

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)



TESIS DOCTORAL

Eros y Tánatos en la teatralidad de Blanche Dubois en *A streetcar named desire*, de Tennessee Williams

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Cristina Rodríguez Carretero

Director

Dámaso López García

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Departamento de Filología Española II

Programa de Doctorado «HISTORIA Y TEORÍA DEL TEATRO»



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE
BLANCHE DUBOIS EN *A STREETCAR*
NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

Bajo la dirección del doctor Dámaso López

Memoria presentada por Cristina Rodríguez Carretero

para aspirar al grado de Doctor

Madrid, noviembre de 2015.

<u>AGRADECIMIENTOS</u>	7
<u>1 SUMMARY</u>	8
<u>2 RESUMEN</u>	14
<u>3 INTRODUCCIÓN</u>	23
<u>4 CONCEPTO Y DEFINICIÓN DE EROS Y TÁNATOS</u>	32
4.1 EROS: EL CONJUNTO DE FUERZAS Y CIRCUNSTANCIAS QUE CONDUCEN A BLANCHE A LA VIDA	53
4.2 TÁNATOS: EL CONJUNTO DE FUERZAS Y CIRCUNSTANCIAS QUE CONDUCEN A BLANCHE A LA MUERTE	72
4.3 AMOR VERSUS DESEO: EROS COMO HUIDA DE TÁNATOS.	83
4.4 FRUSTRACIÓN: INCAPACIDAD DE BLANCHE DE UNIR EL AMOR FÍSICO Y EL PSÍQUICO	89
4.5 EROS Y TÁNATOS EN LAS RELACIONES DE BLANCHE DUBOIS CON LOS HOMBRES:	
92	
4.5.1 ALLAN.....	92
4.5.2 STANLEY.....	105
4.5.3 MITCH.....	120
4.5.4 LOS ESTUDIANTES.....	127
4.5.5 EL VENDEDOR DE PERIÓDICOS.....	129
4.5.6 SHEP HUNTLEIGH.....	131
4.5.7 EL MÉDICO.....	134
<u>5 EROS Y TÁNATOS EN BLANCHE DUBOIS</u>	146
5.1 REALIDAD Y ACTUACIÓN	146



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

4

5.2	LOS DISTINTOS DISFRACES DE BLANCHE Y SUS MÁSCARAS	152
5.3	DICOTOMÍA ENTRE LA BLANCHE REAL Y LA BLANCHE QUE DESEMPEÑA UN ROL 155	
5.4	ATREZZO EMPLEADO POR BLANCHE EN SUS ACTUACIONES.....	161
5.5	DISTINTAS FORMAS DE ACTUACIÓN DE BLANCHE	174
5.6	EL PÚBLICO QUE ASISTE VOLUNTARIA O INVOLUNTARIAMENTE A LAS REPRESENTACIONES DE BLANCHE	182
5.7	DISTINTOS ROLES QUE ADOPTA BLANCHE	192
5.8	EL PERSONAJE Y LA VEROSIMILITUD.....	195
6	<u>CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL</u>	199
6.1	EL VIEJO SUR	199
6.2	BELLE REVE: EL PARAÍSO PERDIDO	202
6.3	LAUREL	206
7	<u>TENNESSEE WILLIAMS Y SUS CIRCUNSTANCIAS</u>	213
7.1	INTERTEXTUALIDAD EN TENNESSEE WILLIAMS Y SU OBRA	225
7.2	NIVEL MÍTICO-RELIGIOSO	227
8	<u>BLANCHE Y LA SEDUCCIÓN: EL MIEDO A LA LOCURA</u>	237
9	<u>LO SINIESTRO</u>	242



***EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS***

5

<u>10</u> <u>LOS DEMONIOS DE BLANCHE</u>	248
10.1 <i>THE MOTHS</i> : METAMORFOSIS	249
<u>11</u> <u>CONCLUSIONES</u>	259
<u>12</u> <u>BIBLIOGRAFÍA</u>	279



AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi director de tesis, el Dr. Dámaso López García, su empeño en ayudarme en unas circunstancias que han sido muy difíciles. También quiero agradecer su gran ayuda al Dr. Emilio Peral Vega. Mi familia y amigos han estado a mi lado y no han desfallecido en momentos de mi flaqueza. A mi madre le debo mucho también, quien me ha dado todo su apoyo incondicional. A mi marido, tan lejos y tan cerca, gracias por darme la paciencia necesaria y las ganas de reír. Has estado siempre en mi corazón. No me puedo olvidar de mi gran amiga María Vives Agurruza, que no solamente me ha enseñado tanto de la parte técnica del ordenador, sino también de la parte más humana de la vida. Su corazón siempre ha estado a mi lado. Gracias a todos por esta maravillosa y familiar tela de araña, en la que me he encontrado tan protegida.

Quiero dar gracias a todos mis profesores y maestros que me hicieron llegar a este punto de mi vida. Sin todos vosotros, mi tesis no hubiera sido posible.



1 SUMMARY

In order to properly analyze Eros and Thanatos as related to Blanche DuBois, the character created by Tennessee Williams in *A Streetcar Named Desire*, the path of destruction that this main character follows throughout the play, from beginning to end, must be discussed.

This play by Tennessee Williams is the main point of reference for this doctoral dissertation, which also references the works of philosophers and psychoanalysts such as Freud, Lacan, Sartre, Foucault and Žižek, among others, as they offer similar views to those of Williams. This work also incorporates the theories of women, including Helen Cixous, Judith Butler, Teresa de Lauretis, and Camille Plagia, which sometimes convey very different views.

Williams explores the essence of his characters using his own life, as well as that of his sister. Williams was fixated on his sister Rose's mental illness, and, as such, based the character of



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

9

Blanche DuBois on her. Blanche's repetitions, including taking hot baths and listening to "The Varsouviana," the music that was playing when Allan, her young husband, killed himself, the dullness in her face, etc., illustrate the tormented world in which she lives. Blanche lives in a world of illusions and attempts to draw everybody around her into this world, but nobody plays along. She drives herself to Thanatos, the god of non-violent death.

Williams is not only worried about his sister but is also scared that he could become just as ill as Rose. Rose and Blanche both pose a threat to their families' status quo, and both must be eradicated.

Blanche's meta-theater triples because there are two audiences: the audience watching the show in the theater and the audience surrounding her on the stage including, for example, Stella, Stanley, Mitch, etc. Although her language changes based on her situation, the feminine language is phallogentric with binary pairs or, in other words, when the man



is active, the woman is passive, and this can only be changed through language and the body, which is ultimately what Blanche attempts to do.

It seems that Blanche is cursed; chaos and conflict follow her wherever she goes. Williams introduces characters that experience a hostile reality, living tormented lives and carrying substantial scars from their past. They are survivors in a society that leaves them with alcohol and sex as their only support. Blanche realizes that the doctor at the end of the play is not who she was waiting for and yet she does not really care because what she is searching for is the attention of someone else; her life depends on the other. The only solution for Blanche, and for most of Williams' characters, will either be death or a mental institution.

The Eros life instinct is born in the limbic system, in the hypothalamus, where the sexual drive is located. Blanche's nymphomania is triggered by the suicide of her young husband. She searches for fragments of her husband in other men, but



she does not find anything she was looking for. She feels guilty and is forced to visit the darkest side of her life, Thanatos. She has trouble accepting her husband's sexual rejection and as a result has to prove that she will not be rejected by other men.

What was once intimate and familiar becomes ominous, sinister, and strange, and the “*uncanny*” becomes familiar and intimate. The sinister blinds Blanche and takes her by surprise. Stella is overcome with fear following Blanche’s rape because Stella, her sister, does not want to let go of the familiar and well known. In the end, the misery of the familiar wins the battle.

The loss of Belle Reve is another traumatic experience for Blanche because all of her ancestors and close family members died there. Perhaps the flowers from the Mexican woman, the flowers for the dead, are meant for Blanche. Stella left her alone at Belle Reve and Blanche blames her sister for abandoning her. Thanatos pursues Blanche following prominent encounters with Eros. Belle Reve is attuned to Blanche and the lives and deaths



at the plantation. Thanatos causes daily suffering in Blanche's life. Her repetitive actions do not lead her anywhere.

Blanche is a Black Widow that devours her “clients” night after night in the Flamingo Hotel. Blanche believes that if women do not sleep with men, men will not pay any attention to them. This is a feminist remark. However, Blanche has no control over her own destiny and is not able to meet her basic needs. For instance, she cannot keep a job or pay her bills. She cannot see the consequences of her actions. Split between different sides – the seducer, the older sister, the alcoholic, the poor, the rich, the wife, the victim, the teacher, the spider– she interacts with her audience using a mask for each of her sides.

Blanche is immobilized by her fragmentation. She is not flexible and her own views prevent her from moving forward. The New South, the proletarian world of Stanley, intensifies her fantasies in her limited outlook on life. Blanche's never-ending stories bring her towards repetitive emptiness that leads nowhere. Madness is a social construct of the society that a



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

13

person lives in and the prevailing society in Blanche's sister's house is that of Stanley Kowalski. This patriarchal society defines Blanche as the "other," as the rule-breaker; she cannot be involved in normal daily events. This phallogentric and hierarchical society causes Blanche to lose herself to other men and, undoubtedly, to Stanley. Blanche's reflection in the mirror is that of the "other." She personifies phallogentrism; she has no voice as a woman, but rather is defined by a collection of masculine gazes. As a result, her soul is empty and meaningless. It is precisely this emptiness that Stanley rapes. After the rape, Blanche goes back to her Imaginary world. She sees her own death as the only possible escape from her physical and emotional pain. Thanatos has manipulated Blanche, driving her towards her own extinction, towards a state of primal rest, a kind of ataraxia or living death.



2 RESUMEN

Para elaborar una investigación sobre Eros y Tánatos en el personaje de Tennessee Williams de *A Streetcar Named Desire*, Blanche DuBois, es necesario hablar sobre la senda de destrucción que el personaje principal de la obra desarrolla de principio a fin.

He basado mi estudio en la obra de Tennessee Williams como mi mayor referente. Además, he empleado también las obras de filósofos y psicoanalistas, tales como Freud, Lacan, Sartre, Foucault y Žižek, entre otros, porque ofrecían una visión muy parecida a la perspectiva de Williams. También he definido las teorías de mujeres tales como Helen Cixous, Judith Butler, Teresa de Lauretis y Camille Plagia, con visiones a veces muy distintas.

Williams hace uso de su propia vida y de la de su hermana para explorar la esencia de sus personajes. Rose, su hermana, inspira el personaje de Blanche DuBois, ya que Williams está



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

15

obsesionado con la enfermedad mental de Rose. Las repeticiones de Blanche, como sus baños de agua caliente o de “La Varsoviana”, la música que sonaba en el momento en que Allan, su joven marido se suicida, la falta de luz en su cara, etc., enuncian la tortura en la que ella vive. Blanche vive en un mundo de ilusiones en el que pretende que los que la rodean entren, pero nadie entra en su juego. Ella misma se acerca a Tánatos, el dios de la muerte no violenta.

El pánico de Williams no es solamente sobre su hermana, sino sobre el hecho de que él puede volverse tan enfermo como Rose. Tanto Rose como Blanche son un peligro para el *statu quo* de la familia, y ambas deben ser eliminadas.

El metateatro de Blanche se duplica, porque tiene dos públicos, el público que asiste al teatro para ver la obra y el público que la rodea en escena, como, por ejemplo, Stella, Stanley y Mitch, entre otros. Dependiendo en qué situación se encuentre, así cambiará su lenguaje, pero el lenguaje femenino es falocéntrico con pares binarios: es decir, si el hombre es



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

16

activo, la mujer es pasiva, y esto solo se puede cambiar a través del lenguaje, del cuerpo, y esto es lo que Blanche trata de hacer.

Pareciera que Blanche estuviera maldita. Caos y discordia aparecen por dondequiera que vaya. Williams introduce a sus personajes sujetos a una realidad hostil, viviendo una vida atormentada y acarreando grandes cicatrices del pasado. Son sobrevivientes en una sociedad que los abandona al alcohol y al sexo como refugio. Blanche se da cuenta de que el doctor del final no es la persona a la que esperaba. Sin embargo, no le importa demasiado, ya que lo que ella está buscando es la mirada del otro; su vida depende del otro. La muerte o una institución mental será la única solución para Blanche, como para la mayoría de los personajes de Williams.

La pulsión del deseo en Eros nace en el sistema límbico, en la zona del hipotálamo, donde se encuentra el instinto sexual. El detonante del deseo ninfómano de Blanche es el suicidio de su joven marido. Ella busca los fragmentos de su marido en otros hombres, pero no encuentra nada de lo que busca. Se siente



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

17

culpable y se ve forzada a visitar la parte más oscura de la vida, Tánatos. El rechazo sexual de su marido es difícil de aceptar, y desde entonces tiene que corroborar que no va a ser rechazada por otros hombres.

Lo íntimo, lo familiar, se vuelve ominoso, siniestro y raro, mientras que lo “*uncanny*” se vuelve familiar e íntimo. Lo siniestro deslumbra a Blanche y la toma por sorpresa. La violación de Blanche crea terror en la mente de Stella, su hermana, porque Stella no quiere renunciar a lo familiar, a lo conocido. El horror de lo familiar gana la batalla.

La pérdida de Belle Reve supone otra experiencia traumática para Blanche. Todos sus antepasados y familia cercana han muerto allí. Las flores de la mujer mexicana, las flores para los muertos, tal vez sean para Blanche. Stella la dejó sola en Belle Reve, y Blanche la culpa por haberla abandonado. Tánatos persigue a Blanche tras encuentros espectaculares con Eros. Belle Reve está en sintonía con Blanche, con sus vidas y sus muertes en la plantación. Tánatos desencadena un



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

18

sufrimiento diario en la vida de Blanche. Sus acciones repetitivas no la conducen a ningún sitio.

Blanche es una Viuda Negra que devora a sus “clientes” noche tras noche en el Hotel Flamingo. Blanche cree que si una mujer no tiene relaciones sexuales con un hombre, los hombres no les prestan atención alguna. Esta es una observación feminista. Sin embargo, Blanche no controla su propio destino y no disfruta de poder cubrir sus necesidades básicas. Por ejemplo, ella no puede mantener un trabajo o pagar sus cuentas. No puede ver las consecuencias de sus actos. Dividida en distintas partes —la seductora, la hermana mayor, la alcohólica, la pobre, la rica, la esposa, la víctima, la maestra, la araña...—, ella actuará con su público usando una máscara para cada una de sus facetas.

La fragmentación de Blanche no le permite moverse. No es flexible, y sus propias imágenes le impiden seguir hacia adelante. El Nuevo Sur, el mundo proletario de Stanley, intensifica sus fantasías en su pequeña perspectiva de vida. Las



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

19

historias interminables de Blanche continúan hacia un vacío repetitivo que la conducirá a la nada. La locura queda definida según la cultura en que se viva, y en la casa de la hermana de Blanche prevalece la cultura perteneciente a Stanley Kowalski. Esta sociedad machista define a Blanche como “la otra”, la que rompe las reglas: hay que excluirla de los normales acontecimientos diarios. La cultura falocéntrica y jerarquizada termina por desposeer a Blanche de ella misma, no solamente de los otros hombres, pero definitivamente de Stanley. En frente del espejo, Blanche es la imagen de “lo otro”, y es percibida como la definición falocéntrica: no tiene una voz como mujer, pero sí una acumulación de miradas masculinas. Debido a esto, su alma está vacía y sin sentido. Ese es el vacío que Stanley viola. Después de la violación, Blanche se vuelca en su dominio imaginario. Siente su propia muerte como la única salida posible a su dolor físico y mental. Tánatos ha manipulado a Blanche para llevarla a su propia aniquilación, a un estado de reposo primigenio, a una especie de ataraxia o muerte en vida.



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

20



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

21

*The pleasure of sex is described by Freud and others
As the reduction of tension; in eros, on the contrary, we
Wish not to be released from the excitement but rather
To hang on to it, to bask in it, and even to increase it.
The end toward which sex points is gratification and
Relaxation, whereas eros is a desiring, longing, a forever
Reaching out, seeking to expand.*

Rollo May

*«Is this guy Love or Death?» Jason growled.
Ask your friends, Cupid said. «Frank, Hazel, and Percy
Met my counterpart, Thanatos. We are not so different.
Except Death is sometimes kinder.»*

Rick Riordan



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

22



3 INTRODUCCIÓN

Me he propuesto elaborar una investigación sobre el poder de Eros y Tánatos en Blanche DuBois, el personaje protagónico de Tennessee Williams en *A Streetcar Named Desire*. Para elaborar este estudio, es necesario hablar del camino destructivo que recorre la protagonista desde que entra en el espacio que simboliza el escenario de sus actuaciones hasta que sale de él, hundida en un profundo abismo de voces dispares internas.

La decisión de escribir sobre Eros y Tánatos en la teatralidad de Blanche Dubois está motivada por la consideración de que ambas son dos fuerzas del mismo continuo; y que, en el caso del personaje de Tennessee Williams que he elegido, le arrebatan su posibilidad de recrearse a sí misma tras los encuentros con ambos. Me he basado en la obra de Tennessee Williams como referente esencial, al igual que en Lacan, Sartre, Freud, Foucault, Žižek y demás filósofos que han podido ofrecer un acercamiento a las visiones filosóficas del autor estadounidense. Además, me ha interesado mucho la



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

24

visión femenina de Helen Cixous, Judith Butler, Teresa de Lauretis y Camille Plagia, que, curiosamente, a veces ofrecen puntos de vista muy dispares.

Eros, relacionado con el amor inalcanzable, deja una huella en Blanche que la arrastrará como si fuera una estela marina a lo largo de su aparición en escena. Tánatos, por el contrario, le recuerda desde una edad muy temprana que la muerte se lleva a los seres más próximos, a los más queridos. Los deseos de encontrarse con Tánatos llevarán a Blanche por caminos desesperados, oscuros, sórdidos, y el mismo Tánatos vendrá a rodear su vida y realidad existencial a cualquier hora del día o de la noche. Blanche, simbólicamente, debe pagar por los vidrios rotos, pero ella se resiste porque nunca escuchó el ruido de los pedazos que dejaba tras su paso.

Pese a su sufrimiento continuo, la protagonista, Blanche, no encuentra una catarsis que la haga cambiar o aceptar sus errores, tal como lo hacen el King Lear de Shakespeare, Nora, de Ibsen, o Hedda Gabler, también de Ibsen. De hecho, Williams



utiliza su propia vida para explorar la existencia de sus personajes y también la vida de su hermana Rose, en quien se inspira para el desarrollo del personaje de Blanche en *A Streetcar Named Desire* o de Catharine en *Suddenly Last Summer*.

La visión final de Blanche deja en la incógnita el futuro de la bella dama sureña. ¿Quién escribirá la segunda parte de *A Streetcar Named Desire*? Todavía no ha nacido otro Tennessee Williams que nos pueda dar esa respuesta, ni él mismo quiso hacerlo en vida.

El sexo es la actividad humana que más placer suele dar, y Blanche busca este placer tanto en los demás como en todo cuanto hace: ella se baña, se viste de princesa, baila, se emborracha, pero nunca alcanza la satisfacción personal que proyecta en los hombres. El suicidio de Allan, su joven marido, cambió el curso de su deseo sexual, y por su complejo de culpa buscará la redención de un pecado que nunca se perdonará: su deseo es ya imposible de saciar. Ese sentimiento de culpa la



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

26

obliga a visitar la parte más oscura de la vida, Tánatos, la muerte lenta, suave, segura.

Blanche ha quedado dañada por el placer del insulto, del «te he descubierto» y del «mentiroso», que crea en ella una búsqueda de choque de la misma intensidad. La culpa que experimenta como consecuencia del insulto a su marido no le deja llegar a esa satisfacción del «te he pillado con las manos en la masa». Es decir, la satisfacción del descubrimiento del engaño fenecerá con el mismo suicidio de Allan: cualquier placer futuro quedará manchado por el sentido de culpa. En su fuero interno, Blanche es responsable de la muerte de Allan. Otro personaje de Williams, Brick en *Cat on a Hot Tin Roof*, también muestra una estela de culpabilidad que le lleva al alcoholismo, dado que su amigo Skipper se suicidó tras rechazar el mismo Brick su declaración de amor por teléfono. Pero, mientras que Brick escuchará los consejos de Big Daddy, Blanche no tiene a nadie que la guíe por el camino de la esperanza a una vida mejor, a una vida alejada de los abusos y la bebida.



La vida es una concatenación de situaciones que van creando nuestras decisiones y experiencias. Dentro de nuestro espacio y tiempo, aunque este no sea tan limitado como en una obra de teatro, actuamos según dicha situación. En el teatro, el actor se desdobra, juega a representar una persona que no existe en ningún censo. «El teatro como espectáculo», nos dice García Barrientos (2003: 81), «se produce en el espacio y en el tiempo, necesita del espacio y del tiempo para existir. La representación sólo dura unas horas».

Blanche está actuando dentro del teatro. Su metateatro se duplica, ya que tiene dos públicos: el público que asiste a la sala y el público de su entorno, su hermana, su cuñado, su novio, etc.

Barrientos distribuye este tiempo así:

1. El tiempo diegético o argumental. Es el plano temporal que abarca la totalidad del contenido, tiempo de la ficción en toda su amplitud, tanto de los sucesos mostrados como de los



referidos por cualquier medio, incluida la mera significación lingüística. (...).

2. El tiempo escénico o más precisamente «escenificado», puesto en escena, es el tiempo representante y pragmático del teatro, tiempo real o realmente vivido por actores y espectadores en el transcurso de la representación. (...).

3. El tiempo dramático, que es un tiempo «relativo» a los otros dos, el resultado de la relación que contraen el diegético y el escénico, igual que (o, mejor dicho, porque) definimos el drama como categoría mediadora entre las de fábula y escenificación (García Barrientos 2003: 82-83).

Todos representamos varios papeles en la vida. Así, interpretaremos un papel u otro dependiendo de con quién estemos o bajo qué circunstancias nos encontremos. Blanche nos muestra muchas caras, que analizaré más adelante, y el lenguaje cambia dependiendo de la situación. Es ese lenguaje lo que tiene Blanche para defenderse: es maestra de inglés y hace uso de sus conocimientos desde el principio. Menciona a Poe,



Whitman y Hawthorne... Puro romanticismo. A través de su lenguaje comunica el lenguaje sureño, el de la caballerosidad y el respeto. Pero, según Camille Paglia, «*women are at fault for their own victimization*» (citado en Weiss 2013). Además, para Helene Cixous el lenguaje femenino es falocéntrico, con pares binarios, es decir, si el hombre es activo, la mujer es pasiva, y esto se puede cambiar a través del lenguaje y a través del cuerpo. En cambio, Judith Butler no cree que la escritura sea femenina o masculina; simplemente no existe, porque no hay nada original, y es a través de la representación donde podemos llegar a comunicar algo (citadas ambas en *The Classy Critics* 2012). Estas visiones recuerdan a la *Danza del Futuro* de Isadora Duncan, donde dice que hay que recrear a la naturaleza con nuestros cuerpos (Duncan 1999: 73).

Blanche y Tánatos viven en simbiosis. «*Was Blanche a little person? Certainly not. She was a demonic creature, the size of her feeling was too great for her to contain without the escape of madness.*» (Williams 2006: 235). Williams ya la había llamado «*demonic*» en otra ocasión, al compararla con él mismo. La



definición de «*demonic*» que da el diccionario *Oxford* es «*connected with, or like a demon(1): demonic forces, a demonic appearance*». En cuanto a «*demon*» nos dice que es:

«1. *an evil spirit: demons torturing the sinners in Hell.*

2. *a person who does something with a lot of energy.*

3. *something that causes a person to worry and make them unhappy. IDM the demon'd drink, «alcoholic drink».*

Parece que Blanche estuviera maldita. Es un ser que se tortura a ella misma y a los demás. El caos y la discordia son estelas que va dejando allí por donde pasa. Allan Grey, la escuela, los soldados del hotel Flamingo, son todos resultados de su seducción por Tánatos. Su infierno, lleno de demonios, la hace una figura maldita, odiada, donde la repulsa hacia su persona se va incrementando a medida que se desvelan sus mentiras y su pasado. Con Stanley, la casa se ha convertido en un infierno. Se puede comparar con la casa de Big Daddy y el infierno en el que vive Brick en *Cat on a Hot Tin Roof*. La



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

31

expresión idiomática parece encajar bien con el personaje de Blanche, ya que desde el principio la vemos sumida en el alcohol. Al igual que Brick, Blanche no es una persona feliz: ambos viven acosados por su pasado y repletos de un sentimiento de culpa que les hace agonizar. Pero, en contraste con Brick, Blanche es arrastrada hacia Tánatos, mientras que Brick, tras la charla con Big Daddy, saldrá adelante. Eros le espera.



4 CONCEPTO Y DEFINICIÓN DE EROS Y TÁNATOS

Eros es el conjunto de tendencias e impulsos sexuales de la persona; en la mitología griega, Tánatos (en griego antiguo Θάνατος Thánatos, ‘muerte’) es la personificación de la muerte sin violencia.

Voy a hacer una contraposición entre estos dos conjuntos de fuerzas: Eros, como el conjunto de fuerzas que tienden a la vida; Tánatos, como el conjunto de fuerzas que conducen a la muerte.

Tennessee Williams nos muestra a Blanche DuBois, su *alter ego*, como un personaje vapuleado por estas dos fuerzas contrarias y arrastrado por ellas a extremos opuestos. Y es que el autor llegó a decir «*Blanche DuBois c’est moi*» (Williams 2006), y Bigsby nos dice que «*Williams was the protagonist of all of his plays*» (Bigsby, 1984: 19). Por tanto, podemos decir que el mismo



Williams se define a sí mismo como un ser demoníaco, incapaz de contener sus emociones. Tánatos rodea toda su obra.

Williams y Blanche conocen bien sus demonios y sus ángeles. Para Sigmund Freud, «*the demonic*», en hebreo, es sinónimo de «*uncanny*», un sitio lúgubre y siniestro, pero «*uncanny*» en alemán también puede significar algo que no es familiar, «*unheimlich*», significando «*heimlich*», algo familiar, casero, querido e íntimo (Freud 2003: 126). Lo íntimo, lo familiar, se vuelve siniestro y extraño, lúgubre y terrorífico, y lo «*uncanny*» se vuelve familiar, adiestrado, íntimo. Cuando Mitch abandona a Blanche, esta se disfraza de una manera familiar para ella. Sin embargo, para Stanley, resultará extraño y siniestro, «*uncanny*».

Williams «*wrote and rewrote more than twenty full-length dramas as well as films and shorter works—his characters are driven by the size of their feelings, much as Williams himself felt driven to write about them*» (Baym 1998: 1794). Es por esto que Blanche se deja llevar por esa intensidad de sentimientos en los



que están presentes la bipolaridad de Eros y Tánatos. Por su parte, Bigsby (1984: 19) remarca que «*His troubled protagonists are withdrawn from the stage—led towards the darkness of pure fiction (like Laura in The Glass Menagerie and Blanche in A Streetcar Named Desire)—*».

La ilusión con la que los protagonistas de Williams comienzan su recorrido queda sumida finalmente en una gran fragilidad que atormenta su psiquis (cf. Bigsby 1984: 15 y 134). Su realidad va cambiando hasta que en escena (o fuera de ella) queda devastada por sus propios pecados. Son los casos de Valentine en *Orpheus Descending*, de Sebastian en *Suddenly Last Summer* y de la misma Blanche en *A Streetcar Named Desire*.

Blanche's Chair in the Moon fue una obra que empezó Williams tras el ensayo de *The Glass Menagerie*, pero al caer en una depresión el autor interrumpió su escritura. El propio Williams nos cuenta cómo era la escena: «*In that scene Blanche was in some steaming hot Southern town, sitting alone in a chair with the moonlight coming through a window on her, waiting for a*



beau who didn't show up.» (Williams 2006: 86). En *Blanche's Chair* se ve una sombra de Blanche en *Streetcar*, donde confesará su pasado a un Mitch que ha perdido el interés por ella.

En 1946 Williams leyó el primer borrador de *Streetcar* en voz alta a dos amigas, Margo Jones y Joanna Albus. Williams cree que quedaron en estado de conmoción, de *shock*, como él mismo: «*Blanche seemed too far out.*» (Williams, 2006: 111). Es en Cayo Hueso donde terminará la obra. En ese momento vivía con su abuelo en el Hotel La Concha, y el mismo Williams expresa: «*I finished Streetcar and mailed it to Audrey Wood, [su representante] and this time I received from that little lady a much positive and encouraging reaction.*» (Williams, 2006: 111). Audrey le consigue una entrevista con Irene Selznick en Charleston, Carolina del Sur, y ella producirá *Streetcar*. Irene manda un mensaje en código a su ayudante: «*Blanche is coming to stay with us.*» (Williams 2006: 112).



Sin embargo, Blanche se irá diluyendo conforme se acerca el final de la obra. Es famosa su frase «*Whoever you are—I have always depended on the kindness of strangers.*» (Williams, 2000a: 563). Por consiguiente, Blanche siempre ha dependido de los demás y no de ella misma. Incluso su joven marido fue un extraño para ella. Blanche hace lo posible para contarle la historia de Allan a Stanley, pero enferma y no puede seguir relatando la historia. Será Stella la encargada de terminar de contar la historia.

STELLA: (...) She married a boy who wrote poetry... He was extremely good-looking. I think Blanche didn't just love him but worshipped the ground he walked on! Adore him and thought him almost too fine to be human! But then she found out.

STANLEY: «What?»

STELLA: This beautiful and talented young man was a degenerate. (Williams, 2000a: 533).



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

37

El poder de la sexualidad, nos dice Bigsby (1984: 121), a veces terapéutica y redentora, y a veces, en cambio, una imagen del determinismo, le da a sus trabajos un punto excitante. Es capaz de encontrar el control entre un lenguaje extremadamente poético con símbolos naïves, capaces de sostenerse por medio de una imaginación melodramática. El mismo Bigsby continúa:

The collapse of that control, the growth of a self-pity which placed his own plight too nakedly at the centre of attention, the disintegration of his personality, eventually destroyed the honesty and perspective that enable him to make Stanley Kowalski a worthy adversary for Blanche DuBois in Streetcar. (Bigsby 1984: 121).

En *The Norton Anthology* (1998: 1795) se consigna que, tras su éxito financiero en *Menagerie*, Williams se fue lentamente debilitando. Es cuando viaja a México, donde comienza su siguiente obra titulada *The Poker Night*, la futura *A Streetcar Named Desire*. Tuvo también otro título: *The Moth*, por el que se



refiere a Blanche como a una mariposilla, metaforizando su atracción por una luz en la que queda atrapada. El primer título nos evoca las aventuras de Stanley jugando póker con sus amigos mientras se emborrachan y juegan con mujeres. El biógrafo de Williams, Donald Spoto, nos habla también de Blanche la primera vez que Williams la creó «(...) *a woman, sitting with folded hands near a windows, while moonlight streamed in and she awaited in vain the arrival of her boyfriend*» (Baym 1998: 1795).

Ya se comentó anteriormente cómo fue la gestación de *A Streetcar Named Desire*. El primer título fue *Blanche's Chair in the Moon*: Blanche es una mujer sureña sentada en una silla sobre la que caen los rayos de luna, que entran por una ventana, mientras espera a su novio, que nunca llegará (Williams 2006: 86). De hecho, fue Rose, la hermana de Tennessee Williams, la fuente y la inspiración de todo lo que él escribió, directa o indirectamente, con algún personaje que la representara, con situaciones en las que las enfermedades mentales quedan patentes en sus obras. Así tenemos a Blanche,



a Laura o a Val. Para *The Norton Anthology*, la enfermedad mental era contemplada como una afección romántica (Baym 1998: 1796).

Por su parte, Bigsby relata que «*In an essay published in The New York Times four days before the opening of A Streetcar Named Desire Williams remarked that, 'It is only in his work that an artist can find reality and satisfaction, for the actual world is less intense than the world of his invention'»* (Bigsby 1984: 54). Efectivamente, los personajes de Williams muestran una intensidad desmesurada que la vida, con su tozuda realidad, no puede sino frustrar. Maggie, la Gata, desesperada, trata de salvar su matrimonio; Brick, por el contrario, trata de desintegrarlo con pasión.

MARGARET: (...) I feel all the time like a cat on a hot tin roof!

BRICK: Then jump of the roof, jump of it, cats can jump off roofs and land on their four feet uninjured!

MARGARET: Oh, yes!



BRICK: Take a lover!

MARGARET: I can't see a man but you! Even with my eyes closed, I just see you. (...). (Williams, 2000a: 897).

Blanche, desde que echa a Eunice del apartamento de su hermana hasta que el doctor se la lleva, vive apasionadamente su existencia. Stanley, con su brutalidad, demuestra su violencia desde que tira la radio por la ventana hasta que arroja el plato de su comida al suelo, culminando el proceso de violencia en la bestial violación de Blanche.

Cuando Stanley pega a Stella, Blanche demuestra ser una hipócrita, ya que pretende ser respetada por todos y se le olvida el tipo de vida que llevó en Laurel. Ella no acepta la brutalidad de su cuñado y se rebela. Es la única noche que no pasa en casa de los Kowalski. En *The Norton Anthology* se dice:

Reading or seeing his plays, we become aware of how symbolic repetitions—in Blanche's and Stanley's turns of phrase, the naked light bulb and the paper lantern, the



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

41

Mexican woman selling flowers for the dead, the «Varsouviana» waltz and the reverberating voices—produce a heightening of reality. What Williams called «poetic realism. (Baym 1998: 1976).

La repetición de las acciones de Blanche constituye un sistema enunciativo de la tortura en la que vive su mente. De alguna manera, esta tortura recuerda a la experimentada por Hedda Gabler, de Henrik Ibsen, que vive en un mundo de fantasía y pistolas. La muerte, Tánatos, vive cerca de las dos protagonistas.

Los baños calientes de Blanche, la música de «La Varsoviana», el no dejarse ver más que con luces —artificiales o naturales— tamizadas, recalcan esta actividad tortuosa que está destinada a un final trágico. Tánatos la persigue, y así ocurrirá simbólicamente con la mujer que vende flores para los muertos y que con su letanía va envolviendo a Blanche. Blanche lo sabe: las flores son para ella. El código napoleónico consume a Stanley de tal modo que su pragmatismo lo rodea en un círculo cerrado



del que no sale nunca. Él es el rey de la casa: «*Every Man is a King!*’ *And I am the King around here...*» (Williams, 2000a: 537).

Así se recalca en *The Norton Anthology*:

From our present perspective, moreover, we are less concerned over contemporary criticism of Williams’s plays for their violence and their obsession with sexuality, which in some of the later work was regarded by some critics as an almost morbid preoccupation with «perversion»-murder, rape, drugs, incest, nymphomania- (...).

Desire is rooted in a longing for companionship, a release from the loneliness that haunts every individual.
(Baym 1998: 1797).

El deseo y la ninfomanía parecen hechizar a la protagonista. Su soledad comenzó en el momento que descubrió a su marido con un hombre mayor. La aportación psicológica del suicidio de Allan marcará sus relaciones con otros hombres, en los que



tratará de encontrar aquella especial manera de ser de su marido muerto.

Blanche huye de su soledad y se lanza en los brazos de extraños. El Hotel Flamingo está lleno de ellos. La experiencia con los soldados es otra manifestación ninfomaniaca de la protagonista. Ante Mitch y los demás, Blanche muestra una ficción de sí misma. Es una pervertidora de menores y lo sabe. Al chico del periódico le pedirá que se vaya, porque prometió no acercarse a muchachos. El deseo de Blanche por «el otro» no descansará ni siquiera al final de la obra, cuando sale del apartamento del brazo de un extraño que, tal vez, le brinde otra manera desconocida de ser amada. Foucault (2010: xxvi) nos dice:

The history of madness would be the history of the Other—of that which, for a given culture, is at once interior and foreign, therefore to be excluded (so as to exorcize the interior danger) but by being shut away (in order to reduce its otherness); whereas the history of the



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

44

order imposed on things would be the history of the Same—of that which, for a given culture, is both dispersed and related, therefore to be distinguished by kinds and to be collected together into identities.

La locura, pues, queda definida según la sociedad en la que se vive, y en la casa de su hermana, la cultura que prevalece es la de Stanley Kowalski. Esta cultura machista es la que define a Blanche como «la otra», la que hay que apartar del círculo de confianza porque rompe las reglas, porque es distinta. Por eso mismo hay que excluirla. Blanche y su locura definen así la sociedad profundamente machista de Stanley. Así se expresa en *Continental Feminism Reader* (2003: 222):

The fact that cultural practices construct women as both inside and outside its horizon leads de Lauretis to two important observations. First, she argues that culture must not be a monolith. No one ideology is potent enough to molde it.



Para De Lauretis, la construcción cultural de la mujer está por dentro y por fuera, es decir, hay una bipolaridad entre los dos mundos. El mundo interno de Blanche es delicado, frágil, contradictorio, romántico, mientras que el externo se rige por los demás. Lo de afuera —sus baños calientes, sus vestidos vaporosos...— queda sepultado por el reino de Stanley.

En *La risa de la medusa*, Hélen Cixous habla de representaciones binarias:

Actividad/pasividad,

Sol/Luna,

Cultura/Naturaleza,

Día/Noche, (...) (Cixous 1995: 13).

La cultura está formada por «oposiciones duales, jerarquizadas.» (Cixous, 1995:14). Y así, por esta dualidad, la cultura falocéntrica ha ido definiendo lo masculino y lo femenino. «Amo/esclavo. Violencia. Represión» (Cixous, 1995: 14):



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

46

...y nos damos cuenta que la “victoria” siempre vuelve al mismo punto. Se jerarquiza. La jerarquización somete toda la organización al hombre. Privilegio masculino, que se distingue en la oposición que sostiene, entre la actividad y la pasividad. Tradicionalmente, se habla de la cuestión de la diferencia sexual acoplándola a la oposición actividad/pasividad. (Cixous, 1995: 14-15).

Con lo cual, tenemos que la pasividad es ser poseída o desposeída de sí misma. Esto lo podemos aplicar a la relación Stanley/Blanche.

Dentro o fuera, activa/pasiva, la mujer ha aprendido a odiarse a ella misma por no explorar su propio sexo, y su cuerpo se ha colonizado, ese mismo cuerpo que no se atreve a gozar (Cixous, 1995: 21). Blanche ha sabido generar placer sexual en sus experiencias, pero no lo ha sabido defender y ha tenido que salir huyendo por gozar de su cuerpo. Una y otra vez es desposeída por los otros.



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

47

Al comparar a Blanche con otros personajes de Williams, como por ejemplo Tom, de *The Glass Menagerie*, se puede comprobar que no son tan distintos. Tom quiere borrar su pasado. Bigsby (1984: 48) mantiene:

And so not only is Tom forced to relieve the past from which he thought he had escaped, but, in A Streetcar Named Desire, Blanche DuBois is equally haunted by her own failure to acknowledge a human responsibility – a failure which sends her, too, on a desperate and hopeless flight.

Las múltiples facetas de Blanche la dejan paralizada al final. Su inmovilidad se debe a sus muchos movimientos, que al final resultarán como los de un enfermo con párkinson: se mueve tan deprisa que casi parecería que ya no hay movimiento. Blanche se autodefine como una araña, y concluirá con su propia fagocitosis.

MITCH: Didn't you stay at a hotel called The Flamingo?



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

48

*BLANCHE: Flamingo? No! Tarantula was the name of it!
I stayed at a hotel called The Tarantula Arms!*

MITCH (stupidly): Tarantula?

*BLANCHE: Yes, a big spider! That's where I brought my
victims.*

Sin embargo, para Bigsby (1984: 49), son los otros los que practican una lobotomía a Blanche, al igual que le hicieron a Rose, la hermana de Williams:

*At the end of Streetcar Blanche is taken off to an equally
lobotomized existence. [La está comparando con Laura,
de The Glass Menagerie]. They now inhabit their fictions
entirely. They are invulnerable to further assault, but
their invulnerability is the mark of their destruction, of
the lost of their humanity.*

Tras una guerra, hay muchos soldados incapaces de superar sus heridas físicas o psíquicas. Quedan traumatizados, marcados por el *shock* postraumático, y cuando algo les trae a la



memoria ciertos sonidos o imágenes de esa guerra, reviven sus mismas circunstancias devastadoras. Se puede decir que Blanche padece de este *shock* postraumático, ya que, cada vez que siente pavor emocional o físico, regresa al momento del autodisparo de su joven marido. «La Varsoviana», la música que sonaba cuando ocurrió el suicidio, se repite como un ciclón en la cabeza de Blanche. Siempre suena en situaciones límite, como cuando intenta hablar de Allan a Stanley o cuando Mitch la abandona. «*Blanche DuBois in Streetcar confesses that she has always relied on the comfort of strangers*» nos dice Bigsby (1984: 20), y «*Blanche Dubois c'est moi*», decía Williams (2006). Al decir esto, el autor se asimila a su personaje. ¿Dependería él también de productores, directores, editores, amantes...?

«Ellos [los hombres] dicen que hay dos cosas irrepresentables: la muerte y el sexo femenino. Pues necesitan que la feminidad vaya asociada a la muerte; ¡se excitan de espanto!, ¡por sí mismos!, necesitan tenernos miedo.», mantiene Cixous (1995: 21). Así ocurre en la casa de los Kowalski: asocian a Blanche con Tánatos, con la mala suerte, con la misma



muerte. Al no ser entendida, Blanche se convierte en algo peligroso: viene de afuera, no es «de los nuestros»: hay que aniquilarla. Es indudable que el pasado encierra secretos: «*the boy*», el estudiante de diecisiete años, los soldados del campamento cerca del Hotel Flamingo, aunque estos no cuenten la verdad sobre el presente.

La fuerza de los personajes de Williams radica en la gran imaginación que poseen. Son seres románticos en una época que no lo es. El racionalismo y el materialismo aplastan a la creación artística. Lo que encontramos también en las obras de Williams es «*an account of the collapse of morality and morale*» (Bigsby, 1984: 33). Blanche se ha desmoronado y lo único que la puede salvar, una vez más, es su fantasía. El manicomio supone para ella una nueva evasión de la realidad. ¿Será consciente de su encierro? ¿De su falta física de libertad? ¿Ha encontrado el lugar merecido? Una nueva aventura comienza para Blanche al final de la historia ideada por Tennessee Williams.



Bigsby (1984: 69) mantiene que «*Passion is balanced by spirit, spirit by passion. The emotional truth and the dramatic focus, however, reside in the neurotic, vulnerable outcast or the brutally direct and vital Promethean figure, and not in a kind of moral harmony*».

El volver a recaer en las mismas experiencias una y otra vez hace de Blanche una figura prometeica, con la diferencia que ella no tiene a nadie que la salve. O tal vez sí, insinúa Williams: el doctor que la hará desaparecer de la cultura de Stanley, del binomio Stanley/Blanche. ¿Sobrevivirá? Porque «*in that survival apparently requires the acceptance of a compromise which he can propose but never dramatize*.» (Bigsby 1984: 69).

A diferencia de Nora, en *Casa de muñecas*, el compromiso de Blanche de no volver a ver a su hermana ni al marido no es tomado por su libre albedrío. Ese compromiso de Blanche es forzado por las circunstancias, por la decisión falocéntrica de la cultura en la que libremente eligió como último recurso de



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

52

salvación existencial. La reacción de Blanche en el psiquiátrico la deja Williams a nuestra imaginación.

Los recursos que los personajes de Williams tienen contra el aislamiento o el fracaso vital es refugiarse en el pragmatismo, el materialismo o, incluso, en el alcohol. Tales son los casos de Brick, el marido de Maggie en *Cat on a Hot Tin Roof* o de la propia Blanche. Pero, a pesar de esta búsqueda de refugio en paraísos artificiales, no es suficiente, de manera que reelaboran su pasado para no enfrentarse a su presente. Así le sucede a Xavier Valentine en *Orpheus Descending* y a la misma Blanche. El alcohol le da a la protagonista de *Streetcar* un impulso pasajero aceptable para seguir imaginando su gran futuro por el Caribe mientras espera la llegada de Mr. Shep Huntleigh, que le proveerá de más sueños y aventuras inolvidables.



4.1 Eros: el conjunto de fuerzas y circunstancias que conducen a Blanche a la vida

Eros, dios griego del amor, es uno de los principios cósmicos esenciales. Eros interviene en las acciones de otros seres míticos, pero él no posee una saga profusa de mitos específicos. Acude a resolver situaciones y ayuda a los demás. Es el caso de Psique. Fue uno de los primeros dioses surgidos del Caos. Las obras de Tennessee Williams «...does not present a gradually unified and seamlessly linear structure, but offers instead a composite of short and fragmentary episodes...», enuncia Savran (1992: 78). Su poder es cautivador, y en esa fuerza capturadora puede crear amor (unión) entre los seres, o *neikos*: separación, odio. Dispara flechas a diestro y siniestro, levantando pasiones entre dioses o humanos. Su arco, símbolo femenino, y la flecha, evidente símbolo de penetración, son elementos fecundadores. La fecundidad está ligada con el amor, y su apariencia fálica le hace penetrar en el centro: lo masculino



se planta en el elemento femenino y, en sentido místico, implica la búsqueda de la unión divina.

Eros dispara dos tipos de saetas, una que une y otra que repele. Según Empédocles (Chinchilla 2003: 473), la obra de Eros (unificadora) va de la mano de la labor de Neikos (la separación, la enemistad, el odio). Eros unifica los principios polares amor-odio, y sus flechas están dotadas de ambos sentimientos. ¿Se sabe lo que es el amor sin conocer el odio? Para Jacques Derrida (Chinchilla 2003: 473), esto sería semejante a su juego alternativo de presencia-ausencia. Para Sartre, el proyecto de deseo está llamado al fracaso, pero ¿y el amor? El amor «está llamado a llevar una gran misión», es su respuesta (Stern, 1962: 157). Sin embargo, para Sartre el amor termina, al igual que el deseo, en fracaso. Pero ¿a qué se debe ese fracaso? A que «...el amor es el proyecto de recobrase a sí mismo desde otro individuo, de llegar a ser la elección absoluta del otro...», cita Stern (1962: 158). Es aquí donde Blanche DuBois queda desgajada del concepto del amor: «Este proyecto puede realizarse solamente si el amante logra ser amado», vuelve



a citar Stern (1962: 158), y Blanche fracasa radicalmente en este intento.

La pulsión sexual de Blanche, su pulsión por existir a cualquier precio, la lleva por diversos caminos con un mismo común denominador: el placer.

La pulsión sexual, la pulsión de vida, («*Trieb*» en alemán, «pulsión» o «instinto» en español) es, para Laplanche y Pontalis (1996: 348-350), un «proceso dinámico consistente en un impulso (carga energética, factor de motilidad) que hace tender el organismo hacia un fin».

Una pulsión tiene su origen en una excitación corporal (estado de tensión), y su fin es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional. Gracias al objeto, la pulsión puede alcanzar su fin. Pero ¿de dónde nace esta pulsión? Los griegos dirían que Eros tira sus flechas para así crear una pulsión u otra. El amor de Eros, para los científicos, se encuentra en el sistema límbico del cerebro, al igual que el odio o el rechazo. En la amígdala se encuentra el centro de recompensa y castigo. El



impulso sexual se encuentra allí también, estimulando varias zonas del hipotálamo.

La palabra «Limbo» significa borde o límite. En los nueve círculos del infierno de Dante, el Limbo es el primero, donde residen los bebés no bautizados y los seres sin fe que no creyeron en Dios. El limbo es el límite entre el cielo y el infierno. Dependiendo de cómo funcione nuestro sistema límbico, así obtendremos un premio o un castigo.

Sartre expresa, de forma tajante, que tanto el deseo como el amor están llamados al fracaso (*cf.* Stern, 1962: 158). ¡Por supuesto que sí! Según unos estudios de la Universidad de Pisa efectuados por Donatella Marazziti (citados en Orozco 2011), la pasión, el enamoramiento que nos quita el sueño y no nos deja reposar, dura entre dieciocho meses y cuatro años. Lo que viene después del amor lo denominaba «*loving*» y, aunque también se genera en el sistema límbico, los lazos afectivos hacia el amante son más complicados y difícil de desarrollar con un final feliz.



El sistema límbico de Blanche busca el amor y lucha por mantenerla con vida en un mundo demasiado racional para sus delicadas emociones. La mente emocional es mucho más rápida que la mente racional: se activa con rapidez sin detenerse a analizar las consecuencias de una acción y sigue una lógica asociativa y un pensamiento categórico. Esa es la que prevalece en Blanche:

Blanche: «His poker niht!—you call it—this party of apes! Somebody growls—some creature snatches at something—the fight is on! God! Maybe we are long way from being made in God’s image, but Stella—my sister—there has been some progress since then! Such things as art—as poetry an music—. (Williams 2000a: 510-511).

La mente racional, en cambio, establece relaciones entre causa y efecto; y, como se apoya en evidencias objetivas, puede reevaluar una situación concreta y cambiar una conclusión



previa. Es la que prevalece en los personajes masculinos de *Streetcar*:

MITCH: I don't mind you being older tan what I thought. But all the rest of it—Christ! That pitch about your ideals being so old-fashioned and all the malarkey that you've dished out all summer. Oh, I knew you weren't sixteen any more. But I was a fool enough to believe you was straight. (Williams 2000a: 545).

De nuevo, la parte del cerebro que gestiona la mente emocional es el sistema límbico. Blanche vive arrastrada por sus estímulos emocionales. Eros es un instinto de vida que está presente en sus devenires: el amor es para ella fuente generadora de vida. Para Lacan (2005), solo el amor hace conceder el goce del deseo. Según él, amar es dar a aquel que no es eso que no se tiene. Blanche amó, ama y amará. De quien nos ama, dice Sartre, «...es la base de la alegría del amor: sentir justificada nuestra existencia.» (Stern, 1962: 158). Blanche necesita justificar su existencia a través del otro. Su marido es



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

59

un ejemplo de cómo ella vive entregada a dar y recibir amor; pero, tras la tragedia del suicidio de Allan, su joven marido, «*the boy*», no solo su imagen quedará fragmentada, sino también la imagen del otro.

El ser fragmentado no tiene por qué ser visto desde una perspectiva negativa. Tras la fecundación, el cigoto empieza un proceso de segmentación o división, ocasionando un incremento del número de células, seguido de un proceso de diferenciación celular que determinará la formación de los diferentes órganos y tejidos, de acuerdo a un patrón establecido para dar lugar al organismo final. En la mitosis se duplica el material genético. ¿Es la mitosis una fuerza innata, que nos hace buscar al otro como un ideal simétrico? Nuestra naturaleza es de origen fragmentario. Erikson teoriza que el yo se vuelve fragmentado como parte natural del desarrollo de la adolescencia entrando en la edad adulta (*cf.* Krauskopof 1995: 9). Cuando se encuentra con adversidades, una persona puede encontrar que su yo presente no le ayuda a resolver sus problemas, y podría



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

60

fragmentarse y así explorar una nueva identidad. Este acto requiere un gran grado de autoflexividad.

Bertolt Brecht, en su obra *Un hombre es un hombre*, explora la posibilidad de ser otro hombre, de ocupar el lugar del otro. Porque ¿puede haber más de un yo? El personaje Galy Gay asume la identidad de un soldado con información fragmentaria. Los compañeros del soldado suplantado, Jessi, son también soldados luchando en la Primera Guerra Mundial en la India bajo el Imperio Británico: esta es la identidad de los soldados. Han asaltado un templo, y Jessi queda atrapado dentro; no puede salir de allí. Sus compañeros encontrarán a Galy Gay para sustituir al amigo atrapado. Su rol es tan bueno que el soldado a quien suplanta no podrá volver a recuperar su identidad (Brecht, 2006: 249-320).

Con los fragmentos que tiene de su marido, Blanche intenta que los hombres con quien se cruza le devuelvan la identidad de Allan. En Stanley, Blanche encuentra al único hombre que no contiene ningún elemento de su joven amado. Stanley no refleja



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

61

nada que le recuerde a su esposo: solo los cuerpos sin alma no se reflejan en los espejos.

Quienes sí se reflejan en los espejos y parece que queden encantados ante la visión de su reflejo son los bebés. Para Lacan (citado en Rivkin and Ryan, 1998: 441-442) la fragmentación del ser se da a una edad muy temprana. Entre los 6 y los 18 meses, el bebé se reconoce en el espejo: es, como si dijéramos, su primer *selfie*, ya que ese ser adquiere momentáneamente su imagen instantánea. Lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico juegan un gran papel en las teorías de Jacques Lacan y su estadio del espejo.

La imagen de ella misma le da a la bebé una entidad entera. Previamente, la bebé se veía como una entidad fragmentada con necesidades libidinosas. Lacan denomina la Imagen en el espejo Lacan como el Yo-Ideal (*cf.* Douglas, 2008: 2), y constituye el ego tanto para la definición de Lacan como para la de Freud. La imagen en el espejo es una imagen de cohesión y representa su primer contacto con lo subjetivo, con un sentido externo de



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

62

coherencia y con un sentido del «Yo» y el «Tú». ¿Es coherencia lo que encuentra Blanche cuando le habla al espejo? En el espejo de Blanche queda reflejada la imagen de «lo otro», y me refiero con esta expresión a la mujer percibida por la definición falocéntrica.



Blanche DuBois frente al espejo
A Streetcar Named Desire, de Elia Kazan, 1951

Hélène Cixous, en *La risa de la medusa*, analiza el papel de la mujer en una cultura donde el sujeto es masculino, donde



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

63

cualquier definición de oposición binaria de un concepto catapulta a la mujer a un mundo generado por parámetros masculinos (Cixous, 1995: 14-15). Blanche en el espejo no tiene voz como mujer, sino una acumulación de miradas masculinas que han calado su alma para dejarla vacía, sin significado. Esta es la mujer que ve Stan, y a este vacío es al que, vestido con su pijama de su noche de bodas, viola la misma noche en que nace su hijo. Con Derrida se destruye el acotamiento de la oposición binaria (citado en Costa, 2006: 2), y para Cixous, la libre combinación de significantes abre una salida a lo que ella considera el lenguaje machista (Cixous, 1995: 14). Blanche explica a su hermana las diferencias entre los brutos y los hombres que no lo son:

BLANCHE: He acts like an animal, has an animal's habits! Eats like one, moves like one, talks like one! There's even something—sub-human—something not quite to the stage of humanity yet! Yes, something—ape-like about him! (...)—there has been some progress since then! Such things as art—as poetry and music—such



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

64

kinds of new light have come into the world since then!

(Williams 2000a: 510-511).

¿Qué parte de sí misma ve Blanche en el espejo? ¿La fragmentada o la imagen completa? Cualquiera de las dos le dará un reflejo distorsionado.

En el estadio del espejo, nos cuenta Danielle Douglas en su ensayo *Lacan's Adventures in the Imaginary and Through the Looking-Glass* (2008) «*an infant*» se reconoce a sí mismo como una entidad unificada. Ya no es algo fragmentado, ya está separado de los demás individuos que le rodean. «*Up until this point*», continua Douglas, «*the infant's sense of identity has been a 'primordial form' that Lacan refers as the 'IDEAL-I'*». Esto, para Lacan, permanece a «lo Real» (Douglas, 2008: 2). Lo real no se puede ver ni tocar: es lo puro, lo que jamás alcanzaremos. Se podría comparar con una frecuencia que no se registra en ningún aparato de radio ni puede escuchar ningún oído humano, pero que, sin embargo, sabemos que existe. No conocemos ningún aparato que pueda descifrarla, no la podemos



utilizar, y es que lo Real no se puede hacer consciente jamás. También habla Douglas de lo Imaginario y de lo Simbólico. El Imago es lo que Lacan considera como la imagen que los demás perciben del infante y que ya entra en lo imaginario. Douglas lo define como «*the realm of phenomenal experience for any individual and contains among other things, the subject's first image of himself*» (Douglas, 2008: 2). Lo simbólico, por su parte, es la cultura transmitida a través del lenguaje. Nos dice también que lo real está siempre presente, pero continuamente mediado o tamizado por lo imaginario y lo simbólico. El mundo de lo imaginario vive en las fantasías de Blanche, al igual que lo simbólico. Busca lo real en su ser, pero solo consigue pasos de fantasmas en sus elucubraciones mentales. En el imaginario de Blanche hay seres imaginarios sobre los que proyecta sus pulsiones, provocadas por fragmentos, voces, música («La Varsoviana») o el recuerdo de un rostro. Su mundo simbólico queda representado por sus extraños rituales, sus baños, sus disfraces, su búsqueda de una luz tamizada que no descubra totalmente su rostro.



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

66

Cuando Alicia, en *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, de Lewis Carroll, se mete a través del espejo, la habitación está al revés (Douglas, 2008: 2). Se dice que el director francés Jean Cocteau opinaba que «*Mirrors should think longer before they reflect*»; y, en efecto, en su película *Le sang d'un poete* (1930), Cocteau nos presenta una serie de imágenes surreales. Una de ellas sucede en el estudio de un artista. El artista tiene objetos allí y uno de ellos es una estatua. De un cuadro del estudio, el artista consigue traspasar la boca de una mujer pintada a su mano derecha, y él, a su vez, se la pasará a la estatua. La estatua, al estilo del mito de Pigmalión, cobra vida, pero esto, en vez de alegrar al artista, le asusta y le impulsa a huir. Pero la única salida es a través del espejo, le dice la estatua. Tras estudiar el espejo detenidamente, el artista se mete dentro de él y su cuerpo entero se tira a esa incógnita que se abre a su través. La secuencia está hecha inteligentemente: para podernos dar la sensación de traspaso, el artista cae en una piscina con agua, de manera que el



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

67

espectador entiende que el artista ha llegado al otro lado del espejo.



Escena del espejo

Le sang d'un poete, Jean Cocteau, 1930

Todo allí es negro, hasta que logra salir a un mundo del revés. Puede caminar por las paredes y se halla con habitaciones a las que entra y donde se encuentra con gente muy variopinta. Después de relacionarse con estas personas, el artista regresa a



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

68

su estudio: por el mismo espejo, regresa al lugar conocido, al lugar familiar. De pronto, coge un martillo y emprende la destrucción de la estatua a martillazos: el hacedor ha destruido su propia creación.

Podemos establecer una comparación: Blanche ¿acaba por destruirse a sí misma? ¿O más bien son los que la han creado los que acaban destruyéndola? La confusión de Blanche, del poeta de la película de Cocteau y de Alicia son proporcionales a lo que se encuentran al otro lado del espejo. Douglas (2008, 3) explica que, a través del espejo, Alicia visita el imaginario, que sería una exageración de lo que representa el Imago para Lacan. Al tratar de compararlo con las imágenes que conoce, Alicia queda confundida: se enfada, no entiende el lenguaje que hablan allí. Su confusión radica en que no conoce las leyes de ese mundo imaginario. ¿Cómo la ven los otros? ¿Qué imagen tienen de ella? Las Flores la ven como a una flor pálida y escuchimizada (Douglas, 2008: 3), de forma que Alicia tiene que reinventarse para poder ser aceptada por ella misma y por los demás: el poder de la fantasía será lo que la impulsará a llegar a



ser una Reina Roja. Quiere ser un peón para llegar hasta su meta, y debe someterse a los estatutos del país vecino. «*Looking-Glass*» quiere decir literalmente en español «el cristal que mira»: es decir, que Alicia está siendo observada por el mundo que ahora ella visita.

La tensión entre el dominio de lo Real y el Imaginario se resuelve con el dominio Simbólico. Alicia intenta llegar a lo Simbólico a través del lenguaje. Sausseure es un referente para Lacan, el que toma la idea de que las palabras son la representación de algo real (Douglas 2008: 6).

Al entrar en el dominio simbólico, se consigue llegar a cierta comunicación, en un terreno mutuo, «*using words to express what is internal and thus make it external and part of a common experience.*» (Douglas, 2008: 6). Alicia, a través de las reglas que va aprendiendo como peón de ajedrez, se irá metiendo en el mundo simbólico del país visitado. Tendrá problemas de identificación, y en algún momento se repite que ella es Alicia, Alicia, y que nadie le puede quitar su identidad (Douglas, 2008:



7). Blanche, por el contrario, no tendrá su misma suerte; el personaje de Williams no entra en el mundo Simbólico de ninguno de los otros personajes. Su dominio Imaginario se pierde en su propio Imago, alejándose más y más de su Yo-Ideal. Este alejamiento se evidencia por su huida hacia la mentira, una mentira dirigida no solo a los demás, sino, aún de forma más lesiva, hacia sí misma:

BLANCHE: Operator, operator! Give me long-distance, please.... I want to get in touch with Mr. Shep Huntleigh of Dallas. He is so well known he doesn't require any address. (Williams 2000a: 553).

Sin embargo, sí se puede encontrar una similitud entre Alicia y Blanche: Alicia preferiría dejar de existir si no consiguiera existir como tal, si tuviera que dejar de ser ella:

(...) replicó Tweedledee con desdén--. Que sepas que no estarías en ninguna parte, ¡porque no eres más que un ente en los sueños del Rey! —Si por casualidad el Rey se despertara ahora—añadió Tweedledum—, tú



*desaparecerías ¡como la llama de una vela al apagarse!
–¡De eso nada! –exclamó ella indignada.(...)» (Carroll,
posición 826).*

*Veamos, sólo podemos haber sido yo o el Rey Rojo, a la
fuerza. Está claro que él fue parte de mi sueño, ¡pero yo
también fui parte del suyo! Entonces Gatito, ¿fue el Rey
Rojo? Tú eras su esposa, así que deberías saberlo...
¡Ay, Gatito! ¡Ayúdame a averiguarlo!» (Carroll, posición
2184).*

Blanche, tras su violación, se vuelca en el dominio imaginario y describe su propia muerte como algo tangible, la única salida posible para su dolor físico y mental: «*BLANCHE: (...) I shall die of eating an unwashed grape one day out on the ocean*» (559). Blanche habla de su muerte como si se la fuera a llevar el mismo Eros: «*BLANCHE: I will die—with my hand in the hand of some-nice-looking ship’s doctor, a very young one with a small blond mustache and a big silver watch*» (Williams 2000a: 559).



El reloj de plata se menciona porque el tiempo viene en busca de Blanche. Tánatos se acerca.

4.2 Tánatos: el conjunto de fuerzas y circunstancias que conducen a Blanche a la muerte

Para considerar las circunstancias que conducen a Blanche hacia la muerte no violenta, Tánatos, es necesario hablar de la locura del personaje de Williams, de la soledad, de la mentira en la que se ha encerrado. Blanche no sabe su verdad, porque no se permite a sí misma ser consciente de sus mentiras. Su cabeza, llena de fantasmas y telarañas, va alimentando falsas ilusiones. Si no se cuentan las mentiras, no pasará nada, parece pensar; pero el hecho de quedarse con esas falsedades sin poder compartirlas con nadie constituirá su caída en picado desde la alta visión que tiene de ella misma. Sin casi darse cuenta, Blanche invoca a Tánatos, mientras que en su visión cotidiana seduce a Eros con la energía del constante deseo, tanto físico como emocional. Sus personajes y facetas, contruidos hacia sus distintos públicos, contribuirán al desahucio de la bella



dama sureña. Nadie le puede ayudar; la falsedad de su existencia grita en vano. Es tarde, demasiado tarde. Es la hora de Tánatos.

Tánatos es el dios de la muerte no violenta. Su tacto es suave, ligado al de su hermano Hipnos (Sueño). Junto con Apolo, Tánatos está concebido para salvar a los hombres del dolor y de las penas de la vida. Para Freud, (Freud, posición 4266, 59%), Tánatos es el instinto de muerte. Designa las pulsiones de muerte que tienden hacia la autodestrucción con el fin de hacer que el organismo vuelva a un estado inanimado, hacia un estado de reposo primigenio.

Existe otra palabra que se asemeja a la definición freudiana de Tánatos: la ataraxia.

La ataraxia es un estado mental que libera al ser humano de sus perturbaciones y ansiedades. Es el ideal de la corriente del estoicismo, definida por ser un estado permanente de serenidad e imperturbabilidad. Lleva a la tranquilidad, a la total calma. La diferencia es que la ataraxia se alcanza en vida,



mientras que a Tánatos se llega a través de la muerte física. Sin embargo, en la obra de Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, el protagonista Andrés Hurtado, llega a la muerte, por medio del suicidio, a través de la ataraxia. La ataraxia funciona en la obra de Baroja como un sustituto de la acción social, como un ideal inalcanzable y que, sin remedio, conducirá siempre al fracaso, como le ocurre a Andrés Hurtado.

Al cabo de un mes del nuevo régimen, Hurtado estaba mejor; la comida escasa y sólo vegetal, el baño, el ejercicio al aire libre le iban haciendo un hombre sin nervios. Ahora se sentía como divinizado por su ascetismo, libre; comenzaba a vislumbrar ese estado de ataraxia, cantado por los epicúreos y los pirronianos. (Baroja, 1985: 221).

Por una temporada, Hurtado disfrutó de este estado anímico, hasta perder la ilusión por completo tras la muerte de su mujer y su hijo. En este sentido, la actitud de Blanche DuBois es muy parecida. Tras la violación de Stanley ya nadie la



escucha: todos la conducen a una ataraxia forzada, no deseada, a un Tánatos inexpugnable.

Abellán (citado en Venta 2010: 104) cree que Baroja habla de Buda, de la contemplación del dolor: «la única salvación está en la anulación del deseo y de toda voluntad de vivir para acceder al estado de Nirvana, donde impera la nada». El pensamiento de Baroja se baña del pesimismo de Arthur Schopenhauer. Para Schopenhauer, la fe budista explica que nirvana «quiere decir extinción» (Schopenhauer 2011: 947), y el autor explica a pie de página las distintas definiciones de nirvana. Entre otras, «ausencia de viento», «sin vida», «negación de deseos pecaminosos», «completa desaparición» (Schopenhauer 2011: 947).

Si ataraxia y nirvana son ejemplos de imperturbabilidad ante el sufrimiento y la insaciabilidad del ser humano —la insaciabilidad de la misma Blanche: «*BLANCHE: Yes, a big spider! That's where I brought my victims.*» (545)—, Tánatos, para Schopenhauer (2011: 947), representa la muerte, y «la libertad



verdadera y originaria reaparece en ese momento que, en el sentido indicado, puede ser considerado como de una *restituito in integrum*».

Baroja expresa en su novela que la muerte de Andrés Hurtado se produjo sin dolor:

Ha muerto sin dolor—murmuró Iturrioz—. Este muchacho no tenía fuerza para vivir. Era un epicúreo, un aristócrata, aunque él no lo creía. (...)

Pero había en el algo de precursor—murmuró el otro médico (Baroja, 1985: 292).

Tánatos acorralla la existencia de Blanche cuando el doctor se la lleva al manicomio. Blanche también posee un aire distinto a las demás mujeres. Mitch la admira antes de conocer sus mentiras. Mitch: *«I like you exactly the way you are, because in all my—experience—I have never known anyone like you.»* (Williams 2000a: 522).



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

77

Nos dice Leonardo Venta que, en el ensayo «Sobre el pensamiento de Baroja», de Edith R. Rogers, Schopenhauer considera el mundo «como un infierno, poblado de almas atormentadas que supera al de Dante, donde cada hombre tiene que ser el demonio del otro», y Baroja le agrega una nueva dimensión a este infierno a través de su personaje Andrés Hurtado: el infierno que existe en la propia conciencia del hombre» (Venta 2010: 6).

Para Gracin, el personaje de Sartre, «el infierno son los Demás» (Sartre 2004: 79). Mientras que Inés y Stelle son el infierno para Gracin, el infierno para Blanche es no solamente Laurel, sino también Nueva Orleans. En verdad, su infierno comenzó el día de su boda con Allan Grey.

Y podríamos preguntarnos: para Dante, ¿en qué círculo estaría Blanche DuBois? Podría estar en dos de ellos: en el círculo segundo, para actos y pensamientos carnales, donde los condenados son torturados con un tornado gigante, o bien en el octavo, el reservado para los que cometen fraudes. Blanche sería



considerada fraudulenta, entre otras subcategorías, y llevaría permanentemente una llama individual encima de su cabeza.

En *A Streetcar Named Desire*, ya desde la escena 2 nos encontramos con un acercamiento a Tánatos. Blanche pierde el control cuando Stanley toca las cartas escritas por su marido: su baúl ha sido violado, en una imagen precursora de su propia violación:

BLANCHE: «These are love-letters, yellowing with antiquity, all from one boy. (He snatches them up. She speaks fiercely) Give them back to me! (Williams 2000a: 489).

Stan las quiere leer, y la reacción de Blanche es endemoniada: *«The touch of your hands insults them»* (Williams, 2000a: 490). El daño ya está hecho. A raíz de esta escena todo se convertirá en una confrontación desalmada con su cuñado.

Otro momento que marcará su rápida destrucción se encuentra en la escena 7. El 15 de septiembre celebran el



cumpleaños de Blanche (cf. (Williams, 2000a: 514). Stanley acaba de saber por un amigo que reside en Laurel, el pueblo de donde llegó Blanche, los devenires de su cuñada, sus secretos más ocultos. Stanley los comparte con su mujer, y Stella se niega a creerlo y lo llama mentiroso. La cena es memorable para las hermanas, ya que Stanley demostrará la capacidad de su fuerza bruta, arrasando cuanto hay en la mesa. Se siente ofendido cuando Stella le dice que no coma como un cerdo:

STANLEY: That's how I'll clear the table! (He seizes her arm). Don't ever talk that way to me! 'Pig—Polack—disgusting—vulgar—greasy!'—them kind of words have been in your tongue and your sister's too much around here! What do you think you are? A pair of queens? Remember what Huey Long said—"Every Man is a King!". And I am the King around here, so don't forget it (He hurls a cup and a saucer to the floor). My place is cleared! You want me to clear your places? (Williams 2000a: 537).



Esta disputa recuerda al trato que Brick le da a Maggie, la Gata:

BRICK: Yes, I hear you Maggie.—But how in hell on earth do you imagine—that you’re going to have a child by a man that can’t stand you?

MARGARET: That’s a problem. I will have to work out.

(Williams, 2000a: 913).

Los dos discuten sobre el amigo íntimo de Brick, Skipper. Magie le recuerda que hicieron el amor porque los dos amaban a Brick y que, de alguna forma, el contacto físico les acercaba al tan amado Brick por los dos. Brick no lo aguanta y le tira la muleta que necesitaba para caminar tras romperse un tobillo: «(*Brick strikes at her with crutch, a blow that shatters the gem like lamp on the table.*)» (Williams, 2000: 911). Sin embargo, Brick atiende a razones, ya que Big Daddy ahondará en su psiquis para ayudarle a analizar su alcoholismo. Por el contrario, Stanley seguirá siendo el rey hasta el final de la obra, y el regalo



de cumpleaños para Blanche será un billete de autobús de regreso a Laurel.

Se podría decir incluso que ya en la primera escena de *A Streetcar Named Desire* aparece el concepto de Tánatos. Blanche se queda sola en el apartamento de su hermana y aprovecha para beber del alcohol del marido. El espectador/lector sabe desde ese momento que Blanche tiene un problema y que su autodestrucción ha comenzado ya desde hace tiempo.

La escena novena también muestra la cercana relación que la protagonista mantiene con Tánatos: se trata de la pelea que tiene con Mitch. Mitch, que llega borracho a visitar a Blanche, ya sabe por Stanley la verdad sobre la vida depravada que, según ellos, ha llevado. Mitch la fuerza a ponerse a la luz arrancando el farolillo que él mismo instaló: no le importa su edad, pero lo que no tolera son sus mentiras. Por ese motivo, ya no la considera digna de llevarla a casa de su madre como su esposa. Pero ¿cuál es el motivo por el que Blanche le cuenta a continuación todas sus aventuras amorosas en Laurel? Blanche le informará de sus



actividades en el Hotel Flamingo, de sus relaciones con los soldados y con su estudiante de diecisiete años; pero ya es tarde para Mitch, que tan solo quiere tener relaciones con Blanche allí mismo, en ese instante, desquitarse lo que ha aguantado todo el verano sin tan siquiera besarla por su pretendida modestia. Blanche lo rechaza y empieza a gritar «*Fire! Fire! Fire!*» (Williams, 2000: 548). Y es que, una vez descubierta su amarga verdad, su compulsiva búsqueda de Eros, y enfrentada ella misma a mirar su propia imagen distorsionada, Blanche no puede volver a ese mecanismo de autodefensa de la mentira, de manera que la ninfomanía queda ahora descartada como búsqueda.

Blanche seguirá bebiendo y representando su «magia» hasta que Stanley vuelve del hospital. Es en la escena 10 cuando Blanche quedará marcada hacia una segura destrucción. Se trata de la violación de Stanley. La fuerza de Eros queda definitivamente aplastada por el rey de la casa.

En la siguiente escena, la 11, Stella dice: «*I could't believe her story and go living with Stanley*» (Williams, 2000a: 556). La



verdad de Blanche queda negada y la visión de su realidad cambia. Blanche cuenta una historia de lo que hará en el crucero por el Caribe. Habla de su muerte y de cómo morirá, morirá en el mar:

I can smell the sea air. The rest of my time I'm going to spend it in the sea. And when I die, I am going to die in the sea. (Williams, 2000a: 559).

Acto seguido, el doctor y la enfermera aparecerán en escena para llevársela al manicomio. Blanche ha elegido una muerte romántica, suave, sin dolor, no violenta, llena de Tánatos.

4.3 Amor versus deseo: Eros como huida de Tánatos.

La realidad se podría tratar de una ilusión mental que los humanos padecemos y creemos. La realidad, para muchas religiones, se compone de «Maya», un estado de sueño al que despertamos al morir. Los habitantes de la película *Matrix* viven en dos mundos paralelos. En el real viven sumidos en el miedo,



porque son perseguidos y aniquilados por máquinas robóticas. Visten con harapos, comen un puré amarillo que no sabe a nada y siempre están escondidos o huyendo de sus escondites por miedo a ser exterminados. Esa es la realidad. La fantasía, o *Matrix*, representa el placer de los sentidos, y en ese estado comen solomillos y otros manjares y son capaces de disfrutarlos; visten de forma elegante y caminan por las calles de la ciudad sin miedo a ser bombardeados por seres extraños. Blanche ha elegido la vía del placer de los sentidos, ha elegido vivir una realidad alternativa, como en *Matrix*: no le interesa la realidad. Vive en un gran delirio al que ella denomina magia:

BLANCHE: «I don't want realism.»

MITCH: «Naw, I guess not.»

BLANCHE: I tell you what I want. Magic, yes, yes, magic! I try to give that to people I misrepresent things to them. I don't tell truth, I tell what ought to be truth.

(Williams 2000a: 545).



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

85

El mundo real es demasiado duro para la psique de Blanche; por eso elige vivir en un mundo de fantasía donde los demonios no la puedan tocar. Blanche no quiere la experiencia real, sino la que fabrica su mente. En este sentido, Levi-Strauss (1978: 5) nos dice:

(...) this whole problem of experience versus mind seems to have a solution in the structure of the nervous system, not in the structure of the mind or in experience, but somewhere between mind and experience in the way our nervous system is built and in the way it mediates between mind and experience.

El deseo se alía con la fantasía para huir de la realidad demasiado dura y para huir definitivamente de la muerte. Blanche no quiere morir, aunque Tánatos la rodea. Las flores deben ser para los muertos, no para ella. La letanía de la mujer mexicana la lleva a otro de sus estados donde las visiones del pasado absorben todo su ser.



MEXICAN WOMAN: Flores. Flores. Flores para los muertos. Flores. Flores.

BLANCHE: What? Oh! Somebody outside.... I—I lived in a house where dying old women remembered their dead men...

MEXICAN WOMAN: Flores. Flores para los muertos...

(The polka tune fades in.)

BLANCHE: Crumble and fade and—regrets—recriminations... “If you’d done this, it wouldn’t’ve cost me that!”. (Williams 2000a, 546-547).

Blanche está amargada por su experiencia en Belle Reve; y su recuerdo, al igual que el recuerdo de su boda, siempre le hará oír «La Varsoviana».

Williams nos presenta al personaje de Blanche con un sistema nervioso delicado y complejo, tal como su sistema límbico, explicado anteriormente. Y en su realidad fantástica,



ella se apega a la vida y no a la muerte. Schopenhauer (2011: 905) explica este apegamiento radical de la siguiente manera:

Este apego a la vida es, por ello, irracional; sólo se explica porque todo nuestro ser es en sí voluntad de vivir; la vida, por muy amarga, corta e incierta que pueda ser, es nuestro bien supremo, y la voluntad de vivir es en sí y originalmente ciega y carente de conocimiento.

En el personaje de Blanche se da ese apego irracional a una vida amarga e incierta por esa pulsión de la que se hace eco Schopenhauer: la vida es su bien supremo, y, por ello, su voluntad de vivir se vuelve ciega y carente de conocimiento.

Sin haber asimilado bien sus previas experiencias, Blanche se lanza a la siguiente aventura para así seguir alimentando sus traumas existenciales o circunstanciales. La única manera de salir de su alocada realidad, sin control y sin sosiego, es aliarse con la fantasía. Blanche se ha creado un mundo de ilusión donde pretende que los demás entren. Necesita ser aceptada en



su mundo irreal y parece que tan solo Stella le sigue la corriente, ensalzando constantemente su imagen y su vestuario. Al que más engaña con sus triquiñuelas es a Mitch. Mitch desea casarse con ella, hasta que Stanley le cuenta la verdad sobre su prometida.

MITCH: You lied to me, Blanche.

BLANCHE: Don't say I lied to you.

MITCH: Lies, lies, inside and out, all lies.

BLANCHE: Never inside, I didn't lie in my heart...

(Williams, 2000a: 546).

Incluso cuando descubren que Blanche es una gran fachada que oculta muchas mentiras, ella lo niega, porque en su corazón está limpia, libre de pecado original: tal vez los baños de agua la hayan bautizado hacia una nueva dimensión. Desafortunadamente, nadie seguirá su juego de flores marchitas para los muertos. Blanche huye de la muerte aferrándose al placer físico, al coqueteo, a estar siempre limpia y oler bien. Ni



siquiera cuando todos la han abandonado ceja en sus cuidados personales, y aun entonces sigue engalanándose lo más que puede.

4.4 Frustración: incapacidad de Blanche de unir el amor físico y el psíquico

Tennessee Williams incluye en su obra *A Streetcar Named Desire* un riquísimo subtexto, ya que muestra cómo su personaje Blanche queda marcado por su matrimonio con un homosexual y, de alguna manera, tras esta experiencia, el amor físico queda para ella disociado del amor psíquico. Blanche usa el escapismo sexual como un arma contra sus traumas, pero este escapismo se convierte en arma de doble filo que termina por aniquilarla. Es una huida desesperada que llegará a su cenit en el Hotel Flamingo. Allí recibirá a los soldados y a cuantos extraños se crucen en su camino. Es probable que los encuentros que se mencionan en la obra con su estudiante también tuvieran lugar allí. En los brazos de Eros trata de apagar su sed de sexo y su deseo de llenar su vacío emocional y psíquico.



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

90

Blanche vive por encima de sus posibilidades. En la película *Blue Jasmine*, de Woody Allen (2013), vemos la lectura de una Blanche en la época actual, devastada al igual por un sentimiento de culpa, ya que es ella quien llamó al FBI para delatar los negocios sucios de su marido. Jasmine lo hace por despecho, ya que el marido le ha sido infiel con otras mujeres, y Blanche también descubrió la infidelidad de su marido, no con otra mujer, sino con un hombre mayor amigo del joven. También despechada, lo insulta, lo que dará pie a su suicidio.

El personaje de Nora, de *Casa de muñecas*, y Hedda, de *Hedda Gabler*, viven vidas insulsas, aburridas; son objetos que divierten a los hombres o a la sociedad en la que viven, pero en un momento determinado ellas toman las riendas de sus circunstancias y se hacen finalmente dueñas de sus decisiones. El personaje de Blanche, en cambio, no maneja su propio destino, ya que no escucha sus necesidades vitales, tales como mantener un trabajo y pagar sus deudas. El sentido común no corre por sus venas, sino más bien el alcohol que le roba a su cuñado. ¿Es Blanche un parásito que vive a costa de los demás?



Al final de la obra, Blanche admite que siempre ha sido ayudada por extraños: «*Whoever you are—I have always depended on the kindness of strangers.*» (Williams, 2000a: 563), mientras que Nora, por el contrario, insiste en que nunca admitirá nada de extraños: «NORA: Te digo que no. No admito nada de extraños.» (Ibsen, 1989: 203).

Nora es un personaje que evoluciona a través de la obra. Su espíritu, que busca encontrarse a sí misma, no le abandona: escena a escena la vemos crecer como mujer, responsabilizándose de sus acciones. Ha mentido, y por ello debe pagar las consecuencias. «NORA: Hay algo que no sabes. He falsificado una firma.» (Ibsen, 1989: 141). Y después afirma:

NORA: Ya no lo creo así. Lo que creo es que ante todo soy un ser humano, yo, exactamente como tú... o, en todo caso, que debo luchar por serlo. Sé perfectamente que la mayoría te dará la razón, Torvald, y que algo así se lee en los libros. Debo pensar por mí misma y ver con claridad las cosas. (Ibsen, 1989: 195).



Nora tiene una voz y es conciente de su error. Blanche sin embargo, es ciega a las consecuencias de sus acciones, como si estuviera enamorada de sus fantasías y fuera cegada por Eros. Cuando quitan la venda de sus ojos, tampoco reacciona. Ahora bien, ni Nora ni Hedda se enfrentan a la brutalidad de un Stanley Kowalski. Nora se va porque, además, no quiere corromper a sus hijos. Hedda es la una mujer que siempre ha hecho lo que ha querido, manipulando a cuantos aparecen en su vida: su exnovio se suicida porque ella se lo ordena. Como Blanche, es una mujer insatisfecha, pero mucho mas siniestra. Lo bello es pegarse un tiro en la sien.

4.5 Eros y Tánatos en las relaciones de Blanche

DuBois con los hombres:

4.5.1 Allan

Jose Luis García Barrientos explica en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro* que los personajes se pueden definir en tres categorías:



1. *Los ausentes del «aquí y ahora» de la acción dramática, personajes meramente «aludidos», Correspondientes a los espacios que llamamos autónomos (el marido muerto de Bernarda).*
2. *Los que, estando presentes y pudiendo por tanto intervenir en el desarrollo de la acción, no llegan a hacerse visibles nunca, y aunque sean aludidos también, no lo son «meramente», pues «están ahí» y podemos «sentir» su presencia (oír su voz, los ruidos que hacen, etc.), a los que denomino personajes latentes, es decir, más ocultos que ausentes, y que corresponden a los espacios contiguos (Pepe el Romano).*
3. *Los personajes patentes, que son los que venimos definiendo estrictamente como dramáticos, que están presentes y son visibles a la vez, que entran en el espacio escenográfico o que llegan a*



encarnarse en un actor (Bernarda). (Barrientos, 2001: 162).

Allan pertenece a la categoría de personaje ausente. Sin embargo, es Allan quien define la existencia del otro, la existencia de Blanche Dubois.

Todo parece indicar que Allan Grey era homosexual. Así se enuncian los hechos ocurridos el día de la boda de Blanche:

BLANCHE: (...) Then I found out. In the worst of all possible ways. By coming suddenly into a room that I thought was empty—which wasn't empty, but had two people in it... the boy I had married and an older man who had been his friend for years... (Williams, 2000a: 527).

Pero ¿no es extraño y crea una sensación de ambigüedad respecto a Allan pensar que este le escribía poemas de amor a Blanche? «*These are love-letters, yellowing with antiquity, all from one boy*» (Williams, 2000a: 489), recuerda la misma Blanche.



Allan y Blanche pasarían tiempo hablando de la boda y de sus preparativos. ¿No se besarían y desearían en algún recoveco oscuro hecho para los amantes? ¿Cabe la posibilidad de que Allan fuera en algún grado bisexual? Son preguntas que Williams no responde nunca de manera abierta en su obra.

Hélène Cixous (1995: 43), en *La risa de la medusa*, habla de «El masculino futuro». Parece que Cixous definiera a Allan:

...son esos seres inciertos, poéticos, que no se han dejado reducir al estado de maniqués codificados... Hombres o mujeres, seres complejos, flexibles, abiertos. Admitir el componente del otro sexo les hace a la vez mucho más ricos, varios, fuertes y, en la medida de esa flexibilidad, muy frágiles. (Cixous, 1995: 43).

Blanche DuBois hace una descripción de Allan muy similar a la que hemos visto de Cixous:

BLANCHE: He was a boy, just a boy, when I was a very young girl. When I was sixteen, I made the discovery—



love. All at once and much, much too completely. It was like you suddenly turned a blinding light on something that had always been half in shadow, that's how struck the world for me. But I was unlucky. Deluded. There was something different about the boy, a nervousness, a softness and tenderness which wasn't like a man's, although he wasn't the least bit effeminate looking—still—that thing was there... He came to me for help.
(Williams, 2000a: 527).

¿Qué tipo de ayuda buscaba Allan en Blanche? Para Cixous (1995: 43), «no hay poesía, no hay ficción sin que una cierta homosexualidad (juego, pues de la bisexualidad) obre en mí como cristalización de mis ultrasubjetividades». Y es que en la escala de Kinsey, Allan sería un número 5, es decir, un ser frecuentemente homosexual, solo incidentalmente heterosexual. La escala de Kinsey consta de ocho rangos:

0) Exclusivamente heterosexual.



- 1) Principalmente heterosexual, con contactos homosexuales esporádicos.
- 2) Predominantemente heterosexual, aunque con contactos homosexuales más que esporádicos.
- 3) Bisexual.
- 4) Predominantemente homosexual aunque con contactos heterosexuales más que esporádicos.
- 5) Principalmente homosexual, con contactos heterosexuales esporádicos.
- 6) Exclusivamente homosexual.
- 7) (X) Asexual, el individuo no presenta atracción sexual (citado de Wikipedia).

Tennessee Williams escribió un poema titulado «*Androgyne, Mon Amour*». Tal vez se puede vislumbrar en sus versos una descripción de Allan:

Androgyne, Mon Amour

I

Androgyne, mon amour,

brochette de coeur was plat du jour,

(heart lifted on a metal skewer,



*encore saignante et palpitante)
where I dined au solitaire,
table intime, one rose vase,
lighted dimly, wildly gay,
as, punctually, across the bay
mist advanced its pompe funèbre,
its coolly silvered drift of gray,
nightly requiem performed for
mourners who have slipped away...*

*Well, that's it, the evening scene,
mon amour, Androgyne.*

*Noontime youths,
thighs and groins tight-jean-displayed,
loiter onto Union Square,
junkies flower-scattered there,
lost in dream, torso-bare,
young as you, old as I, voicing soundlessly
a cry,
oh, yes, among them
revolution bites its tongue beneath its fiery
waiting stare,
indifferent to siren's wail,
ravishment endured in jail.*



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

99

Bicentennial salute?

Youth made flesh of crouching brute.

(Dichotomy can I deny of pity in a lustful eye?)

II

*Androgyne, mon amour,
shadows of you name a price
exorbitant for short lease.
What would you suggest I do,
wryly smile and turn away,
fox-teeth gnawing chest-bones through?*

*Even less would that be true
than, carnally, I was to you
many, many lives ago,
requiems of fallen snow.*

*And, frankly, well, they'd laugh at me,
thick of belly, thin of shank,
spectacle of long neglect,
tragedian of public mirth.*

(Chekhov's Mashas all wore black



*for a reason I suspect:
Pertinence? None at all—
yet something made me think of that.)*

*"Life!" the gob exclaimed to Crane,
"Oh, life's a geyser!"
Oui, d'accord—
from the rectum of the earth.*

*Bitter, that. Never mind.
Time's only challenger is time.*

III

*Androgyne, mon amour,
cold withdrawal is no cure
for addiction grown so deep.
Now, finally, at cock's crow,
released in custody of sleep,
dark annealment, time-worn stones
far descending,
no light there, no sound there,
entering depths of thinning breath,
farther down more ancient stones,
halting not, drawn on until*



*Ever treacherous, ever fair,
at a table small and square,
not first light but last light shows
(meaning of the single rose
where I dined au solitaire
sous l'ombre d'une jeunesse perdue?)*

*A ghostly little customs-clerk
("Vos documents, Mesdames, Messieurs?")
whose somehow tender mockery
contrives to make admittance here
at this mineral frontier
a definition of the pure...*

Androgyne, mon amour.

(Williams 1944: 16-18).

En su primera estrofa, Williams habla del tiempo inexorable, de la soledad y de la culpa. Se podría traducir así:

*«Andrógino mi amor, /corazón levantado en una
brocheta de metal/todavía sangrante y
palpitante/donde ceno en solitario,/mesa íntima, jarrón*



*con una rosa/luz tenue, ferozmente alegre/igual de
puntual a través de la bahía/la bruma avanza su
pompa fúnebre/su sereno plateado desplazamiento
gris/noche a noche interpreta un réquiem para/los
dolientes que han resvalado.*

En los siguientes versos el autor menciona a jóvenes del mediodía, con vaqueros ceñidos que marcan sus atributos sexuales y que, en su revolución, se muerden la lengua bajo su mirada tórrida, que espera con indiferencia el lamento de las sirenas, embeleso sufrido en la cárcel. También Hart Crane es mencionado en el poema. Crane fue un poeta maldito, a quien Williams tenía en alta estima. Crane luchó con su homosexualidad toda su vida, hasta que se suicidó. El verso dedicado a Crane dice así: «¡Vida! La boca exclama a Crane/¡Oh! La vida es un géiser./Sí de acuerdo/desde el recto de la tierra». El último verso habla de mostrar los documentos a un aduanero burlesco para ser admitido en esta frontera mineral, una definición de lo puro. La pureza de Allan puede ser evocada con



esta idea, y este poema podría muy bien estar dedicado a él. Roche-Lajtha (2011: 10) constata, refiriéndose a Allan:

Throughout the play, he is referred as 'a boy', 'the boy,' as if he had not fully made the transition into puberty and complete sexual definition. In mythology, the child archetype is a universal symbol of androgyny.

Además de esta posibilidad, hay que constatar que Williams siempre estuvo muy cerca de su propio lado femenino. Así lo indica Rocha Lajtha (2011: 14):

Williams, who called his second book of poems Androgyne, Mon Amour, declared in a 1975 interview: 'No living person doesn't contain both sexes. Mine could have been either one. Truly, I have two sides to my nature.'

Es difícil no pensar en la película de Jean Genet, *Un chant d'amour* (1950), aunque en esta película no hay duda de que sean o no sean andróginos los protagonistas. Se encuentran



presos en celdas individuales protegidos por la custodia de un policía que los observa mientras se mastruban deseándose los unos a los otros. Es un canto al amor, al deseo, a la frustración y al poder de la imaginación. Pero, además, el deseo del policía se convierte en castigo hacia uno de los presos: el preso, en su fantasía, coge la pistola del policía y se la mete en la boca a otro preso. En el último fotograma se puede observar cómo una mano, a través de una ventana, trata de coger unas flores que se columpian en la mano de otro ser humano por una ventana contigua. El objeto del deseo es inalcanzable: tan solo se puede obtener en sueños ilusorios de la imaginación. Blanche tiende hacia su objeto de deseo, Allan, pero, en la cruenta realidad, solo podrá obtener una vulgar imitación del amor.

Para Slavoj Žižek «*The fundamental point of psychoanalysis is that desire is not something given in advance, but something that has to be constructed*». Además, Žižek añade que «*through fantasy, we learn how to desire*» (Žižek 1992: 6). Es el caso de Blanche y Allan; o más bien el de Blanche y de su deseo hacia Allan. Su deseo se ha ido construyendo a través de la ausencia,



del recuerdo, de la culpabilidad. La fantasía de Blanche DuBois ha creado un monstruo, un superhombre. Eros la ha cegado.

4.5.2 Stanley

Al regresar Tennessee Williams de la Universidad de Missouri, donde solo cursó dos años de carrera, su padre le encontró trabajo en una fábrica de zapatos. En esa fábrica Williams conoció a uno de los trabajadores. Era atractivo y amigable, y se llamaba Stanley Kowalski (*cf.* Baym, 2001: 1795). Ambos entablaron amistad, y de él tomaría el nombre del antagonista de Blanche DuBois en *Streetcar*.

El primer contacto que Stanley tiene con Blanche marcará su futura y agria relación. Stanley se da cuenta de que su botella de *whisky* ha menguado considerablemente debido a que su cuñada ha estado bebiendo a sus espaldas, y no duda en dejarle saber su opinión al respecto:



STANLEY: ... Liquor goes fast in hot weather. (He holds the bottle to the light to observe its depletion). Have a shot?

BLANCHE: No, I barely touch it.

STANLEY: Some people rarely touch it, but it touches them often. (Williams, 2000a: 481).

Stanley no muestra ningún sentimiento de afecto hacia Blanche, y ya desde sus primeros intercambios se muestra hostil hacia ella. «STANLEY: *You going to shack up here?*» (Williams, 2000a: 482), le espeta sin consideraciones.

Al enterarse que Blanche ha perdido Belle Reve, se enfurece y exige que le muestre todos los papeles de lo que él piensa ha sido una venta. Stella le comunica que su hermana está muy delicada y le ruega que no le mencione nada de la plantación. Mientras esta conversación se desarrolla entre los esposos, Blanche se relaja tomando un baño de agua caliente, baños que



se convierten en toda la obra en una especie de ritual. Pero a Stan le da igual cómo se siente su cuñada:

STANLEY: So that's the deal, huh! Sister Blanche cannot be annoyed with business details right now? (Williams 2000a: 484).

El código napoleónico en el estado de Louisiana permite al cónyuge ser dueño de todos los bienes del esposo propietario: es decir, que a Stanley le pertenecen los bienes de Stella y viceversa. Stanley lo deja bien claro: el código napoleónico ha de aplicarse en esta situación de Belle Reve, por lo que se dispone a buscar papeles en el baúl de Blanche, y lo que encuentra son vestidos, joyas y hasta una tiara que parece de diamantes. Stanley está convencido de que todas las prendas son producto de las ganancias de Blanche al vender la plantación, de manera que le expresa su indignación a Stella:

STANLEY: Pearls! Ropes of them! What is this sister of yours, a deep-sea diver who brings up sunken treasures? Or is she the champion safe-cracker of all



time! Bracelets of solid gold too! Where are your pearls and gold bracelets? (Williams, 2000a: 485).

Bigsby (1984: 45) explica que «*the collapse of the South, though by no means unambiguous, is in some ways seen as the collapse of culture*». Blanche representa ese viejo Sur. Es culta y refinada, pero Stanley, «*the new, brutal proletariat*» (Bigsby, 1984: 45), destruirá con toda su fuerza de nuevo Sur todas las aspiraciones de Blanche.

Stanley ve a Blanche como a una mujer fatal, ya que esta coquetea con él en varias ocasiones: al salir de uno de sus baños de agua caliente le pide a Stan que le abroche los botones de un vestido, e incluso le pide una calada de su cigarrillo. Stanley no duda en responderle: «*Have one for yourself.*» (Williams, 2000a: 487).



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

109



Enfrentamiento de Stan y Blanche

A Streetcar Named Desire, Elia Kazan, 1951

La tensión sexual entre ambos comienza. Para Blanche es como un juego con otro hombre más y sigue coqueteando con él, observando hasta dónde puede llegar.

(She sprays herself with the atomizer; then playfully sprays him with it. He seizes the atomizer and slams it down on the dresser. She throws back her head and laughs).



STANLEY: «If I didn't know that you was my wife's sister I'd get ideas about you. (Williams 2000a: 489).

Blanche pierde los estribos cuando Stan toca las cartas de amor de su marido, y se perturba de tal modo que grita que no tendrá más remedio que quemarlas todas tras haber sido tocadas y contaminadas por él. Stan queda confundido y no entiende lo que Blanche quiere decir: sus registros son distintos, no puede existir comunicación entre ellos.

*BLANCHE: Now that you've touch them I'll burn them!
(...).*

STANLEY: What do you mean by saying you'll have to burn them? (Williams, 2000a: 490).

En la escena 4 los hombres siguen jugando al póker: es la noche de los chicos. Blanche y Stella han salido para dejarlos solos y, al volver, Blanche pone la radio en su cuarto. A Stanley no le gusta porque disturba su juego. Varias veces le dice que apague el aparato, hasta que se levanta y lo apaga él con tanta



furia que acaba por tirar la radio por la ventana tras reventarla en la mesa.

(Stanley stalks fiercely through the portieres into the bedroom. He crosses to the small white radio and snatches it off the table. With a shouted oath, tosses the instrument out the window). (Williams, 2000a: 500).

Stella trata de detenerlo, pero Stan, con su fuerza bruta, le pega y sale corriendo. La relación entre Blanche y Stan va empeorando a medida que avanzan las escenas. Stan, escondido, escucha la conversación entre Blanche y Stella. Oye cómo Blanche lo llama «*subhuman, ape-like and common*» (Williams, 2000a: 510), o incluso cavernícola, como al resto de sus amigos. Stanley pretende no haberse enterado de nada, aunque más adelante, en la fiesta de cumpleaños de Blanche, lo traerá a colación.

Stanley saborea cada segundo la derrota de su cuñada: cada vez que se enfrenta a ella es para ganar una guerra.



STANLEY: I'd like to have been in that office when Dame Blanche was called down the carpet. (Williams, 2000a: 532).

En la escena 10 (Williams, 2000a: 548) vemos a Blanche vestida con una bata blanca de satén, con zapatos plateados con brillantes en el tacón, tiara incuida. Habla al espejo con sus admiradores imaginarios como si estuviera en un escenario. García Barrientos (1996: 29) nos explica las teorías miméticas:

La teoría estética primera, pero extremadamente persistente en el tiempo, es la que concibe el arte como una imitación o un reflejo de elementos del mundo real. La relación privilegiada es, pues, la de la obra artística con el referente o 'modelo' del que aquella es en definitiva copia. A Platón debemos la comparación del arte con un espejo, que será el emblema de todas las concepciones miméticas del arte.

Tanto Perseo como Alicia en el país de las Maravillas, la madrastra de Blancanieves o Harry Potter se ayudan de espejos



para conseguir sus objetivos. Perseo logra acabar con Medusa gracias al reflejo de su escudo (Grimal, 1979: 425-427). Alicia consigue entrar a través del espejo, a un mundo inverso al suyo, para así poder entender su identidad (Douglas, 2008: 1). La madrastra de Blancanieves vive feliz hasta que el espejo le dice que ella ya no es la mujer más bella del reino (Grimm, 2012: 38-39). Y Harry Potter, en el espejo de los deseos ocultos, consigue ver a sus padres (Rowling 1997: 152-153).

La superstición dice que el romper un espejo trae siete años de mala suerte. Ya en la época de los griegos existía una práctica de adivinación basada en el espejo y llamada catoptromancia, para la que se utilizaban unos cuencos de cristal o de cerámica con agua. El reflejo de la persona en dichos cuencos hacía posible ver su futuro, interpretado por el vidente; pero si el cuenco se caía al suelo, eso quería decir que el interesado no tendría futuro alguno. Para los romanos, la mala suerte del vidrio roto equivalía a siete años, ya que el ciclo de recuperación de un cuerpo dañado era de siete años. (www.bekiahoroscopo.com/rituales/supersticiones-7-anios).



Blanche es supersticiosa, o, cuando menos, cree en la astrología. Cuando pregunta a Stan cuál es su horóscopo, Stella le contesta que nació «*five minutes after Christmas*» (William, 2000: 513), a lo que Blanche grita: «*Capricorn--the Goat!*» (Williams, 2000a: 514). Esto hace pensar que cuando Blanche estrella el espejo contra el suelo y lo quiebra, los siete años de mala suerte son premonitorios para ella:

(Tremblinly she lifts the hand mirror for a closer inspection. She catches her breath and slams the mirror face down with such violence that the glass cracks. She moans a little and attempts to rise.) (Williams, 2000a: 548).

Esto lo hace Blanche justo antes que su cuñado, quien regresa del hospital, aparezca por la puerta.

Es interesante recordar que antiguamente, cuando moría alguien en una casa, se cubrían todos los espejos para que el muerto no quedara atrapado en ellos. En la tradición literaria, los vampiros no se pueden ver en el espejo, ya que carecen de



alma. De acuerdo a esto, cabe preguntarse: ¿se vería Stanley reflejado en el espejo? Blanche sí se ve reflejada en el estadio del espejo, pues, como dice Žižek (2003: 110):

(...) el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasmías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad.

En esta escena veremos el peor de los encuentros entre Blanche y Stanley: la violación.



EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN

A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS

116



Escena de la violación

A Streetcar Named Desire, Elia Kazan, 1951

Según Judith J. Thompson, Stanley Kowalski «*is endowed with the multifaceted attributes of the mythic Dionysus, the*



primitive Asian fertility god become the Greek god of wine, liberation, and sexual ecstasy, who represents the amoral force of nature, irresistible in its attraction.» (Thompson, 2002: 38). Sin embargo, esta comparación enaltece a un ser ruin y despiadado, maltratador e irascible. Para Roche-Lajtha (2011: 3-4), en cambio,

Dionysus was associated with hunting. His savage bloodlust was reflected in his cult, whose orgiastic rites often culminated in the collective dismemberment of animal or even human victims whose flesh was eaten raw (...). This is precisely the first image we have of Stanley, when he throws Stella his 'red-stained package.'

Es como si el personaje de Stanley trajera a casa uno de sus trofeos tras su aquelarre nocturno. Algo parecido dice Stephen Heath: «*The man's masculinity, his male world, is the assertion of the phallus.*» (citado en Savran, 1992: 16). ¿Es Stanley el vencedor del conflicto? ¿Es el dueño absoluto del orden de su



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

118

hogar? «If, as Lemoine-Luccioninotes, ‘the penis was the phallus, men would have no need of feathers or ties or medals’ or any of the extravagant representative machinery they use to symbolize their elusive phallic potency», dice Savran (1992: 16).



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

119



El aquelarre

Francisco de Goya y Lucientes, 1798



El hogar de Stanley ya nunca será como antes, Blanche ha marcado un antes y un después impregnando cada rincón de la casa. Blanche quedará allí para siempre: su esencia permanecerá intacta.

4.5.3 Mitch

El personaje de Blanche DuBois, tras su complicado pasado, busca desesperadamente rehacer su vida, y en Mitch encuentra su última oportunidad. Mitch pronto se convierte de alguna manera en la representación de la relación con Allan. Todos se convierten en Allan, menos Stanley; o tal vez lo que Blanche quiere de Stanley es lo que no consiguió con Allan: el sexo. Como mujer, tuvo que vivir como un duro golpe el rechazo sexual de su marido, y desde entonces trata de convencerse de que puede practicar sexo con todos los hombres que se crucen en su camino. Para ella, el objetivo de sentirse deseada se ha convertido en un reto. Blanche fue cruel con Allan al insultarle la noche de su boda; y, en equivalencia, en esta nueva relación, Mitch vomitará su crueldad hacia ella sin piedad, y le dirá que



no es digna de llevarla a casa de su madre: que le da asco. «*His disdainful rejection of her—‘You’re not clean enough to bring in the house with my mother’—parallels precisely Blanche’s own contemptuous rejection of Allan*», sostiene Thompson (2002: 36).

Los sueños de Blanche se hacen añicos tras las palabras humillantes de Mitch. La violación en este caso no es física, sino psicológica, pero estas dos violaciones serán castigos similares para Blanche: «*Symbolically raped by Mitch, she is to be physically violated by Stanley in an infernal version of the same story*», dice Thompson (2002: 37).

Blanche seduce a Mitch de la siguiente manera:

MITCH: Can I—uh—kiss you goodnight?

BLANCHE: Why do you always ask me if you may?

(Williams, 2000a: 522).



EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN

A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS

122



Mitch descubre la verdad de Blanche.

A Streetcar Named Desire, Elia Kazan, 1951

Blanche juega con la atracción que Mitch siente por ella y lo manipula a su antojo: *«Honey, you know as well as I do that a single girl, a girl alone in the world, has got to keep a firm hold on her emotions or she'll be lost!»* (Williams, 2000a: 522). En esos momentos Mitch se siente fascinado por la dama sureña: *«I like you to be exactly the way that you are, because in all my—*



experience—I have never known anyone like you.» (Williams, 2000a: 522), llega a expresarle.

Blanche aplica una fórmula distinta para cada uno de sus hombres; y, con una brillante escenificación, manipula sus actuaciones. Sus fantasías y delirios pueblan su imaginación y pretende transformarlas en una realidad cotidiana. Sus artes de seductora juegan con los sentimientos de Mitch.

BLANCHE: We are going to be very Bohemian. We are going to pretend that we are sitting in a little artist's café on the left bank in Paris! (She lites a candle stub and puts it in a bottle). Je suis la Dame aux Camellias! Vous ête—Armand! Understand French? (Williams, 2000a: 523).

Mitch no habla francés, y por eso Blanche continúa con su juego: «*BLANCHE: Voulez vous couchez avec moi ce soir?*» (Williams, 2000a: 523).



Ahora que están solos en la casa, la fiesta continúa. Tras la previa conversación, Mitch se siente más seguro de él mismo y coge a Blanche al vuelo para adivinar su peso. Blanche se enfada y vuelve a mostrar su cara más puritana y conservadora.

BLANCHE: I said unhand me, sir. Now Mitch. Just because Stanley and Stella aren't at home is no reason why you shouldn't behave like a gentleman. (Williams, 2000a: 524).

Blanche no puede evitar preguntarle a Mitch si su amigo le ha contado algo de ella. La preocupación de Blanche empieza a aflorar: sus horas de fingida inocencia están contadas.

BLANCHE: You are an old friend of Stanley's? Has he talked to you about me?

MITCH: I don't think he understands you. (...).

BLANCHE. He is unsufferably rude. Goes out of his way to offend me. (...). He hates me. Or why would he insult me? Of course there is such a thing as the hostility of—



perhaps in some perverse kind of way he—No! To think of it makes me... (She makes a gesture of revulsion. Then she finishes her drink. A pause follows). (Williams, 2000a: 525-526).

Blanche de nuevo llega a las puertas de Eros: el amor parece regresar a su vida. Planea casarse con Mitch porque ha encontrado en él al otro. Freud, en *The Uncanny*, habla de buscar un doble para sobrevivir: el otro del espejo tiene que seguir adelante, el otro será eterno (cf. Rivkin and Ryan, 1998: 425) Para Sartre, solo queda el Ser y no la existencia, y eso es lo que busca Blanche, porque lleva toda su vida existiendo. La existencia es la inseparable separación entre el sujeto y el objeto, la permanente no-coincidencia y tensión entre sujeto y objeto, aun cuando este objeto sea la propia personalidad del sujeto. La existencia es el abismo insalvable entre el conocimiento y el ser, entre la carencia que provocan los deseos del sujeto y los objetivos que podrían satisfacerlos. De tal modo, la existencia se caracteriza por una falta de ser, por una especie de vacío (cf. Stern, 1967: 22-23).



Blanche quiere huir del infierno—«¡El infierno son los Demás!», decía Garcin, el personaje de Sartre en su conocida obra *A puerta cerrada* (2004: 79). Y Blanche necesita sobre todo huir de Stanley Kowalski. En sus delirios de grandeza, Blanche planea escapar hacia un personaje ausente, Mr. Shep Huntleig (que podría traducirse como «pastor/cazador»), de quien fuera novia en la juventud. Sin embargo, las historias de viaje por el Caribe en un barco son únicamente fruto de su imaginación.

De una manera consciente o inconsciente, Blanche está buscando otro camino para poder salir de sus desventuras, previniendo que su plan de boda con Mitch falle por culpa de su pasado en Laurel. Stanley está peligrosamente cerca de la verdad. Su plan alternativo es irse fingiendo que ha sido invitada por su viejo amigo Shep Huntleigh a un crucero por el Caribe. El único problema se convierte, entonces, no en la realidad, sino que «*The problem is clothes. I tore into my trunk to see what I have that's suitable for the tropics.* (Williams, 2000a: 549). Blanche se ha evadido nuevamente de su cruda realidad a través de la imaginación y la fantasía.



De hecho, Stanley no cree nada sobre este viaje al Caribe. Ahora Blanche se siente vulnerable y al desnudo delante de Stan; incluso cuando Blanche le dice que ha sido ella quien ha dejado a Mitch, Stanley sabe que es otra de sus mentiras. La vergüenza y el miedo se apoderan de Blanche. Los dos están borrachos.

Mitch será el único que finalmente se enfrente a Stan, tanto que le amenaza con matarlo. «*MITCH: I'll kill you. (He lunges and strike at Stanley)*» (Williams, 2000a: 563), porque ve a Stanley como el culpable de los desvaríos de Blanche y quiere resolver y defender a la que se iba a convertir en su esposa. Mitch tal vez crea en Blanche, pero es tarde, muy tarde para salvarla.

4.5.4 Los estudiantes

Los estudiantes de Blanche son constancia del día a día. Como profesora suya, pasa muchas horas con ellos enseñándoles literatura inglesa. En esta situación, Blanche puede tomar el control a través del lenguaje, control que se le escapa absolutamente en otras facetas de la vida. ¿Le entienden



sus estudiantes? La obra de Tennessee Williams no da noticias de que sean rebeldes o de que no le hagan caso. Parece que Blanche ama su trabajo hasta que seduce al joven estudiante de diecisiete años, y este hecho provocará que la echen de la escuela. A su hermana le contará que se ha tomado una excedencia en el trabajo, mientras que la misma Stella pensaba que había dimitido:

BLANCHE: You thought I'd been fired?

STELLA: No, I—thought you may have—resigned...

BLANCHE: I was so exhausted by all I'd been through my nerves broke. I was on the verge of—lunacy, almost! So Mr. Graves is the high school superintendent—he suggested I take a leave of absence. (Williams, 2000a: 475).

El nombre del director se trauce como el Sr. Tumbas, un título muy simbólico, dado que silenció para siempre a Blanche en la escuela.



4.5.5 El vendedor de periódicos

Blanche huye de su soledad a través de manifestaciones ninfomaniacas y arrojándose en brazos de extraños: los del Hotel Flamingo, los soldados, sus alumnos... Es una huida hacia delante que, sin embargo, no le proporciona el alivio que busca. Muy al contrario: Blanche se sabe una pervertidora de menores. En su encuentro con el joven vendedor de periódicos, Blanche inicia su juego de seducción:

(In the ensuing pause, the "blue piano" is heard. It continues through the rest of this scene and the opening of the next. The young man clears his throat and looks yearningly at the door.)

Young man! Young, young, young man! Has anyone ever told you that you look like a young Prince out of the Arabian Nights?

(The Young Man laughs uncomfortably and stands like a bashful kid. Blanche speaks softly to him.)



Well, you do, honey lamb! Come here. I want to kiss you, just once, softly and sweetly on your mouth!

(Without waiting for him to accept, she crosses quickly to him and presses her lips to his.)

Now run along, now, quickly! It would be nice to keep you, but I've got to be good—and keep my hands off children.

(He stares at her a moment. She opens the door for him and blows a kiss at him as he goes down the steps with a dazed look...). (Williams, 2000a: 519-520).

El juego cesará con la ida del chico y la aparición de Mitch, que recuerda a Blanche otra de las máscaras que adopta para su juego y al que llama «*My Rosenkavalier*». (Williams, 2000a: 520). Pero la llamada desesperada de Blanche hacia el muchacho —«*Young man! Young, young, young man! Has anyone ever told you that you look like a young Prince out of the Arabian Nights?*» (Williams, 2000a: 519)— evoca su desesperado deseo de



volver a encontrar a su marido muerto y reescribir su trágica historia.

4.5.6 Shep Huntleigh

Shep Huntleigh es un personaje ausente, ya que no aparece en escena, sino que tan solo se le menciona varias veces. Blanche lee una carta en voz alta escrita por ella y dirigida a su amigo millonario Mr. Huntleigh mientras ríe a carcajadas, y Stella, que mientras tanto se viste en la alcoba, le pregunta el motivo de su risa:

BLANCHE: Myself, myself, for being such a liar! I'm writing a letter to Shep. 'Darling Shep. I am spending the summer on the wing, making flying visits here and there. And who knows, perhaps I shall take a sudden notion to swoop down on Dallas. (Williams, 2000a: 512).

De una manera consciente o inconsciente, Blanche sabe que le queda poco tiempo allí: necesita un plan alternativo con



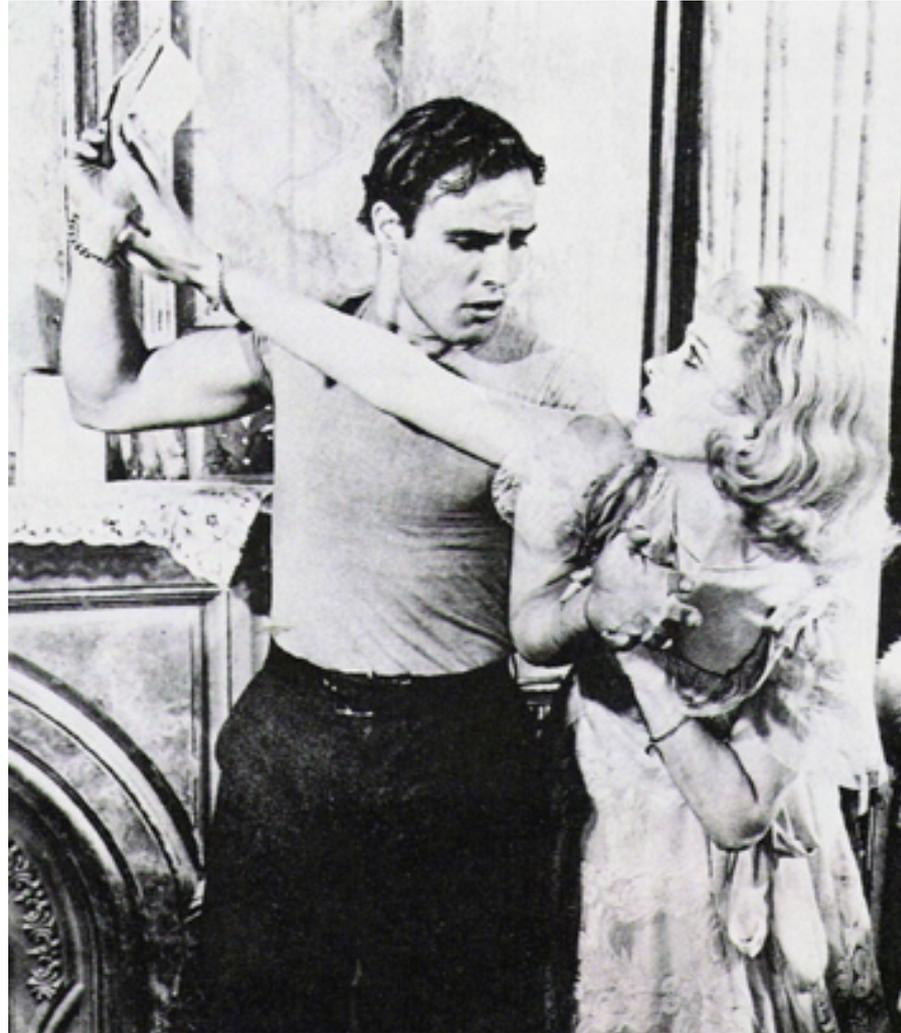
urgencia, y es cuando inventa la invitación de Shep Huntleigh a un crucero por el Caribe. Blanche sigue buscando a Eros desesperadamente.

Stanley ya sabe la verdad sobre la vida que Blanche llevaba en Laurel. En el final de la escena 10, Blanche se siente al desnudo, vulnerable y horrorizada. Su violación es inminente. Por la intervención de Stanley, el salvador de Blanche no será Huntleigh, sino el médico que, sin camisa de fuerza, se la llevará al manicomio. Es un triunfo para Blanche: en su mente afectada renace de nuevo Eros, el dios de la vida. Siempre hay un futuro inagotable, y, como dijo Schopenhauer (2011: 912): «Yo afirmo seriamente que esta permanencia de la materia da testimonio de la indestructibilidad de nuestro verdadero ser». Blanche siempre se transformará en algo o en alguien más. Sus recursos de autodefinirse son inagotables, por mucho que los demás se empeñen en reducirla a la vida de un parásito.



***EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS***

133



Stanley arrebatata las cartas a Blanche

A Streetcar Named Desire, Elia Kazan, 1951



4.5.7 El médico

Willis considera la manía y la melancolía como dos términos opuestos. El espíritu del melancólico está completamente ocupado por la reflexión, de tal manera que la imaginación permanece en ociosidad y reposo; en el maniaco, al contrario, la fantasía y la imaginación están ocupadas por un flujo perpetuo de pensamientos impetuosos. Mientras que el espíritu del melancólico se fija sobre un solo objeto único, y al que atribuye unas proporciones irrazonables, la manía deforma conceptos y nociones; o bien los objetos pierden su congruencia, o bien los caracteres de su representación están falseados; de todas maneras, el conjunto pensante está dañado en sus relaciones esenciales con la verdad. La melancolía, finalmente, se presenta siempre acompañada por la tristeza y el miedo; en el maniaco, al contrario, se observan la audacia y el furor. (Foucault 1967: 419).



***EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS***

135

En la cita previa, Foucault, mencionando las teorías del médico inglés Thomas Willis, nos hace un retrato psicológico de Blanche. Los dos extremos viven en su sistema. Allan le trae su aspecto más melancólico, mientras que sus dotes de fantasía y sus mentiras son bañadas por la parte maniaca. El grabado de Alberto Durero, *Melancolía I*, representa esta imagen bipolar de Blanche. Un ángel, alado y derrotado, mira al vacío sin ver nada. Los símbolos son muchos y muchas sus interpretaciones: la balanza, el reloj de arena y las campanillas, son símbolos del dios Saturno, vinculado a la vejez y a la muerte.



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

136



Melacolia I

Alberto Durero, 1514

En el mismo grabado de Durero se encuentra, a la derecha, arriba, un cuadro mágico aritmético, con números del 1 al 16,



sin repetir, y su suma, ya sea vertical, horizontal o diagonal, dará siempre el mismo número, el número 34, número que puede que represente la tercera letra y cuarta del alfabeto C= Cuadro, D= Durero. Pero esta es sólo una de las posibles explicaciones. Otra interpretación podría ser sobre el número 1514, que aparece en dos celdas correlativas. Este fue el año en que Durero pintó el cuadro. 14, siguiendo la clave numérica anterior, sería 1= A; 4= D, las iniciales de su nombre. Parece también que el número 34 era un talismán para atraer a Júpiter, el que podía curar los efectos de Saturno, afiliado a la melancolía. Eros en la forma de cupido o «genius» también aparece en el grabado, y aquí representa a los gramáticos. Es la inspiración del artista, aunque se representa en plan pensativo, contagiado por la melancolía del ángel caído.

'Melancholic' is the one of the four humors (the other three are phlematic, choleric, and sanguine). It was the least desirable humor because it was responsible for depression, apathy, and even insanity. The advantage of being melancholic, however, was that this humor



tended to be associated with the most creative and intelligent individuals. It was believed that carpenters, mathematicians, artists, and grammarians all tended to be melancholic.»

www.clarkart.edu/exhibitions/durer/content/symbolism-melencolia.cfm

Blanche es inteligente. Es profesora de inglés, y, como se ha visto, conoce la obra de algunos poetas. Es creativa, ya que maquina sus escenarios con imaginación y fantasía. Su alma, afligida por tristes y devastadores pensamientos, busca cómo dejar atrás la bilis negra que salpica su presente y lo llena de fantasmas y sonidos inquietantes.

El médico de la última escena de la obra sabe que Blanche necesita ayuda mental, aunque su estado no requiere una camisa de fuerza, sugerida por la matrona. Es un médico comprensivo que opta por tomarla por los hombros, sin violencia, y llevársela de la casa.



La descripción que hace Williams de la matrona es la de un ser siniestro. Para Schelling, lo siniestro (*Das Unheimliche*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado (cf. Trías, 1982: 33). Así la describe el mismo Williams:

Divested of all the softer properties of womanhood, the matron is a peculiarly sinister figure in her severe dress. Her voice is bold and toneless as a firebell. (Williams, 2000a: 561).

«La Varsoviana» suena de nuevo en la mente de Blanche, como cada vez que se siente acorralada por emociones fuertes externas o situaciones que atentan contra su persona. Su situación ha empeorado, y por eso esta vez los sonidos de la jungla se incluyen en sus alucinaciones auditivas. La matrona cosifica a Blanche, convirtiéndola en un mero objeto al que hay que recoger. Los brazos del médico serán para la protagonista, en cambio, otro de sus muchos refugios: su ser y su existencia dependen de él, y ella se ha dejado en sus manos.



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

140

Es remarcable observar el elemento que introduce Elia Kazan en su lectura de *A Streetcar Named Desire*. Si Tennessee Williams no determina la edad ni el físico del médico, Kazan lo presenta en su versión cinematográfica como casi un anciano en el que, ya desesperada y dispuesta a abandonarse en cualquiera, Blanche deposita su mano y su confianza.



El doctor y la enfermera sujetan a Blanche
A Streetcar Named Desire, Elia Kazan, 1951



Pero ¿podrá la medicina salvar la mente enferma de Blanche DuBois? ¿Qué tratamiento recibirá? ¿Lobotomía como Rose, la hermana real de Tennessee Williams? ¿Medicación para dejarle en un estado de semicomato? ¿Cómo será su celda/habitación? ¿Serán dura con ella como la matrona o condescendientes como el médico? Esta situación sin resolver la deja Williams a nuestra imaginación. «En mí, la destrucción del presidio corresponde a una especie de castigo del castigo: me castran, me extirpan la infamia.», decía Genet (1949: 11), y estas, como las siguientes, son sus palabras desde la prisión:

*La atmósfera es tan densa que hay que arrastrarse.
Hay que reptar. Los penales son más rígidos, oscuros y
severamente eréctiles; la grave y lenta agonía del
presidio era una florescencia más perfecta de la
abyección. (Genet, 1949: 11).*

Si bien Williams no muestra a Blanche como destinada a una prisión carcelaria, su celda en el manicomio, debido a su estado mental, será muy parecida a la descrita por Genet.



Las primeras investigaciones de Foucault se enfocaron en la institucionalización de la medicina, particularmente en la psiquiatría del siglo XIX, en tándem con una fascinación hacia el poder transgresor de la locura como fuerza artística y política. (cf. Downing 2008: 22). Downing prosigue:

Foucault suggested in the preface to the first edition of his History of Madness that ‘madness’ will be the subjective rather than objective viewpoint of the history. He hints that his critique of the history of madness will be written to articulate the historically silenced voice of the mad, rather than from the view of the psychiatric professional. (Downing, 2008: 22).

Foucault, entonces, vería a Blanche como a una artista, y sin duda no permitiría que se la llevaran al manicomio. El filósofo francés nos dice:

... the presence of disease in the body, with its tensions and its burnings, the silent world of the entrails, the whole dark underside of the body lined with endless



unseeing dreams, are challenged as to their objectivity by the reductive discourse of the doctor, as well as established as multiple objects meeting his positive gaze. The figures of pain are not conjured away by means of a body of neutralized knowledge; they have been redistributed in the space in which bodies and eyes meet. (Foucault 2003: 101).

Los ojos del médico, mirando fijamente a los ojos de Blanche, decidirán el resultado final. La «prisión» nueva de Blanche se podría ver a lo Jeremy Bentam, un panóptico en el que es vigilada las 24 horas del día; y lo peor de esa situación imaginaria sería su propia consciencia de ser observada sin poder ella a su vez observar. Foucault, en su libro *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, explica muy bien este concepto del filósofo británico:

Hence the major effect of the Panopticon: to induce in the inmate a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power. So to



arrange things that the surveillance is permanent in its effects, even if it is discontinuous in its action; that the perfection of power should tend to render its actual exercise unnecessary; that this architectural apparatus should be a machine for creating and sustaining a power relation independent of the person who exercises it; (...). In view of this, Bentham laid down the principle that power should be visible and unverifiable. Visible: the inmate will constantly have before his eyes the tall outline of the central tower from which he is spied upon. Unverifiable: the inmate must never know whether he is being looked at at any one moment; but he must be sure that he may always be so. (...), Bentham envisaged not only venetian blinds on the windows of the central observation hall, but, on the inside, partitions that intersected the hall at right angles and, in order to pass from one quarter to the other, not doors but zig-zag openings; for the slightest noise, a gleam of light, a brightness in a half-opened door would betray the



**EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS**

145

presence of the guardian. The Panopticon is a machine for dissociating the see/being seen dyad: in the peripheric ring, one is totally seen, without ever seeing; in the central tower, one sees everything without ever being seen. (Foucault, 1995: 195-228).

La fragilidad psíquica de Blanche no podría soportar el no ver a nadie. Sin público no hay actuación posible; el otro no devuelve su mirada con su participación en la obra. Al mismo tiempo, saberse observada sin poder ver los ojos que la miran se constituiría en un infierno para ella. El grabado de Alberto Durero ejemplifica esa posible realidad de Blanche. ¿Cómo se enfrentará Blanche a la soledad de su celda?



5 EROS Y TÁNATOS EN BLANCHE DUBOIS

... kill all of my demons, and my angels might die too
(Tennessee Williams, 1997).

5.1 Realidad y actuación

Blanche está dividida en muchas partes, está fragmentada. Por una parte está la Blanche romántica; por otra la Blanche seductora, la Blanche alcohólica, la hermana mayor, la esposa, la novia, la rica, la pobre, la víctima, la maestra, la araña... En cada ocasión que deja ver una de estas partes, Blanche utiliza distintas máscaras para que los demás no descubran las demás partes que oculta. Tenemos, pues, un personaje con una personalidad fragmentada, poliédrica. Cuando Alicia, de Lewis Carroll, atraviesa el espejo, encontrará fragmentos de ella misma —la rebelde, la pequeñita, la gigante, la confundida, la divertida...—. Tanto Blanche como Alicia tienen que aprender un



lenguaje nuevo, distinto, roto. Blanche intenta por todos los medios entender a Stanley, el marido de su hermana, pero terminará insultándole delante de Stella. Ambos utilizan distintos lenguajes, distintos códigos:

BLANCHE: He acts like an animal, has an animal's habits! Eats like one, moves like one, talks like one! There's even something—sub-human—something no quiet to the stage of humanity yet! Yes, something—ape-like about him, like one of those pictures I've seen in—anthropological studies! Thousands and thousands of years have passed him right by, and there he is—Stanley Kowalski—survivor of the Stone age! Bearing the raw meat home from the kill in the jungle! (William, 2000: 510).

Alicia no entiende el lenguaje de detrás del espejo: se lo tienen que traducir, pues significados y significantes no concuerdan. Humpty Dumpty dice: «Cuando yo uso una palabra—aclaró Humpty Dumpty con tono desdeñoso—ésta



significa lo que yo quiero que signifique... ¡Ni más ni menos! –La cuestión es—insistió Alicia—si usted puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes. (Carroll, *Alicia a través del espejo*: position 1228). ¿Es el lenguaje un sistema de comunicación o de incomunicación? Parecería que Allan y Mitch fueran los únicos que entendieran el lenguaje de Blanche, pero hablamos de episodios momentáneos a lo largo de su historia.

El grupo de teatro Prometeo de Miami interpretó un ejercicio de clase titulado “*Las caras de Blanche. Ejercicio inspirado en Un tranvía llamado deseo de Tennessee Williams*”. En dicho ejercicio, Blanche iba cambiando y era interpretada alternativamente por actrices distintas. Había cinco “Blanches” y, al final, en la última escena, todas salían al mismo tiempo. Era semejante al multidesdoblamiento que se ofrece en un cuadro cubista: todas sus partes eran coreografiadas a la vez. Este ejercicio muestra muy claramente esa multiplicidad de facetas de la protagonista de *A Streetcar Named Desire*.



Blanche está acostumbrada a que la gente a su alrededor no hable mucho. Es el caso con Stella, que representa muy bien su papel de hermana menor.

STELLA: You never did give me a chance to say much.

BLANCHE. So I just got in the habit of being quiet around you. (Williams, 2000: 475).

También Blanche, la maestra, está acostumbrada a hablar delante de sus estudiantes: tiene poder sobre ellos y lo ejerce; lo ejerce hasta tal punto que tendrá una relación sexual con uno de ellos. La seductora está acostumbrada a seducir a los hombres, como sedujo a su estudiante y como seduce a Mitch, el mejor amigo de Stanley. Sus personalidades se solapan, ya que la seductora genera a la araña, devoradora de hombres y soldados. Blanche, la rica, aparece cuando más deprimida se encuentra. Se queda sola en la casa cuando Stella y Stan se van al hospital a tener su hijo. Entonces, Blanche se disfraza de millonaria y baila.



Dado que Stella tiene que pasar la noche en el hospital tras el parto, cuando Stan llega a la casa y la encuentra representando ese papel, Blanche tiene que justificarse e inventa la historia del millonario Shep Huntleigh, quien, afirma, la acaba de invitar a un crucero por el Caribe. La Blanche mentirosa no puede con su cuñado: sus trucos y sus inventadas fantasías no hacen mella en él. Desde que llegó a su casa la ha tratado de desenmascarar. A Stanley le enfurecía ver todos los vestidos caros de Blanche, sus joyas y su tiara; y, al enterarse de la pérdida de Belle Reve, su rabia crece aún más. La ley Napoleónica de Luisiana le permitía ser dueño de todas las posesiones de su esposa, y ahora ya no hay nada que compartir. Blanche, con todas las muertes de sus parientes, no pudo mantener la tan querida plantación. Y, aunque Blanche le echa en cara a su hermana Stella que la abandonara y no estuviera con ella ante todas esas muertes en Belle Reve (*cf.* Williams, 2000a: 480), no conseguirá que Stanley se apiade de ella.

Blanche-novia es fina y delicada. Mitch queda embelesado por ella, y en una ocasión le dice que no conoce a nadie como a



ella. De alguna manera, esta Blanche recuerda a Maggie, la Gata de *Cat on a Hot Tin Roof*, tratando de enamorar de nuevo a Brick, su marido. Mientras que Blanche consigue la atención deseada de Mitch, Maggie solo consigue frustrarse más y más. Sin embargo, para Maggie habrá un final feliz, mientras que para Blanche su final representará la pérdida de Eros.

Blanche-víctima se presenta como una mujer enferma o, al menos, muy frágil y delicada. «*I can't be alone, Because—as you have noticed—I'm not very well.*» (Williams, 2000a: 477), le dice a su hermana Stella.

Blanche “la alcohólica” aparece pronto en escena. Nada más llegar le pregunta a su hermana por el lugar donde su marido guarda la bebida. Es algo que Stanley percibirá de inmediato. Y es que Blanche “la pobre” no puede comprar alcohol; por eso se toma el de Stanley. Al chico de The Star, el muchacho que vende el periódico, le dice que no tiene nada, y que es la pariente pobre pasando una temporada en casa de sus familiares.



BLANCHE: Oh, well, now, let's see.... No, I don't have a dime! I'm not the lady of the house. I'm her sister from Mississippi. I'm one of those poor relations you've heard about. (Williams, 2000a: 518).

También su perfume se está agotando y se lo pide a Stanley para su cumpleaños. Cuesta \$25 dólares la onza.

BLANCHE: Twenty-five dollars an ounce! I'm nearly out. That's just a hint if you want to remember my birthday! (Williams, 2000a: 514)

5.2 Los distintos disfraces de Blanche y sus máscaras

Las actuaciones de Blanche no podrían ser tantas sin sus máscaras. Blanche se deleita con ellas en todas sus actuaciones.

The Mummings, transmuted into an essential conflict between body and soul, reality and illusion, poetry and prose, it did come to be the essence of his drama and a



distinguishing characteristic of his outstanding play, A Streetcar Named Desire. (Bigsby, 1984: 53).

Según el diccionario *The New Oxford American Dictionary*, «*mummer*» tiene también un sentido peyorativo, y es aquel que define al que hace ceremoniales ridículos. Los rituales de Blanche son numerosos y sagrados, y se entrega a ellos con pasión desaforada: sin ellos, Eros no podría vivir en ella. Sus eternos baños de agua caliente para relajarse, el farolillo chino para evitar la luz directa en su cara, sus telegramas, sus llamadas telefónicas, los vestidos y joyas elegantes que viste en todas las ocasiones, las insinuaciones que hace con los hombres, las bebidas alcohólicas... Cada ritual necesitará la máscara apropiada, y el repertorio de Blanche es inagotable.

Su teatralidad extremista se da gracias a la sensibilidad de Williams, quien consigue unir su parte femenina y su parte masculina y crear en Blanche un miedo neurótico. Así ocurrirá hasta el último desenlace. Bigsby lo expresa así:



This is the world of Blanche DuBois after she has left the Kowalski household on the arm of the gentleman doctor and entered the mental hospital, which then becomes the setting for her theatricalising imagination. (Bigsby 1984: 121).

Pero ¿cuáles son los motivos que provocan las actuaciones de Blanche? Blanche tiene tantos motivos conscientes para actuar como, más importantes aún, motivos inconscientes, ocultos aun a sí misma. Son motivos conscientes la huida de Laurel y la intención de conquistar a Mitch para empezar una nueva vida que le permita olvidar la anterior. Pero, como motivo inconsciente, se encuentra siempre amenazante la inseguridad que le provocó la experiencia con su marido homosexual y el deseo de ser otra persona, puesto que es consciente de que no va a ser aceptada si se muestra tal como es. Y es que la promiscuidad de Blanche nace por la inseguridad generada por su disociación del amor físico con el psíquico que vivió en su frustrado matrimonio.



5.3 Dicotomía entre la Blanche real y la Blanche que desempeña un rol

¿Qué es lo real y qué es lo fantasioso en la mente de Blanche? ¿Sabe distinguir entre estos dos mundos? Tennessee Williams define a su personaje como una persona frágil y delicada. Según el autor, Blanche es como una mariposilla de la noche, y precisamente por su fragilidad nunca deberá acercarse a la luz, para no morir abrasada por su intensidad. (Williams, 2000a: 471). Stanley, Mitch, la propia Stella serán fuentes energéticas que destrozarán sus sueños de grandeza.

La desilusión se apodera de Blanche al llegar a la casa de su hermana Stella. Eunice, casera de Stella, recibe a Blanche y le confirma que la dirección que está buscando es la correcta. «*They told me...*», dice, que cogiera el tranvía llamado «*Desire*» y que luego tomara otro llamado «*Cemeteries*» y que se bajara en los «*Elysian Fields*». Siempre se ha dejado aconsejar por los demás, como si ella no tuviera suficiente seguridad en sí misma. Desde el principio la vemos dependiente de lo que le dicen los



otros, situación que reconocerá el día que el médico y la matrona se la lleven al manicomio. Como se mencionó anteriormente, la actitud de la Nora de Ibsen es opuesta, ya que ella decide no hacer caso a ningún extraño: «No admito nada de extraños» (Ibsen 1989: 203), concluirá la protagonista de *Casa de muñecas*.

Ante la sorpresa experimentada por Blanche al ver la sencillez del hogar de su hermana, Blanche dice a Eunice: «*This cannot be her home*» (Williams, 2000a: 471): Blanche no puede aceptar la realidad ni la frustración; su hermana no puede vivir en una casa tan pequeña: debe haber un error. En estado de *shock*, empieza a beber de las botellas de su cuñado, aunque niega en varias ocasiones que ella sea una alcohólica.

Mitch se convierte en novio momentáneo de Blanche y se atreverá a decirle que no toque las botellas de licor de su amigo Stanley. Será con Mitch con quien Blanche más desempeñe un rol, haciéndole creer que es casta y conservadora a la hora de



estar a solas con hombres y que, por esa razón, deben ir muy despacio en su relación.

La aventura del nuevo amor, de su nueva conquista, se viene abajo cuando Mitch descubre por medio de Stan el pasado de Blanche. La magia de la protagonista se evapora y sus sueños caen a un abismo del que ya no saldrá. A pesar de haber sido abandonada por Mitch, es con el que comparte sus recuerdos más íntimos y el momento más doloroso de su vida, la muerte de su marido (Williams, 2000a: 528). Las representaciones de Blanche se mueven alrededor de esta historia de desamor. La carga de la culpa que lleva sobre sus hombros salpicará de angustia su estancia en Nueva Orleans.

Cuando Mitch no se presenta en la celebración de su cumpleaños, Blanche comienza a perder la calma y se desmorona emocionalmente. Nunca la habían tratado así. Esa misma noche Mitch se presenta borracho a echarle en cara que ella no es lo suficientemente digna para llevarla a casa de su madre como su esposa. Acorralada, Blanche confiesa sus



vivencias en el Hotel Flamingo, las aventuras con los soldados e incluso su desliz con el estudiante de diecisiete años. Blanche lo vomita como si hubiera tenido una intoxicación en este momento, una intoxicación emocional. Blanche “la araña” confiesa a Mitch haber sido una tarántula hambrienta y desalmada con los hombres.

Pero ¿por qué es precisamente Mitch es el receptor de las confidencias de su pasado? Mitch representa a un hombre que está a la mitad del camino entre la sensibilidad de su joven marido y la brutalidad machista de Stanley: es posible que Mitch le recuerde a Allan en algunos aspectos, aunque Mitch no es tan sumamente tierno como lo era «the boy». En la escena 6, Blanche hace una descripción física y psíquica de cómo percibía ella al chico:

BLANCHE: (...). There was something different about the boy, a nervousness, a softness and tenderness which wasn't like a man's, although he wasn't the least bit



effeminate looking—still—that thing was there...

(Williams, 2000a: 527).

El patrón de hombre que busca Blanche se rige por esta descripción de su joven pareja, y Mitch tiene a este respecto mucho que ofrecer. La primera vez que Blanche ve a Mitch (en la primera noche de póker), dice que «*[t]hat one seems—superior to the others*» (Williams, 2000a: 495), para continuar luego afirmando: «*I thought he had a sort of sensitive look.*» (Williams, 2000a: 495). Se podría definir a Mitch como metrosexual, ya que cuida de sí mismo tanto estética como físicamente.

MITCH: (...). A man with heavy build has got to be careful of what he puts on him so he don't look too clumsy. (...).

MITCH: Last Christmas I was given a membership to the New Orleans Athletic Club. (Williams, 2000a: 523).

Stanley, sin embargo, tiene cualidades muy distintas. Williams lo describe así:



Animal joy in his being is implicit in all his movements and attitudes. Since earliest manhood the center of his life has been pleasure with woman, the giving and taken of it, (...) with the power and pride of a richly feathered male bird among hens. (...). He sizes women up at a glance, with sexual classifications, crude images flashing into his mind and determining the way he smiles at them. (Williams, 2000a: 481).

La atención sexual que Blanche recibe de Stanley se debe a los juegos sensuales que ejerce la protagonista hacia su cuñado. Estos comienzan desde que el mismo momento en que se conocen, cuando Blanche bebe más de la mitad de una botella de *whisky* de su cuñado. La tensión sexual entre ellos comienza en esta escena.

Otra actuación estelar de Blanche es cuando comenta con su hermana la pérdida de Belle Reve. Blanche le echa en cara que los parientes fueron muriendo sin que Stella estuviera presente: ella se ha enfrentado sola ante la muerte y, aunque los



funerales son muy fáciles de llevar, «*Death is expensive.*» (Williams, 2000a: 480). Es este otro desequilibrio en la mente de Blanche que será un tema recurrente en toda la obra de Williams.

5.4 Atrezzo empleado por Blanche en sus actuaciones

En una acotación, Williams nos explica la apariencia de Blanche a la llegada de la casa de su hermana.

Her appearance is incongruous to this setting. She is daintily dressed in a hite suit with a fluffy bodice (...) looking as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district. (Williams, 2000a: 471).

Blanche trae con ella todas sus posesiones, y la más sagrada es su baúl. A regañadientes, Stanley lo recogerá al día siguiente de su llegada en la estación. En este baúl, Blanche guarda sus reliquias, recuerdos y obsesiones, y los defenderá al



ser saqueados por Stanley. Aprovechando uno de sus baños de agua caliente, Stan saca los objetos, la ropa y las joyas que allí se encuentran. Stella es testigo ocular del saqueo y no hará nada por impedirlo. La ira se ha apoderado de Stanley al recibir la noticia de la pérdida de Belle Reve. ¿Por qué se cree con derecho de violar la intimidad de Blanche? La escena es una premonición de la violación que cometerá más adelante con la propia Blanche.

La luz tamizada es para Blanche una necesidad obsesiva. Al llegar a su alcoba, lo primero que hace es poner un farolillo rojo en la lámpara. No será hasta el final cuando, forzada por Mitch, quedará por primera vez expuesta a la luz directa. Mitch nunca la había visto a plena luz del día, y se lo echa en cara.

MITCH: Not Sunday afternoon. I've asked you to go out with me sometimes on Sundays but you always make an excuse. You never want to go out till after six and then it's always some place that's not lighted much.

(Williams, 2000a: 544).



El farolillo es el que Stanley arrancará en la última escena, justo antes de salir Blanche al encuentro del médico y la matrona. Esto representa su última vejación a Blanche.

La luz juega un papel primordial en *A Streetcar Named Desire*. La mayoría del tiempo, la luz será tenue y difusa cerca de Blanche. Se podría asociar esta necesidad de tamizar la luz con lo que para ella representaba su marido, una luz cegadora; Blanche se lo cuenta a Mitch: «(...). *It was like you suddenly turned a blinding light on something that had always been half in shadow, that's how it struck the world of me.*» (Williams, 2000a: 527). Al terminar de contar el trágico desenlace de la muerte de su marido, Williams nos explica cómo una locomotora pasa por la mente de Blanche y cómo la luz de esta locomotora la llama, la busca, la persigue como una luz cenital en un escenario abandonado, en una ciudad de neón donde su soledad se acentúa por minutos. (Williams, 2000a: 528).

Su ritual más repetido es el del baño de agua caliente. En escena nunca se la verá en la bañera, tan sólo oímos cantar a



Blanche y tararear canciones. Estas canciones se intercalan a veces con la conversación de los Kowalski, y se podría decir que suena como una extraña esticomitia, y, aun sin ellos saberlo, Blanche y Stan mantienen un duelo verbal. (Williams, 2000a: 529-535).

STANLEY: (...). And for the last year or two she has been washed like poison. That's why she is here this summer, visiting royalty, putting on all this act— because she's practically told by the mayor to get out of town! Yes, did you know [Stella] there was an army camp near Laurel and your sister's was one of the places called 'Out-of-Bounds'?»

BLANCHE: [Cantando en la bañera] «It's only a paper moon, Just as phony as it can be—

But it wouldn't be make-believe If you believed in me!»

(Williams, 2000a: 531).



El perfume es otro de los elementos de su *atrezzo*. Justo antes de la celebración de la fiesta del cumpleaños de Blanche, ella y Stan mantienen una acalorada discusión. Su cumpleaños está cerca y Blanche, tras la discusión, le pide que le regale una botella de su caro perfume, \$25 dólares la onza, porque se le está acabando, como sus otras posesiones. El viejo Sur se agota.

Los vestidos de Blanche son llamativos y siempre viste como si fuese a una fiesta. Cuando Stanley regresa del hospital (su hijo no nacerá hasta el día siguiente) sorprende a Blanche vestida de reina; incluso lleva puesta una tiara en la cabeza. Blanche no le esperaba. Está borracha porque trata de olvidar el desplante de Mitch. En su magnífica escenificación glamurosa trata de mitigar el dolor causado por su hasta entonces novio. El público de Blanche se encuentra en el espejo y, para ella, sus admiradores pueden oírla. Para Lacan, en “El estadio del espejo como formador del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, nos dice que el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto presa de la ilusión de la



identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad, que marcará con su estructura rígida todo su desarrollo mental. (Žižek, 2003: 110). La fragmentación de Blanche impedirá su movimiento. Las imágenes que tiene de ella misma le entorpecen el paso. El atarse a sus muchos pasados la mantiene rígida, y de esta manera no es flexible a su entorno, a la sociedad que le rodea. Tal vez sus ideas fijas crean una vulnerabilidad en su ser, en un mundo en constante movimiento. Este mundo que respira avances tecnológicos, el nuevo Sur, la oprime, la anula.

Vestidos, joyas, pieles, perfumes, perlas, farolillos, baños de agua caliente... Blanche no existiría sin ellos y, por esta razón, el contraste con el mundo proletario de Stanley se intensifica de manera dramática.



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

167



El atrezzo de Blanche

A Streetcar Named Desire, Elia Kazan, 1951

BLANCHE: (...). Such things as art—as poetry and music—such kinds of new light have come into the world since then! In some kind of people some tenderer feelings have had some little beginning! That we have to make grow! And cling to, and hold as our flag! In this dark march toward whatever it is we’re approaching... Don’t—don’t hang back with the brutes!. (Williams, 2000a: 511).



Blanche parece vivir una vida superficial y banal. «*You see I still have that awful vanity about my looks even now that my looks are slipping*». (Williams, 2000a: 476). Uno de sus muchos artefactos es su baúl, y en él encierra muchos tesoros: trajes, joyas, adornos, cartas. Con ellos decora y disfraza su vida. Su baúl sagrado será saqueado por las brutas manos de Stanley, que sin piedad descompone el interior lanzando todo cuanto contiene por la casa. Stanley, delante de su esposa, muestra su rabia patente contra el baúl de Blanche y la pérdida de Belle Reve. «*Look at these feathers and furs that she comes here to preen herself in! What's that here? A solid-gold dress*» (Williams, 2000a: 485).



Atrezzo de Blanche

A Streetcar Named Desire, Elia Kazan, 1951

Al salir del baño, Blanche se encuentra con el desorden creado por Stanley. Ella siempre sabe cómo justificarse: «*Clothes are my passion*» (Williams, 2000a: 487). Sus admiradores son los culpables de que Blanche tenga tantas prendas y objetos decorativos. El baúl es la carga, la cruz que lleva cargando desde la ausencia de su marido. Con él repetirá hasta el infinito las sensaciones pasadas, reales o no reales, imaginarias o vividas, y estas experiencias no le dejarán salir de su zona de confort, de lo conocido, de lo estancado. Antes de que se la lleven al



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

170

manicomio, pedirá a gritos que le lleven su baúl. Y simbólicamente, más que baúl, esta pieza de viaje se ha convertido en su ataúd.



Sin título. Los sueños de cansancio. Idilio número 15

1949. Fotomontaje Grete Stern

Mitch quiere saber la edad de Blanche, pero ella eludirá la pregunta y no le contestará. Ella pretende tener menos edad de la que representa, e incluso miente a Mitch al decirle que ella es más joven que Stella, cuando, en realidad, Blanche es la mayor.



Entre el contenido del baúl, Blanche posee unas cartas. Son cartas de amor escritas por su marido; pero ¿eran para ella esas cartas de amor? ¿O más bien eran cartas de amor de Allan dirigidas al hombre mayor con quien mantuvo relaciones la noche de su boda? Sean para quien sean, Blanche asume que esas cartas de amor fueron escritas para ella. ¿Qué sentía Allan por Blanche? Parece un enigma imposible de resolver. Stanley se atreve a arrebatárselas y, cuando esto ocurre, Blanche explota y, enfurecida, se las arranca a Stanley de sus burdas manos: «*The touch of your hands insults them!*» (Williams, 2000a: 490).

El «*How do I look?*» (Williams, 2000a: 494) y los baños de agua caliente entran en el repertorio de Blanche para acentuar su puesta en escena. El agua es un símbolo de pureza: quita el pecado original y, en religiones orientales, quien en los sueños se sumerge en agua está en contacto con su vida espiritual. Blanche necesita el agua caliente para purificar su alma atormentada, necesita limpiar su pasado, hacer que desaparezca, sobre todo a los ojos de los demás.



Los cuatro elementos, fuego, agua, aire y tierra, rodean la vida de Blanche: con el fuego quiere destruir las cartas; con el agua purificar sus pecados; con el aire, se iría al universo. En sus palabras, «*I ought to go there on a rocket that never comes down*», (Williams, 2000a: 492): volaría al espacio y no volvería más; y con la tierra porque es virgo, y en astrología Virgo es un símbolo de tierra, apegado a lo material. Blanche compra en Bourbon Street una linterna para protegerse de la luz y así no mostrar a nadie su realidad física: si no hay luz, no hay vejez, parece pensar la protagonista. Sus delirios de grandeza no le permiten mostrar su faceta de perdedora: no tiene a nadie y no tiene nada. Ya se ha visto que lo único vivo en su mundo es el baúl/ataúd que arrastra como un muerto. ¿Esquizofrénica, bipolar, histérica? Algunos críticos la tildan de estas enfermedades mentales. Es obvio que algo anda mal en su cabeza: «La Varsoviana» no deja de sonar en su mente en los momentos de pánico, y a veces una locomotora con una luz cenital la persigue cuando sus defensas emocionales se desmoronan. ¿Por qué no la cree nadie cuando Stanley la viola?



Como en el cuento infantil de Pedro y el lobo, ha gritado tantas veces que ya no pueden creerla.

As the drinking and packing went on, a mood of hysterical exhilaration came into her and she has decked herself out in a someone soil and crumpled white satin evening gown and a pair of scuffed silver slippers with brilliants set in their heel. (Williams, 2000a: 548)

Con la tiara de diamantes incluida en su *atrezzo*, Stanley la descubre con este disfraz. Es un gran momento estelar para Blanche donde demuestra sus dotes de actriz. Todo lo que cuenta es mentira y Stan lo sabe, lo sabe y le hará pagar muy cara su actuación. Stan la viola.

Junto al alcohol, el *atrezzo* que Blanche utiliza le ayuda a encubrir sus problemas vitales, su pasado ensordecedor: sus encuentros con Eros y Tánatos se disipan con sus interminables puestas en escena.



5.5 Distintas formas de actuación de Blanche

Blanche busca la casa de su hermana como su última posibilidad de salvación. Stella es la única persona que conoce, su hermana pequeña. Tal vez por eso la trata como a menor: no le deja hablar, incluso podría decirse que existe cierto roce entre ellas. Stella se llega a quejar de ese silencio al que la somete su hermana mayor: *«You never did give me a chance to say much, Blanche. So I just got in the habit of being quiet around you.»* (Williams, 2000a: 475). Más adelante, Blanche acusa a Stella de no haberla apoyado cuando los familiares de Belle Reve empezaron a morir y, en vez de acudir en su ayuda, se quedó en la cama con su polaco (Williams, 2000a: 480). Blanche adopta una actitud de superioridad desde que llega a los Campos Elíseos. No puede entender cómo su hermana puede vivir en un apartamento tan pequeño: para ella es inconcebible (Williams, 2000a: 447).

Para Judith Thompson, la obra se enfoca en el drama interno de su protagonista, Blanche DuBois, y de sus recuerdos



e imaginación emanan todos los elementos románticos de la obra: «*As product of the protagonist's mind, then, the play's romance is wholly illusory; her descent, however, is not.*» (Thompson, 2002: 25).

La estructura central de la obra es, para Thompson, la caída recurrente arquetípica de Blanche DuBois. La autora cita a Northrop Frye para referirse a la estructura de romance de la obra: «*seems to move simultaneously on two levels, one of the foreground action, the other inside the heroine's mind.*» (Thompson, 2002: 26).

Desde que Blanche aparece en escena, se percibe como una persona enferma o, por lo menos, muy frágil y delicada. «*I can't be alone*» le dice a su hermana Stella. «*Because –as you have noticed—I'm not very well*» (Williams, 2000a: 477). Stanley sabe que Blanche es una mentirosa desde su primer diálogo. Blanche explica lo poco que bebe mientras vacía una botella de Stan.



STANLEY: Liquor goes fast in hot weather (He holds the bottle to the Light to observe its depletion). Have a shot!

BLANCHE: No, --I rarely touch it. (Williams, 2000a: 481).

Blanche entra en un juego peligroso al atreverse a coquetear con Stan de una forma desmesurada y atrevida:

BLANCHE: I'm going to ask you a favor of you in a moment (...). Some buttons in back! You may enter. (Williams, 2000a: 487).

A continuación, le pedirá una calada de su cigarrillo, pero él se lo negará.

BLANCHE: (...). May I have a drag on your cig?

STANLEY: Have one for yourself. (Williams, 2000a: 487).

Blanche desarrolla sus fantasías desde una visión idílica. Stanley, por el contrario, es pragmático y vive su realidad desde



un punto proletario y fijo en el que no hay cabida para el idilio. Stanley lucha por sacar la parte más corrupta de Blanche. Stan por lo tanto, pertenece a la parte más demoníaca del romance. Según Frye, «*a dark and laberynthine world of caves and shadows where the forest has turned subterranean... surrounded by the shapes of animals*» (Thompson, 2002: 26).

En un encuentro romántico, lo peor que puede pasar es ser arrojado al inframundo y, según Thompson, Blanche es arrojada allí. Sin embargo, Blanche no lo alcanza sola: Stanley le acompaña también, y en este viaje él es «*the demonic accuser, who takes the form of the accusing memory... It conveys to us the darkest knowledge at the bottom of the world, the vision of the absurd, the realization that only death is certain, and that nothing before or after death makes sense.*» (Thompson, 2002: 27). El descenso a los infiernos hace que Thompson la compare con Perséfone, personaje mítico a quien Hades obliga —por amor— a descender al inframundo. La autora piensa que Blanche escapa de lo demoníaco con su «*magic*», completando así el ciclo del romance. Sin embargo, no hay que olvidar que Blanche es una



mujer física y psicológicamente marcada. No aprende nada de la realidad degradante y se marcha de la casa aún más delirante de como llegó. Ningún ciclo repetitivo ha llegado a su fin, se ha quedado enganchada a su pasado, un pasado que conoce bien: el de «La Varsoviana». Salir del círculo sería empezar nuevas normas de comportamiento, no sería Blanche; la Blanche enferma prevalece sobre una Blanche sana y enigmática, a la que espera y nunca llega: esa sí sería mágica.

La respuesta lacaniana sería, a grandes rasgos, que antes de la subjetivación como identificación, antes de la interpretación ideológica, antes de asumir una determinada posición de sujeto, el sujeto es el sujeto de una pregunta. (Žižek 1992: 232).

Blanche no tiene muchas preguntas acerca de ella misma, no se cuestiona su realidad, ya que su fragilidad no se lo permite. El que sí tiene muchas preguntas es Stanley, y no cesa de hacérselas. Por ejemplo, quiere saber qué pasó con Belle Reve, quiere nombres, números, detalles. Al saber sobre la vida



de Blanche en Laurel, Stanley le pregunta si conoce a un tal Shaw, a lo que Blanche le contesta: «*Why, everybody knows somebody named Shaw.*» (Williams, 2000a: 514). Žižek escribe sobre el poder de la pregunta: «El poder totalitario no es un dogmatismo que tenga todas las respuestas; es, al contrario, la instancia que tiene todas las preguntas.» (Žižek, 1992: 233).

La única arma que Blanche utiliza con Stanley es la provocación y el coqueteo. Lo que quiere Stanley es saber qué pasó con la plantación, y utilizará su poder absoluto sobre el otro, en este caso sobre Blanche, para así obtener el control total de su presa.

Blanche queda marcada por el suicidio de su marido y a raíz de ello, sus futuras relaciones o encuentros amorosos quedan truncados.

Like the mythic Psyche in search of the God Love, Blanche projects her romantic lamp onto an ideal soul mate, and 'when she was young, very young, she married a boy who wrote poetry. (Thompson, 2002: 29).



Allan corresponde a «Cain's 'crime against human relationship'» (Thompson, 2000: 30).

Thus, Blanche's condemnation of Allan Grey for the violation of her soul's romantic dreams and transcendent aspirations leads only to the realization of herself as inheritor of the crime with which she charges him, damned to the same all-too-human carnality. (Thompson, 2002: 30).

Blanche creyó encontrar su alma gemela en Allan, y, desde que este murió, la búsqueda de otra alma gemela ha sido su objetivo. Sus encuentros carnales con estos proyectos promiscuos disfrazados de alma gemela destruyen su sueño romántico, dejándole tan solo en un mayor vacío existencial. Sus encuentros carnales carecen de significado.

La pérdida del paraíso, la ruina de Belle Reve, podría compararse a la trágica dimensión de las sagas de los dioses griegos. Tánatos les persigue tras deleitosos instantes con Eros. La vida personal de Blanche DuBois está en sintonía con la vida



y las muertes de Belle Reve. Las fornicaciones de sus antepasados (y las suyas) han sido determinantes para la aniquilación de Belle Reve.

A guilt-hunted soul, disinherited and divided, Blanche flees from her past corruption to the dramatic present of the 'Elysian Fields', but is there destined to relive again and again the soul's original degradation inherited in the instinctual animal nature of its human incarnation (...) (Thompson, 2002: 31).

El descenso de Blanche es una nueva versión existencial del inframundo. Desde el principio, Williams nos dice que hay algo de Blanche que no se adecúa a su entorno, vestida de blanco y parecida a una mariposilla. En *La Eneida* de Virgilio, en el libro VI, se nos dice que los Campos Elíseos son para «*the joyful dwelling... of the blessed*» o «*happy*» 'dead' (Thompson, 2002: 31).

Si para los habitantes de Los Campos Elíseos la vida es como en los de Virgilio —«*Whatever, living,/ The men delighted in, whatever pleasure/ Was theirs in horses and chariots, still holds*



them/ Here under the world.» (Thompson, 2002: 32)—, para Blanche representa Tártaro, la versión demoníaca de Los Campos Elíseos. «*The terminal of the wicked and their dungeon.*» (Thompson, 2002: 32).

Blanche no quiere salir de allí y se refugia en sus rituales, mientras Stella ha aceptado con resignación su realidad con Stanley en Los Campos Elíseos.

5.6 El público que asiste voluntaria o involuntariamente a las representaciones de Blanche

Blanche necesita la aprobación del otro con relación a su imagen. Preocupada siempre por su apariencia, pregunta repetitivamente a Stella que sobre su aspecto: «*How do I look?*» (Williams, 2000a: 494, 560). La respuesta de Stella no varía: «*Lovely, Blanche.*» (Williams, 2000a: 494). Stella intenta convencer a Eunice y a Stanley para que siempre que vean a



Blanche le digan que está muy bien vestida. Hay que seguirle la corriente, ya que su estado mental es delicado.

El público de Blanche es tanto real como imaginario, desde que llega a los Campos Elíseos hasta que se la llevan al manicomio. Se presenta en casa de su hermana con un atuendo nada adecuado al lugar y a la situación, con un traje blanco adornado con gasas y guantes blancos: pareciera que va más bien a tomar el té. Eunice, la propietaria del piso de su hermana, la recibe. Blanche le muestra sus aires de superioridad y, de una manera grosera, le dirá a Eunice que la deje sola en el apartamento de su hermana.

BLANCHE: «What I meant was I'd like to be left alone.»

(Williams, 2000a: 473).

Eunice se siente ofendida, pero se va.

Blanche también cuenta como público real al mismo Stanley y a sus amigos. Blanche pretende ser el centro de atención:



BLANCHE: Please don't get up.

*STANLEY: Nobody's going to get up so don't you
worried. (Williams, 2000a: 494).*

Esta situación volverá a repetirse en la última escena, cuando el médico y la matrona vienen a recoger a Blanche: ella les vuelve a decir que no se molesten en levantarse, aunque esta vez el único que no se levantará será Mitch. La alta alcurnia es otra de las representaciones teatrales que emplea Blanche.

*BLANCHE: (To the men). Please don't get up. I'm only
passing through.*

*(She crosses quickly to outside door. Stella and Eunice
follow. The poker players stand awkwardly at the
table—all except Mitch, who remains seated, looking
down at the table. Blanche steps out on a small porch at
the side of the door. She stops short and catches her
breath.) (Williams, 2000a: 560).*



El muchacho que va a recoger el dinero de *The Evening Star* (Williams, 2000a: 518) se llevará una sorpresa al ver actuar a Blanche. Ella se convierte simbólicamente en una gata que acosará al muchacho con sus maullidos hasta conseguir robarle un beso. Blanche, intoxicada, recrea la relación que tuviera con su marido, el joven Allan Grey, o la relación que mantuvo con su joven estudiante de diecisiete años.

BLANCHE: «Young man! Young man! Young man! Has anyone ever told you that you look like a young Prince out of the Arabian Nights?» (Williams, 2000a: 519).

Algo enfermizo vive en la mente de Blanche; o quizá ¿es su alma la que está lastimada? Foucault parece tener unas palabras para Blanche:

Amigo mío, aunque hayas perdido el sentido común, tu alma es tan espiritual, tan pura, tan inmortal como la nuestra, pero la nuestra está bien alojada; la tuya lo está mal; las ventanas de la casa están condenadas, falta el aire, el alma se asfixia. (Foucault, 1967: 327).



Blanche padece de alucinaciones auditivas y oye la música que sonaba la noche del suicidio de su marido una y otra vez cuando se siente emocionalmente vulnerable. «La Varsovia» solo cesa cuando suena el tiro que mató a Allan, «*the boy—the boy died.*» (Williams, 2000a: 482).

Mitch es su mejor público, y será a él a quien le cuente su pasado con todo detalle.

BLANCHE: The 'Varsouviana' The polka tune they were playing when Allan—Wait. Here now, the shot, it always stops after that. (Williams, 2000a: 543).

MITCH: Did you stay at a hotel called the Flamingo?

BLANCHE: Flamingo? No! Tarantula was the name of it! I stayed at a hotel called The Tarantula Arms!

MITCH: Tarantula?

BLANCHE: Yes, a big spider! That's where I brought my victims. Yes, I had many intimacies with strangers. After the death of Allan—intimacies with strangers was all I



seemed able to fill my empty heart with... (Williams, 2000a: 545-546).

En cuanto a su público imaginario, se puede hablar de sus acólitos del espejo. La fotógrafa estadounidense Cindy Sherman, en su serie *Untitled Film Stills*, representa en blanco y negro distintos escenarios donde una mujer (ella misma) es la protagonista de la pose. En *Untitled Film Still # 81, 1980*, vemos a una mujer mirándose en el espejo del cuarto de baño, y Burton (2006: 110-111) explica al respecto:

As in the other cases, the woman appears to be in a bathroom and once again she is scantily dressed, wearing only a nightgown. Yet the continuity established by the focal length of the lens creates an unimpeachable sense that her look at herself in the mirror reaches past her reflexion to include the viewer as well. Which is to say that as opposed to the idea of /distance/, there is here the signified/connection/, and what is further cut out as the signified at the level of



***EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS***

188

narrative is a woman chatting to someone (perhaps another woman) in the room outside her bathroom as she is preparing for bed. (Burton, 2006: 110-111).



Untitled Film Still # 81

Cindy Sherman, 1980



Cuando Stanley llega del hospital, se encuentra a Blanche hablándole al espejo, y esa imagen de Cindy Sherman refleja a la perfección las veces en las que Blanche se ha mirado al espejo. Pero Blanche, ¿se busca a ella misma, a los demás, a los espectadores de afuera...? La respuesta no es sencilla, ya que su mente transita por distintas frecuencias que tal vez solo ella perciba. Se podrían comparar las frecuencias con el sentido que lo Real tiene para Lacan: hay frecuencias de las que jamás podremos hacer uso por no poderlas percibir, aunque sepamos que existen. Lacan explica que lo Real nunca se podrá conseguir, y que solo a través de lo Imaginario y Simbólico seremos capaces de entender los signos. Pedemonte (2008) dice que «Lacan explica la constitución subjetiva como una estructura dinámica organizada en tres registros». Estos registros son lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico. Lo Real escapa de lo que es significativo y está fuera del orden simbólico, y se resiste a ser representado. También está excluido de la realidad y, por consiguiente, carece de sentido. Lo más esencial es que no se puede representar como lenguaje y es la dimensión de lo que no



encaja, de lo que no se puede situar en ningún plano. La autora continúa:

Lo imaginario está constituido en un proceso que requiere una cierta enajenación estructural, es el reino de la identificación espacial que inicia en el estadio del espejo y es instrumental en el desarrollo de la agencia psíquica. Es en este proceso de formación que el sujeto puede identificar su imagen como 'yo', diferenciado del otro.

El registro Simbólico conlleva a la organización del individuo por medio del lenguaje y la escritura, y es de esta forma como la psiquis se vuelve accesible. Además, «crea el primer conjunto de reglas que gobiernan el comportamiento e integran a cada sujeto en la cultura.» (Pedemonte 2008).



EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN

A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS

191



Blanche mirándose al espejo

A Streetcar Named Desire, de Elia Kazan, 1951

Blanche en el espejo habla con los otros: da un discurso a sus pretendientes, y cuando Stanley hace acto de presencia, ella se incomoda y le miente. Le dice que ella ha dejado a Mitch, cuando ha sido lo contrario, y también se inventa que ha recibido un telegrama de Mr. Shep Huntleigh invitándola a un crucero por el Caribe. Esta sarta de mentiras, de frecuencias inalcanzables, hacen reír a Stanley y se burla de ella:



STANLEY: As a matter of fact there wasn't no wire at all!

BLANCHE: «Oh!, oh!

STANLEY: There isn't a millionaire! And Mitch didn't come back with roses 'cause I know where he is (Williams, 2000a: 552).

5.7 Distintos roles que adopta Blanche

Blanche es la víctima de sus circunstancias y, como tal, se presenta como inválida en sus muchos papeles. Su boda, la pérdida de Belle Reve, su violación, la última escena saliendo de la casa de su hermana... En todas estas escenas Blanche se muestra como la víctima de los demás. Al sentirse culpable de la muerte de su marido, el sentimiento de culpa nunca se irá de su mente abatida. Su culpabilidad se parece a la culpabilidad de otro personaje de Williams, Brick, el marido de Maggie de *Cat on a Hot Tin Roof*. Brick se siente culpable de otro suicidio, el de su amigo Skipper, quien, tras hablar con Brick por teléfono y



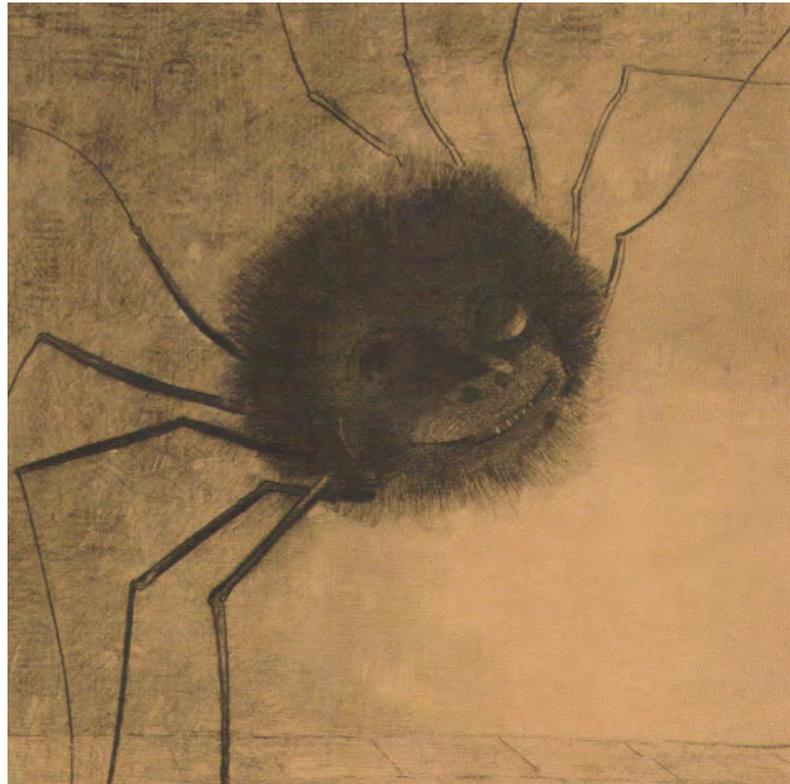
declararle su amor, se siente abandonado por su amigo al colgar Brick el teléfono y, con ello, cortar la comunicación. Este desprecio cataliza el suicidio del amigo de Brick:

BRICK: Yes!—I left out a long-distance call which I had from Skipper, in which he made a drunken confession to me and on which I hung up!—last time we spoke to each other in our lives. (Williams, 2000a: 951).

Blanche, como representante del viejo Sur, espera y demanda que se la trate con respeto. Quiere ser aceptada bajo estos términos; y, aunque ninguna funciona, utiliza toda clase de tácticas para obtener sus resultados. Sin embargo, sus acciones no reflejan la manera en que quiere que la traten. Blanche no acepta el nuevo Sur, siendo muy crítica hacia Stanley, ya que representa todo lo que ella odia, y es muy crítica también con el apartamento de su hermana, cuando en verdad, muy probablemente sería más amplio que la habitación que frecuentaba en el Hotel Flamingo.



Hasta que Mitch no le echa en cara las noticias que han llegado desde Laurel, Blanche no actúa con la verdad. El fracaso con Mitch ocurre cuando su relación parecía ir bien. Mitch aparece borracho el día de la celebración del cumpleaños de Blanche, ya de noche. Lleno de ira y rabia la desprecia y humilla: solo le interesa tener sexo con ella. Es entonces cuando Blanche le cuenta sus historias más aberrantes, habla del estudiante de diecisiete años, de los soldados que visitaban asiduamente su habitación, y le confiesa que su comportamiento empezó tras la muerte de Allan: «*After the death of Allan—intimacies with strangers was all I seemed able to fill my empty heart with...*» (Williams, 2000a: 546). Ella misma se define como una tarántula que recoge a los hombres en su telaraña. Es una Viuda Negra que no puede saciar su sed sexual aniquilando a sus víctimas. Tras la experiencia con su marido, Blanche tiene que demostrar que no es rechazada por los hombres, y de allí su ninfomanía, su sed insaciable de ser poseída por el otro.



Araña sonriente

La madre de Mitch es un personaje ausente, ya que se la menciona constantemente, pero nunca aparece en escena.

5.8 El personaje y la verosimilitud

Incluso cuando Blanche dice la verdad sobre su violación, no es aceptada por nadie: nadie cree ni en su farsa ni en sus artimañas. Los recursos de Blanche no conmueven a su público;



tal vez el médico, quien se apiada de ella, pues es su profesión. Stella no es violenta ni agresiva con Blanche y la trata bien por ser su hermana mayor: no se enfadará, como lo hace Stanley, al comunicarle la pérdida de Belle Reve. El código napoleónico es primordial para su cuñado, el patrimonio de la esposa es también del esposo y viceversa en el estado de Louisiana. No solo Stella trata bien a Blanche; también Mitch cree en ella y al principio la trata con respeto y elegancia. Blanche es mujer, pero si hubiera sido hombre en esa sociedad, seguramente no habría sido tratada con el desprecio de todos, sino que incluso se hubiera celebrado su promiscuidad como una victoria sobre el sexo femenino. En este sentido, Williams se adelanta a su época y nos presenta una mujer excesivamente sexual para sus tiempos. Blanche se desvela en un papel sexualmente complejo, sobre todo para una mujer del viejo Sur.

Blanche y Stanley se caen mal desde el principio. Blanche se bebe su *whisky* y Stanley no le ofrece cumplidos. Stan pierde los papeles al enterarse de lo que él cree la venta de la plantación y se pone hecho una furia:



STANLEY: In the state of Louisiana we have the Napoleonic code according to which what belongs to the wife belongs to the husband and vice versa. (Williams, 2000a: 484).

Stanley necesita verlo para creerlo, y de allí la importancia de que Blanche le enseñe los papeles de la venta de la propiedad. Desde este momento, Stanley desconfía de Blanche y jamás creará una palabra de su cuñada. El baúl de Blanche está lleno de ropa, joyas y pieles, y piensa que los ha conseguido con el dinero de la venta de la plantación. Sin embargo, para Blanche la pérdida de Belle Reve se debe a la depravación de sus antecesores.

BLANCHE: There are thousands of papers stretching back over hundreds of years affecting Belle Reve, as a piece by piece our improvident grandparents and father and uncles and brothers exchanged the land for their epic fornications. (Williams, 2000a: 490).



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

198

Blanche ha elegido seguir el camino de sus antepasados; pero, como es una mujer, su conducta sexual serán mucho menos aceptada.



6 CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL

6.1 El viejo Sur

Acerca del choque que experimenta al viejo Sur, Bigsby apunta:

The clash between the Old and the New South is common enough theme of Southern writing, but for Williams it was less a case of colliding moralities or myths than a debate about the nature of human need and the rights and limits of the imagination. (Bigsby 1984: 89).

Quizás son estos límites los que Blanche no quiere aceptar y contra los que se rebela, aunque sin éxito.

Las damas del Sur, desvinculadas de todo lo que les rodea, parecen mujeres extrañas en un mundo extraño. Así son muchos personajes femeninos de Williams: Blanche, Amanda (*The Glass Menagerie*), Maggie (*Cat on a Hot Tin Roof*), etc.



Blanche, al llegar a los Campos Elíseos, piensa que se ha equivocado. En la casa de los Kowalski todo gira alrededor de extraños parámetros. Existe en las obras de Tennessee Williams una gran empatía hacia sus protagonistas, y el autor se identifica con ellas y con todas sus fantasías y sueños. Por lo general, sus relaciones familiares son extrañas: matrimonios rotos o a punto de romperse (Maggie). Hablamos de mujeres sometidas a un mundo patriarcal, sin autonomía y de una categoría inferior: ciudadanas, en fin, de segunda clase. Se puede observar la influencia de los personajes femeninos de Henrik Ibsen: Nora, en *Casa de muñecas*, o Hedda Gabler en la obra homónima. Aunque con distintos finales, Ibsen nos presenta una sociedad gobernada y hecha a la medida del modelo masculino. Las mujeres son niñas, muñecas, objetos para el entretenimiento y claramente insolventes. En la sociedad sureña, las mujeres también interpretan un papel marcado por los hombres. Judith Butler (citada en *The Classy Critics* 2012: 1), para definir la sociedad en la que vivimos, «*looks at the performance of language*». A diferencia de Cixous, Butler cree



que tanto género como sexo son categorías creadas socialmente y, por consiguiente, no son estables. (*ibídem* 2012: 2). Las damas del Sur no pueden tener relaciones estables, y Blanche es en esto un caso paradigmático. También se podría hablar de la protagonista de *Gone With the Wind* (1939), Scarlett O'Hara. Son mujeres solitarias que han perdido el gran amor de su vida. Las mujeres de Williams comparten características similares. Blanche ha perdido a su marido; Amanda (*The Glass Menagerie*) también; Maggie (*Cat on a Hot Tin Roof*) está a punto de perderlo. No se sabe muy bien lo que buscan los personajes femeninos de Williams: ¿lo encontrarán? ¿O revolotearán en giros infinitos como las mariposillas hasta quemar sus alas en la luz y morir en el intento de búsqueda?

El melodrama juega un papel muy importante en la vida de estas mujeres, y por supuesto en la de Blanche:

MITCH: I told you already I don't want none of his liquor and I mean it. You ought to lay off his liquor. He says you been lapping it up all summer like a wild-cat! (...).



MITCH: «It's dark in here!

BLANCHE: I like it dark. The dark is comforting to me.

(Williams, 2000a: 544).

Blanche tiene la percepción de la realidad asociada a falsas ilusiones, las cuales se van haciendo más obvias conforme avanza la trama.

BLANCHE: I can smell the sea air. (...). I will die—with my hand in the hand of some nice—looking ship's doctor. (...). (Williams, 2000a: 559).

6.2 Belle Reve: el paraíso perdido

Dice Isadora Duncan:

El movimiento de las olas y de los vientos, de la Tierra está siempre en la misma duradera armonía. No se nos ocurre plantarnos en la playa y preguntarle al océano cuál era su movimiento en el pasado y cuál será su movimiento en el futuro. (...) El movimiento de los



animales y pájaros libres está siempre en correspondencia con su naturaleza. (...) Sólo cuando se pone a animales libres bajo restricciones falsas es cuando pierden el poder de moverse en armonía con la naturaleza y adoptan un movimiento expresivo de las restricciones que se les han impuesto. (1999: 73).

Nos podemos imaginar en algún tiempo pasado a Blanche DuBois y a Stella siendo libres y felices en la plantación perdida. Una vez que la ruina llegó a Belle Reve, la armonía de Blanche desapareció con las muertes de sus seres queridos. La visita de Tánatos a Belle Reve desencadenó en Blanche una serie de vicisitudes, encadenándola al sufrimiento diario. Como Sísifo, el día a día se convertirá en un suplicio, en una lucha repetitiva que no la llevará a ningún sitio.

Es Camille Paglia quien aclara la situación en Belle Reve:

Williams understood that the Southern claim of aristocracy, enabled by the atrocity of slavery, was built on lies. Hence in Streetcar the ancestral DuBois



plantation, lost to creditors, is call Belle Reve—that is, ‘beautiful dream.’ But the dream was a patchwork of illogic: the French noun reve is masculine, so the estate’s name should be ‘Beau Reve.’ (citado en Marcus y Sollors 2012).

Belle or Beau, Blanche queda enjaulada. Sus vuelos sexuales le dan alas pasajeras, donde disfruta de una falsa libertad. Se ha convertido en esclava de sus deseos. Cuando se marcha a Nueva Orleans, tal vez piense en una futura libertad. La pérdida de Belle Reve será el catalizador que acelerará el hundimiento de la bella sureña.

Su cuñado no puede concebir la pérdida de Belle Reve y confronta a su cuñada al día siguiente de su visita:

STANLEY: What is Ambler and Ambler?

BLANCHE: A firm that made loans on the place.

STANLEY: Then it was los ton a mortgage?

BLANCHE: That must’ve been what happened.



STANLEY: 'I don't want no ifs, ands or buts! What's all the rest of them papers? (Williams, 2000a: 490).

Esos papeles representan años de sufrimientos, como Blanche explica a Stanley:

BLANCHE: There are thousands of papers, stretching back over hundreds of years, affecting Belle Reve as, piece by piece, our improvident grandfathers and father and uncles and brothers exchanged the land for their epic fornications. (Williams, 2000a: 490).

La pérdida de Belle Reve recuerda a la pérdida de Tara en la película *Gone with the Wind*, en la que Scarlett O'Hara lucha por volver a conseguirla. La caída del Viejo Sur queda reflejada en ambas obras. La industrialización del Norte va empapando a los estados sureños, basados en la caballeridad y en la agricultura. Paglia lo explica así:

Belle Reve is partly Tara, the family plantation for which Scarlet fights tax collectors and carpetbaggers. But is is



also (as Williams attested) the chery orchard in Chekhov's 1904 play of that name, a precious patrimony that is mortgaged and seized by vulgarians.

En *El jardín de los cerezos*, de Antón Chéjov, la familia pierde el jardín y todas sus posesiones por abandono y derroche de dinero. Ranevskaja se dedica a viajar y a dar fiestas, sin ningún control de su patrimonio. Blanche también pierde su patrimonio por abandono y desinterés: pura decadencia. En las dos obras hay una progresión de las estaciones, de mayo a octubre, y en ambas se presentan como una aristocracia agraria decadente.

6.3 Laurel

Si Belle Reve es el paraíso perdido, Laurel es el lugar donde Blanche descubre una de sus máscaras: la de la huida del trauma por el suicidio de su marido y su búsqueda de alivio en brazos de otros jóvenes que se lo recuerden. Los encuentros compulsivos que tienen lugar en el hotel corresponden, de



alguna manera, a las repetidas muertes en Belle Reve, que van poniendo de manifiesto su creciente soledad. Tánatos está cada vez más cerca y cada vez más amenazante, y esto hace que su huida hacia Eros sea cada vez más desesperada.

En la escena 5 (Williams, 2000a: 514) Blanche habla de los signos astrológicos y descubre que Stan es capricornio y no aries como ella pensaba. Aunque Stan no sabe nada de astrología, pregunta a Blanche cuál es su signo, y Blanche, con mucho orgullo, le dice que es virgo, la Virgen. Stanley se ríe, y es cuando aprovecha a preguntarle si conoce a un tal Shaw, un residente de Laurel.

BLANCHE: Why, everybody knows somebody named Shaw! (Williams, 2000a: 514).

Stan lo ha conseguido, ha conseguido sumir a Blanche en un estado de pánico. Blanche empieza a sospechar que tal vez Stanley sepa las historias de «The Flamingo», un hotelucho de Laurel. Cuando Stan se va, Blanche aprovecha a contarle a Stella que tal vez se haya comportado mal en el pasado y le



confiesa que gente débil, como ella, siempre tiene que buscar protección: que no es fuerte y que necesita ayuda de los demás. En su comentario, Blanche asegura que las mujeres no existen para los hombres a no ser que mantengan relaciones sexuales con ellos. Se podría decir que Blanche está en contra de cómo los hombres tratan a las mujeres, y se trata de un comentario feminista.

BLANCHE: I never was hard or self-sufficient enough. (...) —soft people have got to court the favor of hard ones. (...) I've run for protection Stella, from under one leaky roof to another leaky roof. (...) People don't see you—men don't—don't even admit your existence unless they are making love to you. (Williams, 2000a: 515).

Esta confesión se constituye en una disculpa pedida a Stella por si se descubriera su vida pasada en Laurel; pero para Stanley, Blanche es una mentirosa. Pareciera como si Stanley hubiera leído a Schopenhauer. En su libro *El amor, las mujeres y la muerte*, Schopenhauer tilda a las mujeres de mentirosas, ya



que «al negarles fuerza la Naturaleza, les ha dado como patrimonio la astucia, para proteger su debilidad, y de ahí su falacia habitual y su invencible tendencia al embuste.» (Schpenhauer 2014: 104).

En la escena 7 (Williams, 2000a: 529), celebran el cumpleaños de Blanche. Stanley habla con su esposa y le revela las aventuras de su hermana en Laurel:

STANLEY: Our supply-man down at the plant has been going through Laurel for years and he knows all about her and everybody else in the town of Laurel knows all about her. She is as famous in Laurel as if she was the President of the United States, only she is not respected by any party. (Williams, 2000a: 530).

Tennessee Williams nos cuenta la vida de sus protagonistas a través de terceros. Lo vemos aquí cuando el personaje ausente de Shaw relata con la voz de Stanley el pasado de Blanche. En *Battle of Angels* encontramos lo mismo, ya que la mujer de Waco



cuenta la historia de Val en *Orpheus Descending*, y Carol contaría la vida de juego y mujeres que llevaba el protagonista.

Stanley ha descubierto dos mentiras en la vida de Blanche cuando vivía en Laurel: el Hotel Flamingo tiene una pésima reputación y es donde se alojaba Blanche, y hace dos semanas que la han echado por su actividad incesante.

STANLEY: (...) Flamingo is used to all kind of goings-on. But even the management of The Flamingo was impressed by Dame Blanche. In fact they was so impressed by Dame Blanche that they requested her to turn in her room-key-- for permanently! This happened a couple of weeks before she showed here. (Williams, 2000a: 530-31).

La segunda realidad que Blanche encubre con una mentira es que la han echado del colegio donde trabajaba como maestra de inglés por establecer una relación sexual con uno de sus estudiantes de diecisiete años de edad. El escándalo no hubiera sido tan brutal de haber sido al contrario; es decir, si un



maestro hubiera tenido una relación con una alumna de su clase de diecisiete años, la historia no habría sido tan escabrosa.

STANLEY: She's not going back to teach school! (...). They kicked her out of that high school before the spring term ended— and I hate to tell you the reason that step was taken! A seventeen-year old boy—she'd gotten mixed up with it! (Williams, 2000a: 532).

Desde que Stanley se enteró de la pérdida de Belle Reve, ha tratado a Blanche con gran desprecio, pero a partir de estas mentiras al descubierto, le perderá todo el respeto. Con todo su desprecio le ofrece su regalo de cumpleaños: un billete de ida en autobús a Laurel. Cuando Blanche lo abre, huirá a encerrarse al baño como un pájaro herido. «La Varsoviana» empezará a sonar en su cabeza.

STANLEY: Yes I hope you like it!

BLANCHE: Why, why—Why it's a—



*STANLEY: Ticket! Back to Laurel! On the Greyhound!
Tuesday!*

(The Varsouviana music steals in softly and continues playing (...). Blanche tries to smile. Then she tries to laugh. Then she gives both up and springs from the table and runs into the next room. She clutches her throat and then runs into the bathroom. Coughing, gagging sounds are heard). (Williams, 2000a: 540).



7 TENNESSEE WILLIAMS Y SUS CIRCUNSTANCIAS

¿El sujeto es siempre el escritor? Puede considerarse así, de manera que el escritor nos ofrece sus ficciones como paradigma de un orden que no puede sobrevivir a la destructiva realidad. De esta forma, las obras de Williams son verdaderos metadramas: «Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, habla de sí mismo, se ‘autorrepresenta’». (Pavis, 288-89). Son trabajos de reflexión que contemplan su propio proceso, lo que conlleva un esfuerzo por teatralizar el ambiente y, de este modo, el teatro no se vuelve una imagen de lo real, sino un paradigma de él mismo. (Bigsby 1984: 98). El mismo Williams admitió que *Streetcar* fue su favorito porque «*it's said everything I had to say*». (Kolin 1998: 810).

Williams se comparaba con los personajes de *Streetcar*, especialmente con Blanche: «*I can identify completely with Blanche... we are both Hysterics*» (Kolin 1998: 814). Como dice



Jack Kroll: «*In this play as in no others, Williams was able to do his particular thing, to take the fragments of his divided self and turn them into the dramatis personae of an ideal conflict.*» (Kolin 1998: 814). Bigsby menciona que Williams y su creación Blanche «*are alienated, both create fictions, and both use 'precipitate flight' as their 'central strategy.'*» (Bigsby, 1984: 67-69).

Si bien es verdad que la vida de Blanche está moldeada a la imagen del propio Williams, no es menos cierto que la vida de Rose, hermana del autor, se ve reflejada en la representación de Blanche. Lyle Leverich, en su libro *Tom. The Unknown Tennessee Williams*, dedica un capítulo a Rose: «*Elegy for Rose*» (Leverich, 1995: 194). Rose no puede encontrar una carta a sus padres (pasa una temporada con su hermana mayor), y les cuenta que tendrá que madrugar mucho si consigue el trabajo. Nadie volverá a mencionar este trabajo ni ningún otro. También parece muy preocupada por elegir los vestidos y colores apropiados para las fiestas que le dan sus amigos:



The letter, though, went into considerable detail describing receptions given her by various friends, and family members, her wish to reciprocate by taking them to luncheons, and her preoccupation with the accoutrements, color, and size of her dresses... (Leverich, 1995: 197).

Rose dice que no le afecta, pero bebe seis o siete tazas de café al día y puede dormir perfectamente. Blanche dice que tampoco le afecta la cantidad de alcohol que suele beber diariamente. (Leverich, 1995: 197). No hay control de estos impulsos. Ella, la hermana mayor de Rose, manda una carta a Edwina, su madre, donde le dice que se encuentra bien, pero que Rose *«needs an object in life and she hasn't got it. She is going to have to exercise her brain. You can just stop thinking.»* (Leverich, 1995: 198). Unos días después, Ella escribiría a su madre otra vez para hablarle del empeoramiento de Rose: *«Rose's condition is grave, and it makes me sick to think about it. She is so pretty.»* (Leverich, 1995: 198). Esta carta la podría haber escrito Stella perfectamente sobre el estado de Blanche. En otra



carta, Ella dice que ha visto un cambio en su hermana y que le preocupa mucho. También le asusta el hecho de que, al hablarle, hay momentos en los que tiene que repetir sus palabras tres veces para que Rose le haga caso. Lo familiar se convierte en extraño, misterioso, terrorífico, «*uncanny*», como diría Freud. En este libro, Freud nos dice:

... aesthetics, (...) prefer to concern themselves with our feelings for the beautiful, the grandiose and the attractive (...) rather than with their opposites, feelings of repulsion and distress. (Freud 2003: 121).

El origen de la palabra «*uncanny*» viene del alemán *unheimlich*, que semánticamente corresponde al inglés «*uncanny*» o «*erie*», pero que etimológicamente corresponde a la palabra «*unhomely*». Tanto Blanche como Stella se encuentran en esta situación. Blanche se mueve en un ambiente poco familiar, donde la mera presencia de Stanley la llenará de miedo, pánico y terror. Lo siniestro la envuelve en una casa que no está hecha a su medida. Stella queda aterrorizada con la historia de la



violación: lo familiar se ha convertido en extraño, misterioso, terrorífico, pero Stella prefiere ver la cara positiva de lo familiar y no hacer caso de las historias de su hermana. Así, Stella decide quedarse con su marido y aceptar lo inaceptable, el horror, el dolor de Blanche, y al mismo tiempo no renunciar a lo familiar, a lo conocido, a lo atractivo.

Este horror lo siente también Tom —pues este es el verdadero nombre de Tennessee—. En su diario escribirá:

«Monday Jan. 25 Tragedy. I write that word knowing the full meaning of it. We have had no deaths in our family but slowly by degrees something was happening much uglier and more terrible than death. Now we are forced to see it, know it. The thought is an aching numbness—a horror! (...).» (Leverich, 1995: 200).

El horror del que habla Williams no es sólo el miedo a perder a Rose, sino el miedo de que a él le pase algo parecido y que puede terminar en sus mismas condiciones. La situación de Rose era grave, y estas serían las últimas semanas que ella



pasara en casa. Había periodos en los que Rose actuaba de una forma normal, pero a veces su comportamiento era embarazosamente errático, pudiendo mostrar signos de violencia, sobre todo en los comentarios hacia su padre, al que odiaba abiertamente. Casi todo el tiempo lo pasaba en su habitación clasificando su ropa y jugando incesantemente «*with Jiggs*». (Leverich, 1995: 200).

It's not very pleasant to look back on that year and to know that Rose knew she was going mad and to know, also, that I was not too kind to my sister.... Little eccentricities had begun to appear in her behaviour. (...).
(Leverich, 1995: 200-201).

Para Freud esto ocurre con lo siniestro, con lo lúgubre: «(...) *the uncanny is that species of the frightening that goes back to what was once well known and had long been familiar. How this can be—under what conditions the familiar can become uncanny and frightening—(...)*». (Freud 2003: 124).



Rose y Blanche se han convertido en una amenaza para el bienestar mental de la familia. En ambos casos, hay que tomar nuevas medidas, el *statu quo* debe reinar en el hogar. Edwina, la madre de Rose y Williams, escribió una carta a sus padres a principios de febrero del año 1937:

(...). Dr. Bunting thinks she needs to go to a sanatorium and I went out and looked at it to-day. It is fifty dollars a week and I don't believe any better than the State one would be, so I don't know what to do. A pity the Church hasn't a place for girls like Rose. (Leverich, 1995: 201).

En el caso de Blanche, Stella duda si creerla o no y si debe llevarla a un sanatorio o dejarla en casa. Al querer recuperar la estabilidad en su casa, Stella optará por encerrar a Blanche en el manicomio. Muy a menudo, Rose usaba la expresión «*It's tragic—it's just tragic*» (Leverich, 1995: 212). Al igual que Stella, Tom se siente culpable y avergonzado por llevar a su hermana al sanatorio; por eso, sublimó sus temores en amor y transformó el



sufrimiento de su hermana en un poema titulado «*Elegy for Rose*»:

She is a metal forged by love

Too volatile, too fiery thin

So that her substance will be lost

As sudden lightning or as wind.

And yet the ghost of her remains

Reflected with the metal gone,

A shadow as of shifting leaves

At moonrise or at early dawn.

A kind of rapture never quite

Possessed again, however long



The heart lays siege upon a ghost

Recaptured in a web of song.

(Citado en Leverich, 1995: 212-213).

El poema es tan melancólico que se puede relacionar con Rose y con Blanche al mismo tiempo. Blanche conserva su figura con coquetería; en diez años no ha engordado nada, le dice a su hermana: «*I like to look at my figure! You know I haven't put an ounce in ten years, Stella?*». (Williams, 2000a: 476). Si substancia es igual a esencia, la existencia desaparecerá como un relámpago repentino o como viento. Pero el Ser permanece, el Ser que está en todas partes y siempre, el que abarca todo y a cada cual; el Ser que no tiene conciencia de sí, el que es la síntesis e identidad porque representa la plenitud (cf. Stern, 1953: 22-23): este fantasma quedará con nosotros, a la luz de la luna o al salir el sol. En el último verso Williams nos dice que el fantasma, el Ser de Rose, será capturado de nuevo en una red musical, tal vez la música de las esferas de la que hablaba Pitágoras.



Blanche parece que se mueve en otra esfera, pero ella no escucha la música pitagórica: su tema es «La Varsoviana». En su mente esta música se refiende cada vez que se enfrenta a un difícil estado emocional. Es curioso resaltar, que se oyen dos tipos de música, «La Varsoviana» en momentos de angustia existencial y el piano tocando un *blues* en momentos de decadencia, por ejemplo cuando Blanche llega a la casa de los Kowalski. (Williams, 2000a: 469). Esta música dice Williams que muestra lo cotidiano: *«This ‘Blue Piano’ expresses the spirit of the life which goes on there.»* (Williams, 2000a: 469). Y más adelante: *«Above the music of the ‘Blue Piano’ the voices of people on the Street can be heard overlapping.»* (Williams, 2000a: 469). Roche-Lajtha afirma que *«In Kazan’s opinion, the melancholy sound of the ‘blue piano’, which grows louder during the description of the loss of Bell Reve, is essentially Blanche’s music. The blues, he says, ‘catches the soul of Blanche’ expressing her loneliness, her feelings of exclusion and her sense of loss.»* (Roche-Lajtha, 2011: 8). Tenemos, pues, dos composiciones musicales diferentes: el piano en momentos melancólicos y «La Varsoviana» en



momentos de lucha interna emocional. Las dos hablan de Blanche, de su descenso al infierno. El mito órfico se define. Según Roche-Lajtha, «*Streetcar's locale is both symbolic and ironic. Blanche descends into Elysian Fields after taking a streetcar named Desire and changing at Cemeteries.*» (Roche-Lajtha, 2011: 7). La nostalgia le invade y trata de recrear lo vivido una y otra vez, y así pasa con el mito órfico.

A Streetcar Named Desire existe también en forma de ópera. El libreto está escrito por Philip Littell y la música es de André Previn. La música sombría y lúgubre, y trata de captar el ambiente enrarecido en el que vive Blanche. El libreto omite algunas partes de la obra, como por ejemplo el final. En la ópera no vemos a Stanley musitar palabras de amor a Stella. La ópera termina cuando se llevan a Blanche al manicomio. Sus últimas palabras son: «*Whoever you are*», y las repite cuatro veces.

Una excelente cita de Bigsby puede ayudar a entender las ideas expresadas anteriormente: «*The truth of Blanche DuBois, in A Streetcar Named Desire, consists as much of her desperate*



fictions as of the moment of betrayal they are invoked to exorcise.»
(Bigsby, 1984: 31).

Tras el comentario que hizo un amigo suyo después de leer su obra *Summer and Smoke*, Williams quedó devastado: «*How could the autor of The Glass Menagerie write such a play as this?*» (Williams, 2006: 109). No pudo trabajar durante dos días, hasta que decidió retomar *Streetcar*, que por entonces se llamaba *The Poker Night*, nombre que cambió porque a su representante Audry Wood no le gustó, porque decía que parecía un western. Williams escribió con tanta pasión que pensó que iba a morir. Cuando terminaba el intenso trabajo, después de mediodía, se iba a un bar llamado Victor's, donde se reanimaba con una bebida que se llamaba Brandy Alexander. Comía un sándwich y luego se iba al «Athletic Club on North Rampart Street.» (Williams, 2006: 110). Allí iba a una piscina que «*was fed by an underground spring of artesian water and it was cool from the underground and it would pick me up.*» (Williams, 2006: 110). La posesión de distintas facetas no pertenecen en exclusiva a Blanche DuBois: su creador ofrece una vasta gama de



personalidades. Sus registros son tantos como las caras de Blanche.

7.1 Intertextualidad en Tennessee Williams y su obra

Para Williams, el mejor camino para que un escritor profesional salga adelante es el escenario, porque el escenario es idealmente más plástico y se constituye en el ejercicio más objetivo para el escritor. Williams explica su concepto del texto: «el expresionismo, así como las demás técnicas no convencionales del teatro, solamente tiene un objetivo válido, y es un acercamiento más próximo a la verdad[...]» (Ana Antón Pacheco. 2005: 48)

El buen lenguaje es más que lenguaje, es orgánico; y para Williams, *Battle of Angels*, obra que originó *Orpheus Descending*, tiene este lenguaje orgánico. Fue la primera de estas obras en liberar y purificar la tormenta emocional de su primera juventud. «*Onto it I projected the violent symbols of my*



adolescence» (Williams, 2000b: 277). Allí están reflejadas las tardes en que acompañaba a su abuelo, un pastor episcopal que visitaba a sus parroquianos en la zona del Delta del Mississippi. Odiaba St. Louis, se refugiaba en el ático para escribir *Battle*, y justo al terminarla le concedieron una beca Rockefeller de \$1.000 dólares a través de Audrey Woods (su representante) y el Group Theater. Al contrario que *A Streetcar Named Desire*, ni *Battle* ni *Orpheus Descending* tuvieron éxito las noches de sus estrenos. En la escena final de *Battle*, un encargado había arreglado la salida del humo (cuando el pueblo entero asesina a Val, el protagonista), y lo arregló tan bien que aquello parecía el incendio de Roma. Todo se llenó de humo y hubo que evacuar las dos primeras filas del teatro. Cuando por fin bajó el telón, Williams tenía dos opciones, reírse o volverse loco. Se echó a reír.

Diecisiete años después, *Battle of Angels* ha madurado y ha sido reescrita: ahora se titula *Orpheus Descending*. En su libro *Memoirs*, Williams describe lo mal que le fue también con esta obra:



In 1959, I met with a truly shattering setback with the failure of Orpheus Descending—the legitimate descendant of my first New York managed play, Battle of Angels. Alas, Orpheus was not only overwritten but it was under-directed by that dear Man and fine critic, Harold Clurman. (Williams, 2006: 172)

La única solución que le dio a tan desagradable situación fue dejar a Merlo, su compañero sentimental de tantas décadas, cosa impensable, pues toda su vida giraba alrededor de él.

7.2 Nivel mítico-religioso

Según el *Diccionario de Mitología Griega y Romana* (1981: 391-393) el mito de Orfeo es uno de los más oscuros y más cargado de simbolismo de cuantos registra la mitología helénica. Orfeo es el cantor por excelencia, el músico y el poeta. Toca la lira y la cítara. Además, Orfeo sabía entonar cantos tan dulces que las fieras lo seguían, las plantas y los árboles se inclinaban hacia él, y suavizaba el carácter de los hombres más ariscos. Así



pasa con Hipnos, el hermano de Tánatos, e incluso con el mismo Tánatos: este mata lentamente, con suavidad; su paso no es violento. Lo que sí es violenta es la muerte de Orfeo. ¿Por qué las Ménades asesinaron a Orfeo? ¿Se enfadaron porque seguía siéndole fiel a su esposa tras su muerte? Es difícil no evocar a este respecto la manera en que muere Sebastian en la obra de Williams *Suddenly Last Summer*: es golpeado, asesinado y devorado por un grupo de jóvenes. De la misma manera, Jean Baptiste, el protagonista de la novela de Patrick Süskind, *El perfume. Historia de un asesino*, es engullido por unos mendigos y prostitutas al final de la obra. Esta escena es recogida en la adaptación de la obra a la gran pantalla.





Jean Baptiste devorado por mendigos y prostitutas

El perfume. Historia de un asesino, Tom Tykwer, 2006

Aunque Blanche no es físicamente asesinada, podría decirse que, debido a las agresiones a las que es sometida por todos los seres que la rodean, recibe de todos ellos una gran paliza existencial.

Alfred Stern explica de la siguiente forma la Existencia. Para entenderla mejor, la compara con el Ser:

El Ser es universal, abstracto, intemporal e ilimitado por el espacio.

La Existencia es individual, concreta, limitada a un tiempo muy breve y definido y confinada en un ambiente espacial restringido.

El Ser está en todas partes y siempre.

La Existencia está solamente aquí y ahora (hic et nunc).

El Ser abarca todo y a cada cual.



La Existencia es siempre la mía y la tuya.

El Ser no tiene conciencia de sí.

La Existencia tiene conciencia de sí y se comprende a sí misma.

El Ser es objetivo, determinado y lógicamente necesario, puesto que al pensar cualquier cosa, tengo que pensar su ser, al menos como pensamiento posible.

La Existencia es subjetiva, completamente fortuita, hecho puro, libre, sin necesidad alguna.

El Ser es la síntesis e identidad del sujeto y objeto; de tal modo representa la plenitud.

La Existencia es la insuperable separación entre el sujeto y el objeto, la permanente no-coincidencia y tensión entre sujeto y objeto, aun cuando este objeto sea la propia personalidad del sujeto. La existencia es el abismo insalvable entre el conocimiento y el ser, entre la carencia que provoca los deseos del sujeto y los



objetivos que podrían satisfacerlos. De tal modo, la existencia se caracteriza por una falta de ser, por una especie de vacío. (Stern, 1967: 22-23).

«*Nobody ever gets to know no body! We're all of us sentenced to solitary confinement inside our skins, for life!*», (Williams, 2000b: 42) dirá Valentin Xavier (Val) en *Orpheus Descending*. Este desencanto hacia los demás hace que el personaje se pierda y se dirija hacia la nada. ¿Hacia dónde va si no se puede comunicar con nadie? Como Blanche, parece que el sexo es lo único sagrado en su búsqueda terrenal, pero ni siquiera esto les llega a salvar.

Val llega a Two Rivers el día de su 30 cumpleaños, y llega porque se le ha roto el coche. Two Rivers es un pueblo del profundo Sur estadounidense. Su necesidad de cambiar de vida —quiere dejar de ser un gigoló— le lleva a buscar trabajo en la tienda de los Torrance. Blanche llega también al Viejo Sur, y Gómez García nos dice: «Una de las características más marcadas del temperamento sureño bajo el antiguo orden, es la



capacidad para armonizar impulsos opuestos.» (1987: 115-121). La hipocresía y la mendacidad, como diría Big Daddy, reinan en el viejo Sur.

Hugh Holman (1972: 1) habla así del Viejo Sur:

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 a caste and class structure presupposing an aristocratic hierarchy.

Estas vertientes definen muy bien a los personajes de Williams. Tenemos los personajes que se someten a una realidad hostil, personajes atormentados que arrastran cicatrices de daños anteriores: Blanche con el suicidio de su joven marido y las muertes en Belle Reve; Brick con la carga de haberle colgado el teléfono a su amigo Skipper tras su declaración de amor telefónica... Buscan sobrevivir, ser reconocidos por una sociedad que les abandona al alcohol o al sexo como refugio. En la otra cara de la moneda tenemos a los que les hacen la vida imposible,



por ejemplo a Stanley con respecto a Blanche en *A Streetcar Named Desire* y a Jabe con respecto a Val en *Orpheus Descending*.

En el mito, Orfeo representa el misterio de la muerte y la resurrección. Orfeo consigue romper la condición de la naturaleza de dos maneras: penetra con vida donde solo se penetra muerto, y regresa de donde no se puede retornar. Tanto Brick como Val, al igual que Blanche, descienden al infierno para regresar al mundo de los vivos. Sin embargo, la casa de Big Daddy, la tienda de los Torrance y la casa de la hermana de Blanche se convierten en una especie de Comala, la tierra de Pedro Páramo. Todos en Comala están muertos.

¿Les falta carácter a esos personajes y de allí nace su debilidad? Para el existencialista Sartre, «El hombre es responsable de sí mismo y de todos los hombres, porque al elegirme a mí mismo elijo al hombre como quiero que sea.» (Stern, 1962: 76).



D.H. Lawrence, en su artículo “A propósito de *El amante de Lady Chatterley*”, habla de una unión de personalidades y de una unión fálica en el matrimonio. La primera es mental y rechazada por el autor. La segunda, además de intelectual, es corporal. Esta es la que considera buena.

No es matrimonio el que no es básico y permanentemente fálico....

No es matrimonio el que no es correspondencia de sangre.... La sangre del hombre y de la mujer son dos corrientes eternamente distintas, que nunca pueden confundirse. Pero por tanto son dos ríos que rodean el conjunto de la vida, y en el matrimonio se completa ese círculo, y en el sexo los dos ríos se tocan y renuevan mutuamente, sin por ello mezclarse y confundirse. Lo sabemos. El falo es una columna de sangre que llena el valle de sangre de una mujer... Es la más profunda de todas las comuniones. (Lawrence 1981).



D.H. Lawrence tiene una gran influencia en Williams. Williams inyecta en sus personajes grandes dotes sexuales. Sin embargo, no alcanzan esa profunda comunión. Es el caso de Blanche, quien se quedó a las puertas de apreciar y disfrutar esa unión con Allan. Stanley tampoco alcanzará esa transformación con Blanche, ya que la violó: no hubo magia en esa unión.

En la culminación de la posesión sexual, el placer en sí se convierte en el único objeto de la conciencia de la persona, mientras que la del otro actor se olvida. Lo que el deseo alcanza finalmente es, pues, solo posesión de nosotros mismos. Como dice François Mauriac: «Jamás encontraremos el cuerpo que buscamos, la voluptuosidad es una batalla sin vencedor.» (Stern, 1967: 153). Blanche pierde la batalla.

Los mitos, el cristianismo, la ética puritana y el comportamiento de una sociedad ultraconservadora y racista, que vive en el pasado, unen a una serie de personajes que están enfermos o están tocados por símbolos de impotencia, frente a la belleza exterior o interior de los héroes. Estos héroes no buscan



el éxito, solo sobrevivir y que les dejen seguir su camino, su proyecto de vida. La no comprensión social les hace refugiarse en sitios oscuros, en el alcohol, en el juego, en el sexo. Williams les permite gozar de felicidad antes de darles muerte. Eros y Tánatos son los impulsores de su obra. La venganza les arrebató todo. Williams reproduce su filosofía, su experiencia de vida y todo lo que le ha destrozado. Nunca va a proponer una solución. Sus héroes nunca intentan solucionar el error. No les da la oportunidad de salvarse. No hay salida. (*No Exit* es el título en inglés de *A puerta cerrada* de Sartre).



8 BLANCHE Y LA SEDUCCIÓN: EL MIEDO A LA LOCURA

La seducción es el arma secreta que Blanche utiliza en sus actuaciones. Jean Baudrillard escribe, en su libro *De la seducción*:

Fuerza soberana de la seductora: ‘eclipsa’ cualquier contexto, cualquier voluntad. No puede permitir la instauración de otras relaciones, incluso de las más cercanas, afectivas, amorosas, sexuales—sobre todo estas—sin romperlas, sin volver a verterlas en una fascinación extraña. Elude sin tregua todas las relaciones en las que con seguridad se plantearía en un momento dado la cuestión de la verdad. (Jean Baudrillard 1981: 83).

La seductora aparece y desaparece en el espectro de la línea recta cotidiana. La discontinuidad del trazo es lo que pone fin a



toda relación o placer o afecto. De esta forma queda patente la superioridad de la seducción. Williams no nos deja ver cómo Blanche sedujo a su marido, pero, tras la muerte de Allan, ha pasado su vida seduciendo a cuantos hombres se han cruzado en su camino: los hombres del Hotel Flamingo, los soldados, el estudiante de diecisiete años, Stanley, Mitch o el chico del periódico. Ya sea disfrazada o cubierta de luz tenue, Blanche es una seductora nata. «Todo es ornamento en ese sentido, es decir, talento de apariencias.» (Baudrillard, 1981: 84) Desde que llega a Nueva Orleans con su vestido blanco hasta que se va pidiendo a gritos que le lleven el baúl a su nueva residencia, Blanche es pura apariencia. Entre disfraz y disfraz, Williams nos ofrece la historia de sus seducciones, entregando su encanto por medio del atractivo sexo: «La seducción es soberana, es el único ritual que eclipsa a todos los demás, pero esta soberanía es cruel y es cruelmente pagada.» (Baudrillard, 1981: 84). Parece que el sexo fuera su más cotidiano aliado, y es el límite de sus juegos, su destino final con los hombres. ¿Por qué seduce a Stanley, a Mitch o a cualquier otro? Porque es el único lenguaje que



entiende Blanche, el único lenguaje que le queda. Ha agotado cualquier otra vía de comunicación. El deseo se convierte en mito «a través de la red de apariencias.» (Baudrillard, 1981: 85). Blanche desea un mito, algo inalcanzable, un estado mental donde «la seducción alza ante él una voluntad igual de poder mediante el simulacro (...).» (Baudrillard, 1981: 84). Cuando Stanley regresa del hospital y la sorprende disfrazada y hablando con sus admiradores a través del espejo, tratando de seducirles con su discurso de tejedora, Blanche muestra estos simulacros artificiales: «En el juego de la seductora también hay una especie de crueldad mental hacia sí misma.» (Baudrillard, 1981: 84). En su auto-crueldad, revive día y noche la agónica culpa por el suicidio de su marido. Blanche siente cómo se desvanece, porque ha dejado de ser «*soft and attractive. And I— I'm fading now.*» (Williams, 2000a: 515). Ha llegado la hora de sentar cabeza, y para ello ha elegido a Mitch.

*BLANCHE: I want to rest! I want to breathe quitly again!
Yes—I want—Mitch... very badly. Just think! If it*



happens! I can leave here and not be anyone's problem.

(Williams, 2000a: 517).

La seductora, como la histérica, nos dice Baudrillard, se cree inmortal, «eternamente joven, y sin porvenir, lo que provoca el estupor de todos, dado el nivel de desesperación y decepción en que evoluciona, dada la crueldad de su juego.» (Baudrillard, 1981: 85). No hay mejor cita que esta de Baudrillard para definir a una de las más poderosas facetas de Blanche DuBois. Cuando llega a la casa el joven de *The Evening Star*, vemos una vez más cómo Blanche recrea la situación con Allan y cómo trata de seducirle. Freud dice que a lo siniestro se pueden asociar distintos factores, siendo uno de ellos la repetición de una situación en condiciones idénticas a la primera vez en que se presentó, «en genuino retorno de lo mismo; repetición que produce un efecto mágico y sobrenatural, acompañado del sentimiento de *déjà vu*» (Trías, 1982: 46). Le ofrece una copa al visitante y, como buena araña, teje su tela para hacerle caer en ella. Acorrالا al joven y termina dándole un beso. Sin embargo,



***EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS***

241

en su delirio efervescente, reconocerá que no puede estar cerca de jovencitos y le grita que se vaya, que huya de ella:

BLANCHE: Now run along, now, quickly! It would be nice to keep you but I've got to be good—and keep my hands off children. (Williams, 2000a: 520).



9 LO SINIESTRO

A las seductoras —nos dice Baudrillard— no les gusta que los demás juzguen sus actos «y su última trampa es solicitar la interpretación: ‘Dime quién soy yo.’» (Baudrillard, 1981: 85). Esta cita recuerda a las últimas palabras de Blanche. Lacan explica que el sacrificio es el inauténtico deseo para rellenar la falta del otro, y que es abandonar los propios deseos para el servicio de un amo. (www.imagoagenda.com). El sacrificio de Blanche consiste en buscar repetidamente la esencia de su marido muerto. En sus repeticiones busca incansablemente al otro.

Para Freud, «[l]o siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación». (Trías, 1982: 51). La psiquis de Blanche se proyecta de esta forma. Para Trías, lo siniestro se revela siempre velado, oculto, bajo forma de



ausencia, en una rotación y basculación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad que no pierde nunca su perpetuo balanceo (Trías, 1982: 52).

El deseo es una pulsión interna cuya definición varía según el filósofo. Para Sartre, la base del deseo es el amor. El amor, a su vez, dice Sartre, quiere poseer la libertad del otro ser como libertad, es decir, quiere poseer la libertad del ser en el otro. De esta manera, no se quiere poseer al amante como objeto, sino como una libertad viviente. Al ser el amor absoluto, nuestra existencia es deseada. (Trías, 1962: 152). Así Blanche justifica su existencia al enamorarse de su marido. El amor es el proyecto de ser amado. La relación amorosa es un sistema de reflejos infinitos, un juego de espejos engañosos. Es preciso que yo elija aquello que SOY. Yo no elijo ser para la otra persona, lo que soy para ella; pero, si soy para mí lo que soy para ella, es porque yo me elijo como me ve ella (Stern, 1962: 152). Blanche se define a través de la mirada del otro, y eso le supone un problema más. Sartre ve en esto el origen del concepto de culpa y pecado donde no hay Dios. El hombre es culpable *vis-à-vis* de la otra persona.



Somos arrojados al mundo frente a frente con el otro, y así nuestra existencia es un límite libre a su libertad, y su libertad un límite a la nuestra. Sin embargo, lo que el deseo alcanza finalmente es solo posesión de nosotros mismos: «Jamás encontramos el cuerpo que buscamos...» (Stern, 1953: 153). «*Man is a useless passion*», decía Sartre (1943: 784).

Lacan dice que el concepto de «*desire*» está enlazado al de «*need*» (*besoin*) y al de «*demand*» (*demande*). Los seres humanos tienen necesidades biológicas que solo se satisfacen con ciertos objetos. Blanche no deja de expresar los objetos que necesita para ser feliz: el farolillo rojo, su perfume, el viaje por el Caribe, etc. Dicha adquisición de objetos se obtiene por medio del lenguaje, y cualquier manera de comunicación se convierte en demanda (*demande*). «*it presupposes the Other to whom it is addressed, whose very signifiers it takes over in its formulation*». (Lacan, 2005: 121). Sin embargo, no existe satisfacción entre la necesidad y la demanda transmitida entre ellas: el espacio, el vacío que queda es lo que constituye el deseo.



Desire (fundamentally in the singular) is a perpetual effect of symbolic articulation. It is not an appetite: it is essentially excentric and insatiable». (Lacan 2005: 121).

Blanche y Stanley se someten a este tipo de deseo y a su insaciable búsqueda del otro. Stan obliga a su cuñada a cumplir la ley del rey de la casa y el único rey allí es él: *«Remember what Huey Long said?—‘Every man is a King’. And I am the king around here, so don’t forget it! (...).»* (Williams, 2000a: 537).

A pesar de su demencia, Blanche puede colegir que el doctor no es la figura que esperaba, su salvador Shep Huntleigh, el que, según su imaginación, le ha invitado a un crucero por el Caribe. A Blanche no le importa que sea o no sea Shep, porque lo que Blanche quiere es la mirada del otro, la atención que el médico le brinda; su existencia vive en el otro. ¿Hay catarsis en la experiencia de Blanche? Parece que no ha conseguido cambiar sus circunstancias y se va peor de lo que llegó. No hay catarsis, porque se aferra a su vida de disfraces y caretas. Su senda es la



senda de los marginados, de lo hediondo: su perfume se está acabando.

Freud escribe en *Beyond the Pleasure Principle*, que «...*neurotic unpleasure is of this kind, that is to say, pleasure that cannot be experienced as such*». (Freud: 2009: 49). Lo que es conflictivo es mejor olvidarlo y alejarlo de lo cotidiano. Hemos visto la representación de la no felicidad, hemos vivido imágenes extrapoladas por la falacia y vehemencia de un personaje afectado por un pasado turbio, y el resultado es que ha ganado la sociedad que desprecia lo que no entiende. Para Lacan, el psicoanálisis puede acompañar al paciente hasta el límite extático del «Tú eres esa», donde se le revela la cifra de su destino mortal, pero no está en nuestro solo poder de practicantes el conducirlo hasta ese momento en que empieza el verdadero viaje (Žižek 1994: 113). El viaje de Blanche no es al Caribe, sino a un vacío existencial, a una soledad sórdida y podrida, sin esperanza, donde sus muchos seres mágicos serán erradicados.



***EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS***

247

Los roles representados por Blanche se desarrollan por medio de un *atrezzo* ante su público o públicos, los demás personajes de la obra. La vida de Blanche se convierte en una representación de teatro en la que interpreta varios papeles ante los otros. Poco a poco ha ido saliendo su verdadera personalidad, tal como la vemos al final de la obra. ¿Qué opción elige Blanche? ¿Qué personalidad prevalece? Su última decisión es vivir en un mundo ilusorio: el real es demasiado duro para su psiquis.



10 LOS DEMONIOS DE BLANCHE

Al perder Belle Reve, Blanche se animaliza casi tanto como Stanley. Hay que cubrir y tapar la luz del pasado, la luz cenital que la busca, la persigue desde la muerte de su marido. Se siente culpable: ¿se merece un castigo? «La Varsoviana» se repite como una manifestación cíclica, recurrente, desquiciadora. El agua limpia, purifica los pecados, y Blanche es dueña de unos cuantos, por lo menos según el discurso del viejo Sur.

Blanche está sola, no la ayuda nadie; no sabe salir de sus demonios, de su miseria, tal como Emma Bovary, de *Madame Bovary*, o Anna Karenina, de la obra homónima. Autodestrucción: escapa para «morir», como Xavier Valentine en *Orpheus Descending*. La muerte o una institución mental son sus únicas opciones. Sus demonios son los que invocan a Tánatos.

Blanche está atrapada en un ambiente que se debilita tanto económica como socialmente. Ella es «*the victim of her own*



metaphore of desire as an antidote to death» (Biggsby, 1984: 98). Aunque su mundo se ha derrumbado, Blanche se decanta por seguir soñando; regalar magia es mejor que recibir flores para los muertos, y ella sabe que la muerte está a la vuelta de la esquina, la soledad definitiva.

10.1 *The Moths: metamorfosis*

¿Qué sabemos de la infancia de Blanche? Realmente no sabemos nada, pues Williams no nos cuenta nada de ella. Sin embargo, podemos intuir que ha sido una infancia sin necesidades. La edad en que conocemos a Blanche es de dieciséis años, cuando se casa con Allan Grey. Grey era el sobrenombre de Edgard Allan Poe. Además, Poe es nombrado por Blanche nada más llegar al apartamento de los Kowalski, en el momento en que le dice a su hermana que solo el lenguaje de Allan Poe podría hacerle justicia a semejante cuchitril: —*«Only Poe! Only Mr. Edgard Allan Poe!—could do it justice!»*. (Williams, 2000a: 474). Blanche era una adolescente llena de fantasías e ilusiones, enamorada pasionalmente de su marido de diecisiete



años. Es tan tierna que Williams la compara con «*a moth*», que para el autor representan seres delicados y de bronce (al morir abrasadas en las bombillas de las asesinas lámparas).

En «*Lament for the Moths*», el mismo Tennessee, dice así:

A Plague has stricken the moths, the moths are dying,

their bodies are flakes of bronze on the carpets lying.

Enemies of the delicate everywhere

Have breathed a pestilent mist into the air.

Lament for the velvety moths, for the moths were lovely.

Often their tenders thoughts, for they thought of me,

Eased the neurotic ills that haunt the day.

Now an invisible evil takes them away.



I move through the shadowy rooms, I cannot be still,

I must find where the treacherous killer is concealed.

Feverishly I search and still they fall

as fragile as ashes broken against a wall.

Now that the plague has taken the moths away,

Who will be cooler than curtains against the day,

Who will come early and softly to ease my lot

*As I move through the shadowy rooms with a troubled
heart?*

Give them, O mother of moths and mother of men,

Strength to enter the heavy world again,

For delicate were the moths are badly wanted



Here in a world by mammoth figures haunted!

Las mariposillas de la noche se acercan a la luz, donde morirán abrasadas por el ardor de la bombilla. Blanche se acerca a la última luz que le queda, la casa de su hermana, lo más parecido a un hogar. Su experiencia allí será como la de las mariposillas nocturnas que mueren quebrándose en las lámparas. Hay dos tipos de luces que la ciegan; en el recuerdo de la muerte de su marido, ella ve una luz que se le va acercando. Es un tren, y su luz es como una luz cenital que la absorbe, la paraliza y quema. También existe una luz oscura, la de Stanley. Su luz siniestra terminará con la existencia psíquica de la protagonista. En la casa de Stanley se respira un aire pestilente (como al aire que se refiere una de las brujas de *Macbeth*: «*Fair is foul, and foul is fair:/Hover through the fog and filthy air*»). (Shakespeare, 1987: 56). Lo bello es feo y feo lo que es bello. Para Trías, «lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. (...). En tanto que límite, la revelación de lo siniestro es condición y es límite» (Trías, 1982: 33). La situación en la que vive Blanche, por lo tanto, es siniestra. Blanche vive encarcelada



y sin privacidad. El espacio familiar se convierte en *uncanny*, y en el aire reside un aroma de peligro y ansiedad.

Williams se ve a él mismo como una mariposilla, pues, como ya hemos visto, él se identifica con Blanche. ¿Quién es el asesino? ¿Quién el culpable de la desintegración de Blanche? ¿Busca vivir o busca morir? Para Freud,

... one group of drives goes storming ahead in order to attain the ultimate goal of life at the earliest possible moment, another goes rushing back at a certain point along the way in order to do part of it all over again and thus prolong the journey. (Freud 2009: 80-81).

Hablamos del instinto de vida y el de muerte, Eros y Tánatos, a los que parece acercarse Blanche a toda prisa.

Las mariposillas se van o se mueren. Tal vez regresen con más fuerza que antes algún día. ¿Volverá Blanche con su deseo arrollador a ejercer sus encantos no ya de mariposilla, sino de araña?



La comparación de Blanche con «*a moth*» queda convertida en dicotomía. A pesar de la delicadeza de las mariposillas, no se puede negar que hay polillas que atemorizan, que son extrañas y siniestras. Desde la muerte de su marido, Tánatos la rodea y vigila, su locura recuerda a la locura de Lady Macbeth, cuyo espíritu está también abatido. Ninguna de las dos mujeres puede con el peso de su culpabilidad. Curiosamente, Vivien Leigh interpretó a Lady Macbeth en 1955, película dirigida por Glen Bryan Shaw, lo mismo que interpretó a Blanche DuBois en la versión de *A Streetcar Named Desire* de 1951 de Elia Kazan. Los fantasmas están presentes en todos sus movimientos.

Upon Blanche's arrival in Elysian Fields, Williams first stage direction compares her with a moth, which is the Antique symbol of the soul—the Word 'psyche' meaning both butterfly and soul in Greek. (...). Originally orphic, the representation of the soul as a winged creature imprisoned in the flesh illustrastes a dualistic, puritanical philosophy, encapsulated by the orphic



phrase 'soma sema'—'the body a tomb.' (Roche-Lajtha, 2011: 7).

La fuerza del mito órfico se refleja desde la entrada o descenso de Blanche a los Campos Elíseos. El presagio se hará realidad y su cuerpo será su tumba. Pero ¿quién le llevará flores? ¿La mujer mexicana?

Como maestra de inglés, el lenguaje es muy importante para Blanche. Siempre habla con propiedad, pero no consigue darse a entender, porque habla un lenguaje distinto al de los otros, o, como diría Saussure en su *Course in General Linguistics*, «*the signifier*» y «*the signified*» de Blanche no concuerdan en la recepción de los demás, y viceversa. Mark Fortier nos dice: «*The signifier*», el sonido de una palabra, como «hola», o el saludo con la mano, no se relaciona con «*the signified*», que es el concepto invocado por «*the signifier*», la idea de saludar. (Fortier 2002: 20). El lenguaje, dice Saussure, es «*a close system of rules more or less unconnected to outside factors, to the world at large*» (Saussure 1974: 20-21). En este sentido,



«*the signified*» es un concepto y no un referente en el mundo, la idea de un árbol en vez del árbol mismo (Fortier 2002: 20). Cuando Blanche le dice a Stanley que tiene un amante para viajar por el Caribe, él no lo entiende, no entiende que es un grito desesperado para salir de la casa del diablo. En el fondo, Blanche se resiste a Tánatos, quiere entregarse a Eros una vez más. Lo mismo le pasa cuando Stan le habla del código napoleónico. Ella solo sabe que tiene papeles, papeles que hablan de muertos. Ambos están en distintos niveles de comunicación:

It is, I think, absolutely impossible to conceive of meaning without order. There is something very curious in semantics, that the Word 'meaning' is probably, in the whole language, the word the meaning of which is the most difficult to find. What does 'to mean' mean? It seems to me that the only answer we can give is that 'to mean' means the ability of any kind of data to be translated in a different language, I do not mean a



different language like French or German, but different words on a different level. (Levi-Strauss, 1978: 9).

Blanche, aunque se acerca a Tánatos peligrosamente, no quiere morir y, aunque se está matando poco a poco, no quiere flores para los muertos. A Mitch le confiesa que fue el pánico lo que la llevó a mantener relaciones con el estudiante y con los soldados (Williams, 2000a: 546), y la letanía de la mujer mexicana cantando «flores para los muertos» la llevará a otro de sus estados casi catatónicos. La música vuelve a sonar, la polka, y ella empieza a hablar de muerte: «*I—I lived in a house where dying old women remembered their dead men....*». «Flores» «*Death*», dice Blanche, «*—I used to sit here and she used to sit over there and death was close as you are...*» (Williams, 2000a: 547).

Blanche quiere entregarse a los brazos de Eros, porque le dice a Mitch que se case con ella: quiere empezar de nuevo, *tabula rasa*. Freud en *The Uncanny* habla de buscar un doble para sobrevivir, el otro del espejo tiene que seguir adelante, el



otro será eterno (Rivkin & Ryan 2004: 425). Para Sartre, solo queda el Ser y no la existencia, y eso es lo que busca Blanche, porque lleva toda su vida existiendo. La existencia es la inseparable separación entre el sujeto y el objeto, la permanente no-coincidencia y tensión entre sujeto y objeto, aun cuando este objeto sea la propia personalidad del sujeto. La existencia es el abismo insalvable entre el conocimiento y el ser, entre la carencia que provocan los deseos del sujeto y los objetivos que podrían satisfacerlos. De tal modo, la existencia se caracteriza por una falta de ser, por una especie de vacío (Stern, 1953: 22-23). Blanche, al aceptar la amabilidad del médico, se arroja de nuevo en los brazos de Eros para así seguir su aventura inacabable, su rutina cíclica y vacía hacia la nada.



11 CONCLUSIONES

El camino de autodestrucción que recorre Blanche DuBois, el personaje de Tennessee Williams en *A Streetcar Named Desire*, empieza en el espacio que simboliza el escenario de sus actos hasta que se la llevan a la fuerza, extraviada en un desolado precipicio de voces internas dispares. Las dos fuerzas de Eros y Tánatos despojan a Blanche de su propia re-creación, de su propio descubrimiento de ser en el mundo, anulando la posibilidad de encontrar una paz interior tras los episodios recurrentes con ambos.

Williams utiliza su propia vida, lo mismo que la de su hermana Rose, para explorar la existencia de sus personajes. Incluye, además, en *A Streetcar* un riquísimo subtexto en el que muestra a Blanche marcada por su matrimonio con un homosexual, por el que el amor físico quedó dissociado del amor psíquico. Rose, que inspiró la Blanche de *A Streetcar*, evoca y patentiza la enfermedad mental que obsesionaba al autor, así como una intensidad afectiva desmesurada. La fuerza de sus



personajes radica en su gran imaginación y en su obsoleto romanticismo. Blanche, con sus repeticiones, constituye un sistema enunciativo de la tortura en la que vive su mente, evidenciada también por sus constantes baños calientes, la música de «la Varsoviana», su huida de la luz... Blanche se ha encerrado en una mentira que la conduce a la soledad. Como no puede compartir su verdad con nadie, sus mentiras y el progresivo aislamiento al que estas la confinan la arrastran hacia la locura. Blanche vive un mundo de ilusión donde pretende que entren los demás, sin éxito. La falsedad de su existencia la conduce irremediabilmente hacia Tánatos, el dios de la muerte no violenta.

El pánico que expresa Williams subliminalmente a través de esta obra no es sólo el miedo de perder a su hermana Rose, sino el pavor a que algo parecido a lo que vive Blanche/Rose se desencadene en su mente. Tanto Rose como Blanche representaban, en el mundo real y en el mundo ficcional respectivamente, un peligro para el bienestar de la familia. El *statu quo* debe conservarse en el hogar. Williams, al igual que



Stella, se siente avergonzado por encerrar a Rose en una institución para enfermos mentales, y transforma su dolor en un poema para ella: «*Elegy for Rose*». El autor piensa que la mejor solución para salir adelante es el mismo escenario, que supone el ejercicio más objetivo para el escritor.

Los dos tipos de música que aparecen en la obra, «La Varsoviana» que se repetirá en la cabeza de Blanche cada vez que se enfrenta a un episodio emocionalmente fuerte para ella, y la música del piano de jazz, que se escucha en momentos de decadencia, son poderosas metáforas. Para Williams, el piano simboliza el espíritu de vida que se representa en la obra, mientras que, para Elia Kazan, es esencialmente la música de Blanche, la soledad, los sentimientos de ser rechazada y su sentido de pérdida. Por supuesto también están las canciones que canta Blanche mientras se baña. El mito órfico también está presente en la obra. Orfeo es el cantor por excelencia, el músico y el poeta, que sabía cantos tan dulces que amansaba a las fieras. Hipnos, el hermano de Tánatos, también sabe dormir a los hombres, aunque Tánatos los sume en un sueño del que no



despiertan jamás. La muerte de Orfeo fue violenta: las Ménades lo descuartizan y lo devoran, y esta muerte hace recordar la de Sebastian en *Suddenly Last Summer*, donde un grupo de chicos jóvenes lo devoran también. Igualmente, se puede pensar en Jean Baptiste, protagonista de la novela *El perfume. Historia de un asesino*, de Patrick Süskind, en la que es engullido por un grupo de mendigos y prostitutas. Y, aunque Blanche no es físicamente asesinada, es metafóricamente devorada por los que la rodean.

D.H. Lawrence tiene gran influencia en Williams, que inyecta en sus personajes grandes dotes sexuales. Aun así, sus personajes no logran esa profunda comunión que sí consiguen los de Lawrence. Blanche se queda a las puertas de disfrutar físicamente de la unión con Allan, mientras que con la violación de Stanley no hubo magia en absoluto. La posesión sexual convierte al placer en sí en el único objeto del consciente de la persona, olvidando al otro. Los héroes (o antihéroes) de Williams no buscan el éxito, solo su proyecto de vida. El autor les permite experimentar la felicidad antes de darles muerte: Eros y Tánatos



son los impulsores de su obra. Pero Williams nunca propone una solución, el error no es solucionable. No hay salvación, no hay salida.

Blanche está actuando dentro del teatro. Su metateatro se duplica, ya que tiene dos públicos, el público que asiste a la sala y el público de su entorno: su hermana, su cuñado, su novio, etc. El lenguaje cambia dependiendo de la situación, y es ese lenguaje lo que tiene Blanche para defenderse: es maestra de inglés y hace uso de sus conocimientos desde el principio. Menciona a Poe, Whitman y Hawthorne, puro romanticismo. El lenguaje femenino es falocéntrico, con pares binarios, es decir, que si el hombre es activo, la mujer es pasiva, y esto se puede cambiar a través del lenguaje a través del cuerpo. Su reflejo en el espejo habla del estadio del espejo, donde se verá fragmentada y dispersa. Blanche no logrará la imagen total del otro, sino la descripción que los demás ven en su reflejo. La seductora juega a aparecer y desaparecer en lo cotidiano. No sabemos cómo Blanche sedujo a su marido, pero la seducción, tras su muerte, se convierte para Blanche en rutina diaria. Blanche es



aparición, y el sexo es el único medio de comunicación que le queda. Es cruel consigo misma y revive día y noche la agónica culpa del suicidio de Allan.

Parece que Blanche estuviera maldita. Es un ser que se tortura a ella misma y a los demás. El caos y la discordia son estelas que va dejando allí por donde pasa. Y es que Williams nos presenta personajes sometidos a una realidad hostil: viven atormentados y arrastran cicatrices de daños anteriores. Son sobrevivientes en una sociedad que les abandona, y ellos buscan refugio en el alcohol o en el sexo. Blanche se define a través de la mirada del otro. El amor es el proyecto de ser amado. Para la satisfacción del individuo, hay ciertos objetos que se hacen necesarios. Blanche necesita muchos, todos encerrados en su baúl/ataúd. Es por medio del lenguaje que adquirimos estos objetos. Sin embargo, no existe satisfacción entre la necesidad y la demanda, es en el espacio que queda entre ellas lo que constituye el deseo, es decir, un espacio vacío, la nada. A pesar de su demencia, Blanche colige que el médico no era al que esperaba ella, pero realmente ya no le importa que sea uno u



otro: lo que quiere es la mirada del que la mira, su existencia vive en el otro.

No hay catarsis en *A Streetcar Named Desire*, porque Blanche no se despoja de sus múltiples caretas. Su senda es la de los marginados, la de lo hediondo, la del autocastigo. A las personas conflictivas hay que alejarlas de lo cotidiano, de lo familiar. La muerte o una institución mental será la única solución de vida tanto para Blanche como para muchos otros personajes de Williams.

El estudiante de la escuela, los soldados del Hotel Flamingo, son todos resultados de la seducción que Blanche experimenta hacia Tánatos. Su infierno, lleno de demonios, la hace una figura maldita, odiada, donde la repulsa hacia su persona se va incrementando a medida que se desvelan sus falsos pasados. La expresión idiomática de «*demonic*», parece encajar bien al personaje de Blanche, ya que desde el principio la vemos sumida en el alcohol. Al igual que Brick, Blanche no es una persona feliz. Viven acosados por su pasado y repletos de un sentimiento



de culpa que les hace agonizar. En contraste con Brick, Blanche es arrastrada hacia Tánatos, mientras que Brick, tras la charla con Big Daddy, saldrá adelante. Eros le espera.

Eros, dios griego del amor, es uno de los principios cósmicos esenciales y la pulsión sexual de odio y amor de la persona. Su poder puede ser tanto creativo como destructivo, porque dispara dos tipos de flecha, una que une y otra que repele, por lo que unifica los principios polares amor-odio. La pulsión de Eros nace en el sistema límbico, y en la zona del hipotálamo se encuentra el impulso sexual. El detonante que marca el deseo y la ninfomanía de Blanche está en el suicidio de Allan, su joven marido, que cambia para siempre el curso de su deseo sexual y disocia de alguna manera el amor físico del psíquico. Blanche buscará a partir de ese momento los fragmentos de su marido en relaciones compulsivas con otros hombres. El sentimiento de culpa la obliga a visitar la parte más oscura de la vida, Tánatos. Blanche es como un soldado marcado por un *shock* postraumático, que reexperimenta pavor emocional o físico al escuchar «La Varsoviana», la música que



sonaba cuando el suicidio de Allan. Tras su muerte, no solo la imagen del otro queda fragmentada, sino también su propia imagen. Blanche es la mariposilla, *the moth*, que se ve irremediabilmente atraída hacia la luz; un ser delicado y de bronce atraído por Eros, el placer; pero ese fuego terminará por convertirse en Tánatos, su muerte. Williams expresa todo esto en su poesía titulada «*Lament for the Moths*»,

Allan es un personaje ausente y, sin embargo, es Allan quien define la existencia de Blanche. La relación entre ellos es ambigua, ya que, como novios que planeaban casarse, probablemente pasarían mucho tiempo juntos. Blanche describe a Allan como un ser muy sensible, pero no afeminado. Las cartas de amor para Blanche corroboran el amor que él sentía por ella. Tal vez podríamos hablar de un cierto grado de bisexualidad en Allan. Blanche, a través de la ausencia de Allan, ha ido creando un deseo. La fantasía de Blanche ha creado un monstruo, una especie de superhombre. Además, todos los siguientes hombres se convierten para ella en Allan, menos Stanley, del que quiere lo que no consiguió de su marido: sexo.



El rechazo sexual de su marido fue duro y, a raíz de esta experiencia, Blanche comprueba que el sexo con los hombres es fácil para ella y le proporciona la sensación de no ser rechazada.

Stanley ve en Blanche a una mujer fatal que trata de seducirlo con sus argucias de seductora, tales como pedirle una calada de su cigarrillo, solicitarle que le abroche los botones de un vestido o echarle perfume con un atomizador, cosas que dejan a Stanley desconcertado. Así empieza su tensión sexual. Su relación va empeorando hasta que Stanley escucha, escondido, cómo Blanche le llama *sub-human*, similar a un simio y vulgar. Las consecuencias de estos insultos y desprecios terminarán en la escena 10 con la violación de Blanche. Sin embargo, el aquelarre de Stan no consigue destruir la presencia de Blanche en la casa de los Kowalski; su hogar queda impregnado por ella, su esencia queda intacta.

Al final de la escena 10, Blanche se siente al desnudo. Necesita un salvador, y no será el amigo a quien ella esperaba, sino el médico, que representa un nuevo renacer, una entrega



total de nuevo a Eros. Los muchos recursos de Blanche hacen que su futuro se bañe en un triunfo efímero. Por otro lado, la matrona cosifica a Blanche: es un objeto al que hay que recoger. No sabemos si la medicina podrá salvar la mente afectada de Blanche. Tampoco sabemos cómo reaccionará en su celda del manicomio. Esto lo deja Williams a nuestra imaginación. Lo que es cierto es que Blanche no soportaría el no ser vista por nadie, pues ella necesita que el otro devuelva la mirada.

En la relación con sus estudiantes, Blanche parece estar en control a través del lenguaje. Es maestra de inglés, y no hay noticias de que sus estudiantes sean rebeldes. Nos encontramos ante una de las mentiras de Blanche, ya que cuenta que ha pedido una excedencia, cuando en verdad la han echado por el escándalo de seducir a un estudiante de diecisiete años. Blanche sabe que es una pervertidora de menores, y ella misma lo reconoce con el chico que vende el periódico.

Lo íntimo, lo familiar, se vuelve siniestro y extraño, lúgubre y terrorífico, y lo «*uncanny*» se vuelve familiar, adiestrado,



íntimo. Cuando Mitch abandona a Blanche, esta se disfraza de una manera familiar para ella. Sin embargo, para Stanley resultará extraña y siniestra, «*uncanny*». Blanche vive en un ambiente poco familiar. Lo siniestro deslumbra a Blanche y la toma por sorpresa. La violación de Blanche creará terror en la mente de Stella, que sin embargo, decide quedarse a vivir con Stanley, porque no quiere renunciar a lo familiar, a lo conocido. El horror de lo familiar gana la batalla. En casa de Stanley se respira un aire pestilente. La situación en la que vive Blanche es siniestra. El espacio familiar se convierte en *uncanny*, y el aire posee un aroma de peligro y ansiedad.

La ilusión con la que Blanche empieza su recorrido queda sumida en una gran fragilidad que atormenta su psiquis. Su realidad va cambiando hasta que en escena (o fuera de ella) queda devastada por sus propios pecados. Son también los casos de Valentine, en *Orpheus Descending*, de Sebastian, en *Suddenly Last Summer*, y de la misma Blanche en *A Streetcar Named Desire*. Blanche desarrolla sus fantasías desde un punto idílico y Stan desde uno pragmático y proletario: en su esquema



mental, el idilio no tiene ninguna cabida. Stan busca la parte más corrupta de Blanche, y por eso pertenece a la parte demoníaca del romance. Blanche es arrojada al inframundo de donde no escapa con su magia, ya que es una mujer marcada física y psicológicamente. Ningún ciclo repetitivo ha llegado a su fin. No hay nuevas formas de comportamiento. Blanche sigue enferma. Las preguntas de Stanley son constantes. Un sistema totalitario no tiene todas las respuestas, sino todas las preguntas.

Blanche se irá diluyendo conforme se acerca el final de la obra. Es famosa su frase «*Whoever you are—I have always depended on the kindness of strangers.*» (Williams, 2000a: 563). Por consiguiente, Blanche siempre ha dependido de los demás y no de ella misma. Incluso su joven marido fue un extraño para ella. Blanche hace lo posible para contarle la historia de Allan a Stanley, pero ella enferma y no puede terminarla; Stella la terminará por ella. La pérdida de Belle Reve será para Blanche otra vivencia traumática. Todos sus antepasados y familiares han muerto allí. Ella se ha enfrentado sola a las muertes de sus



seres queridos. La mujer mexicana vendiendo flores para los muertos le recuerda que tal vez las flores sean para ella. Blanche acusa a su hermana Stella de no haberla ayudado con las muertes de Belle Reve, y que lo único que hizo fue quedarse en la cama con su polaco. Tánatos persigue a Blanche tras deleitosos instantes con Eros. Belle Reve está en sintonía con ella y con la vida y las muertes de la plantación. Las fornicaciones de sus antepasados y las de ella han sido determinantes para la destrucción de Belle Reve. La armonía de Blanche se evapora tras la muerte de sus seres queridos. Tánatos desencadena en Blanche el sufrimiento diario, al igual que Sísifo: el día a día se convierte en un suplicio, y su lucha repetitiva no la lleva a ningún sitio. Blanche es una Viuda Negra, no puede saciar su sed sexual. Tras la experiencia con su marido, Blanche debe demostrar que no es rechazada por los hombres, y de allí su ninfomanía, su sed insaciable de ser poseída por el otro. Blanche dice que las mujeres no existen para los hombres a no ser que se acuesten con ellos. Estamos ante una Blanche feminista.



Aunque Blanche siempre habla con propiedad, no la entienden. Su lenguaje es distinto al de los otros, sobre todo al de Stanley: significados y significantes se mueven por distintos parámetros. Blanche quiere salir de la casa del diablo y se inventa el viaje por el Caribe. Stan no la entiende, y lo mismo pasa con el código napoleónico; Blanche tampoco entiende a Stanley.

Los recursos que los personajes de Williams tienen contra el aislamiento o el fracaso vital es refugiarse en el pragmatismo, el materialismo o incluso en el alcohol. Tales son los casos de Brick, el marido de Maggie en *Cat on a Hot Tin Roof*, o de la propia Blanche. Aunque se refugien en paraísos artificiales, no es suficiente, y reelaboran su pasado para no escuchar el presente. Blanche no maneja su propio destino, y le resulta imposible disfrutar de sus necesidades vitales, como mantener un trabajo o pagar sus deudas. Sin embargo, cegada por Eros, no ve las consecuencias de sus acciones. Blanche, dividida en muchas partes —la romántica, la seductora, la alcohólica, la hermana mayor, la esposa, la novia, la rica, la pobre, la víctima,



la maestra, la araña...— jugará con su público, utilizando una máscara para cada una de sus facetas. Tanto Blanche como Alicia en el país de las Maravillas deben aprender un lenguaje nuevo. Tan sólo Mitch y Allan se comunican con Blanche, pero por un corto tiempo. La magia de Blanche se evapora al ser abandonada por Mitch, y cae a un abismo del que no se recuperará. Mitch se convierte en el recipiente de sus confesiones para tal vez intentar salvar su relación y así casarse con él. Blanche tiene muchos recursos para representar su existencia. Es obsesivo para ella el que la luz esté tamizada a cualquier hora del día o de la noche. En contraste, tenemos la luz de la locomotora imaginaria, que, con su luz cenital, quema y persigue los vuelos de la protagonista. Las canciones que regularmente canta en los baños de agua caliente se convierten en una rara esticomitia entre ella y las palabras de Stanley; se trata de un duelo. Williams nos cuenta la vida de sus personajes a través de terceros. En el caso de Blanche, un extraño, un tal Shaw, relata a Stanley la vida que Blanche llevaba en Laurel.



Blanche es una dama del viejo Sur y, como tal, está desvinculada de su entorno. Las mujeres sureñas están sometidas a un código patriarcal sin autonomía, de calidad inferior, ciudadanas de segunda clase. Blanche no puede tener relaciones estables, es una mujer solitaria que ha perdido al gran amor de su vida. El Norte se industrializa y no el Sur, basado en la caballería y en la agricultura. Stanley, con todo su desprecio, le regala un billete de regreso a Laurel en una de las peores compañías de autobuses, la Greyhound. El Norte gana: Stanley vence con su táctica de rey de la casa.

La fragmentación de Blanche impide su movimiento. No es flexible, y sus propias imágenes le interrumpen el paso. El nuevo Sur, el mundo proletario de Stanley, intensifica de manera dramática su mundo de fantasía. Su baúl/ataúd, representa su cruz que va cargando como Sísifo cargaba su piedra. Por nada del mundo se desharía de él, e incluso pedirá a gritos al final que se lo lleven al manicomio. Cuando Blanche acepta la amabilidad del médico se arroja de nuevo a los brazos de Eros. Su historia inacabable continúa, su rutina cíclica vacía hacia la nada.



La locura pues, queda definida según la sociedad en la que se viva, y en la casa de la hermana de Blanche, la cultura que prevalece es la de Stanley Kowalski. Esta cultura machista es la que define a Blanche como «la otra», la que hay que apartar del círculo de confianza porque rompe sus reglas, por ser distinta: hay que excluirla. Blanche y su locura definen así la sociedad machista de Stanley. El mundo interno de Blanche es delicado, frágil, contradictorio, pero el mundo externo es demasiado duro para su psiquis y lo rigen los demás. Stanley termina sepultando ese mundo interno de la protagonista: con su violación, la fuerza de Eros queda aplastada por el rey de la casa. La cultura falocéntrica y jerarquizada acaba desposeyendo de sí misma a Blanche, no solo por los demás hombres, sino final y definitivamente por Stanley. Solo le queda su fantasía.

Si lo real está siempre presente, en Blanche queda totalmente mediado e incluso transformado por lo imaginario y lo simbólico. Pero Blanche no logra entrar en el mundo simbólico de ninguno de los otros personajes: su dominio Imaginario se pierde en su propio Imago y se aleja más y más de su Yo-Ideal.



Delante del espejo, Blanche es la imagen de «lo otro», es la mujer percibida por la definición falocéntrica: no tiene voz como mujer, sino que es una acumulación de miradas masculinas que han calado su alma para dejarla vacía, sin significado. Y es ese vacío el que viola Stanley. Tras la violación, Blanche se vuelca en su dominio imaginario y siente su propia muerte como la única salida posible a su dolor físico y mental. Eros ha manipulado a Blanche para llevarla definitivamente a Tánatos, una autodestrucción que hace que el ser retorne a un reposo primigenio, una especie de ataraxia o muerte en vida.



*EROS Y TÁNATOS EN LA TEATRALIDAD DE BLANCHE DUBOIS EN
A STREETCAR NAMED DESIRE, DE TENNESSEE WILLIAMS*

278



12 BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante. (1988): *Divina comedia*. Madrid: Cátedra.
- ANTÓN PACHECO, Ana. (2005): *El teatro de los Estados Unidos: Historia y crítica*. San Lorenzo de El Escorial: Langre.
- ARISTÓTELES. (1974): *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- ARTAUD, Antonin. (2006): *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- *A Streetcar Named Desire*. (1951): Dir. Elia Kazan. Con Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter, Karl Malden, Rudy Bond, Nick Dennis, Peg Hillias, Richard Garrick, Ann Dere. Warner Bros. Pictures.
- BARBER, Charles. (2002): *The English Language. A Historical Introduction*. Cambridge, New York,



Melbourne, Madrid, Cape Town: Cambridge University Press.

- BAROJA, Pío. (1973): *El árbol de la ciencia*. Madrid: Caro Raggio.
- --. (1985): *El árbol de la ciencia*. Madrid: Cátedra.
- BARRY, Peter. (2002): *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester, New York, Vancouver: Manchester University Press.
- BAUDRILLARD, Jean. (2007): *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1ª ed. 1981, 11ª ed.
- BAYM, Nina (ed.). (1998): *The Norton Anthology of American Literature*. Vol 2. 5th ed. New York, London: Norton & Company.
- BIGSBY, C.W.E. (1984): *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama*. Vol. 2. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.



- *Blue Jasmine*. (2013): Dir. Woody Allen. Con Cate Blanchett, Alec Baldwin, Sally Hawkins, Bobby Cannavale, Peter Sarsgaard, Louis C.K., Michael Stuhlbarg, Andrew Dice Clay, Max Casella, Tammy Blanchard, Alden Ehrenreich. Sony Pictures / Gravier Productions / Perdido Productions.
- BROCKETT, Oscar G. (1968): *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon.
- CAHILL, Ann J.; Hansen, Jennifer (eds.). (2003): *Continental Feminism Reader*. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- CARROLL, Lewis. (s.f.): *Alicia a través del espejo*. Madrid: Susaeta. Edición para Kindle.
- CARLSON, Marvin. (2015): *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. London: Cornell University Press.
- *Un chant d'amour*. (1950): Dir. Jean Genet. Con Lucien Sénémaud, Coco Le Martiniquais, Java, André



Reybaz. Nikos Papatakis.

- CHÉJOV, Antón. (1994): *La gaviota. El tío Vania. Las tres hermanas. El jardín de los cerezos*. Madrid: Cátedra.
- CHINCHILLA SÁNCHEZ, Kattia. (2003): *Conociendo la mitología*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- CIXOUS, Hélène. (1995): *La risa de la medusa*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- THE CLASSY CRITICS. *Performing gender through phallogentric language*. November 29, 2012. Recuperado el 8 de agosto de <http://theclassycritics.blogspot.com.es/2012/11/performing-gender-through-phallogentric.html>
- DOUGLAS, Danielle. “Lacan’s Adventures in the Imaginary and Through the Looking-Glass”. *Academic Musings*. December 17, 2008. Recuperado el 22 de agosto de 2015 de



<http://ddouglasacademia.blogspot.com.es/2009/09/1acans-adventures-in-imaginary-and.html>

- DOWNING, Lisa. (2008): *The Cambridge Introduction to Michel Foucault*. Cambridge: Cambridge University Press. Versión para Kindle.
- DUNCAN, Isadora. (1999): *El arte de la danza y otros escritos*. José Antonio Sánchez (ed.). Madrid: Akal.
- EAGLETON, Terry, (1983): *Terry Eagleton Literary Theory: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing.
- FORTIER, Mark. (2002): *Theory/Theatre: An Introduction*. London, New York: Routledge. Versión para Kindle.
- FOUCAULT, Michel. (1967): *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- --. (1995): *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books. Translated from French by Alan Sheridan.
- --. (2003): *The Birth of the Clinic. An Arqueology of*



Medical Perception. France: Taylor and Francis, e-Library. Translated from French by A.M. Sheridan.

- --. (2009): *The Works of Sigmund Freud*. Douglas Editions. Edición para Kindle.
- --. (2010): *The Order of Things*. London and New York: Routledge Classics.
- FREUD, Sigmund. (1979): *Lo siniestro / Sigmund Freud El hombre de arena; E. T. A. Hoffmann*. Barcelona: José J. de Olañeta.
- --. (2003): *The Uncanny*. London: Penguin Books. Edición para Kindle.
- --. (1920-1922): *Más allá del principio de placer*. Versión para Kindle.
- GENET, Jean. (2011): *Diario del ladrón*. Barcelona: RBA Libros.
- GRIMM, Jacob y Wilhelm. (2012): *Blancanieves*. Madrid: Reino de Cordelia.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. (1989): «Tiempos



del teatro y tiempo en el teatro». *Le temps du récit*.

Madrid: Casa de Velázquez, pp. 53-65.

- --. (1991): *Drama y tiempo. Dramatología 1*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- --. (1992): «Problemas técnicos de la focalización narrativa (Para una teoría «general» de la focalización)». *Tropelías*, 3, pp. 33-52.
- --. (1996): *La comunicación literaria. El lenguaje literario 1*. Madrid: Arco Libros.
- --. (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- --. (2004): *Teatro y ficción: ensayos de teoría*. Madrid: Fundamentos.
- --. (2007): *Análisis de la Dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos.
- GERIOLA, Gustave. (2002): «Teatralidad y experiencia política en América Latina». *El concepto de teatralidad*. dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=23



665713)

- GOIKOETXEA MENTXAKA, Jule. (2010): «La práctica de la incomunicación o el conflicto discursivo». País Vasco: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea. Recuperado el 7 de Julio de www.eltallerdigital.com
- GÓMEZ GARCÍA, Ascensión. (1987). “Tennessee Williams, dramaturgo sureño”. *Atlantis*. Vol. IX, n. S. 1-2, jun.-nov. 1987: 115-121.
- --. (1988): *Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- IBSEN, Henrik. (1989): *Casa de muñecas. Hedda Gabler*. Madrid: Alianza Editorial.
- JONAS, Susan, Geoffrey S. Proehl, and Michael Lupu. (1997): *Dramaturgy in American Theater: A Source Book*. Fort Worth: Harcourt Brace College.
- KOLIN, Philip. (1998): *Tennessee Williams: A Guide to*



Research and Performance. Westport, Connecticut.
London: Greenwood Press. Versión para Kindle.

- --. (2004): *The Tennessee Williams Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press.
- KRAUSKOPOF, D. (1995). “Dimensiones del Desarrollo y la Salud Mental en la Adolescencia”. En *Indicadores de Salud en la Adolescencia*. O.P.S. San José de Costa Rica.
- LACAN, Jaques. (2005): *Jaques Lacan Écrits: A Selection*. Translated by Alan Sheridadn. London, New York: Taylor & Francis e-Library. (Versión Kindle).
- LAWRENCE, D. H. (1981): “A propósito de El amante de Lady Chatterley”. En Lawrence, D. H. *Sexo y Literatura*. Barcelona: Fontamara.
- LEVERICH, Lyle. (1995): *Tom: The Unknown Tennessee Williams*. New York: Crown Publishers, Inc.
- MAIMAN, Nichole. (2004): ‘Who Wants Real? I Want Magic’: *Musical Madness in A Street Named Desire*.



Maryland: University of Maryland. Doctoral Thesis.

- MARCUS, Greil and Werner Sollors (eds.). (2012): *A New Literary History of America*. Cambridge: Harvard University Press.
- MAST, Gerald, Marshall Cohen, and Leo Braudy. (1992): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP.
- MAY, Rollo. (2007): *Love & Will*. New York, London: Norton and Company.
- MULLER, Max y Alois Halder. (1976): *Breve diccionario de filosofía*. Barcelona: Herder.
- O'CONNOR, Jacqueline. (1997): *Dramatizing Dementia Madness in the Plays of Tennessee Williams*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- OROZCO, Juan Carlos. (2011): *Psiconeurobiología de la atracción y el amor*. 16 de marzo de 2011. Recuperado el 1 de septiembre de 2015 de <http://masajesadomicilio.fullblog.com.ar/psiconeuro>



[biologia-de-la-atraccion-y-el-amor.html](#)

- *Das Parfum - Die Geschichte eines Mörders. (El perfume. Historia de un asesino).* (2006): Dir. Tom Tykwer. Constantin Film Produktion.
- PAGLIA, Camille. (1947): “Tennessee Williams”. *A New Literary History of America*. Recuperado el 19 de agosto de 2015 de www.newliteraryhistory.com/tennesseewilliams.html
- PEDEMONTE, Amalia. (2008): “Psicoanálisis: Jacques Lacan: ‘Lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico’. ‘Lo Imaginario y el Concepto del Otro’. *La audacia de Aquiles*. 27 de abril de 2008. Recuperado el 2 de octubre de 2015 de <https://aquileana.wordpress.com>
- PRADO del, Javier. Thamer Arana Grajales, «El concepto de teatralidad». «Aproximación al concepto de teatralidad», en: *Los géneros literarios*, VV.AA., España, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 41-44.
- PREVIN, André and Philip Littell. (1999): *A Streetcar*



Named Desire. New York: G. Schimer, Inc.

- READ, John. “Interpretation of this Drawing” *Melencolia 1514*. Recuperado el 10 de octubre de 2015 de www.alchemylab.com/melancholia.htm
- RIKER, John H. (1997): *Ethics and the Discovery of the Unconscious*. Albany: State U of New York.
- RIVKIN, Julie, and Michael Ryan (eds.). (1998): *Literary Theory: An Anthology*. Malden, Oxford: Blackwell.
- RIORDAN, Rick. (2003): *The House of Hades*. Penguin Books.
- ROCHE-LAJTHA, Agnes. (2011): “*Dionysus, Orpheus and the Androgyn: Myth in A Streetcar Named Desire*”. *Etudes Anglaises* 1 Vol. 64. Recuperado el 3 de octubre de 2015 de www.cairn-int.info/article-E_ETAN_641_0058--dionysus-orpheus-and-the-androgyn.htm
- ROWLING, J.K. (1997): *Harry Potter and the*



Philosopher's Stone. Great Britain: Bloomsbury Publishing.

- RULFO, Juan. (1992): *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SÁNCHEZ, José A. (ed.). (1999): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- SARTRE, Jean-Paul. (1943): *Jean-Paul Sartre Being and Nothingness*. New York: Washington Square Press.
- --. (1979): *Un teatro de situaciones*. Buenos Aires: Losada.
- --. (1987): *Existentialism and Human Emotions*. New York: Cita del Press Kesington Publishing Corp..
- --. (2010): *A puerta cerrada. La puta respetuosa*. Buenos Aires: Losada.
- SAVRAN, David. (1992): *Communists, Cowboys, and Queers. The Politics of Masculinity in the Work of*



Arthur Miller and Tennessee Williams. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- SAUSSURE, Ferdinand de. (1995): *Curso de lingüística general.* Madrid: Alianza Editorial.
- SCHOPENHAUER, Arthur. (2003): *El mundo como voluntad y representación.* Madrid: Trotta.
- --. (2011): *El mundo como voluntad y representación.* Madrid: Ediciones Akal.
- --. (2014): *El amor, las mujeres y la muerte.* Palma: José J. De Olañera.
- SHAKESPEARE, William. (2005): *Macbeth.* Madrid: Cátedra. Letras Universales, 1ª ed., 1987. 10ª ed.
- SHERMAN, Cindy. (1995): *The Complete Untitle Film Stills Cindy Sherman.* New York: The Museum of Modern Art.
- --. (2006): *October Files Cindy Sherman.* Cambridge: MIT Press.
- STAGGS, Sam. (2005): *When Blanche Met Brando: The*



Scandalous Story of "A Streetcar Named Desire". New York: St. Martin's.

- STERN, Alfred. (1953): *Sartre: His Philosophy and Existential Psychoanalysis*. New York: Delacorte Press.
- --. (1962): *La filosofía de Sartre y el psicoanálisis existencial*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora
- SÜSKIND, Patrick. (1985): *El perfume. Historia de un asesino*. Barcelona: Seix Barral.
- THOMPSON, Judith J. (2002): *Tennessee Williams' Plays, Memory, Myth, and Symbols*. New York: Peter Lang.
- TISCHLER, Nancy Marie Patterson. (2000): *Student Companion to Tennessee Williams*. Westport, CT: Greenwood.
- TRÍAS, Eugenio. (1982): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo.
- VV. AA. (2001): *The Norton Anthology Theory and*



Criticism. New York: W.W. Norton & Company.

- VENTA, Leonardo. (2010): “Intertextualidad en *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja: Arthur Schopenhauer”. *Desde mi Belvedere*. 6 de junio de 2010. Recuperado el 1 de octubre de 2015 de www.poetahabanero.blogspot.com.es/2010/06/intertextualidad-en-el-arbol-de-la.html
- WEISS, Bari. (2013): *Camille Paglia. A Feminist Defense of Masculine Virtues*. Dec. 28, 2013. Recuperado el 10 de septiembre de 2015 de <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052702303997604579240022857012920>
- WIKIPEDIA. “Escala de Kinsey” www.es.wikipedia.org/wiki/Escala_de_Kinsey
- WILLIAMS, Tennessee. (1964): *In the Winter of Cities. Collected Poems of Tennessee Williams*. New York: New Directions Paperbook.
- --. (1976): *Tennessee Williams Four Plays*. New York:



Signet Classics.

- --. (1977): *Androgyne, mon amour*. New York: New Directions Books.
- --. (1997): *Conversations with Tennessee Williams*. Albert J. Devlin (ed.). Jackson: University Press of Mississippi.
- --. (2000): *Plays 1937—1955*. New York: The Library of America.
- --. (2000): *Plays 1957—1980*. New York: The Library of America.
- --. (2006): *Memoirs*. New York: New Directions Books.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2004): *Ideología. Un mapa de la cuestión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- --. (2009a): *El sublime objeto de la ideología*. España: Siglo XXI.
- --. (2009b): *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Diccionario Enciclopédico Espasa. (1997): Madrid:



Espasa.

- Oxford Advantage Learner's Dictionary. (2010): 7th edition. Oxford: Oxford University Press.