocráticas y la realidad urbana que asfixia sus pretensiones; la lucha por la sobrevivencia que día a día emprende Amanda la ha obligado a cambiar sus deseos de amor por los de estabilidad económica.

Tennessee Williams la describe así al inicio de la obra:

A little woman of great but confused vitality clinging frantically to another time and place (...) There is much to admire in Amanda, and as much to love and pity as there is to laugh at.(2)

Amanda se aferra a otro tiempo y otro lugar, ciertamente; ya sea por nostalgia de sus "días gloriosos" vividos en la cuna de la "aristocracia" sureña de la preguerra, o por fijación, por el fracaso de su matrimonio.

El abandono de su esposo, al que nunca amó y siempre reprochó su desgaste emocional y pobreza, marca el principio de su soledad y la próxima partida de Tom, su hijo, terminará de cerrar el mundo de Amanda y de paso el de Laura. Refiriéndose a la soledad de Amanda y al próximo abandono de Tom, Bigsby define así las esperanzas actuales de Amanda:

(Tom Wingfield) is obsessed with memories and the play itself is the product not only of his restless imagination but of the guilt he feels at abandoning his mother and sister. For his mother had been abandoned once before, by his father, who had also walked out on his responsibilities, this being the price of freedom... She has dignified the relative squalor of her life with memories, real or invented, of the time when she was pursued by 'gentleman callers' (3)

La vida de Amanda está vacía y tiene que llenarla de recuerdos, reales o inventados: recuerdos de un pasado digno

en donde la mujer jugaba el rol prestigiado de ser la 'Lady'. Ahora este "gentleman" cumple la tarea de ser un emisario entre la realidad y los sueños: dignificador y redentor del destino de ser mujer.

Este extravío de conciencia y memoria no sólo le acontece a Amanda, sino también a Blanche Dubois, personaje femenino central del drama A Streetcar Named Desire: para ambas mujeres la palidez de su vida tiene que ser dignificada por la presencia de un hombre. Blanche, la blanca niña que, después del derrumbe aristocrático que sufrió con la venta de Belle Reve, su casa paterna, (literalmente, en francés, "El bello sueño"), vaga solitaria y llena de culpas por las tierras sureñas norteamericanas y se ha inventado un amigo secreto adinerado que la dignifica ante su alrededor miserable y su destino de desgracia. Este amigo misterioso, llamado Shep Huntleigh, significa para Blanche una de las últimas puertas de salida para su desesperada imaginación. Él existió en su vida, ciertamente, pero nada representa en la vida actual un viejo conocido de la universidad que seguramente no la espera ni le ha ofrecido ayuda alguna.

El "Bello Sueño" que fue la plantación de la vieja familia Dubois ha muerto en medio de la corrupción de malos miembros de la familia; Blanche le recuerda esto a su hermana Stella en son de reclamo por su abandono y a ese colapso le adjudica de manera inconsciente el origen de su propia corrupción:

I, I, I took the blows in my face and my body! All of those deaths! The long parade to the gravevard! Father, mother! Margaret, that dreadful way! (...) Why, the Grim Reaper had put up his tent on our doorstep!... Stella. Belle Reve was his headquarters! Honey- that's how it slipped through my fingers! Which of them left us a fortune? Which of them left a cent of insurance even? (...) And I with my pitiful salary at the school. (...) Where were you! In bed with your Polack! (4)

De aquellas tradiciones aristocráticas que revistieron de orgullo la juventud de Blanche sólo quedó la forma, pues el derrumbe del viejo sur vació de significado la vida de las "damas" allegadas a tales costumbres. Sin embargo, en los sueños de Blanche y de Amanda, damas venidas a menos desde aquel colapso social del viejo sur, aún existe el deseo por erigir su dignidad bajo las formas de aquel mito llamado "gentleman caller".

¿Por qué la vida de estas mujeres es oscura sin la presencia de ese "gentleman"?

La presencia y la necesidad de este sujeto social llamado "gentleman caller" en la vida de las mujeres sureñas del tiempo de la preguerra es explicada sólo a través de la educación que recibían éstas. La mujer disfrutaba del privilegio de ser una presencia de ornato social codiciada como la productora y reproductora de la vida. El orden social patriarcal estipulaba las leyes de la consecuencia natural de pasar de ser hija de familia a ser esposa, sirviéndose de la mejor manera posible de la

astucia y del engaño en la forma de la inocencia, características que el "gentleman caller" buscaba y esperaba disfrutar de las "Ladies" que visitaba.

Carol Ruth Berkin, define la posición social de la mujer sureña de la época de preguerra de la manera siguiente:

The fragile, dewy, just-opened bloom of the southern female: flirtatious but sexually innocent, bright but not deep, beautiful as a statue or painting or porcelain but, like each, risky to touch.(5)

Son estas las exigencias que Amanda tiene con su hija Laura, es esto lo que aprendió en sus años de adolescente y ahora quiere heredar de una manera menos oculta. Ya que Amanda está marcada por el fracaso con su marido, en Laura y Tom desea borrar las huellas de sus errores pasados provocados por un romanticismo que de nada le sirvió; quiere sembrar en sus hijos una visión de la realidad en la cual los sentimientos, la sensibilidad y los sueños dejen paso libre a la estabilidad económica y social. Pretende que aquella fragilidad, que tanto daño le hizo a sus sueños, que aquella inocencia sea realmente una simulación de las verdaderas pretensiones del matrimonio: un contrato social de seguridad económica.

Amanda no es una paranoica, como lo afirma Williams en la descripción que hace del personaje, su vida es una paranoia(6). La diferencia que hace distinta a Amanda de Blanche es esa, que Blanche sí es una paranoica y además su vida es una paranoia. La paranoia de la vida de Amanda está

presente en su denodada búsqueda de la salvación económica inmediata, ya sea a través de la llegada de un "gentleman caller" o las aportaciones económicas de Tom. En ambos casos, su hija Laura y ella encontrarán el beneficio de la seguridad moral sustentada en lo material; una sola idea irrumpe cada acto cotidiano de sus hijos, y es la idea de salvar a su familia de la miseria y el anonimato social con el favor de las armas de la seducción: en Laura la seducción femenina y en Tom la seducción del trabajo, del deber y las responsabilidades.

La paranoia que sufre Blanche, parte de su imaginación desatada por la persecución de sus fantasmas del pasado, la persigue su marido muerto, el desencanto de su posición aristócrata del pasado, sus amigos y relaciones que en nada se asemejan al mundo oscuro, violento y práctico que la rodea en Nueva Orleans. Todos estos personajes de su pasado cobran vida en su imaginación como una forma de escape o resistencia a los problemas; Stella, quien vive y acepta su realidad por el amor con Stanley, reprocha a Blanche, su hermana, que siga pensando en personajes del pasado que quizá sólo forman parte de la fantasía de Blanche, como Shep Huntleigh.

Por otro lado, como representantes del viejo sur ambos personajes son víctimas de las formas modernas del proceder amoroso de los hombres del nuevo sur.

Blanche se queja en repetidas escenas de la actitud de Stanley para con ella, lo tilda de patán, grosero, de costumbres primitivas y de agresor de su fina sensibilidad:

He (Stanley) acts like an animal, has habits like one! Eats like one, moves like one, talks like one! There's even something -sub-human- something not quite to the stage of humanity yet!.(7)

Por otro lado alaba el trato delicado, aunque torpe y rústico de Mitch, pues en este último personaje siente que su existencia es admitida de la única forma en que le es posible serlo: en el cortejo amoroso.

Stanley no le otorga valor a la presencia de Blanche, al contrario, le molesta ésta en los terrenos de su casa desde el primer encuentro. Blanche siente el rechazo que recibe por sus maneras afectadas, pero se protege tibiamente de las heridas que recibirá en adelante por la sociedad. Protección y delicadeza son dos factores que Blanche no suele recibir a menos que su existencia sea admitida a través de pretensiones amorosas, por eso, desde su caída en Belle Reve hasta el momento en que busca refugio en casa de su hermana Stella no ha dejado de agazaparse en relaciones amorosas como posibilidades de aceptación y protección.

Amanda, como Blanche, añora los años gloriosos en que se veía asediada por visitantes que pretendían de ella el amor y que le prometerían una solución de por vida a sus necesidades económicas: el matrimonio. Este contrato social significaba para ellas algo más que seguro económico, significaba además la ocupación de un nombre de registro social, moral y espiritual. O sea, la mujer que contrae matrimonio no tendrá que preocuparse ya por el problema de la autosuficiencia frente a

obstáculos sociales, podrá ser mirada y aceptada pues la respalda un hombre, su nombre y una posición económica solvente.

Amanda fracasó, según sus palabras, porque hizo mala elección de esposo, se dejó llevar por el amor que éste le inspiró en los primeros encuentros de su joven noviazgo y dejó a un lado las perspectivas económicas del futuro. Pretende no dejarse engañar por segunda vez con tales apariencias, le exige y enseña a Laura una audacia suficiente para internarse de manera sutil durante la entrevista en las posibilidades económicas del "visitante" en turno. La madre de Laura se sentirá satisfecha cuando pueda redimir en la vida de su hija el fracaso que sufrió con su marido. Pero no sólo este fin, que pudiera parecer mezquino, mueve a Amanda a actuar de esa manera, es, además, que, visto el fracaso de Laura para labrarse un destino de solvencia económica propio después de su fracaso en la escuela de comercio, desea evitar a su hija la soledad que padecen las solteronas y la pobreza que a estas acontece:

I know so well what becomes of unmarried women who aren't prepared to occupy a position. I've seen such pitiful cases in the South-barely tolerated spinsters living upon the grudging patronage of sister's husband or brother's wife!.(8)

Amanda pretende salvar a su hija de un destino miserable de soledad y mendicidad con que la realidad moderna

acomete a la mujer desprotegida de preparación profesional, o de algún oficio que la sostenga.

Pero el caso de Blanche a la salida de Belle Reve no demuestra precisamente las conjeturas de Amanda con Laura: Blanche era una mujer preparada con una cultura suficiente para sobrevivir de un oficio como el de maestra, y sin embargo la soledad y la mendicidad no se hicieron esperar en su destino.

Mirando a futuro el destino de Laura y de Alma -de la cual trataré más adelante-, podríamos considerarlo retratado en Blanche, obtenemos la respuesta a una de las contradicciones sociales: Laura, Alma y Blanche pueden y deben adaptarse al mundo productivo moderno, pero su educación de preguerra no les permitirá acabar con su soledad y su disfuncionalidad amorosa.

Los orígenes sociales de esta contradicción se pueden encontrar en la definición del rol que se le ofrecía a la mujer del viejo sur:

The role offered by the Old South was social and symbolic and not personal and physical. The woman was essentially a passive creature, alternately a chaste symbol, a social icon who played her role in concealing a more anarchic and brutal reality,(...) and a sexual convenience.(9)

Efectivamente Blanche fue una criatura que luchó por deslindar su destino de aquella pasividad ejerciendo un poco de autosuficiencia cuando dió clases de literatura, para hacerse

mirar por su propia e independiente existencia; pero la moral viril del viejo sur, presente siempre en su conciencia del pasado y consecuencia de su educación, le exigió torcer su camino hacia el rumbo que llevaba el tranvía llamado deseo. La paranoia en su vida no elimina del todo las conjeturas de Amanda sobre que la mujer moderna preparada puede sobrevivir, pero para sensibilidades como la de Laura, Alma y Blanche, sobrevivir no es la respuesta esencial que buscan a su existencia.

Amanda y Blanche son los dos prototipos de mujeres inválidas ante la realidad del nuevo sur (el sur de la posguerra) que, vacía su existencia de orgullos y dignidades aristocráticas, luchan con las armas de la imaginación por una sobrevivencia digna en medio de sus modelos míticos de amor caballeresco.

La costumbre de Blanche de mantenerse en la semioscuridad cuando recibe a Mitch, su pretendiente, es una forma de negar la realidad de su actual rostro vejado por las penalidades sufridas. La oscuridad es para ella un consuelo, quiere magia cuando Mitch quiere realismo, su forma de prisión es la oscuridad y su imaginación es su fuga cuando alguien, como Stanley y Mitch, pretenden hurgar en su vida pasada o en su rostro presente. En el caso de Amanda las vestimentas que porta cuando recibe a Jim O'Connor son pretendidamente similares a las que usó en los tiempos en que se daban cita numerosos jóvenes pretendientes de su amor también joven. Incluso la forma en que recibe Amanda a Jim en su casa parece dar a entender que es ella quien desea para sí la confirmación del idilio, pues a través de las demostraciones exageradas de

agradecimiento por la visita sus encantos se desbordan y actúa como una jovencita a falta del atrevimiento del que carece Laura. Todo el ambiente que ha preparado Amanda está marcado por una exagerada importancia hacia la visita de Jim, como si éste fuera uno de sus desfiles de las fiestas a que acudía cuando andaba en conquista. Asegura a Laura que usó el mismo vestido cuando conoció a su padre

I had it on the day I meet your father (...) I wore it on Sundays for my gentleman callers!.(10)

El amor romántico mítico, que caracteriza la búsqueda del "gentleman caller", es asimismo el amor que se tiene por una verdad, por esa realidad de los personajes femeninos que da sustancia esencial a su vida de seres pasivos. Es romántico porque la ceremonia que caracteriza el principio de las relaciones se compone de sutilezas verbales y de caricias poéticas en donde los amantes parecen languidecer aunque en realidad ardan por dentro.

La posición de Amanda y de Blanche raya en lo ridículo ante la realidad del nuevo sur, porque el orden de vida que ahora se deriva de un poder comercial e industrial no corresponde a los modos de comportamiento de la dinámica moderna. El sueño americano, ahora más bien representado en Stanley Kowalsky y en John Buchanan de la obra Summer and Smoke, aspira a enfilar personalidades de arrojo al tren de vida moderno; la irritable sensibilidad de Laura Wingfield y de Alma,

así como la paranoia de Amanda y de Blanche, no son de gran utilidad para los propósitos de las nuevas formas de pensamiento práctico.

Así, bajo este panorama del sueño americano, que vino a sustituir al viejo sur, estos personajes femeninos son sobrevivientes de un mundo romántico, son los vestigios de un colapso acontecido después de la guerra civil y sus posteriores treinta años de reacomodo a las formas industrializadas de los medios de producción, que rigen también los medios de moralización social.

De este sueño americano y su relación con la imagen del amor vista por los jóvenes de las obras mencionadas de Tennessee Williams trataré en el apartado siguiente.

NOTAS

THE GENTLEMAN CALLER

SOBREVIVIENTES DE UN MUNDO ROMÁNTICO.

(1) Albert, Crossant, El teatro Americano, (Trad. Rafael Trujillo), Keystone Press, 1945, p.61.

(2) Ésta y todas las siguientes citas de The Glass Menagerie están tomadas de: Tennessee, Williams, The Glass Menagerie, The Dramatists' Play Service, N. Y., 1970 (The New Classics, A New Directions Books), p. 5.

(3) C. W. E. Bigsby, A Critical Introduction to twentieth Century American Drama, Cambridge, University Press, New York, 1984, (3 vols), p. 40.

(4) Ésta y todas las citas siguientes de A Streetcar Named Desire están tomadas de New Voices in the American Theatre, The Modern Library, New York, 1955, p. 16.

(5) Charles, W. Reagan, William Ferris, (co.) Encyclopedia of Southern Culture, The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London, Mississippi, 1989, p. 60.

(6) The Glass Menagerie, op. cit. "A little woman of great but confused vitality clinging frantically to another time and place. Her characterization must be carefully created, not copied from type. She is not paranoiac, but her life is a paranoia.", p. 5.

(7) A Streetcar Named Desire, op. cit., p. 52.

(8) The Glass Menagerie, op. cit., p. 34.

(9) Reagan, op. cit., p. 63.

(10) The Glass Menagerie, op. cit., p. 71.

La imagen del amor.

La historia de los Estados Unidos es la de una nación caracterizada permanentemente por el desarrollo del individualismo en los ordenes religioso, industrial, urbano y de valores sociales. La imagen positiva del individualismo, descrita así por Nathan Glazer en su ensayo "Individualismo e igualdad en los Estados Unidos" (1), es representativa del pionero que a través del trabajo forjó un crisol de culturas variadas y entremezcladas con la historia que los antecedía como fugitivos de Europa. El pionero refugiado en las nuevas tierras americanas es para el siglo veinte una suerte de hombre nuevo que desechó el salvajismo e impuso la ley del hombre blanco sobre las tierras, abrió camino hacia su propio mundo individual.

El nuevo mundo representó desde sus inicios el sueño donde podían darse ocasión las grandes ambiciones, así como la formación de creencias religiosas permeables con la imagen de las autoridades. La necesidad de ser y hacer en nombre de lo nuevo aproximó al inmigrante al concepto de forjador, ya que Dios indicó cuál habría de ser el camino hacia las tierras vírgenes: a ellos correspondía construir, por medio del trabajo, sobre las nuevas tierras.

Las creencias y su diversificación por regiones, las formas de trabajo según la riqueza natural, el origen de las familias establecidas y el orgullo pleno de ser forjadores hizo destacar el individualismo como la forma característica de vida y mentalidad en el trabajo del norteamericano. Específicamente

en las regiones sureñas, que son las que cobran importancia en este estudio, el individualismo fue la consecuencia social y política del puritanismo:

El hombre autónomo (...) estaba a solas con Dios (...) éste lo había escogido, entre miles de semejantes, para salvarlo, lo segregaba inevitablemente, por lo menos en su propio pensamiento, de los otros hombres. Lo hacía superior a ellos.(2)

Este sino, autoimpuesto, de superioridad acompaña la actitud y conducta del norteamericano en las diferentes formas de proceder y pensar respecto a la vida social y a la sentimental. En este sentido la etapa superior, y casi obligatoria a nivel moral, es la obtención del éxito, el cual se define como el resultado de la comunión de aquella gracia divina y la constancia en el trabajo por desarrollar beneficios de riqueza personal.

En el concepto social, el éxito se traduce en reconocimiento: a través de éste la conducta del triunfador pasa a ser un modelo ejemplar y formará parte de la historia de las generaciones familiares que por motivo alguno podrán olvidar, muy al contrario, habrán de cultivar, pues su compromiso con la historia los ata de manera permanente. El caso anterior fue visto en la obra de O'Neill Mourning Becomes Electra, en donde el compromiso moral del éxito impide a los vástagos de Ezra

Mannon realizar su vida libremente fuera de estos términos históricos.

Por otro lado, la fuerza que obliga la constante fuga de las fronteras que limiten sus posibilidades de sueño es característica del individuo norteamericano, quien persiste en su marcha hacia la ensoñación del encuentro con "la tierra prometida" construyendo y destruyendo lo ya hecho como un símbolo de rebasar la frontera que lo limita. Para los norteamericanos no era un espacio físico lo que definía al hombre exitoso y ambicioso, no era una tierra, ni una mansión sino la historia y la necesidad de trascendencia que lo expedía a la constante búsqueda de su definición como ser.

Las exigencias morales y sociales cambiaron el valor de la riqueza definiéndola, a mediados del siglo XIX, en un sentido más propiamente material. La riqueza y el éxito se convirtieron en una prueba de Dios para los norteamericanos, una prueba que confirma su elección y que premia sus esfuerzos de trabajo hacia el progreso.

Esta tradición de triunfadores aguerridos hace un pequeño paréntesis en la historia sureña, pues, volviendo un poco hacia la visión de los modelos de conducta moral del periodo anterior a la guerra civil y específicamente del llamado viejo sur, en estas regiones, habitadas principalmente por la aristocracia terrateniente y por esclavos negros, las formas de vida y de educación se dirigían hacia la "conservación" de conductas sociales exquisitas, propias de familias de abolengo,

para las cuales la fuerza de trabajo no representaba motivo de preocupación pues estaba perfectamente sustentada por la labor de esclavitud.

La educación, la religión puritana y en general las costumbres del hogar y de la sociedad giraban en torno a preocupaciones poco comprometidas con los mecanismos económicos del país en general. Mientras en el norte las ciudades empezaban a despuntar con el capitalismo y por lo tanto las costumbres de vida exigían menos exquisiteces y más aprovechamiento del tiempo-producción, el viejo sur vivía el bello sueño de la aristocracia desentendida de las premuras capitalistas.

La situación de la esclavitud amputó al sur del resto de la nación y lo transformó en una sociedad estática, mas aun, estancada.(3)

Las formas de este sueño aristocrático moldearon un tipo de mujer altamente sensible a las torquedades de las formas de trabajo y tiempos del naciente capitalismo, un tipo de mujer de hogar, de iglesia y de convenciones sociales poco aptas para la carrera del mundo moderno.

For many southern women, the most dramatic break with antebellum traditions was their entry into public life. Many factors set the stage for this new visibility; the rise of towns and cities, helping to create a critical mass for collective activity; the entrance of women into the paid

work force; improved education, the decline of male participation in and control over religious organizations; and the creation of leisure time for elite with women who traded the responsibilities of the slaves system for the less demanding relationships of household servant and mistress.(4)

Los cambios políticos y económicos que se operaron en la sociedad norteamericana rompieron el sueño sureño después de la guerra civil, aquel status de aristócratas pasó a formar parte de la nueva burguesía y los pequeños pueblos se vieron obligados a la adaptación que exigía la industrialización de las nuevas ciudades. Lo anterior quedó manifiesto en la obra The Little Foxes de Lillian Hellman, y puede ser retomado para entender los lastres culturales con los que cargan la mayor parte de las mujeres sureñas de las obras de Tennessee Williams.

A través del cambio del pensamiento norteamericano hacia el individualismo capitalista, se puede entender que la calidad del rompimiento social que sufrió la sociedad del viejo sur por la guerra civil fue política, física y económica, pero ¿se acabó con la cultura que sustentaba la calidad moral y estética del pensamiento del viejo sur? A esta pregunta las mujeres como Blanche Dubois, Amanda Wingfield y Alma Winemiller responden con su fracaso en el mundo moderno urbanizado que no, que el gran sueño de estéticas aristocráticas sigue vivo en sus deseos y valoraciones sensibles y morales.

El ejercicio de las creencias religiosas, relacionadas con las virtudes propias de la mujer, mantuvo ocupado el tiempo libre que las actividades del hogar dejaron, y apoyaba las relaciones sociales concertadas en los centros religiosos. Después, con el advenimiento de las guerras mundiales y la partida del hombre hacia las filas militares, la mujer obtiene un lugar en la economía nacional, pasa a formar parte de la fuerza de trabajo.

El papel de los ministros religiosos ayuda a formular las nuevas definiciones que ampararán a la mujer y la mantendrán unida a sus tradicionales hábitos y virtudes:

(The ministers) helped to formulate a new definition of female character. Christian virtues -such as humility, submission, piety, and charity- were now, they suggested, primarily female virtues.(5)

Alma, protagonista de Summer and Smoke, se encuentra en una encrucijada cuando busca conciliar el amor que siente por John desde niña con sus valores morales y religiosos. Ella representa el tipo de mujer educada bajo la estricta batuta de un reverendo, su padre Winemiller, y de una mujer "spoiled and selfish girl who evaded the responsibilities of later life by slipping into a state of perverse childishness"(6). El amor es para ella una suerte de proteccionismo envuelto de ternura maternal. Esto se lo demuestra a John desde el primer encuentro, donde el dramaturgo nos permite ver también el concepto de él: el amor es un tipo de goce inmediato, una

pasión curable en la carne, en donde la ternura y lo espiritual no actúan de intermedios.

Cuando Alma le pide aceptar el pañuelo para limpiar su cara y nariz, él le pide un beso para corroborar que los sentimientos de ella esconden un deseo carnal. Este desacuerdo permanecerá durante la obra y será un elemento que repercute en los propósitos de amor de Alma; discernir entre el espíritu y la carne, entre el amor y el pecado, entre la culpa y el castigo, removerá los principios religiosos de ella hasta hacerla entendible para el mundo que se inclina hacia las vías de la ciencia.

De la diferencia conceptual entre carne y espíritu, que define por consecuencia las conductas sociales de ambos personajes, se desprende el proceder sexual en las relaciones que estos establecen con el mundo social. Para Bigsby (7), John Buchanan representa una sexualidad que es regenerativa sin ser coercitiva, en él las cualidades de la inteligencia y de la alegría constante se suman a un carácter de satisfacción inmediata, pues la parte de sus sentimientos que se dirigen hacia lo productivo, lo creativo, del amor, quedan estrechos, a medias.

Para Alma, contrariamente a John, las pasiones son un espejo donde su cuerpo se niega a ser reflejado, está cerrado, es un mundo igualmente incompleto donde la grandeza y los esfuerzos de su espíritu no se ven recompensados ni ligados siquiera a alguna forma de realidad actual. Alma está bajo la prueba constante de sus principios morales, la cerca el fuego de

la pasión que anudan sus músculos cuando se halla frente al ser eternamente amado; es una creyente que:

(...) represents spirit as he does body, and that incompleteness is the source of a potentially self-destructive energy (...) she has been blind to the human world around her.(8)

En la vida de Alma existe otro personaje que aparece en la obra simuladamente como el prototipo de hombre que espera o que debiera elegir como pareja, él es Roger Doremus, quien se inclina en todo a las costumbres literarias y sociales de Alma y su conducta no escandaliza como la de John. En los términos de lo descrito en el capítulo anterior este personaje representaría el "gentleman caller" ideal para los intereses de la delicada Alma. Roger Doremus gusta de tocar el corno y de conversar sobre las hazañas de su madre. El tipo de relación que se da entre Alma y Roger en la escena uno de la parte segunda recuerda en mucho la relación que llega a tener Blanche Dubois con Mitch, sólo que en esta ocasión Roger merece en palabras de Williams la somera descripción de "*He is a small man, somewhat like a sparrow*".(9)

El caso de John es común en los hombres de las tres obras. La sexualidad es regenerativa también para Stanley Kowalsky, quien al procrea un hijo con Stella, su esposa. Para Jim O'Connor los planes de matrimonio le prometen formar nuevos núcleos de vida fértil.(10)

Luego entonces, los hombres de los dramas de Williams viven una sexualidad asociada a la fuerza de la historia que les antecede, la historia de un sueño forjado bajo la batuta del esfuerzo premiado por el éxito individual, pasiones que reportan una separación de intereses afectivos entre los que se desean amar:

The connection between the larger mythos, the search for a soul, and the specific American version of this mythos is in the cultural incoherence which the two main families illustrate, the strict separation in the social fabric of spiritual and physical needs and the slightly denigrating attitude of one set of administrators towards the others. The result is a codified and regimented spiritual and physical culture, and never the twain shall meet.(11)

La moral armónica está lejos de ser una verdad en las realidades de las parejas que en estos dramas se buscan y no se encuentran. Cada cual como individuo ejerce su derecho a la satisfacción de sus pasiones: los varones, aun dentro de un margen de permisos sociales, lo logran a medias. Como ya se explicaba, se rebelan constantemente, se marchan de casa, mudan de pasión, se afilian a las leyes de la ciencia; hacen uso de su brutalidad o de sus sueños personales, pero al final ejercen su individualidad.

La brutalidad de Stanley y la pasión de John atentan contra la concepción del amor que tienen Blanche y Alma, en las obras respectivas, porque van en contra de la moral y la

cultura del viejo sur. Pero inconscientemente esta brutalidad y esta pasión las arrastran hacia ellos denegando sus principios morales. Y la verdad es que envidian la rebeldía de los otros quienes no las atrapan ni las dejan estar tranquilas con su propia moral:

There are those female figures, like Blanche, Laura (and) Alma (...) who seem to be so encapsuled in their private ingenuous perceptions of themselves and the reality around them that they elicit nothing but envious contempt from others; and, when contempt is not enough to unsettle their blithe generosity, the others are driven to vicious destructiveness.(12)

En este sentido el ejercicio de la individualidad, (expresada en todo momento por un comportamiento sexual abierto en los hombres y ambicionado en las mujeres con una percepción de la vida restringida a sueños demenciales de la realidad y negaciones de la brutalidad) es uno de los elementos que impiden el funcionamiento de una moral compartida y armónica así como el encuentro de dos seres que se buscan en su integración para evolucionar socialmente en el amor.

Cabe mencionar que esta paradoja vive en el interior de estas mujeres porque forma además parte de una paradoja cultural que se demuestra en la imaginación literaria de Williams. Peggy W. Prenshaw, citando a C. Hugh Holman, señala la unión compleja de los opuestos como:

Calm grace and raw hatred. Polished manners and violence. An intense individualism and intense group pressures toward conformity. A reverence to the point of idolatry of self-determining action and caste and class structure presupposing an aristocratic hierarchy. (13)

Esta paradoja llevada hasta sus últimas consecuencias en la vida de Blanche culmina en un castigo social llamado manicomio, en la vida de Alma promiscuidad de su dios moral, y para Laura -no menos que para las otras dos- soledad absoluta.

La sexualidad determina, en la historia de todos los personajes de Williams, el nivel de poder que ejerce el sujeto sobre su entorno. Por un lado, los hombres son una constante de poder sexual basado en su "sex appeal"; pero, contrariamente, son ellas las que tienden las trampas para capturar a su presa masculina porque los roles sexuales en las obras de Williams están cambiados: los hombres son una especie de objetos de deseo para llenar las fantasías de las mujeres.

En la guerra que se crea, por ejemplo, entre Stanley y Blanche, existen armas de poder sexual que les confieren seguridad a cada uno según sus experiencias. Para él las relaciones no significan "romances", los términos son claros y cada cual ha de saber porque se encuentra frente al otro:

Stanley. I never met a woman that didn't know if she was good-looking or not without being told, and some of them give themselves credit for more than they've got.(14)

A eso añade la diferencia entre los hombres que se dejan conquistar por apariencias y los que saben qué buscar en las mujeres.

Some men are look in by this Hollywood glamor stuff and some men are not.(15)

En este sentido la relación que existe entre Stella y Stanley está sexualmente armonizada y la claridad, la luz que los define y los hace completamente aceptables el uno para el otro crea una perfecta unión, en terminos de Erich Fromm

su amor es un egotismo *à deux*; son dos seres que se identifican el uno con el otro, y que resuelven el problema de la separatividad convirtiendo al individuo aislado en dos, están enajenados de sí mismos.(16)

Esta pareja, y la obra en general, presenta tipos de personajes de una sociedad sexualizada, a cada uno le corresponde un deseo sexual diferente movido principalmente por razones como que:

(...) el deseo sexual puede ser estimulado por la angustia de la soledad, por el deseo de conquistar o de ser conquistado, por la vanidad, por el deseo de herir y aun de destruir, tanto como por el amor.(17)

Pero en Blanche la antesala del amor es el romance; los sitios oscuros, la contemplación de las estrellas y su significado poético en relación al encuentro de dos seres frente al universo son elementos líricos indispensables para la composición de una relación amorosa. Aunque Stanley no le desagrade físicamente, Blanche pertenece a un tipo de cultura que gusta de enmascarar la realidad de los sentimientos. Por eso al igual que a Alma y a Laura, declarar el valor de lo que siente y de la calidad de pasiones que la consumen frente a los hombres le resulta tan difícil como aceptar una sexualidad abierta. John y Stanley sustentan una cultura moral abierta, explícita y que parece relacionarse en mucho con la carnalidad de los deseos.

Ellas, en general, están condenadas por el autor a un tipo de neurosis en donde su sexualidad o es reprimida por la educación puritana o es promiscua por rebeldía, pero a fin de cuentas a todas ellas las hace comunes el deseo del hombre y a ellos, excepto a Stanley, la insatisfacción.

Para Alma, Blanche, Amanda y Laura el código de procederes sexuales está relacionado de una manera directa con la caballerosidad sustentada por la cultura del viejo sur. Tanto Alma como Blanche aspiran a una relación romantizada, retrasando su derecho al placer y jugando con el deseo que las domina:

Alma cultivates social graces, romanticizes sex, and in a manner dictated by her genteel code immediately sets out to satisfy her desire for John. The forthright pursuit of self-satisfaction that John urges on her is already present, implicit in her nature. (18)

Este personaje sólo puede ser explicado en su contexto, pues si se tratara de retratar un Alma en la época moderna, las contradicciones sociales y las conductas morales resultarían ridículas, cual es precisamente el caso de Blanche y su inadaptación social.

La gracia, el culto a la literatura, las frases y los gustos por el latín, (una lengua muerta); los temas subjetivos como la eternidad y en general la sociedad congregada alrededor de festines ridículos, son los hábitos propios del círculo social de Alma y su educación caduca que reflejan la búsqueda tardía de una personalidad propia atrapada en costumbres de orden religioso. Esto en el contexto sureño de preguerra civil, no parece tan inverosímil, y aun así Alma tiene que experimentar un cambio obligado por la influencia de la nueva moral positivista que sustentan John y su padre en el pequeño pueblo de Glorious Hill.

La influencia de John como doctor y como hombre en la vida de las mujeres del pueblo se percibe desde la presentación de éste en la obra, después de la escena primera de su niñez, destacando, con el característico estilo del dramaturgo, las cualidades físicas de John como una figura prometéica,

deslumbrante de vida y sorprendentemente inquieta en una sociedad estancada.(19) Un pueblo que al parecer le queda chico a sus ambiciones y energías y en donde corre el riesgo de ser consumido por la calidad de pasiones que lo caracterizan o ser un libertino en un entorno moralista.

La presentación apologética, en el sentido sexual, de los hombres en las tres obras de Williams aquí tratadas destaca un interés del autor por atrapar los deseos sexuales de sus personajes femeninos: las desquicia con pasiones y culpas, pues cuanto más resistente al deseo es su moral sureña tanto menos fuerte su conciencia y su corazón. Por ello es que la fantasía respecto al amor y al deseo del hombre cumple un papel muy importante. Tomando en cuenta que los personajes masculinos son estereotipos de "ideales" masculinos, para ambos la fantasía es un abismo que los hace incompetentes frente al amor:

Although many of the playwright's male characteres are stereotypes of contemporary ideas of masculinity - athletes, truck drivers, manual workers, stud, sailors, hustlers -, they remain passive sexual objects, and other aspects of their personalities are rarely explored. They are present in the plays only to satisfy, if they can, the physical or psychological needs of women.(20)

Los roles sexuales invertidos en las obras de Williams crean un desquiciamiento emocional en los personajes provocando conductas extremas. Una de ellas es la pasividad

de los hombres como objetos del deseo femenino y la promiscuidad de ellas como resultado de la represión de las pasiones y las insatisfacciones de que ambos son víctimas.

Robert Emmet Jones afirma que la ambivalencia sexual de los personajes del dramaturgo norteamericano es característica de los estereotipos que crea la sociedad, y que los personajes masculinos gustan a mujeres y a hombres porque se identifican con ambos sexos; deja ver, por ejemplo, que la relación entre Stella y Stanley, aunque está sexualizada, forma parte de una identificación con la realidad que los contiene.(21) Además su amor es creativo; y su función procreativa, que está invariablemente subordinada al deseo sexual, les confiere la posibilidad de emancipar su deseo sexual en el amor. En cambio Blanche vive en un deseo que la destruye, que, acompañado de la culpa, es negativo para el sino del amor.

El tren del deseo lleva como pasajeras a dos mujeres y tiene como terminal la autodestrucción. La muerte física y psicológica de Alma y de Blanche se prevé desde la encrucijada moral y la paradoja social en que están inmersas sus personalidades. Son agresivas con el deseo pero no son capaces de resolver el conflicto entre su propensión sexual y las demandas de un agónico código caballeresco. La tela de la razón que separa la percepción de la realidad y la de las ilusiones es un límite endeble que termina por ser invisible en el destino de Blanche y peligroso en el de Alma.

Por otro lado, Blanche y Amanda forman parte del nuevo contingente de mujeres "modernas" del nuevo sur con

determinadas características sociales aunque también con lastres de códigos morales pertenecientes al viejo sur:

Women of immigrant origin or representative of the New South, they are strong "modern" women who find salvation, even when it is only temporary, in their sexuality. (22)

Laura, el personaje que más se ha identificado con la vida de Williams, sobrevive sin cultura ni poder que la justifiquen en su soledad y desamparo; es la más desprotegida en comparación a los otros personajes femeninos tratados porque depende totalmente de la atención y cuidado supremos que se puedan tener con su sensibilidad. Blanche oculta su soledad y culpa en el ejercicio de la promiscuidad sexual y en el exilio; la destrucción física y la muerte psicológica que le dejara su esposo, el homosexual suicida, es su síntoma de rebeldía ante la sociedad insensible. Las mutaciones mentales de Alma respecto al deseo que siente por John no le impiden del todo practicar sus relaciones sociales e incluso liderar círculos literarios. Sus "nervios" tienen un origen en la inseguridad de sus actos pero no son una barrera que le impida la salida final.

Para Laura el destino que le labra el autor es más siniestro, menos dócil con la realidad y sus fugas fantasiosas son las consecuencias de su repudio a las máscaras sociales que se han inventado Blanche y Alma. Su complicidad y relación fraternal con Tom, y las figuras de su zoológico de cristal, son todo su pasado y toda la materia de sus sueños; está sola y el

abandono de su hermano la aniquila. Por otro lado su defecto físico la hace insegura e invisible en el amor, desde adolescente se enamora de Jim O'Connor (nuevamente un tipo de hombre ideal para las fantasías sexuales) y hasta pasado el tiempo de fracasos escolares y sociales logra el encuentro llena de esperanzas y miedos, obligada por su madre a adquirir un compromiso amoroso definitivo con Jim. Todo resulta una confusión en el ánimo de Laura y vuelve a fracasar ahora con el único sueño de amor que guardaba, no hay salida posible.

Fatídicos finales que denotan las contradicciones de la cultura norteamericana frente a la suerte de los individuos en el amor. Fracasos, derrotas, frustraciones, exilios a causa de la inhibición que les provoca la constante exigencia de triunfar, propia de las reglas de juego de la modernidad. Así son los personajes femeninos de Williams, que, al final de las obras revelan en un acto simbólico las consecuencias de la soledad y del fracaso con la realidad. Blanche termina saliendo del brazo de su "gentleman caller" revestida de una demencia que significa el lastre histórico del viejo sur, mientras el juego de poker de Stanley y su círculo de amigos hace referencia al desplante moral de la sociedad del nuevo sur. Alma, ante la muerte física y psicológica que le dejó el amor por John, principia la corrupción de los valores del viejo sur a través de su cuerpo, entregándose a un vendedor viajero sin destino y completamente impersonal, así como lo hizo Blanche en sus también impersonales aventuras sexuales. Laura por su parte no tiene lastres históricos culturales ni morales, sólo tiene su

miedo y su deficiencia física, que van más allá de las consecuencias de los actos del personaje, más bien es una víctima de las culpas personales del autor respecto al compromiso moral de haber abandonado a su hermana en su época de juventud. Así pues, Laura es un personaje femenino amputado por el autor en un deseo de autodefinición en sus culpas, pero dentro de la obra encuentra la disculpa a sus actos de fuga en el personaje de Tom.

Lo que se puede decir de Blanche y de Stanley en la siguiente cita de Bigsby es válido también para todos los intentos de relación amorosa entre los personajes de Summer and Smoke y The Glass Menagerie:

If the play is in a part about the clash between two different models of human behaviour, it is evident that neither offers the individual access to meaning, on a private or public level, and that the crucial negotiations are those between individual and his or her own sense of himself. Offered a choice between decadence and brutality the audience can hardly enter into an alliance with either.(23)

El individualismo al que hago referencia al principio de éste capítulo crea individuos que no ofrecen acceso a las relaciones humanas, pues todo se va transformando en una negociación entre personas que habitan un mundo público y privado poco sensible a las formas románticas del amor o de la simple relación entre seres.

Las fantasías de ambivalencia sexual han desgastado la imagen del amor en las mujeres y los hombres porque la paradoja cultural imprime opuestos internos en la personalidad de los personajes sociales. En este panorama los hombres resultan ser víctimas de las fantasías sexuales de las mujeres; y éstas, víctimas de una sociedad exigente con los prototipos eróticos; para ambos las exigencias rebasan sus sensibilidades románticas y la soledad se sobrepone a la realidad.

NOTAS

THE GELTLEMAN CALLER

LA IMAGEN DEL AMOR

- (1) Nathan, Glazer, "Individualismo e igualdad en los Estados Unidos", en Luther, Luedtke (comp.) La creación de los Estados Unidos, Servicio informativo y Cultural de los Estados Unidos, Washington, D. C., 1990, (Forum Sries) p. 226.
- (2) Waller, Allen, El sueño norteamericano a través de su literatura, (trad. Gerardo Meyer), Buenos Aires, Argentina, Pleamar, 1976. p. 60.
- (3) Allen, op. cit. p.103.
- (4) Carol, R. Berkin, "Women's Life", en Encyclopedia of Southern Culture, p.1523.
- (5) Nancy Woloch, The Women and American Experience, p.120.
- (6) Ésta y todas las citas siguientes de Summer and Smoke están tomadas de The Theatre of Tennessee Williams, A New Directions Books, New York, 1971, vol., 2, p. 132.
- (7) Cf. Bigsby, op. cit., vol.2, p. 69.
- (8) Bigsby, op. cit., p. 69.
- (9) Summer and Smoke, op. cit., p. 157.
- (10) El caso de Tom Wingfield es visto dentro de la obra The Glass Menagerie en otro sentido, tomando en cuenta su relación amorosa, más bien restringida a lo filial, y a su identificación completa con la imagen de su hermana Laura; será tratado en el capítulo final de este trabajo.
- (11) Beate Hein Bennett, "Williams and European Drama" en Tennessee Williams, A Tribute, p. 455.

- (12) Bennett, op. cit. p. 452.
- (13) Peggy W. Prenshaw, "The paradoxical Southern World of Tennessee Williams" en Tennessee Williams, A Tribute, p. 14.
- (14) A Streetcar Named Desire, op. cit. p. 26.
- (15) Idem., p. 26.
- (16) Erich Fromm, El arte de amar, (trad. Noemí Rosenblatt), Paidós Studio, España, 1980. p. 60. Las cursivas son del autor.
- (17) Fromm, op. cit., p. 59.
- (18) Peggy, op. cit. p. 16.
- (19) Cf. Summer and Smoke, op. cit., p. 132.
- (20) Robert Emmet Jones, "Sexual Roles in the Works of Tennessee Williams" en Tennessee Williams, A Tribute, p. 550.
- (21) Cf. Jones, op. cit. p. 546-47.
- (22) Jones, op. cit. p. 551.
- (23) Bigsby, op. cit. p. 67.

CAPÍTULO

3

Las ciudades pasaban
rápidamente ante mí
como hojas secas, de
brillantes colores pero
arrancadas de la rama.
Me habría detenido,
pero algo me
perseguía.

Tennessee Williams
El Zoológico de Cristal



**FUGITIVOS,
SU LIBERTAD
Y SU CULPA**

FUGITIVOS, SU LIBERTAD Y SU CULPA.

Las realidades de la vida moderna de la sociedad norteamericana que trataron los dramas de los treinta coincidían temáticamente, reflejando por primera vez en el teatro el mundo de la primera posguerra, bañado de dudas existenciales y morales que ponían en la pendiente las certidumbres éticas de la conducta humana.

La incertidumbre que se internó como un fantasma en las capas sociales dejó al descubierto la débil realidad en términos físicos y en términos metafísicos, pues las antiguas creencias no alcanzaban a darle una debida explicación a la guerra y a los diferentes procesos del consciente y del inconsciente humano.

Alan S. Downer, en su ensayo La rebelión desde Broadway, concluye que ya no era posible afirmar con certeza cuáles eran los actos correctos y cuáles los incorrectos. Afirma, además, que las creencias éticas, morales y jurídicas habían sido desalojadas por las dudas.(1) Los dramas de corte no naturalista desarrollan un lenguaje de símbolos en donde las emociones cobran la fuerza necesaria para mantener una tensión dramática. Por ejemplo, el símbolo de la infelicidad que arroja contra Lavinia la soledad, en la obra Mourning Becomes Electra, se manifiesta en el acto de cerrar las puertas de la casa que por generaciones representa a la familia Mannon.

La incertidumbre sobre la validez de la institución familiar como cuna de las bases morales y de comportamiento para las

nuevas generaciones representó un estado de crisis debido a la fractura de ésta por el abandono del padre o de la madre. En las obras revisadas en los capítulos anteriores, la fractura familiar es una constante temática de los dramaturgos norteamericanos: la ausencia del padre, la huida de la madre y la falta de entendimiento entre las parejas adultas ponen en duda los valores que sustentaban la unión de aquellas parejas.

Para el desarrollo de este capítulo es importante recordar cómo se reflejan en la familia las contradicciones sociales de la modernidad y cómo los vestigios de cultura sureña arraigados en la memoria de las mujeres de las obras de Tennessee Williams atentan contra la libertad de los personajes jóvenes. Aquí será de valor recalcar la influencia de las ciudades sobre las nuevas formas de vida que adquiere el hombre moderno y sobre las formas de sobrevivencia frente a las hostilidades sociales.

El lenguaje poético compuesto de sueños, memorias y de la simbología de la imaginación, como una forma de expresar las dudas y las contradicciones emocionales del hombre, destacará como característica del drama Tennessee Williams.

Tom, la historia del poeta.

San Luis y Nueva Orleans son dos ciudades en las que se encuentran presos y confundidos dos de sus personajes más soñadores que buscan en la aventura alguna forma de la vida que les niega la sociedad cosmopolita: ellos son Blanche y Tom.

La elocuencia emocional con que Williams describe la forma de vida en estos oscuros lugares y las técnicas teatrales a las que recurre para darle vida a un nuevo teatro de tipo expresionista es clara en The Glass Menagerie:

(The conception) must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions if the theatre is to resume vitality as a part of our culture.(2)

Mientras que el lenguaje del espacio escénico se conforma principalmente de la utilización valorativa de la iluminación y de la música que:

expresses the surface vivacity of life with the underlying strain of immutable and inexpressible sorrow.(3)

La ciudad es, en este sentido, una trampa en donde las sensibilidades y la imaginación no pueden convivir con el automatismo imperante en las formas de comportamiento general.

La vida vulgar de Nueva Orleans significó para la sensibilidad de Blanche un duro golpe emocional que culminó en el hospital psiquiátrico. Sin desmentir su vida pasada de culpas y de lastres sociales, fue la ciudad robustamente representada por Stanley la que acabó con su límite de conciencia y de tolerancia emocional.

No es menos amenazadora para Tom la ciudad de San Luis, ni menos aniquiladora para Laura Wingfield la ciudad que

flowers as warty growths in overcrowded urban centers of lower middle-class population.(4)

La diferencia entre Blanche y los hermanos Wingfield es que la vida de deseos y aventuras de Blanche toca tristemente su fin en Nueva Orleans, y la vida de Tom, así como la de Laura, reciben culpas ajenas y errores cometidos por sus padres, ellos son víctimas de una generación que los antecede y de una ciudad que contamina las ilusiones como tumor maligno.

Estas regiones surgen de la imaginación de Williams y expresan la realidad del pensamiento norteamericano moderno:

Williams attempts to interpret the complex historical role of "the American" on the contemporary world stage. In each of his plays he describes a region of this native ground: St. Louis, New Orleans, the Delta, Glorious Hill, Mississippi, and an assortment of Central American towns. It is important to recognize that Williams' geography is essentially imaginative: the region of conflict which he symbolizes is the modern American mind.(5)

Este mundo, que surge esencialmente a través de la imaginación, tiene su fuente en la memoria que, como dice el autor, radica preferentemente en el corazón, una memoria que aún duda si su comportamiento fue correspondiente a sus

deseos y una memoria que a través de la imaginación retrata todavía con claridad las emociones de su culpa. Tom expresa de manera poética la razón de su escape y las razones de supervivencia de los habitantes de esas ciudades donde todos se relacionan en una entretejida masa de automatismo.

El pensamiento norteamericano del mundo moderno contempla el transcurso de los acontecimientos sociales sin inmutarse, sin inyectar vida al presente; y mientras todos arden con "fuegos de desesperación humana", tres seres casi irreales representan un conflicto norteamericano de la época de los veinte llamados familia Wingfield.

El drama The Glass Menagerie es una obra de recuerdos que, como personaje, destaca siempre a Laura en una luz nítida en medio de las agitaciones familiares, y esto sucede porque Tom, que es el que recuerda, guarda cuentas pendientes con ella en su memoria; la ciudad es para entonces un recuerdo oscuro, una prisión simbólica en donde aún queda inocentemente atrapada Laura Wingfield.

La luz que destaca a Laura en la memoria de Tom y que lo hace ser un fugitivo constante de la realidad se refiere a un reclamo de compasión que el mundo actual debería asumir con los desvalidos emocionales; en el prefacio a The Rose Tattoo Williams expresó:

"In the actual existence the moments of love are succeeded by the moments of satiety and sleep."(6)

Satisfacer las necesidades económicas inmediatas y asegurar un futuro matrimonial para Laura son las exigencias que hace Amanda a su hijo Tom, porque en ella, más que en nadie, existe la premura del tiempo y la experiencia del abandono de su esposo que la confina a la pobreza. El temperamento de Amanda, como el de Tom, carecen de crueldad, no es una naturaleza vil la que los obliga a deslindarse de responsabilidades morales, ni una saciedad inmediata e indiscriminada de sus ilusiones de vida digna, no; es el acoso de las cuatro paredes que los contiene inermes frente a una realidad sin oportunidades de libertad.

La presencia del retrato del padre es un símbolo ambivalente que a Tom le significa libertad de aventura y a Amanda fracaso y pobreza. El departamento significa para Tom una prisión y para Amanda y Laura un refugio contra la violenta presencia de la sociedad. El zoológico de cristal es un reflejo de la personalidad de Laura, un recuerdo de Tom hacia la fragilidad de su hermana y un pasatiempo peculiar para Amanda y para Jim O'Connor. Así también, el fonógrafo es un viejo artefacto heredado de los tiempos gloriosos en la vida del padre que a Laura le sirve como escape de la realidad y a los demás les recuerda los vestigios de vida del viejo sur.

Todos estos rasgos de ambivalencia de los objetos como símbolos para los personajes subrayan que las diferencias de percepción de la realidad hacen cambiar la conducta de los personajes respecto a la misma. Si para Amanda trascender es recordar la gloria del lujo de su vida pasada, para Tom lo es la

libertad, para Jim O'Connor ser líder político de alguna empresa, y para Laura el amor que la redima de su invalidez, entonces juzgar la conducta de los personajes como buena o mala no cabe en esta obra ni en ninguna de Williams, porque cada cual actúa en la realidad con la dignidad y la sinceridad que le corresponden individualmente.

Esta dignidad de los personajes es general, no exclusiva del héroe, pues según Nancy Tischler los personajes de las obras de Williams representan anti-héroes que portan de manera distinta las características del héroe clásico: el bien, la nobleza y el valor.⁽⁷⁾ Las percepciones de la realidad y de los enfrentamientos del personaje con ésta son rasgos de un nuevo orden de valores:

...if the willingness to engage inner conflict is the nature of heroism in the theatre of Williams, his organization of characters is designed to reveal such action by exploring, in relation to the protagonist, the full range of possibilities affecting his moral choice. The anti-hero, in this sense, is not a man; he is a schematic presentation of extended moral possibilities.⁽⁸⁾

Todas esas posibilidades que tienen los personajes frente a la moral y su responsabilidad defienden ante todo una ética personal y le dan a la elección personal un valor individual y no masivo. En este sentido, la influencia corruptora de la sociedad hace que las acciones de los personajes en búsqueda de su libertad afecten de manera distinta a unos y a otros.

Las certidumbres sobre la responsabilidad moral que regía la conducta de personajes como Amanda, Blanche y Alma en la época del viejo sur se ponen en duda frente a las que rigen la responsabilidad moral de las decisiones de Tom, aunque ambas en su momento hayan sido válidas. Sumando la opinión de Esther M. Jackson sobre la responsabilidad moral que Williams imprime en sus personajes tenemos que

The theme of moral responsibility does indeed appear in earlier works... the playwright is concerned primarily with the defense of a personal ethic, that is, with the attempt of the poet-protagonist to protect his vision of truth against the "corrupting" influence of society.(9)

Ya se planteó en el capítulo anterior cómo los personajes masculinos son acosados por sueños e ideales de amor de las mujeres y cómo representan modelos de virilidad fallida. Pero además de estar atrapados por la voracidad sexual de las mujeres, lo están por las circunstancias de la sociedad, en donde la vida industrializada o un pequeño pueblo sin expectativas crean un ambiente de mediocridad. Dentro de tal ambiente, los deseos de escape se hacen más evidentes y los anti-héroes masculinos se convierten en fugitivos, soñadores e inadaptados sociales. Esta clase de personaje masculino

(...) is a type for which Tennessee Williams has had repeated affinity, a character who has been "trapped by circumstance" to live in an industrialized society or in a small-town hell where mediocrity or

dullness, bigotry and evil destroy any kind of originality or the first sign of humanity.(10)

Tom hace manifiesta en esta obra la ceguera de la clase media norteamericana que padecía por una economía en desintegración, una sociedad en donde Amanda tiene que vender suscripciones de novelas baratas a las mujeres que se satisfacen con las aventuras de ficción narradas a la usanza de principios de siglo. Las novelas y las películas que noche a noche Tom frecuenta son dos formas características de escape de la realidad que practican los personajes. La diferencia radica en decidir si las formas de evasión excitan la imaginación o si la mantienen en un letargo insalvable.

Para Tom el cine significa lo que para Laura su fonógrafo, una forma de fuga imaginativa, una aventura que viven otros, pero que calma por el momento la ansiedad de sentirse atrapado.

En la escena cuarta del acto primero, Tom responde a su madre Amanda

I go to the movies because I like adventure. Adventure is something I don't have much of at work, so I go to the movies.(11)

Va al cine para buscar una sustitución de aventura de la que se ve privado en la realidad, comparte una forma de vicio social que se practica para hacerle juego a la desesperación humana.

Además, tomando en cuenta la pasión que Tom siente por escribir, como la que Williams sintió en su juventud, es justificable su deseo de buscar material poético en las historias fantásticas de las películas, en consideración del estado letárgico en que vive la sociedad real. Para Tom las aventuras de los héroes de ficción le recuerdan, quizá, las alas de libertad con que vuela su padre lejos de la frustrada vida urbana de San Luis.

El que su padre viaje por las costas de un país paradisíaco, desconocido, como lo es México, se identifica para Tom, con el acto de salir del ataúd sin quitar un clavo de la tapa, como lo hizo Malvolio el mago, significa conocer la libertad y un sinfín de aventuras para poblar de material imaginativo sus poemas.

Para Tom, como para Stanley, el instinto es la clave que impulsa el movimiento en los deseos del hombre, el impulso salva al hombre del automatismo y junto con los sueños lo hace auténtico como especie. Para Amanda y para Blanche el instinto iguala al hombre de una manera degradante con los animales, le resta inteligencia y lo dispara del mundo civilizado. La confrontación que Tom tiene con su madre respecto a este tema y que Blanche tuvo con Stella por la conducta de Stanley, rescata de manera distinta en ambos casos la importancia que tiene para Williams que los deseos del hombre surjan auténticos desde los orígenes de su imaginación o de su reflejo animal.

Para las mujeres del viejo sur, los instintos son una forma de regresión social superada por la clase aristocrática que las

vió nacer. Esto es evidente también en la forma adornada y seductora con que éstas mujeres dirigen sus conversaciones: por ejemplo, la escena cinco de The Glass Menagerie en donde Amanda luce sus discursos con lujo de metáforas frente a Jim O'Connor para practicar viejas formas de seducción.

El proceder instintivo y las formas de conducta social que constantemente reclama Amanda a Tom, son características de una cultura sureña que defiende en sus personajes representativos, Blanche, Alma y Amanda, una sensibilidad oculta que de algún modo se opone a la violencia con que actúa la realidad frente al individuo. Williams describe a los norteamericanos, a través de Tom, en la juega de sus instintos, los cuales, a pesar de los distinguidos avances sociales, el hombre sigue practicando ocultamente por las noches en salones de baile disfrazados con nombres también simbólicos

(Tom) describes Americans as going their blind war, dancing, making love, and being mildly disturbed by labor troubles at the time that the Spaniards were being methodically slaughtered at Guernica."(12)

Así tenemos que en la obra The Glass Menagerie se habla de un salón llamado "El paraíso" como una referencia a las contradicciones imperantes en la sociedad. La ciudad significa para sus habitantes una forma de infierno en donde los lugares como "El paraíso" ofrecen una oportunidad de desgastar apocalípticamente los deseos reprimidos a la luz del día, esto

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

es, practicar una forma de vida dividida en donde la vida pública es una y la vida privada es otra, permisible en esa sociedad.

En las noches de primavera se abrían todas las puertas y ventanas en "El paraíso", porque los fuegos que consumen por dentro a los habitantes y el calor de la primavera destaca como un incendio en esos días; todo quedaba en oscuridad salvo

"a large glass sphere that hung from the ceiling" (13)

que a modo de luna artificial complacía el ambiente de sueño de los visitantes. Luego la orquesta se prestaba a los deseos tocando algo de ritmo lento y sensual e invitando a las parejas a una privacidad se les podía ver arrebatándose de caricias en medio de desperdicios y postes telefónicos.(14)

Tom manifiesta la inutilidad de esas vidas, tan grande como la suya, aunque augura un año de cambios sospechados por la influencia de Guernica y Chamberlain suspendiéndose en una ciudad que vivía

only hot swing music and liquor, dance halls, bars, and movies, and sex that hung in the gloom like a chandelier and flooded that world with brief, deceptive rainbows...(15)

Pero lo que le esperaba a ese mundo distraído era la guerra mundial.

En Summer and Smoke hay una referencia al "Moon Lake Casino" donde, según palabras de John *anything*

goes(16). En este lugar Alma experimentó el miedo a la saciedad de los deseos de la carne y salió huyendo con jadeos como forma de fuga. Un salón donde las parejas visitan la parte superior para encontrarse con una forma de satisfacciones sexuales diferentes.

Más para el temperamento de John, el "Moon Lake Casino" y la carrera de médico son insuficientes; él desea dar paso a una vida de aventuras, quizá con menos remordimientos que los de Tom, para olvidarse de algún modo de Glorius Hill. Buscará sobrevivir en los trópicos guiándose por la fantasía que motivó también al padre de Tom,

"I've heard that cantinas are lost more fun than saloons, and señoritas are caviar among females."(17)

De este modo Alma percibe que en ambos reina una confusión espiritual que tiene distintos efectos en cada uno: a John lo invita al exceso de placeres e instintos y a ella a represiones y barreras morales. Sin embargo, estos efectos provocan el mismo grado de desesperación: ambos quieren huir de su mundo de reglas sociales y morales.

La referencia, también simbólica y más preferentemente lírica de un salón popular en A Streetcar Named Desire es el que aparece como una música de la memoria en los momentos difíciles de la vida de Blanche, como si las emociones de ésta significaran los ritmos del Jazz del *blue piano*. Aunque no se

haga mención alguna al tipo de vida nocturna que se practica dentro de ese lugar, si se dice, por ejemplo, que forma parte del folklor de la ciudad de Nueva Orleans:

In this part of New Orleans you are practically always just around the corner, or few doors down the street, from a tinny piano being played with the infatuated fluency of brown fingers.(18)

El *blue piano*, el *Moon Lake Casino* y *El Paraíso* son lugares de nombres simbólicos que otorgan un valor al ritmo emocional de los personajes durante la obra, están presentes cerca de los lugares donde los personajes habitan sus desesperaciones para poner a manifiesto las contradicciones de una sociedad que por un lado exige una vida pública moralmente recta, y por el otro, permite desahogar los instintos para que no revienten dentro de los desesperados; permite una forma de juego apocalíptico propio de los noctámbulos que desvelados acuden al cine, a los salones de baile disfrazados en busca de aventuras que los mantengan vivos en tanto encuentran la forma de escapar hacia los fantasiados trópicos del América del Sur, o simplemente hacia el abismal océano.

Los personajes como Tom, John, Blanche y Alma tienen una tendencia hacia el abismo de sus instintos muy en contra de la moral del viejo sur, un deseo de aventura que va más allá de las ciudades que los contienen.

Los personajes como Tom, John, Blanche y Alma tienen una tendencia hacia el abismo de sus instintos muy en contra de la moral del viejo sur, un deseo de aventura que va más allá de las ciudades que los contienen.

Williams' abstractions invariably relate to absolutes, about which he is disarmingly ambivalent: he at once celebrates and shies from transcendence... Williams' favorite abstracts seem to be light, love, reverence, blue and the constantly recurring youth.(19)

Trascender es uno de los objetivos de Tom cuando busca dejar la fábrica de zapatos para dedicarse a vivir libremente por y para la escritura; trascender el miedo de su cuerpo es el deseo de Alma y lograr consumar en la aventura del amor su integración humana y John, al igual que el papá de Tom, quiere dejar de vivir con los muertos en su oficio de doctor para desenfrenar sus instintos.

Blanche y Amanda en la memoria llevan la trascendencia de una cultura pasada que las vio florecer. Para Laura, frágil y soñadora, la belleza se detuvo un momento mientras duraba su encuentro con Jim O'Connor, para desaparecer de este mundo y quedar sólo en la atormentada memoria de Tom, lugar de donde nace.

Tennessee Williams expresó en el ensayo que antecede a la obra Camino Real

Creía en la fuerza de las imágenes más que en la de las palabras y de ahí que los elementos técnicos de la iluminación, la música y el espacio, como símbolos de los procesos emocionales de los personajes cobren tanta importancia en las obras.

Las imágenes son las generadoras de los mundos interiores de Blanche y su responsabilidad moral con su vida pasada; así como la luz que persigue a Tom y a la cual él se refiere cuando pide "*Blow out your candles, Laura!*", porque aunque ha huido físicamente de San Luis, la ciudad que lo hacía sentir preso, su memoria y la materia de sus sueños siguen iluminadas por el sentimiento de compasión humana que es parte de su alma. También la memoria de Blanche, de Amanda y de Alma sigue iluminada por los sueños de un viejo sur compasivo con la sensibilidad humana que el nuevo sur no considera en su orden social.

La duda y la incertidumbre tienen como consecuencia para las sensibilidades humanas la piedad y el terror, elementos de la naturaleza humana que movieron a Williams para la concepción de sus personajes. Los anti-héroes, por tanto, están comprometidos a desesperarse en un nivel de sufrimiento como una forma de mal social que los invade y los impulsa a la fuga constante de los orígenes de su dolor.

The anti-heroic protagonist of Williams is designed to reveal the nature of suffering as it appears in the life of the twentieth century. He is intended as the object of pity and terror in the modern world.(21)

Tom, como representante de la problemática relacionada esencialmente con la poética, la auto-identificación y la auto-creación de Williams, es el vocero de ese terror y piedad del mundo moderno que acomete los deseos del autor. Su lirismo personal, característico de los años cuarenta y cincuenta, crea en la conciencia del personaje

the need for understanding the tenderness and fortitude among individuals trapped by circumstance.(22)

Esto significa, para la obra The Glass Menagerie, la lucha de pasiones en la memoria y el corazón de Tom, porque él no puede olvidar la fragilidad de Laura frente a las circunstancias sociales, pero tampoco su deber moral con la libertad personal que le exige su vocación de escritor. Quizá al recordar y transmitir su sinceridad con la culpa y necesidad que lo impele a la fuga incesante, Tom -Thomas Lannier Williams- desea hacerse entender fuera de las convencionales responsabilidades morales y poner en duda las creencias puritanas.

La elección personal frente al duro panorama de la realidad significa en la obra de Williams una metáfora de la soledad del hombre contemporáneo, un replegarse para no ser herido por la violencia social y un asumir, con todas sus consecuencias, la hermandad propia y representativa de los personajes: Tom, Blanche, Laura, Alma y Amanda.

El mito de la sociedad en las obras de Williams es descubierto por las contradicciones antes mencionadas. El impulso natural del artista y su elección implican un desgaste y un peligro de neurosis por la culpa de lo que se tuvo que dejar atrás al ir en persecución de los instintos. Esto le sucede a Tom como vocero de las preocupaciones del dramaturgo, y Beate Hein Bennett lo describe en términos de la mitologización en las obras de Williams de la siguiente forma:

First of all, the plays dissect the various demands which society, in this case the consuming higher society, places upon the contemporary artist. Most of these demands are inhibitive if not destructive to his creativity.

Secondly, The self-conception of the modern artist rests frequently on his obsession to reveal, with every work, essential and nerve fibres. Thus he is involved in a continuous effort to reduce, to peel away, with the inherent danger that he will reach an impasse when there is no more to say.

Thirdly, The modern artist is frequently unable to separate himself from his art because the process consumes him; thus his capacity for a private life, for companionship decreases though elemental needs persist. (23)

Por esto la elección de la soledad del artista se explica como un exilio autoimpuesto para observar la evolución de las emociones en un proceso desgastante, casi obligado por una neurosis de la sociedad de consumo. El itinerante dolor de Tom,

de Blanche y el sedentarismo de Laura son reclamos de creatividad inhibida y de sensibilidad destruida por este tipo de sociedad.

El artista -Tom, Thomas L. Williams- se aliena él mismo porque su parentesco con la sociedad que lo rodea le crea una sensación de abismo insuperable, por eso va de bar en bar buscando alguna forma de identificación con el dolor humano, lo único realmente rescatable entre tanta confusión espiritual. El nexo de compasión, ternura y fortaleza con el mundo hace del artista un espíritu irremediablemente humanista, pero relegado y solitario.

Williams has confessed to feeling a deep chasm between himself and all other people.(24)

La soledad comparte su morada con la imaginación y con una responsabilidad moral que significa un parteaguas entre la cultura del viejo sur y la del nuevo sur. La soledad es además la consecuencia de la libertad deseada para debatirse interiormente con el arte, para cuestionar al corazón sobre la validez de los conceptos sociales aprendidos desde la infancia y para encontrar las razones del egoísmo humano por preferir su libertad.

En sus primeras obras, Williams torturó la personalidad del poeta Tom y relegó a la soledad completa a Laura; si bien fue menos duro con el destino de Alma, llevó al manicomio a Blanche. Esta constante de Williams en el trato que da a sus

personajes tempranos, refleja el rasgo marcado de condenarlos a una imposibilidad de florecimiento espiritual. Bigsby la atribuye a lo que denomina "espiritual absolutism" como forma de desesperanza frente a un mundo hostil que terminará por destruirlos(25). Estas posiciones absolutas ante el dilema del espíritu en la elección del todo o nada recluyen a los personajes en la soledad o en el exilio; caso que, para Tom y para Alma, se ve paliado por el reconocimiento de Williams de la necesidad de adaptación social. En este sentido, considero que la oportunidad de salida ofrecida a Tom por el autor significa brindarle juego a la soledad y una forma de apropiarse del alma de Laura -como Williams del alma de su hermana Rose- para sobrevivir ante la falta de sensibilidad espiritual de la sociedad.

Tennessee Williams's characters have always trodden the dangerous border between the real and the imagined, and the peculiar force of his work derives precisely from the doomed act of will with which his protagonist resist the fact of defeat or, occasionally and less believably, force a victory of sorts, a desperate compromise with time.(26)

Este peligroso límite entre la realidad y la imaginación fue transgredido por Blanche, pero para el artista Tom es necesariamente una cueva de refugio donde puede poner a prueba sus aventuras, es la casa donde tienen ocasión las visitas de su memoria, de su dolor humano y de sus culpas.

NOTAS

FUGITIVOS, SU LIBERTAD Y SU CULPA.

- (1) Alan, S.Downer, "La rebelión desde Broadway" en Tiempo de cosecha op. cit. p. 81.
- (2) Tennessee, Williams, The Glass Menagerie, op. cit. p. 87.
- (3) Idem, p. 87.
- (4) Idem, p. 21.
- (5) Nancy, M. Tischler, Tennessee Williams: Rebellious Puritan, p. 59.
- (6) Tennessee, Williams, The Theatre of Tennessee Williams, A New Directions Book, New York, 1971, vol. 2, p. 259.
- (7) Tischler, op. cit. p. 74.
- (8) Idem, p. 83.
- (9) Esther, M. Jackson, "Tennessee Williams: Poetic Consciousness in Crisis" en Tennessee Williams, A Tribute, p. 60.
- (10) Signi, L. Falk, Tennessee Williams, p. 118.
- (11) Williams, The Glass Menagerie, op. cit. p. 51.
- (12) Falk, op. cit. p. 75.
- (13) Williams, op. cit. p. 57.
- (14) Cf. The Glass Menagerie, op. cit. p. 57.
- (15) Idem, p. 57.
- (16) Williams, Summer and Smoke, op. cit, p. 195.
- (17) Idem, p. 195.
- (18) Williams, A Streetcar Named Desire, op. cit. p. 5.
- (19) James,Hafley, "Abstraction and Order in the Language of Tennessee Williams" en Tennessee Williams, A Tribute, p. 756.
- (20) The Teatre of Tennessee Williams, op. cit. p. 421.
- (21) Tischler, op. cit. p. 87.

- (22) Falk, op. cit. hace referencia a Lincoln Barnett, "Tennessee Williams", *Life* XXIV,(February 16, 1948), p. 113.
- (23) Bennett, "Williams and European Drama: Infernalist and Forgers of Motherly Myths", en Tennessee Williams, A Tribute, p. 455-56.
- (24) Bigsby, op. cit., vol. 2, p. 124.
- (25) Cf. Bigsby, op. cit., vol. 2, p. 124.
- (26) Bigsby, op. cit., p. 121.

CONCLUSIONES

Con la obra de Tennessee Williams queda redondeado el esfuerzo de los pioneros del teatro independiente como un espectáculo profesional identificado con la problemática norteamericana de posguerra y el desenmascaramiento de mitos sociales, históricos y generacionales reducidos por las formas teatrales comerciales que lo antecedieron. Sin descartar el mérito de Eugene O'Neill -de quien tanto se ha hablado y escrito como el pionero del auténtico teatro norteamericano moderno- como escritor de una obra encarnadamente personal hasta los últimos días de su vida, a él hay que sumar la historia de Williams como una síntesis característica de los dramaturgos que se arrojaron a la vida apasionadamente fugaz y sombría de los mundos hacinados en lo urbano. En la primera etapa de su vida sumergió a sus personajes en una serie de características comunes y una de las más importantes fue lo que Bigsby llamó un "spiritual absolutism"(1).

Para Williams, como lo he mencionado atrás, ese absolutismo espiritual de la primera etapa de su obra (que representa los años cuarenta y cincuenta) se refiere a la marcada determinación de los personajes de destruirse en la búsqueda u obsesión con sus deseos, el deseo de habitar su alma con una fijación cultural, emocional y pasional. La adaptación a los principios sociales como forma de sobrevivencia se revela en el carácter de un autor que enarboló

hasta el último momento la defensa de una dignidad sin convenios con la realidad, sin retracciones de índole pasional.

El simbolismo del título de las obras A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie, y Summer and Smoke tiene relación con el sentido espiritual de los personajes femeninos protagonistas y con los deseos de felicidad y amor. Por ejemplo, el irrefrenable tranvía que lleva como nombre deseo, que representa vida y se conecta con otros tranvías que se dirigen hacia lugares similares en su fuerza pero antagónicos al deseo y prolongan la fuga y la aventura, está relacionado con el destino de Blanche. Una colección de miniaturas de vidrio frágiles y únicas que no admiten roces violentos y son de transparencia total refleja los temores internos de Laura. Un verano ardiente sin alientos de tregua y un humo volátil inasible es el ambiente bajo el cual están aprisionados los deseos de Alma; todo ello influye en la personalidad de las mujeres sumergidas en los valores y la dignidad del viejo sur.

La primera etapa también retrata la introyección de Williams respecto de la crisis de valores sociales propios de la época de posguerra mundial: temas y estilos que además de tener que ver con la cultura sureña se asoman a la condición humana sometida en sus determinaciones por un ambiente hostil y una sociedad mecanizada. Williams cuestiona la parcialidad de los principios puritanos sobre la responsabilidad humana en la elección de la libertad personal retratando personajes atrapados por las circunstancias de pobreza, soledad, incapacidad que, de alguna manera, todavía alcanzan

a concebir esperanzas de fuga hacia la realización de sus sueños.

La retórica de la responsabilidad humana sobre designios universales ha quedado atrás, como se evidencia con Wilder en su obra Our Town. La práctica generacional de buenas costumbres, deberes, obras caritativas y consecuentes remuneraciones divinas le queda corta a Alma. Ni la familia, ni la tradición y las buenas conductas le apagan la llama de la pasión que la consume por John. Para Williams aquella tesis filosófica sobre la correspondencia entre la conciencia humana del tiempo y la felicidad se ve superada por las variantes del sufrimiento humano, por la memoria como una melodía personal que remite a emociones igualmente únicas, por el espacio preponderante de la imaginación que rebasa incluso la concepción del triunfo como portador de sueños e ideales y por las circunstancias modernas de la organización urbana que transforma la estabilidad humana.

Este cambio histórico y cultural que se da con el nacimiento de nuevas ciudades deja una honda huella en la memoria emocional de Williams, y es esa memoria la que da forma a los personajes de la primera etapa de su carrera. La descripción de ambientes que coexisten como núcleos de las contradicciones en la sociedad corrompida son un factor común en las obras. Los llamados "salones", de una u otra forma, representan la morada de los débiles, los fracasados o los que simplemente buscan un lugar donde "todo se vale". Estos congregan a personajes, como Tom, que buscan el material

verdadero de que está hecho el sufrimiento humano. Es Tom, como reflejo de Williams, quien manifiesta su inconformidad social y emprende la huida; vaga incansablemente tratando siempre de salir de las sombras de su tristeza, pero la memoria lo atrapa por encima de su deseo de escape. Así, la soledad y la melancolía son dos compañeras que persiguen a Tom, aun cuando el autor le otorga la libertad.

El mundo vulgarmente materialista confina a los personajes a la soledad; en la memoria y las tradiciones que anteceden a los personajes sureños va implícita una pregunta más profunda que la que se hacen los personajes de Our Town sobre el valor del tiempo y de la existencia y es la de entender la ternura y el fracaso de individuos prisioneros por circunstancias que tienen que ver con los mitos de la sociedad.

La soledad, por otro lado, es un bien deseado para tranquilidad del artista en el tiempo de su preparación, y es la suerte negativa de los que viven bajo la sombra de recuerdos condenatorios, como es el caso de Blanche y el recuerdo del suicidio de su esposo homosexual, y de Amanda y el recuerdo de su esposo fugitivo. Y en este sentido el ámbito de la soledad va más allá del espacio etéreo de reflexión que les otorga Wilder a sus personajes después de la vida; el espacio que Williams le da a los solitarios abarca las características de sus fijaciones sexuales, culturales, físicas y psicológicas. Son personajes fieles al estado general de la sociedad que define una crisis colectiva originada por la estrechez de ideales que padece el hombre moderno.

La inclinación romántica de Williams crea matices en sus personajes, un dejo de realidad e irrealidad, con un estilo de expresiones poéticas impregnadas de imágenes bellas, que parecen tener poco que ver con las formas de lenguaje de la realidad que los rodea. Por eso Alma, Blanche y Amanda son personajes de una fineza a veces desesperante, a veces fuera de tono y en el mejor de los casos de inspiración y coqueteo permanente.

En este sentido, este estilo romántico ayuda a expresar las emociones de los personajes y los ubica en la realidad que viven. Por ejemplo, Stanley es elemental y práctico en su lenguaje cuando se dirige a Blanche, pero ella, la mayor parte del tiempo, recurre a parábolas lingüísticas para definir lo que piensa de Stanley: no se aproxima ni por asomo a la violencia de él, ni siquiera cuando éste la daña físicamente. Así queda demostrado que los personajes actúan y hablan conforme la realidad que desean y no conforme la que existe. Esta falta de adaptación con la realidad ya mencionada en el caso de los personajes femeninos las hace parecer ridículas, excesivas y demasiado frágiles en un mundo elemental, que busca antes que nada la satisfacción inmediata de sus necesidades. La personalidad de las sureñas "aristócratas" llama la atención frente a las formas violentas con que el mundo moderno educa.

El tema de la sexualidad es inseparable de la obra de Williams porque representa el motivo de felicidad y de infelicidad en los personajes, ya que si logran la unidad psíquica y sexual obtendrán beneficios y estabilidad emocional. Pero si se dejan

arrastrar por la pasión sexual por encima de la estabilidad psíquica, obtendrán como resultado la infelicidad y la autodestrucción. La sexualidad y la búsqueda del amor se llegan a confundir en los deseos de los personajes: las vírgenes están desesperadas y las viudas o divorciadas enfrentan una voracidad oculta, enmascarada, como si la urgencia de poseer les devolviera la estabilidad de su alma o les proveyera un lugar donde las miserias y vagabundeos tienen un fin.

Blanche comienza su autodestrucción cuando descubre la homosexualidad de su joven esposo, se siente culpable de no haberlo podido salvar y guiar. De ahí en adelante, su camino por la vida tendrá constantes enfrentamientos por su sexualidad herida. En Alma el deseo sexual parece responder más bien a la felinidad con que John se mueve en su medio, parece responder a un imán que la atrae y que la desvela sin explicación; al final de la obra es ella quien busca descubrir el secreto de esa sexualidad negada por el ser amado en un encuentro fortuito. Laura ve en Jim O'Connor un ídolo acabado al cual sólo puede acercarse por medio de los recuerdos de su gloria adolescente, no ha sido real hasta el momento en que la vuelve abruptamente a la realidad con la acción del rompimiento simbólico del unicornio.

En última instancia, esta sexualidad voraz que muestran los personajes femeninos se relaciona con la imagen del amor que despiertan los personajes masculinos y que los hace ocupar el lugar central de los sueños de las damas sureñas. Pero es el "sueño americano" la característica cultural que define los roles

sociales y guía los deseos de las mujeres y hombres; Williams apunta hacia la confusión en que se debaten los personajes como un mal naciente de los falsos valores de la modernidad.

Finalmente la imagen de Tom, revisada en el capítulo tres, significa la desesperación del artista por el acoso de una sociedad exigente de modelos falsos de personalidad, una sociedad oscura como inspiración. Para Tom el tiempo de su autodefinición como ser humano debe ser libre, sin prejuicios sociales ni tormentos familiares, aunque el abandono que hizo de su madre y hermana le intranquilece de por vida, debe pagar con nostalgia y culpa el precio de su libertad. Su exilio, su constante andar sin sosiego, le permite conocer el mundo de los desposeídos y sumarse al sufrimiento de los que, como él, tratan de olvidar algo o a alguien que les persigue como una intolerable mirada plena de ternura e inocencia.

Los temas centrales que con motivo de un análisis caracterológico de los personajes se han tocado aquí se resumen en una palabra: esperanza. La esperanza como continuación de vida, la esperanza en el pasado, en el amor, en la libertad, en los sueños, en el sexo como una forma de sobrevivencia y de autoafirmación de la existencia; la esperanza de creer en la realidad buscada en los límites de la soledad. Por otro lado cabe señalar como característica romántica y lírica, la fascinación de Williams por la suerte de los desposeídos que buscan su brecha de libertad y fuga para subsistir.

Todo esto quisiera ser, finalmente, un llamado de atención hacia una parte de la obra de un dramaturgo que,

como modelo de estudio escénico, es ideal tanto en obras cortas como en obras extensas y, como modelo de estudio actoral, ofrece amplias posibilidades por ser complejamente sensible y un conocedor indiscutible de las pasiones humanas.

(1) Véase capítulo fugitivos y prisioneros, p. 76.

BIBLIOGRAFÍA

Adams, Willi Paul, (comp.), Los Estados Unidos de América, (trad. Máximo Cajal y Pedro Gálvez), Siglo Veintiuno editores, México, 1988.

Allen, Walter, El sueño norteamericano a través de su literatura, (trad. Gerardo Meyer), Pleamar, Buenos Aires, 1976.

Beckerman, Bernard, On Stage, 1920-1970, An Arno Press, Book Published in cooperation with Quadrangle, The New York Times Book Co., 1981.

Bigsby, C. W. E., A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, (3 vols.).

Brown, John, Panorama de la literatura norteamericana contemporánea, (trad. Eduardo Caballero Calderón), Ediciones Guadarrama, Madrid, 1956, (colección Panoramas).

Clurman, Harold, The Naked Image, Observations on the Modern Theatre, The Macmillan Company, New York, 1966.

Croissant, Albert, El teatro americano, (trad. Rafael Trujillo), Keystone Press, Pasadena & California, 1945.

Degler, Carl, N., Out of Our Past, Harper Torchbooks, New York, 1985.

Donahue, Francis, El mundo dramático de Tennessee Williams, (trad. Luisa María Álvarez), Diana, México, 1967, (colección Moderna 85).

Downer, Alan S., (comp.) Tiempo de cosecha, (trad. Gerardo Meyer), Nova, Buenos Aires, 1968.

-----, American Drama and its Critics, University of Chicago Press, Chicago, 1965.

-----, New Voices in the American Theatre, The Modern Library, New York, 1955.

-----, The American Theatre, Voice of America Forum Lecture, Washington, 1974.

Dyer, Richard, Cine y homosexualidad, Laertes S.A. de Ediciones, México, 1977.

Falk, Signi, Tennessee Williams, (trad. Gerardo Meyer), Compañía general Fabril Editora, México, 1967, (colección Libros del Mirasol).

Fromm, Erich, El arte de amar, (trad. Noemí Rosenblatt), Paidós Studio, España, 1980.

Gottfried, Martin, Teatro Dividido, (trad. Fulvio Zema), Diana, México, 1970.

Hughes, Glenn, A History of American Theatre, 1700-1950, Samuel French, New York, 1951.

Izzo, Carlos, La literatura norteamericana, Losada, México, 1975.

Jackson, Esther, The Broken World of Tennessee Williams, University of Wisconsin Press, New York, 1965.

Kay, S. House, Reality and Myth in American Literature, Irving Howe General Editor, State College, San Francisco, 1980.

Leyland, W. Winston, Consules de Sodoma, (trad. Eduardo Wards), Tusquets Editores, Barcelona, 1982.

Luedtke, Luther, (comp.), La creación de los Estados Unidos, Servicio Informativo y Cultural de los Estados Unidos, Washington, 1990, (Forum Series).

Mabley, Edward, Dramatic Construction, An Outline of Basic Principles, Chilton Book Company Philadelphia, New York, 1972.

Michel, Alfredo, El teatro norteamericano, Instituto Mora, México, 1993.

Morgan, Robín, Anatomía de la libertad, (trad. Teresa I. Crillo), Tres Tiempos Ediciones, México, 1985, (colección Ensayos 38).

Reagan, Charles W., Williams Francis, (Co.), Encyclopedia of Southern Culture, University of North Carolina Press, Chapel Hill & London, Mississippi, 1989.

Robertson, James Oliver, American Myth. American Reality, Hill Wang, New York, 1980.

Ruas, Charles, Conversaciones con escritores norteamericanos, (trad. Carlos Gardini), Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1985.

Rubin, D Louis, (Comp.), El sur de los Estados Unidos, retrato de una cultura, (trad. Lidia Espinoza), Tres Tiempos Ediciones, Argentina, 1984.

Strauman, H., La literatura norteamericana, (trad. Mario Monteforte), Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

Sy, Kahn, The World of Tennessee Williams, Raymond College Faculty Research Lecture, Carolina, 1966.

Tharpe, Jac, (edit.), Tennessee Williams: A Tribute, University Press of Mississippi, Mississippi, 1977.

Tischler, Nancy M., Tennessee Williams: Rebellious Puritan, The Citadel Press, New York, 1961.

Williams, Tennessee, The Theatre of Tennessee Williams, A New Directions Book, New York, 1971, (8 vols.).

Williams, Tennessee, The Glass Menagerie, The Dramatists' Play Service, New York, 1970, (The New Classics, A New Directions Books).

Woloch, Nancy, The Women and American Experience, Alfred A. Knopf, New York, 1984.