

El teatro de Tennessee Williams: Un juego de contraposiciones

Natalí Mel Gowland

UNLP

«Y de allí en adelante seguimos... viviendo en... un mundo de luz y de... sombras. (Se vuelve indecisa, con su vaso vacío. El Doctor se levanta y se lo toma.) Pero las sombras eran casi igual de luminosas que la luz.» (WILLIAMS, 1959a: 192).

Luces y sombras. Realidad y fantasía. Verdad y mentira. El teatro williamsiano se erige como una suerte de «caja de Pandora», en el que los males que aquejan a la sociedad norteamericana de posguerra se ven reflejados. Sólo que en sus obras, en el «fondo» no queda la esperanza, sino desolada resignación, «Desmoronamiento y desesperación... remordimientos... recriminaciones... [...] Todo ha desaparecido, menos... [...] la muerte» (WILLIAMS, 1947: 137), a la par del deseo y la aspiración irrealizada de ser¹.

Ante la problemática existencialista del ser humano constituido como tal: siendo hombre tanto en el sentido biológico (con impulsos naturales a satisfacer) así como en la realidad moderna (condicionado social, histórica, cultural y psicológicamente), Williams adopta un juego de claroscuros formales y escénicos que conforman un todo equilibrado y que le dan sentido, profundidad y unidad a su obra. Enfocándome en *Súbitamente el último verano* (WILLIAMS, 1959a) y cotejando con *Un tranvía llamado Deseo* (WILLIAMS, 1947) y *Lo que no se dice*² (WILLIAMS, 1959b) analizaré la amalgama de contraposiciones que en su conjunto generan la atmósfera de realidad/irrealidad que se palpita a lo largo de las obras de Tennessee Williams: interior/exterior; luz/oscuridad; verdad/mentira; moral/«qué dirán»; juventud/vejez; deseo/muerte; hombre apasionado (o natural)/hombre condicionado; silencio/musicalidad; elipsis/ exabruptos... elementos todos presentes en estas piezas teatrales mediante el uso de los personajes (en sus acciones y sus personalidades), los diálogos, las didascalias, los colores mencionados y utilizados, y el manejo de los elementos escénicos (escenografía, luces, música).

Tal como menciona Mora Gonzalez que sucede en *The Lady of Larkspur Lotion*, en *Súbitamente el último verano* «la oposición realidad/irrealidad viene determinada por la estructura espacial interior/exterior, en la medida en que la protagonista vive en un espacio cerrado, miserable, pero sus sueños, su ideal de vida se sitúa en un espacio abierto» (GONZÁLEZ, 1992: 505). En este caso, la selva-jardín fundida a la casa refleja el ideal de vida de Sebastián, que lo cuidaba al punto de etiquetar las especies que allí vivían con su nombre latino y de importar moscas destinadas a experimentación genética para su alimentación (WILLIAMS, 1959a: 186). Digo que reflejaba sus ideas porque no era un jardín botánico cualquiera, sino un jardín prehistórico ¿adánico si se quiere?, lo cual es muy significativo considerando su búsqueda incansable de Dios y el tópico de la literatura norteamericana de plantear «el jardín» como el único acercamiento posible a la naturaleza tras el fin del expansionismo hacia el Oeste y todo ello en relación con la visión norteamericana de ser el último y real «pueblo elegido de Dios».

Este jardín es adánico en el sentido solamente de 'anterior al hombre moderno', al 'pecador', porque por otra parte resulta terrible, sofocante:

Los colores de esta selva-jardín son violentos sobre todo en razón de que un vaho visible sube de la tierra con el calor que sigue a una lluvia. Hay macizas flores de árbol que sugieren órganos de un cuerpo humano, arrancados, todavía con el brillo de la sangre aún no seca. (WILLIAMS, 1959a: 185).

La descripción es rica en elementos: hace una analogía en un claro anticipo con lo sucedido con Sebastian, que volvió a los orígenes devorado por las bestias (la ley de la selva, del más fuerte), y cuyos órganos fueron literalmente arrancados de su cuerpo. La sangre aún no está seca, porque su madre sigue «sangrando por la herida», y ese dolor está latente en el aire, en ese vaho visible que es paralelo a la atmósfera «pesada», tensa, que se palpita por la próxima llegada de Katherine. De esta forma, vemos que «el exterior» es en sí mismo una oposición complementaria.

Además, y referido al «interior», lo primero que leemos es:

El decorado es irreal, como si se tratase de un ballet dramatizado. Representa parte de una mansión de estilo gótico victoriano en la Colonia Jardín de Nueva Orleans, a últimas horas de la tarde, entre fines de verano y principios del otoño (WILLIAMS, 1959a: 185).

Nuevamente, aunque en la mansión sureña veremos cómo se desarrolla la mezquindad, el dolor y la hipocresía todo muy real y de acuerdo al punto de vista desarrollado desde la obra williamsiana, en cierta forma es «irreal», por el hecho de que allí no sucede prácticamente nada. Los personajes están, pero no están. Se encuentran a mitad del día, a media estación. Imposibilitados al principio para desapegarse de ese punto medio, para avanzar³, han quedado relegados a un pasado nebuloso, lleno de glorias banales, proyectos futuros, amantes inconclusos y reproches. Como indica Gómez GARCÍA (1987: 118):

El tiempo preferido por los personajes williamsianos es siempre el pasado; este pasado, que en la inmensa mayoría de los casos lleva el calificativo de sureño, se presenta como un mito, un bello sueño que al ser recordado alivia la fealdad del presente y la incertidumbre ante el futuro, pero que en determinados momentos puede dejar de ser sueño para convertirse en pesadilla de la que uno desearía poder despertar.

Este conflicto entre ser y no ser, en el que la realidad es un obstáculo para desarrollarse recordemos a Blanche en *Un Tranvía llamado Deseo*: «No quiero realismo. Quiero... ¡magia! (...) ¡No encienda la luz!» (WILLIAMS, 1947: 134) desemboca en conversaciones de sordos, exabruptos (ver pág. siguiente) o silencios enmascarados mediante conversaciones triviales (como sucede a lo largo de toda la obra *Lo que no se dice*). Y de hecho, en *Súbitamente el último verano* y en *Lo que no se dice*, lo que «sucede» es lo narrado, no hay prácticamente acción dramática y ello se ve claramente en el cuerpo textual por mínima cantidad de didascalias que presenta.

Por supuesto, esta oposición interior/exterior también se da en la mente misma del poeta, que siendo tal no puede «exteriorizar» sus pensamientos (WILLIAMS, 1959a: 189); entre lo que pasó verdaderamente y lo que narra Katherine; entre lo que piensan Grace y Cornelia pero nunca llegan a decirse (no lo exteriorizan); entre lo que es realmente Blanche, una mujer sensible que ha sido herida por los hombres («Nadie, nadie fue tan tierno y confiado como ella. Pero la gente como tú la maltrató, la obligó a cambiar» (WILLIAMS, 1947: 128), y lo que aparentó al vincularse con distintos hombres en el hotel de Belle Rêve (WILLIAMS, 1947: 117, 136); y más aún, entre lo que Blanche realmente es: «La belleza física es efímera, un bien transitorio. Pero la belleza del alma y la riqueza del espíritu y la ternura del corazón -¡y yo tengo todas esas cosas!-, no nos son arrebatadas», (WILLIAMS, 1947: 144), y lo que debe hacer o aparentar para no quedarse sola al final: «...él me cree... ¡decente y casta! ¿Sabes? Quiero *engañarlo* lo suficiente para que... para que me necesite... ¡Si eso sucediera! Yo podría marcharme de aquí y no ser un problema para nadie...» (WILLIAMS, 1947: 97).

Este juego de apariencias a su vez se ve en contraposición con la «moral» imperante, externa y moldeada por el «qué dirán». Tanto en *Un tranvía llamado Deseo* como en *Súbitamente el último verano* los deseos e impulsos naturales de los protagonistas rivalizan con los «preceptos» a seguir dictados por la mirada ajena, y es este conflicto el que da lugar a su vez a un juego constante entre verdad y mentira a fin de tratar de cumplir con ambos mandatos. Es esto lo que desborda a los personajes williamsianos, que prefieren sumirse en el silencio (callar o elidir) hasta que en un punto no soportan más la opresión y liberan la verdad «a los cuatro vientos». Así, y a medida que van avanzando las obras, vemos que las revelaciones empiezan a surgir y los

personajes comienzan a mostrar sus conflictos existenciales en exabruptos aislados o en monólogos inevitables: En *Un tranvía llamado Deseo*, los primeros abundan y se hacen más intensos a medida que avanza la obra, desde la confesión planteada como una defensa-ataque hacia Stella de la pérdida de Belle Rêve (WILLIAMS, 1947: 37⁴); el flirteo entre Blanche y Stanley, siempre dado por una oposición entre agresividad y deseo entre los dos, mediante golpes, miradas intensas, búsqueda constante de disputas (61, 65, 144, 148, etc.); el dolor encubierto por Stella, que se hace visible cuando Stanley la golpea y ella exclama súbitamente: «¡Quiero irme, quiero irme!» (72) en contraposición con su ya aceptada resignación y aún más aceptada imposibilidad de marcharse por el deseo que siente por su marido; la pelea con Mitch de Blanche, donde por fin terminamos de comprender la complejidad del personaje, presionada entre su propio ser, sus deseos y los mandatos sociales y morales, sumados al paso implacable del tiempo, todo lo cual la lleva a un conflicto inevitable a su vez entre la verdad y la mentira: «¡Sí, sí, magia! Trato de darle eso a la gente. Le tergiverso las cosas. No le digo la verdad. Le digo lo que *debiera* ser la verdad. ¡Y si eso es un pecado, que me condenen por él! ¡No encienda la luz!» (134); el afloramiento de la moral y del pensamiento de Mitch: «¡Stanley no debiera vivir con mujeres buenas! ¡No sabe tratarlas! ¡No se lo merece! No se debería jugar al póquer en una casa donde hay mujeres» (73), o «¡No! ¡Usted no es lo bastante pura para llevarla a casa de mi madre!» (139); entre muchos otros.

Los monólogos de esta obra, como ya anunciamos, son sumamente esclarecedores y terminan de revelar los conflictos por los que atravesaron los personajes (nuevamente, generalmente en un pasado nebuloso), lo que los llevaron a ser como son: se cuenta entre ellos los de Blanche, que sazonan verdades y fabulaciones, dolores pasados, remordimientos (86, 110, 135, 140, 154), y en los que se reflejan las tensiones a las que se ve sometida; o alguno de Stanley en el que proclama sin lugar a réplica quién es el rey allí (124) y con ello nuevamente vemos cómo Williams se las ingenia para mostrar que las pasiones primarias de los personajes no están tan sepultadas por la cultura como parece, y que éstos tienden a retornar dichos impulsos⁵.

Por su parte, en *Lo que no se dice* hay un juego más rico aún entre estos exabruptos y silencios, ya que toda la obra se basa en ellos, siendo, como ya postulé, mínima la acción lo único que hacen Cornelia y Grace es hablar entre ellas y por teléfono. Tal como sucede en *Talk to me like the rain and let me listen*, la soledad y la *falta de comunicación*, constantes en la obra dramática de Tennessee Williams, serán asimismo los rasgos fundamentales que caracterizan a los dos únicos personajes» (GONZÁLEZ, 1992: 505. El resaltado es mío). Nuevamente, se da esta necesidad de callar verdades que lleva a un diálogo inconexo y lleno de frases inconclusas característica también asociada a la oralidad⁶, y que termina en la revelación de sentimientos y pensamientos ocultos, arrastrados desde el pasado, en una nueva serie de exclamaciones y monólogos pero que lamentablemente son interrumpidos siempre por una tercera voz, la del teléfono (la ajena, la sociedad), cuando ellas están por decir lo «no dicho». En el medio, y por sobre la superficie, lo que aflora es un diálogo banal, en el que se mezclan temas como⁷: suscripción a revistas (164), gusto sobre discos (165), posible concurrencia a eventos (167), todos ellos como la forma más eficaz de no hablar realmente. Ciertamente, al comenzar la obra, el autor nos advierte: «Hay entre ambas mujeres una tensión misteriosa, el clima de algo que no se expresa con palabras». Estos diálogos y elipsis de a poco nos van haciendo palpar aún más esa atmósfera tensa, hasta que explota (porque Cornelia insiste hasta que Grace le empieza a contar lo que sucede), ya que «La intriga, la intriga y la doblez me repugnan de tal modo que no podría respirar el mismo aire» (166) afirma Cornelia. Sin embargo, es claro que ella tampoco se atreve a enfrentar del todo lo que sucede, porque a pesar de sus gestos ambivalentes hacia Grace las flores (ver pp. 12), las órdenes-pedidos (176, 180), en un juego de amor/odio palpable, y de terminar chillando que lo único que pide a cambio es un poco de amor y franqueza (176), finalmente resulta «más importante» su diálogo telefónico, externo, que sacar a relucir lo que les pasa internamente, en la interrupción que se da en el clímax final, justo cuando se está insinuando⁸ una relación de algo más que amistad entre las dos mujeres.... Pero, como ya había adelantado Grace: «Algunas cosas quedan mejor si no se dicen. Sé también que cuando entre

dos personas un silencio se ha prolongado largo tiempo, es como una pared impenetrable que se les interpone» (177) y esto es lo que le da su magia y su lucidez a la obra.

En *Súbitamente el último verano* sucede lo mismo: a través de las exclamaciones y monólogos de Violet y de Katherine vemos sus afectadas personalidades, sus intenciones, sus remordimientos. No me explayaré sobre esta obra en este aspecto porque es un análisis similar a los precedentes, y porque me parece interesante enfocarme en ella en los siguientes tópicos.

En este caso hay un mayor enfoque en la contraposición entre «moral» y «qué dirán». Algunos ejemplos son: la declaración de Violet de que su hijo era casto, frente a la versión declarada por Katherine y que había generado todo un corrillo. Esto lleva a la mujer a tener que limpiar su nombre porque «he captado lo bastante para comprender que es un insulto oprobioso a la moral de mi hijo, que ya está muerto y no puede defenderse» (WILLIAMS, 1969a: 194); la búsqueda de reconocimiento por medio de la mirada ajena: «a cada aparición en público, cada vez que nos presentábamos ante las miradas, la atención se enfocaba en nosotros...» (195); hasta la negación de lo sucedido a Katherine por parte de su «familia» para resguardarse del rechazo de sus vecinos, tanto por su encierro como por lo que la joven cuenta: «Pero quiero que sepas que nadie, absolutamente nadie en esta ciudad, conoce el más mínimo detalle de lo que te ha pasado. Ni siquiera se ha sabido que volviste de Europa» (209) expresa Violet, en el colmo del «resguardo de la moral».

Para cerrar la cuestión de moral/«qué dirán», verdad/mentira, elipsis/exabruptos, hay que notar que estos aspectos se corresponden a su vez con la musicalidad y el silencio: en *Un tranvía llamado Deseo*, cada vez que la historia se encuentra ante un giro (generalmente al finalizar cada acto) o que hay una atmósfera asociada al futuro encuentro entre Blanche y Stanley, se oye de fondo el silbido del tranvía; o cuando los traumas de Blanche pugnan por aflorar, se oye *La Varsoviana*; finalmente, en el ataque de Stanley en la cuarta escena del tercer acto, el ruido de fondo es de alboroto, sirenas policiales y corridas, además de «gemidos del ladrón caído» (WILLIAMS, 1947: 146). En el caso de *Lo que no se dice*, no hay música de fondo exceptuando el disco que encima se repite una y otra vez, en una letanía absurda, al igual que su conversación gira y gira recubriendo el mutismo voluntario que las acongoja que las mujeres ponen con el sólo objetivo de tapar el silencio y de tener un tema de conversación. De hecho, Cornelia afirma: «Dicen que el silencio es de oro, ¿sabes?» (WILLIAMS, 1969b: 174), lo que está en consonancia con lo postulado anteriormente (último párrafo de la página 5), porque es mejor no hablar ciertas cosas... Y a su vez se cuestiona: «¿Es que para mí no hay más que silencio? (*El reloj da la hora con estridencia.*) ¿Estoy condenada a callar toda la vida?» (175). De nuevo nos encontramos ante la insoportable contradicción del ser.

En *Súbitamente el último verano*, lo que acompaña el transcurrir de la acción son los graznidos de las aves que circundan el jardín salvaje, que por supuesto aumentan de intensidad en momentos climáticos, y finalmente, hacia el monólogo final de Katherine «*Los sonidos ásperos del jardín se desvanecen y se funden con un canto de ave claro y dulce*», en consonancia con su voz relatando lo que finalmente podría ser verdad (ver páginas siguientes, sobre luz y colores), y dando lugar al repiqueteo de los tambores que perseguían a los jóvenes en Wolfhead, en un claro efecto dramático.

Por otra parte, es notable el protagonismo que se le concede a la luz y a la oscuridad, a nivel léxico y escénico. Como sabemos, la aplicación escénica de la iluminación remite a reforzar la acción dramática. Como afirma Dullin:

[La iluminación eléctrica] es el único medio que puede influir sobre la imaginación del espectador sin distraer su atención: la luz tiene una especie de poder semejante al de la música, estimula los otros sentidos, pero influye como tal; la luz es un elemento vivo (CASTAGNINO, 1969: 45).

Efectivamente, a medida que avanza el relato de Katherine de lo sucedido con Sebastián en Wolfhead (WILLIAMS, 1959a: 233-242), la luz cambia gradualmente, centrándose en la joven y sumiendo en la sombra a las demás figuras, que murmuran, llegado el momento, desde las penumbras. Si consideramos el final de la obra, en que el Doctor sugiere que lo explicado por la

joven puede llegar a ser real, entonces la luz refuerza esta hipótesis, siendo ella la «joven» (asociando ello a la pureza) e «iluminada», mientras el resto son las figuras que se mueven en la sombra, rumiando: la «vieja»⁹ dominante y capaz de realizarle una lobotomía a fin de que, al menos, nadie le crea a Katherine; el doctor «vendido», cuyo fin de investigación, aparentemente justifica los medios; su hermano y madre que sólo buscan amparo económico, a costa de la verdad y la cordura de la chica, al punto de que, en el clímax del brutal relato, a George sólo se le pasa por la cabeza «dejaré de estudiar, me buscaré un empleo, me...» (WILLIAMS, 1959a: 243). Demostración de que estos opuestos también dan sentido o ayudan a la formulación de hipótesis para entender la obra.

Al comienzo de la misma, los colores son brillantes, «violentos», y múltiples, y al finalizarla nos encontramos con un cruce de blancos y negros, en una involución hacia lo básico y lo extremo: hay oscuridad prácticamente en el total del escenario y en los sucesos relatados, y blanco brillante en la narración tanto a nivel léxico¹⁰ como por la claridad con la que van reluciendo las memorias de Katherine y en el escenario (la muchacha en foco). Recurso escénico y narrativo que en definitiva, nos induce a pensar que pasamos de la complejidad del ser humano inserto en la sociedad, hasta llegar a sondear sus pensamientos y sentimientos más ocultos y básicos, sus impulsos salvajes, sus pasiones primarias: la sugerida relación enferma entre Violet y su hijo (192, 222): «Formábamos una *pareja* famosa. Nadie hablaba de Sebastián y la madre, o de la señora Venable y su hijo, sino de Sebastián y Violet (195) o sea, no había jerarquía, era una relación entre pares que conformaban una pareja¹¹ ... y de nuevo con el «qué dirán» intercediendo como mirada interpretativa; «Cuando me dijo que ibas a ocupar *mi sitio* el verano pasado, le dije que no volvería a verlo» (220); relación que finalmente es rematada con otra significación: Katherine, así como antes fue Violet, había actuado como su proxeneta: «Las dos cumplimos igual misión, estableciéndole contactos» (234); el dolor de Katherine por un amor no correspondido hasta el punto de «desdoblarse» su personalidad y verse a sí misma en tercera persona (223) y su consuelo en Sebastian; la búsqueda impetuosa de Dios por parte del muchacho (191); el instinto de supervivencia de la Señora Venable y de su hijo (la resistencia ante el paso del tiempo, 193), y, por supuesto, de los muchachos carroñeros del relato (242).

También en *Lo que no se dice* hay un interesante juego de colores, que podrían reforzar la hipótesis de una relación amorosa entre Cornelia y Grace, siendo la primera «el hombre» de la relación (su color de cabello gris acero, que le hace parecer «el emperador Tiberio»¹², WILLIAMS, 1969b: 177) frente a la «dulce, y suave, y callada... diminuta y severa viuda tímida» (174) Grace, cuyo pelo no es acerado e imperial como el de Cornelia, sino «gris como el color de las telarañas. Algo blanco que se ha ensuciado... el gris de las cosas olvidadas» (178, el resaltado es mío). Ella sería la «mujer» de la relación, la desvalida y femenina: «...aún es bella. Su *rubio* cabello que empieza a encanecer, sus ojos pálidos, su figura esbelta, con su toca de *seda rosada*, le imparten un algo de *insustancial*, en marcado *contraste* con la grandeza romana de la señorita Scott» (164, el resaltado es mío).

Por último, las oposiciones juventud/vejez, sexualidad/culpabilidad, y deseo/muerte están en completa correlación en *Súbitamente el último verano*, en *Lo que no se dice*, y en *Un tranvía llamado Deseo*. Efectivamente, en las tres obras analizadas, el tiempo es brutal e imparable. Tanto por su lenta pero constante marcha hacia la muerte resistida y enmascarada por todos los medios posibles como por el saldo de recuerdos y consecuencias indelebles que ha dejado a su paso. Blanche se obsesiona con tapar sus incipientes arrugas y utiliza artilugios como exponerse únicamente a focos con pantalla; Violet no cuenta los cumpleaños y, junto a su hijo, comían a base de ensaladas y pastillas para mantenerse jóvenes. Hay un claro contraste entre los personajes jóvenes y viejos: Katherine/Violet, Doctor/Violet, Grace/ Cornelia (Grace es al menos quince años más joven); Mitch y Stanley/ Blanche...

Hay innumerables ejemplos en las tres obras, analizados ya en correlación con otros aspectos, en que se establece el fuerte contraste entre deseo y muerte, entre sexualidad y culpabilidad, y entre juventud y vejez. VIDAL (2007: 14-15. Los resaltados son míos) establece, en correspondencia con todo lo descrito hasta aquí, que:

El paradigma de esta concepción [la de Williams] a un tiempo trascendente y fatalista de la existencia, inseparable de la angustia de ser y de no ser, está en la *atormentada e incompleta sexualidad* de los personajes. El amor mal correspondido o imposible; la homosexualidad, acompañada del repudio y del *auto-odio*; la esterilidad, la *vejez*, el embrutecimiento... De un modo u otro, la sexualidad no desemboca nunca en la satisfacción ni en ninguna otra dimensión de plenitud. Esta opción en la definición de la trama no es caprichosa: la conquista de la propia sexualidad es la conquista de uno mismo, de la propia identidad, y es al mismo tiempo encuentro con el otro, proyección de uno mismo. Y es fecundidad, procreación, perpetuidad, es decir, la *victoria sobre el tiempo y sobre la muerte*.

(...) La realidad se convierte así en un obstáculo. La realidad, y con ella la peripecia personal y la existencia de los otros, y el otro en sí mismo, son la *culpa*. No queda alternativa, y por distinto camino se llega al mismo punto: destruir o *negar la realidad* y con ella la propia existencia y la del otro o afirmarla y, con ello, situarse al margen, aislarse y excluirse, *encerrándose* en el pequeño mundo, de perfiles precisos pero sin horizontes, de la *locura*.

Por ser un tema ya muy trabajado¹³, sólo analizaré brevemente un elemento que relaciona las obras en relación a estos tópicos: la presencia de flores, como correspondencia y que a su vez profundiza el contraste tanto del deseo (el amor, el cortejo) como de la muerte (el entierro). En *Un tranvía llamado Deseo*, aparecen las rosas como elemento de cortejo de Mitch (Williams 1947: 101), y como fabulación de Blanche en el supuesto pedido de reconciliación del mismo (144), así como también de muerte asociada a la muerte del deseo, o mejor expresado, a la imposibilidad de su realización cuando Blanche discute con Mitch (138):

MEXICANA: —Coronas para los muertos... (*sale por el foro izquierdo*)

BLANCHE: —La muerte.

MEXICANA: —Flores...

BLANCHE: —Lo opuesto, es el deseo.

MEXICANA (*su voz se oye débilmente*): —Flores...

En *Lo que no se dice*, también aparecen las flores, quince rosas en total, que Cornelia le regala a Grace por cada año que pasó con ella...

Finalmente, en *Súbitamente el último verano*, además de las flores salvajes del jardín, también hay una clara metáfora con rosas, análogas al mismo Sebastián: «No se percibía ningún ruido más. No quedaba nada que ver, salvo Sebastián, lo que de él restaba, con el aire de un enorme ramo de rosas envuelto en papel blanco, rosas arrancadas, arrojadas, estrujadas... contra la pared blanca y refulgente» (WILLIAMS, 1969a: 242).

Conclusión

Como pudimos apreciar, el teatro de Williams es rico en elementos contrapuestos que se amalgaman con maestría para resultar en un conjunto coherente y soberbio del que surgen obras profundas, con una temática en la que se pueden dilucidar los conflictos existenciales del hombre, enfrentado a sí mismo por pertenecer a una sociedad y a una cultura... problemática que, lejos de volverse repetitiva, reinventa en cada personaje, en cada elipsis, en cada exabrupto, en cada color utilizado... Ya no hablamos simplemente del Sur o del Norte, sino de una problemática universal, porque el hombre es hombre siempre y primero por naturaleza. Como bien explica GÓMEZ GARCÍA (1987: 120):

Tennessee Williams, como los demás miembros de la escuela gótica sureña, escribe sobre 'crazy people doing terrible things' que no son sino 'external Symbols of the grotesque and the violent'. Al igual que Faulkner, utiliza el Sur como un microcosmos que

sugiere el macrososmos; como él también, comienza con el dilema del Sur para después demostrar que este dilema es universal.

Y ello lo consigue con este juego de opuestos ricamente matizados que pudimos analizar; de ángeles y demonios que se amenazan constantemente pero que se necesitan para existir, así como no hay luz sin oscuridad o no se puede entender realmente la dimensión del odio si antes no se ha querido o amado...

Concluyendo, en Tennessee Williams las sombras son tan luminosas como la luz (ver la cita del inicio, pp. 1), porque ambas en conjunto y contrapuestas, nos proporcionan discernimiento y marcos de referencia para analizar los hechos desde ambas caras. Porque el ser humano es un ser contradictorio en esencia, y necesita buscar sus límites hasta encontrar su punto medio deambulando entre los extremos posibles. Porque, entonces, estos contrastes son necesarios para abarcar la complejidad del ser humano. Porque es en este juego de dónde Williams extrae su energía creativa, llevándolo a la máxima potencia.

En Tennessee Williams las sombras son tan luminosas como la luz porque, aunque la oscuridad existe, no hay que olvidar que sólo por ella podemos ver las estrellas...

Bibliografía

- ~CASTAGNINO, Raúl H., *Teorías sobre el arte dramático (II)*, Centro Editor de América Latina, 1969.
- ~D'AMICO, Silvio, *Historia del teatro universal* (tomo IV), Losada, 1956.
- ~GÓMEZ GARCÍA, Ascensión, «Tennessee Williams, dramaturgo sureño», en ATLANTIS, Vol. IX, N.º 3 1-2, jun-nov 1987, pp. 115-121.
- ~GONZÁLEZ, Lucía Mora, «Nueve obras en un acto de Tennessee Williams: el espacio escenográfico en el teatro breve del dramaturgo sureño», en *Epos*, N.º 8, 1992, pp. 503- 513.
- ~VIDAL, Joseph A., «Prólogo a *Un tranvía llamado Deseo* (1947), *Súbitamente el último verano* (1959a), *Lo que no se dice* (1959b)», Buenos Aires, Losada, 2007.
- ~WILLIAMS, Tennessee, *Un tranvía llamado Deseo* (1947), *Súbitamente el último verano* (1959a), *Lo que no se dice* (1959b), Buenos Aires, Losada, 2007¹⁴.

Notas

¹ Es decir, el teatro de Williams está en consonancia con la situación estadounidense imperante: «Lo cierto es que el anuncio y la aparición de un teatro norteamericano como fenómeno original artístico o meramente social, con caracteres propios, sobreviene en los años posteriores a la primera guerra mundial. Y es alarmante observar que en lugar del sentimiento de euforia que sería lógico esperar después de una guerra victoriosa, que ha afirmado el poderío estadounidense en el mundo occidental, el teatro de la nación considerada por excelencia como la más próspera y poderosa, revela, aparte la habitual producción comercial, un espíritu inquieto, sombrío, deshecho; y contiene una denuncia atroz, una protesta desesperada» (D'AMICO, 1956: 184).

² Si bien considero que la base formal de esta obra está fundada en una serie de elipsis, las oposiciones también conforman un rasgo fundamental en la constitución de la misma.

³ Como veremos más adelante, a medida que avanza el relato los personajes se mueven desde ese medio, hacia los impulsos primarios del hombre.

⁴ A partir de aquí, en el tratamiento de este tópico en relación a *Un tranvía llamado Deseo*, las citas corresponden a WILLIAMS (1947).

⁵ También lo vemos, más claramente aún, con el sometimiento que Blanche debe soportar por parte de Stanley al final del tercer acto.

⁶ De nuevo, claro indicio de la relevancia que se le da al diálogo en la obra, en detrimento de la acción dramática.

⁷ Todo lo citado a continuación, dentro del tópico, sobre *Lo que no se dice*, corresponde a WILLIAMS (1969b), siendo míos todos los subrayados en cursiva.

⁸ Si bien ya había anticipos claros, como: «¡Mi compañera de quince años! Una rosa por año... un año por cada rosa» (174), y ello asociando las rosas al deseo.

⁹ Y la tesis de que al final sea Katherine quien dice la verdad puede ser reforzada ante la duda de que Violet finalmente no estuviera bien psicológicamente después de la parálisis (por el aneurisma) que sufrió antes de que Sebastián se fuera...

¹⁰ Katherine exclama: «Todo estaba blanco afuera. Al rojo blanco, un blanco deslumbrante, al blanco deslumbrante del rojo blanco [...] Como si un enorme hueso blanco estuviese ardiendo en el cielo, con un brillo tan intenso que se volvía blanco y emblanquecía el cielo» (WILLIAMS, 1969a: 240), o «Sebastián se me había perdido de

vista en medio de los negros gorriones desplumados, lo vi... yacía en el suelo, desnudo, tal como ellos habían estado desnudos contra una pared blanca» (242).

¹¹ Aunque, claro, hay que tener en cuenta que, según Katherine, el amor que Sebastián aceptaba era «una especie de amor maternal» (223)

¹² Sumado a su inflexibilidad para retirar su candidatura, su capacidad para liderar, su fuerza (WILLIAMS, 1969b: 177)... rasgos considerados tradicionalmente masculinos.

¹³ Tanto en trabajos críticos como en las clases prácticas de Teoría Literaria II, FAHCE, UNLP. Además, por resultar este tema completamente evidente y pertinaz a las tres obras, el estudio correspondiente ameritaría un análisis exhaustivo que superaría la extensión del presente trabajo.

¹⁴ Elegí citar las obras de Williams en el cuerpo del texto según el año de salida de las obras para evitar confusiones, considerando que las tres obras están compiladas en esta edición 2007.